

## Robert J. Bingham, photographe du monde de l'art sous le Second Empire

Laure Boyer

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/320>

ISSN : 1777-5302

### Éditeur

Société française de photographie

### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2002

ISBN : 2-911961-12-9

ISSN : 1270-9050

### Référence électronique

Laure Boyer, « Robert J. Bingham, photographe du monde de l'art sous le Second Empire », *Études photographiques* [En ligne], 12 | novembre 2002, mis en ligne le 11 septembre 2008, consulté le 09 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/320>

---

Ce document a été généré automatiquement le 9 juin 2022.

Propriété intellectuelle

---

# Robert J. Bingham, photographe du monde de l'art sous le Second Empire

Laure Boyer

---



Fig. 1. E. Meissonier, Graveur, reproduction photographique de R. J. Bingham, tirage albuminé, 24 x 14,7 cm, publié par Bingham le 1<sup>er</sup> mai 1863, coll. Bibliothèque nationale.

- 1 Sous le Second Empire naît un nouveau type de marché dans lequel les artistes, de plus en plus autonomes, ne dépendant plus des commandes et se situant en rupture avec la tradition, doivent vendre pour vivre. Pour vendre, ils ont besoin d'intermédiaires afin

de se faire connaître des clients potentiels. Ces intermédiaires prennent différentes formes, du marchand de tableaux à l'estampe de reproduction. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, le marchand moderne apparaît pour répondre à deux nécessités conjointes, la première émanant des artistes eux-mêmes de plus en plus nombreux, la seconde venant d'un plus grand public et d'amateurs nouveaux<sup>1</sup>. Parallèlement au marchand de tableaux, les éditeurs-imprimeurs, graveurs et lithographes diffusent un nombre croissant de tableaux par le biais de reproductions. Ce commerce suscite une vogue sans précédent pour les reproductions qui font la fortune des périodiques et des marchands de l'époque tels Adolphe Goupil et plus tard Eugène Druet. Il soulève cependant le problème de droit d'auteur, les reproductions ayant souvent plus de succès que les œuvres originales.

- 2 Dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la photographie de reproduction d'œuvres d'art apparaît comme une pratique prometteuse pour les services qu'elle est susceptible de rendre aux artistes. Équivalent visuel d'un tableau, elle fait intervenir la notion de substitution impliquant des approches interprétatives et des applications commerciales diverses. Comment les différents acteurs du monde de l'art ont-ils utilisé la photographie de reproduction ? Quel statut et quel rôle avait-elle à leurs yeux ? Parmi les spécialistes, le photographe Robert Jefferson Bingham (1825-1870) est une figure emblématique de cette période, un maître de la reproduction de tableaux (voir fig. 11). L'étude de sa carrière permet de déterminer quel a été l'impact de la photographie de reproduction sur les artistes et dans le monde de l'art du Second Empire alors en pleine mutation.

## La création d'un genre photographique

- 3 Dans un contexte marchand nouveau qui fait passer l'art de la sphère institutionnelle à la sphère privée, entraînant une forte demande d'images émanant du public, des institutions artistiques et des artistes, la photographie apparaît comme un intermédiaire idéal entre l'artiste et son public. Plus rapide d'exécution, plus réaliste et moins onéreuse que la gravure, elle promet de faire connaître à l'amateur les œuvres mises en vente, de comparer et de choisir, et au jury du Salon de pouvoir sélectionner les ouvrages, comme l'envisage Jules-Claude Ziegler dans *La Lumière* en 1851 :

« Parmi les services que la photographie rend aux artistes, ajoute M. le Président, j'en connais un d'une importance considérable, c'est la facilité avec laquelle ils pourront, après avoir reproduit photographiquement leurs tableaux, les faire voir à différentes personnes qui désirent les connaître pour les acheter, soit à l'étranger, soit en France. On peut de la sorte reproduire toute une muraille couverte de tableaux, et répondre ainsi aux désirs des amateurs qui veulent comparer et choisir. Il est arrivé cette année à la direction des Beaux-Arts un nombre considérable de demandes accrues de photographies représentant divers tableaux. Les artisans n'avaient pas d'autres moyens de faire connaître leurs œuvres, le nombre des ouvrages exposés au Palais-National étant si considérable, que l'indication du numéro et du sujet eussent été insuffisants pour provoquer un jugement de l'administration des Beaux-Arts. Il y a donc une importance énorme, et même une importance pécuniaire, à ce que la photographie vienne en aide aux artistes dans des cas comme ceux-là. C'est ainsi que M. Le Gray vient de faire une belle épreuve d'un tableau de M. Meissonier<sup>2</sup>. »

- 4 Il faudra cependant attendre l'avènement d'améliorations techniques avant que la photographie puisse produire la reproduction satisfaisante d'un tableau.

- 5 L'évolution des moyens mis en œuvre dans ce domaine a été d'une importance significative pour les progrès de la photographie. Dans les années 1850, la reproduction constitue un ferment du nouveau médium et détermine une voie nouvelle, celle de l'édition photographique, motivant l'emploi du tirage et du négatif papier puis du négatif verre au collodion et des procédés photomécaniques (héliogravure et lithophotographie). La plupart des grands ateliers dont ceux de Talbot, Blanquart-Évrard, Bisson frères, Lemercier, et des photographes tels Bayard, Berthier, Baldus, Le Secq, Le Gray, Marville, Michelez et Richebourg, en tirent une part importante de leur revenus. Cet engouement se confirme dans la décennie suivante. La reproduction photographique d'œuvre d'art devient une spécialité, un genre très prisé qui assure pécuniairement une activité à plein temps et artistiquement une notoriété incontestée. Il fallait cependant répondre aux exigences de l'art et du commerce, c'est-à-dire produire des images de qualité à prix abordables. À ce titre, l'activité de Bingham représente une étape décisive.
- 6 On sait peu de chose sur le début de sa vie passée en Angleterre<sup>3</sup>. Bingham est probablement né en 1825, et devient assistant chimiste au laboratoire de la London Institution, comme l'indique le titre de son traité *Photogenic manipulation*<sup>4</sup>. Familier du daguerréotype et du calotype, il expérimente le procédé au collodion dont il se proclame l'inventeur<sup>5</sup>, procédé qui allait donner un nouveau souffle à la photographie.



Fig. 2. R. J. Bingham, « Vue de l'Exposition universelle de 1851, aménagement des stands », tirage albuminé, 33,7 x 26,6 cm, 1855, coll. S. Kakou, Paris.

- 7 En 1851, Bingham participe à l'Exposition universelle de Londres à plus d'un titre. En tant qu'exposant, d'une part, il présente dix-neuf épreuves<sup>6</sup>, et en tant que photographe, d'autre part, commandité par Henry Cole (1808-1882), président du comité et directeur du South Kensington Museum, il effectue des clichés des objets couronnés par la commission de l'Exposition universelle. Bingham aurait à cette

occasion fait une meilleure offre que Talbot à Cole en regard du coût de l'impression des épreuves destinées à illustrer le rapport du jury<sup>7</sup>. Les photographies du *Reports by the Juries* sont montrées lors de la première exposition uniquement consacrée à la photographie, "Recent Specimens of Photography", à la Society of Art de Londres, dans laquelle Bingham expose des vues de Jersey<sup>8</sup>, aux côtés de Delamotte, Fenton, Le Secq, Maxime Du Camp, Owen et Renard entre autres.



Fig. 3. R. J. Bingham, « Vue de l'Exposition universelle de 1855 », tirage albuminé, 33,7 x 26,6 cm, 1855, coll. S. Kakou, Paris.

- 8 Cette première expérience en matière de reproductions d'œuvres d'art se renouvelle en 1855. Bingham est à nouveau commandité par Henri Cole, avec Charles Thurston Thompson, graveur converti à la photographie, pour réaliser des vues des édifices et des objets présentés à l'Exposition universelle de Paris (fig.2 et 3). À cette occasion, Henri Cole, chargé par le département des Sciences et des Arts d'organiser la section anglaise à l'Exposition, et grâce à l'autorisation de l'empereur, les envoie photographier les collections du Louvre<sup>9</sup>. Les reproductions des œuvres de ce prestigieux musée permettaient d'avoir des fac-similés d'œuvres inaccessibles au public anglais. L'idée de constituer une collection de photographies se dessinait déjà dans l'esprit de Cole, qui nommait l'année suivante Thurston Thompson superintendant de la Photographie au South Kensington Museum.
- 9 Bingham ne semble pas s'installer à Paris avant le milieu des années 1850. Il s'associe en 1855 avec le photographe Warren-Thompson et se spécialise dans les portraits « aussi grands que nature<sup>10</sup> ». Il obtient une médaille de première classe à l'Exposition universelle de 1855 pour « ces œuvres plus curieuses qu'agréables pour leurs résultats<sup>11</sup> », mais il n'aura pas de réel succès. Il retournera au format habituel et préférera le portrait carte-de-visite pour immortaliser les nombreux artistes qui vont défiler dans son atelier<sup>12</sup>.

- 10 En 1857, Bingham décide de se lancer dans la reproduction d'œuvres d'art et ouvre un nouvel atelier au cœur de la Nouvelle Athènes, 58, rue de La Rochefoucauld à Paris<sup>13</sup>. Il participe à plusieurs manifestations à Londres et à Dublin pour lesquelles il envoie des reproductions de peintures que « l'on se dispute et que l'on s'arrache<sup>14</sup> », ainsi qu'à l'exposition de la Société française de photographie où il montre neuf reproductions<sup>15</sup>, une vue d'une des salles de l'Exposition universelle et un portrait d'Horace Vernet, un des premiers artistes à lui confier ses œuvres. Comme la plupart des photographes, Bingham expose la diversité de son savoir-faire (portraits d'artistes, reproductions diverses) et se met au service des artistes et des amateurs. Cette nouvelle orientation se confirme avec le projet d'une publication d'envergure : la reproduction de l'œuvre de Paul Delaroche, entreprise qui promet de prendre les proportions « d'un monument historique<sup>16</sup> ».
- 11 La photographie de peintures relevait d'un exercice particulièrement difficile eu égard aux limites des procédés photographiques et à l'accès limité aux œuvres. La copie de gravures anciennes, plus facile à exécuter, fournissant de parfaits fac-similés, était davantage pratiquée dans les années 1850 comme en témoigne les publications des frères Bisson sur Dürer et Rembrandt et par Benjamin Delessert sur Marc-Antoine Raimondi. En outre, le paradigme interprétatif hérité de la gravure était une des conditions essentielles pour prétendre à l'art. Pour la reproduction de peinture, on exigeait du praticien qu'il donne, non pas une simple copie de l'original, mais une interprétation, une sorte de commentaire graphique sur l'œuvre. Dans un ouvrage récent, Stephen Bann<sup>17</sup> a rappelé qu'à cette époque l'estampe de reproduction, lente et prestigieuse, était considérée comme un art de plein droit. Le graveur devait insuffler une part de sa personnalité et de son style dans la copie. Cette retranscription, plus ou moins interprétée, donnait un caractère artistique à la copie appréciée par la critique. En photographie, le paradigme interprétatif se fonde sur un paradoxe. Alors que le processus de reproduction photographique, totalement mécanique et parfaitement fidèle, apparaît comme tout ce qu'il y a de moins artistique, celui-ci se trouve magnifié en un acte artistique par contamination du vocabulaire esthétique emprunté aux arts graphiques : on prête à la photographie les mêmes capacités interprétatives que la gravure en désignant ses imperfections comme des marques d'interprétations.
- 12 Un point essentiel de cette pratique relevé par la critique est la transposition en noir et blanc de tableaux en couleurs. Une des tâches du traducteur consistait à retranscrire les couleurs en tonalités de gris par des hachures de manière à créer une ressemblance. En photographie, les procédés de négatifs papier produisaient des images comparables à des estampes dans leur texture, mais étaient jugés insuffisants pour la reproduction de peintures. Les problèmes d'inactinisme des négatifs (peu sensibles au rouge) et l'altérabilité des épreuves étaient les causes essentielles qui firent encore un temps préférer l'estampe à la photographie. Chimiste de formation, Bingham parvient à vaincre le premier obstacle grâce à l'utilisation particulière qu'il fait du négatif au collodion. Étrangement, on relève sa capacité à reproduire les couleurs en noir et blanc, formulées non pas par des traits, mais par des teintes : « On n'aurait jamais cru, il y a quatre ou cinq ans, que l'on arriverait à reproduire les couleurs avec tant de bonheur, avec des gradations de teintes qui les représentent convenablement et reproduisent l'original avec une harmonie d'ensemble et de détails plus que satisfaisante<sup>18</sup>. »
- 13 Ou encore « les copies de tableaux de M. Bingham laissent loin en arrière tout ce qui a été publié dans ce genre jusqu'à ce jour. Il semble que pour lui toutes les couleurs aient,

dans le rapport de leur valeur, la même action photogénique<sup>19</sup> », écrit-on à propos de ses épreuves exposées en 1857.

- 14 Il est en effet un des premiers collodionistes, avec Richebourg, à apporter des solutions satisfaisantes au problème des reproductions de tableaux, dont il devient un des spécialistes. À l'occasion de l'exposition de la Société française de photographie au palais des Champs-Élysées en 1859, Bingham expose vingt-trois photographies d'après Delaroche et vingt et une reproductions d'œuvres d'après Meissonier, Cabanel, Vernet, Chiffard, Jalabert, Bellangé, Piloty, Yvon et Pils. Philippe Burty et Théophile Gautier attirent particulièrement l'attention du public sur la copie de *La Jeune Martyre* (voir fig. 4) de Delaroche, tableau daté de 1855. Leurs critiques tendent à une esthétisation de la reproduction photographique. Replaçant celle-ci dans la controverse des arts opposant les dessinateurs aux coloristes, la ligne à l'effet, ils fondent l'esthétique du photographique sur un paradoxe faisant des imperfections du médium, une perfection.



Fig. 4. P. Delaroche, *La Jeune Martyre*, reproduction photographique de R. J. Bingham, planche 75 de *L'œuvre de Paul Delaroche*, tirage albuminé, 21,5 x 16,6 cm, 1858, coll. musée Goupil, Bordeaux.

- 15 Burty admire le talent de Bingham, mais il remet en question la fidélité photographique du fait de la non-correspondance entre les valeurs colorées du tableau et les tonalités monochromatiques de l'image, estimant que celle-ci procède davantage d'un relevé graphique de l'œuvre<sup>20</sup>. Gautier au contraire est charmé. Reprochant à la gravure son impuissance, il voit dans l'image photographique une application artistique de la fameuse théorie des sacrifices empruntée aux beaux-arts<sup>21</sup>. Interprétant à sa manière la toile exposée devant son objectif, elle se fait artiste et parvient même à améliorer en beaux tableaux des toiles assez médiocres que ce soit dans le changement de couleurs ou dans la réduction des toiles aux dimensions de l'album. Partisan de l'idéal contre le réalisme, Gautier désigne en fait la lumière, l'effet du hasard et surtout les imperfections du procédé<sup>22</sup>, comme seuls auteurs de l'interprétation réussie, reléguant la photographie à n'être que la servante des arts et le photographe un simple praticien

dépourvu de sens artistique. Si l'aspect mécanique du processus (l'exactitude) et la fidélité trompeuse des images due à leurs défaillances techniques (inactinisme, contours flous) ont d'abord choqué les regards, on finit par attribuer à celles-ci des capacités interprétatives dignes d'un artiste. La photographie de peintures fonde sa spécificité sur ce paradoxe. Cherchant à atteindre ses lettres de noblesse à travers la pratique de la reproduction de peintures, la photographie se situe dans la continuité de la gravure. Perçue aujourd'hui comme un document, elle est alors considérée comme une pratique artistique tout aussi prestigieuse que la gravure. De plus en plus exposée, faisant l'objet de comptes rendus et de médailles (Bingham en reçoit une à l'Exposition universelle de Londres en 1862), elle se distingue en devenant dans les années 1860 une spécialité reconnue et remplace la gravure de reproduction à la fin du siècle.

- 16 Habile opérateur de la lumière et de l'action photogénique des couleurs, Bingham représente une césure entre la gravure et la photographie de reproduction. Il se situe à la fois dans la continuité d'une tradition, autorisant la légitimation de la photographie au rang d'art, tout en provoquant une rupture esthétique (le passage du trait à la teinte) et pratique (la rapidité) avec celle-ci, ouvrant un nouvel espace de circulation des œuvres à l'usage du commerce de l'art et de l'artiste.

## Un nouvel intermédiaire

- 17 Paul Delaroche avait été le premier artiste en 1839 à soutenir l'utilité pour les peintres du daguerréotype en vue de la constitution de collections d'études. Il est aussi le premier peintre contemporain à qui la photographie rend hommage. La publication de *L'Œuvre de Paul Delaroche*<sup>23</sup> en mars 1858 marque le début de la collaboration entre Bingham et Adolphe Goupil (1806-1893), éditeur d'estampes et marchand d'art. Travaillant avec les graveurs les plus réputés du moment tels Mercuri, Henriquel-Dupont et Calamatta, Goupil en adoptant la photographie pour des raisons commerciales cherche des praticiens de qualité. Installé boulevard Montmartre puis 9, rue Chaptal à Paris, à proximité de l'atelier de Bingham, il n'hésite pas à faire appel à l'habileté du photographe anglais pour réaliser les clichés effectués d'après les originaux (dessins et tableaux non reproduits en gravure) et d'après des gravures issues de son fonds. Faisant suite à la grande exposition posthume consacrée à Delaroche en 1857 à l'École des beaux-arts, l'album constitue le premier catalogue raisonné de l'œuvre d'un artiste contemporain illustré de photographies. En 1860, Goupil réitère sa confiance envers Bingham avec la publication d'une seconde monographie dédiée à Ary Scheffer<sup>24</sup>, dont on venait de célébrer l'œuvre. Bien que le succès de ces albums soit relatif en raison de leur coût, ils inaugurent le début d'un nouveau type d'ouvrages en histoire de l'art.



Fig. 5. R. J. Bingham, « Portrait d'Emile Pereire », carte-de-visite, tirage albuminé, 8 x 6,5 cm, 1863, coll. S. Kakou, Paris.



Fig. 6. R. J. Bingham, « Vue de la galerie Pereire », tirage albuminé, 18 x 27,3 cm, 1863, coll. S. Kakou, Paris.

- 18 Les publications de monographies d'artistes jouissent au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle d'un fort engouement. Elles se fondent sur le modèle épistémologique des *Vite* de Vasari, avec en frontispice un portrait gravé de l'artiste, suivi de sa vie et de son œuvre, racontées selon le cycle biologique de sa croissance, sa maturité et sa décadence. Le monumental ouvrage de Charles Blanc (1813-1882), *Histoire des artistes de toutes les écoles* (1849-1875),

en est un exemple symptomatique. Le grammairien des arts est aussi le premier à publier en 1853 une monographie sur Rembrandt, illustrée de photographies signées Bisson frères. La première tentative pour l'art contemporain est celle du critique d'art Théophile Silvestre (1823-1876) dont le projet est de publier une *Histoire des artistes vivants français et étrangers*, sous-titrée *Étude d'après nature (1853-1856)*, agrémentée de portraits d'artistes et de reproductions photographiques de leurs principales œuvres, par Édouard Baldus, Victor Laisné, Émile Defonds et Henri Le Secq. Quoi de plus normal que d'utiliser la photographie sur papier pour illustrer une critique subjective et indépendante, engagée à montrer les artistes tels qu'ils sont. Cependant, seules la première livraison sur Corot et une trentaine d'épreuves seront diffusées, le reste de l'ouvrage ne se composant plus que de portraits gravés par Masson d'après les photographies<sup>25</sup>. L'indifférence du public et le coût des épreuves ne permit pas à Silvestre de poursuivre son projet de publication photographique. L'ouvrage en lui-même connut un succès considérable et plusieurs rééditions.

- 19 Il faut attendre la fin des années 1850 pour que ce type d'initiative réapparaisse, menée cette fois par les marchands-éditeurs nouvellement installés sur le marché. Bingham devient un de leurs principaux collaborateurs. La maison Goupil & Cie, ouvre à partir de 1859 une galerie d'art contemporain, qui lui assure une clientèle régulière d'artistes et d'amateurs. La même année, Bingham est sollicité par Louis Martinet, graveur et éminent marchand d'art, pour photographier les tableaux exposés au Salon avant son ouverture<sup>26</sup>. À en croire *La Lumière* du 21 août 1859, annonçant la première livraison des œuvres de Baudry, Breton, De Curzon, Hamon, Leys et Ingres, la beauté des épreuves de Bingham, « un des maîtres de la photographie », et l'intelligente direction de Martinet promettent de faire de cet ouvrage « le répertoire de l'école moderne<sup>27</sup> ». *L'Album, photographies d'après les dessins et les tableaux des premiers artistes français et étrangers*, paru en livraisons chez les marchands d'art Francis Petit, puis Paul Durand-Ruel en album de cent planches photographiques, accompagnées de notices des critiques Théophile Gautier, Paul de Saint-Victor et Frédéric Henriet, constitue un autre jalon important de l'édition sur l'art contemporain<sup>28</sup>. Bingham bénéficie en outre d'une grande indépendance car il publie des planches au nom de son atelier et offre ses services à d'autres éditeurs tel Alfred Cadart qui publie l'œuvre de Chiffart<sup>29</sup>. Les marchands-éditeurs et critiques d'art s'approprient ainsi la nouvelle image comme support visuel du texte illustrant l'art en train de se faire et comme extension pérenne du Salon.
- 20 Parallèlement aux marchands d'art, les collectionneurs ont de plus en plus recours à la photographie pour enregistrer leurs collections avant leur vente, sorte d'ultime embaumement avant leur dispersion, ou pour en garder le souvenir. Les catalogues illustrés du fonds d'atelier de la maison Bingham révèlent que plusieurs figures de collectionneurs font appel à lui, du riche amateur au bourgeois élitiste. Émile Pereire, riche banquier et amateur d'art, lui commande en 1863 un album de photographies de sa galerie, composé de quinze planches dont six vues d'ensemble de la collection montrant l'ordre dispersé de l'accrochage<sup>30</sup> (fig. 5 et 6). Un collectionneur anonyme fait faire une série de vues de sa galerie de peintures, montrant deux salles décorées avec luxe et austérité, ornées de tableaux de l'école hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle. Là encore, ce ne sont pas tant les œuvres qui importent que la représentation du lieu. Le comte de Pourtalès (fig. 7) fait reproduire une partie de sa collection de tableaux de maîtres anciens, d'objets d'art et d'antiques, publiée en 1863 par Goupil & Cie avant sa vente<sup>31</sup>.

L'amateur bourgeois fait lui aussi photographe son intérieur privé (*fig. 8*). Les vues présentent d'étranges cadrages, la plupart excentrés, et sont peut-être le fait d'amateurs qui faisaient tirer leurs épreuves chez Bingham. La photographie apparaît aussi comme un moyen de promotion du mécénat exercé par l'empereur. À l'achèvement du chantier du musée Napoléon à Amiens, Bingham participe avec Michelez à la publication d'un album de dix planches, avec cinq reproductions des toiles de Puvis de Chavannes et Barrias destinées à entrer dans la collection<sup>32</sup>.



Fig. 7. P. Delaroche, *Portrait du comte de Pourtalès Gorgier*, reproduction photographique de R. J. Bingham, planche 47 de *L'œuvre de Paul Delaroche*, tirage albuminé, 14,2 x 8,9 cm, 1858, coll. Bibliothèque nationale.

- 21 Ces albums luxueux sont les prémices des catalogues de vente des marchands d'art et des catalogues d'exposition de galeries privées illustrés de photographies qui apparaissent à partir des années 1890. Encore relativement onéreuse, l'image photographique devient cependant pour les artistes un moyen prompt et efficace de faire connaître leur œuvre auprès d'une clientèle de plus en plus vaste.
- 22 On connaît l'utilisation que les artistes ont fait de la photographie comme modèle mais beaucoup moins comme moyen de reproduction. Refusant pour la plupart un statut artistique à la nouvelle image, leur rapport à celle-ci est le plus souvent ambivalent. Cette ambivalence se fonde sur une apparente contradiction : ils en parlent peu dans leurs écrits alors qu'elle semble omniprésente dans leurs ateliers. La Gavinie n'affirme-t-il pas que les belles reproductions des chefs-d'œuvre de la peinture et particulièrement celles faites d'après Delaroche par Bingham « ornent maintenant l'atelier des artistes<sup>33</sup> » ?



Fig. 8. R. J. Bingham, « Vue d'un intérieur bourgeois », tirage albuminé, 22 x 17,8 cm, v. 1865, coll. S. Kakou, Paris.

- 23 À partir des années 1860, la reproduction photographique devient courante chez les artistes pour vulgariser leurs œuvres. Son usage varie en fonction de ses destinations. Jean-Léon Gérôme (1824-1904) pour le compte de la maison Goupil & Cie, et Jean-Louis Ernest Meissonier (1815-1891), avec qui Bingham tisse des liens étroits, font systématiquement photographier leurs peintures avant de les vendre (voir fig. 1). À ce titre, le photographe s'inscrit encore une fois dans la tradition de l'estampe, chaque artiste ayant un graveur attitré (Ingres et Calamatta, Delacroix et Adolphe Mouilleron), le modèle se perpétue en photographie. Travaillant essentiellement avec les artistes officiels – tels Ingres<sup>34</sup> et Henri Lehmann<sup>35</sup> qui lui confient leurs tableaux –, et photographiant les tableaux des Salons de 1861, 1863, 1864 et 1867, Bingham contribue ainsi à promouvoir le “bon goût” dominant, le style académique établi par le jury du Salon.
- 24 La photographie faisait aussi l'objet de nombreux échanges épistolaires entre les artistes et leurs mécènes. Gustave Moreau (1826-1898), voisin de Bingham, envoie en 1866 à l'un de ses clients une série de photographies exécutées par celui-ci d'après les tableaux exposés au Salon dans le but de lui montrer ses dernières créations<sup>36</sup>. La photographie se substitue ainsi à l'œuvre et en propose ce que Théophile Thoré appelle une « seconde vue<sup>37</sup> », formule métonymique qui sous-entend une façon transitoire d'appréhender et d'accéder à l'œuvre par l'usage d'une image mnémorique durable. Dans le cas d'artistes refusés, la photographie offre ce que l'on pourrait appeler une “première vue”, permettant aux œuvres non exposées de circuler et susciter l'intérêt du public.
- 25 À cet égard, les artistes, comme envers leurs graveurs, avaient de fortes exigences envers leurs photographes. Considérant qu'elles faisaient partie intégrante de leur

œuvre, ils contrôlaient étroitement la qualité et la diffusion des photographies. Ce phénomène témoigne de l'ampleur que prend la reproduction des œuvres dans la promotion d'un artiste auprès du public, doublé du développement du marché de l'art et d'une demande croissante d'images. Alors que l'autorité du Salon était remise en question, les artistes refusés n'étaient pas indifférents au fait qu'elle contribuait à une autonomisation de l'art.

- 26 Un exemple de cet usage nous est donné avec Gustave Courbet (1819-1877). Partant à la conquête de l'indépendance nécessaire à l'art, Courbet comprend que la connaissance de son art serait mieux servie par la large diffusion des photographies de ses œuvres, dont il espère d'ailleurs tirer quelques revenus. Son exigence envers la photographie, que l'on retrouve chez Delacroix, est significative de l'importance du rôle des reproductions, auxquelles du reste il aura recours tout au long de sa carrière. En relation avec Victor Laisné dès 1853 pour l'ouvrage de Silvestre, Courbet fait à nouveau appel à lui deux ans plus tard dans le but de vendre des photographies de ses tableaux dans son Pavillon du réalisme. Fort mécontent du résultat, il envisage de quitter le photographe<sup>38</sup>. Au début des années 1860, il fait la connaissance d'Étienne Carjat (qui deviendra un ami fidèle), de Richebourg et Bingham. Refusé au Salon de 1863, il confie à ce dernier la reproduction du *Retour de conférence* (fig. 9), mais encore une fois, Courbet est déçu du résultat<sup>39</sup>. La reproduction lui permet néanmoins de faire connaître son œuvre et, le tableau ayant été détruit par un catholique fervent, d'en conserver une trace. Agissant en dehors du circuit officiel, la photographie possède une forte valeur "auratique", car à travers elle, le tableau censuré continue à porter atteinte à la morale : en 1867, l'État fait détruire les clichés chez Bingham, provoquant l'indignation de l'artiste<sup>40</sup>. Courbet fait encore reproduire *Vénus et Psyché* – refusé au Salon de 1864 – par Bingham qui doit prendre sa « revanche<sup>41</sup> ». Dans les années 1870, Courbet choisira Michelez pour promouvoir son œuvre par la photographie.



Fig. 9. G. Courbet, *Retour de conférence*, reproduction photographique de R. J. Bingham, tirage albuminé, 17 x 25 cm, 1863, coll. musée Gustave-Courbet, Ornans.

- 27 Au cours des années 1860, Bingham est reconnu comme un maître de la photographie de peintures modernes et anciennes et participe activement aux expositions de la Société française de photographie<sup>42</sup>. Défenseur de l'estampe contemporaine dans la *Gazette des beaux-arts*, Philippe Burty n'hésite pas à l'encenser au sujet de ses reproductions d'après Meissonier<sup>43</sup>. L'œuvre de l'artiste ayant été peu gravée ou lithographiée, la photographie apporte un précieux secours à son étude. Meissonier ne pouvait être mieux représenté que par celui que Burty nomme le plus habile photographe français. Pour lui, l'esprit du tableau se transmet dans la copie et fait, pour ainsi dire, un véritable portrait de l'œuvre : « M. Bingham, qui a poussé au dernier point l'étude de la reproduction des peintures, est arrivé à rendre la présence de l'air, à tourner l'écueil de la diversité des tons, presque cette touche qui est si précise, si juste et si personnelle, et aussi l'expression intime des physionomies<sup>44</sup>. »



Fig. 10. Yvon, *La Prise de Malakoff*, reproduction de Ch. Nègre d'après un négatif au collodion de R. J. Bingham, héliogravure, 28,3 x 41,8 cm, v. 1858 ; coll. SFP.

- 28 Burty indique en outre qu'il faisait faire ses tirages par l'entreprise Jacquin à Paris, chargée de l'exploitation du procédé au charbon Garnier et Salmon<sup>45</sup>.
- 29 Bingham se montre en effet soucieux de la pérennité des images. Dès 1857, il collaborait, avec la reproduction de *La Prise de Malakoff* de Yvon, à l'expérimentation du procédé de gravure héliographique de Charles Nègre (fig. 10). En 1867, il divulgue le procédé de Walter Woodbury, la photoglyptie, dont Goupil achète les droits pour la France<sup>46</sup>, et présente l'invention à la Société française de photographie. Alphonse Davanne signale l'année suivante comment il a su surmonter la difficulté de la taille des épreuves en diversifiant les formats<sup>47</sup>. Mais alors que Bingham participe à l'essor de la production industrielle de la photographie, il quitte Paris à la fin des années 1860 et meurt mystérieusement à Bruxelles le 21 février 1870. Son atelier est repris par Ferrier et Lecadre qui continuent l'exploitation de ses clichés et réalisent de nouvelles campagnes jusqu'en 1875<sup>48</sup>.
- 30 Alliant l'art et la science, les différents acteurs du monde artistique et de la photographie, Bingham est un des premiers photographes à diffuser et à promouvoir

l'art de son temps et à faire de la photographie un substitut efficace de l'œuvre, un nouvel intermédiaire entre l'artiste et le public. Il incarne à la fois une continuité et une rupture avec la tradition de la reproduction gravée faisant de la photographie de reproduction un art à part entière. Artistes, marchands, collectionneurs, conservateurs et éditeurs s'emparent rapidement de ses pouvoirs de "représentationalité" – la copie prenant lieu et place de l'œuvre originale – dans des visées protocolaires, commerciales ou pédagogiques.

- 31 Pour Ernest Lacan, Bingham crée un véritable musée d'art contemporain : « L'histoire de l'art moderne se trouve tout entière dans ses importantes et riches collections<sup>49</sup>. » La photographie de reproduction produit un déplacement de lieu, de l'œuvre originale vers son succédané. Que ce soit par la multiplicité des images rassemblées ou par la double dimension interprétative (optique – lors de la prise de vue – et visuelle – à la lecture de l'image) qu'elle introduit, la photographie participe à l'avènement d'un nouveau réseau de circulation des œuvres et un nouveau champ d'étude critique de l'art qui fondent les prémices d'une configuration moderne du monde de l'art.

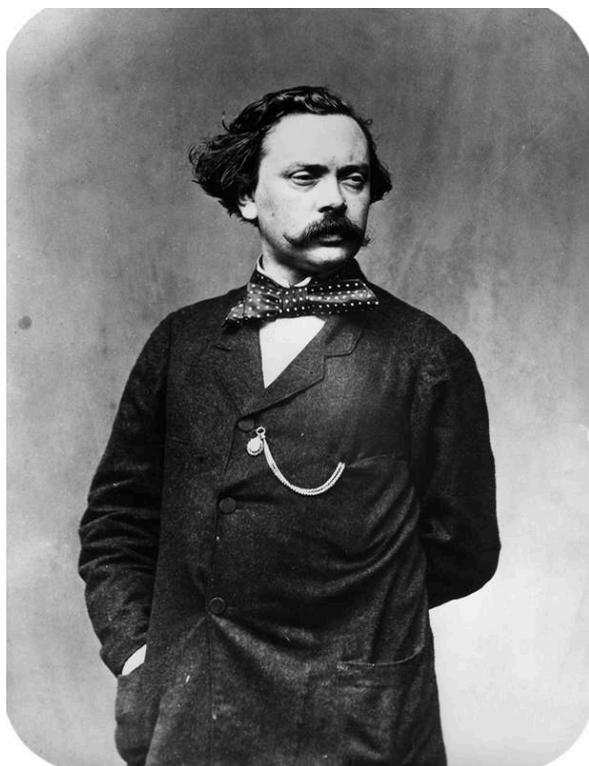


Fig. 11. Harrison, « Portrait de Bingham », tirage au charbon, 54 x 40 cm, 1865, coll. SFP.

---

## NOTES

1. Sur l'évolution de l'histoire de la peinture et la mise en place du système "marchand-critique" à cette époque, voir C. HARRISON et Cynthia A. WHITE, *La Carrière des peintres au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris,

Flammarion, 1991 ; Pierre NAHON, *Les Marchands d'art en France, XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, La Différence, 1998.

2. Louis-Auguste MARTIN, "Utilité de la photographie pour les exposants", *La Lumière*, 8 juillet 1851, p. 87. Le président de la Société héliographique est Jules-Claude Ziegler (1804-1856) peintre formé dans l'atelier d'Ingres, directeur de l'École impériale des beaux-arts et du musée de Dijon.

3. Stephen BANN, *Parallel lines, Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven & London, Yale University Press, 2001, p. 118-119.

4. *Photogenic Manipulation : Part I containing The Theory and Plain Instructions in the art of Photography or the Production of pictures through the agency of light : including calotype, fluorotype, ferrotype, chromotype, chrysotype, cyanotype, catalisotype and anthotype*, by Robert J. Bingham, late chemical assistant in the laboratory of the London Institution, illustrated by woodcuts, 6th edition, London, Published by Georges Knight and Sons, Manufactures of chemical apparatus and Philosophical instrument fosterlane, Cheapside, 1850. Bann (2001, n. 86 p. 224) signale une 4<sup>e</sup> édition publiée en 1847, copie dans la Collection spéciale du Getty Research Institute. Cet ouvrage contenait la description de plusieurs procédés et évoquait la possibilité de remplacer l'albumine par le collodion pour le procédé du négatif sur verre.

5. Dans une brochure publiée à Londres en 1850, Bingham affirme avoir inventé le collodion et inscrit sur son cachet : « Inventeur du procédé collodion ». Mais ce n'est qu'en mai 1852, un an après la publication de Frederick Scott Archer (mars 1851), qu'il communique à l'Académie des sciences de Paris le principe de ce procédé. Il expose la possibilité d'obtenir une image positive sur verre et assure pouvoir réduire le temps d'exposition nécessaire à l'obtention d'un négatif de trois à quatre secondes, c'est-à-dire moitié moins que pour le daguerréotype. Cf. *La Lumière*, 29 mai 1852, p. 91-92 ; "Photographie", *Cosmos*, 16 mai 1852, p. 56, signale la différence entre Bingham et Archer pour le développement du négatif verre au collodion, le premier se servant de l'acide gallique (employé pour l'albumine) au lieu de l'acide pyrogallique employé par Archer.

6. J.-J. ARNOUX, "Exposition universelle", *La Lumière*, 29 juin 1851, p. 82. Les sujets ne sont pas précisés.

7. A. J. HAMBER, "A Higher Branch of the Art", *Photographing the Fine Art in England, 1839-1880*, London, Gordon Breach Publisher, 1996, p. 263 ; N. KEELER, "Illustrating the 'Report by the Jury' of the Great Exhibition of 1851", *History of Photography*, vol. 6, n°3, 1982, p. 269, signale qu'Hennemann, assistant de Talbot, avait fait un arrangement avec Bingham pour qu'il l'aide à photographier l'exposition. Le journal *Cosmos*, art. cit., affirme que Bingham avait installé à cette époque un établissement d'impression dans une villa à Versailles, produisant chaque jour des épreuves par centaine. La Société héliographique n'en fait cependant aucune mention dans son journal et avait d'ailleurs chargé Gustave Le Gray et François-Auguste Renard, en mars 1851, de fournir un devis sur le fonctionnement d'une « imprimerie photographique ». Un tel établissement n'existait pas en France avant l'ouverture des entreprises Fonteny à Paris et Blanquart-Évrard à Lille en août 1851.

8. F. SCOT, *La Lumière*, 22 janvier 1853, p. 15 et 29 mai 1853, p. 86. Cette exposition, organisée par Joseph Cundall, Henry Delamotte (1820-1889) et Roger Fenton (1819-1869), présentait 774 épreuves.

9. Voir Mark Haworth-Booth et Anne McCauley, *The Museum and The Photograph*, Williamstown (Massachusetts), Sterling and Francine Clark Art Institute, 1998, p. 11-13 ; A. Hamber, op. cit., p. 402 et 415. Il ne reste cependant aucune trace du passage de Bingham et de T. Thompson au Louvre dans les archives des musées nationaux. Cette époque demeure confuse au Louvre, l'accès au musée n'était pas encore réglementé, Charles Marville avait été désigné photographe officiel des musées nationaux à partir de 1851. T. Thompson aurait été formé par Bingham. Le Victoria and Albert Museum conserve cependant un album et des photographies d'objets du Louvre pris par Thurston Thompson en 1855 (n°32 : 492-32 : 633, 36 : 370, archives 109-254) et des vues de

l'Exposition universelle de Paris (archives n°853-899). L'auteur remercie Kate Best, conservateur assistante au Victoria and Albert Museum, Londres.

10. Warren-Thompson, photographe anglais, s'installe en 1849-1850 à Paris, 14, bd Poissonnière, en 1851, 24, rue Basse-du-Rempart puis de 1853 à 1859 au 22, rue de Choiseul. Cf. *La Lumière*, 24 février, 30 juin et 13 octobre 1855. Les épreuves mesurent environ 80 x 60 cm et sont obtenues à partir de négatifs au collodion et à l'aide d'un objectif 12 pouces (33 cm) de Plagniol et d'une chambre noire de 4 m de tirage fabriquée par Alexis Gaudin et frères. Le problème est le coût élevé des épreuves. Ernest Lacan apprécie la vigueur, l'effet artistique très puissant des épreuves, mais reproche l'exagération des défauts de l'épiderme, le grossissement des traits et le manque de netteté. Après une visite dans l'atelier, les frères Goncourt ne voient dans ces portraits qu'une apparence morbide : « Il y a comme une mort dans cet embaumement de la ressemblance ; un funèbre portrait de la vie, toutes ces faces diverses amoncelées et rangées dans des boîtes comme dans une bière, toutes ces chairs et ces yeux morts, sans couleur, ni physionomie. », J. et Ed. DE GONCOURT, 21 déc. 1856, *Journal : Mémoires de la vie littéraire*, rééd. Robert Laffont, vol. 1, 1989. L'auteur remercie Pamela Warner pour l'indication de cette source.

11. "Extrait des Rapports du Jury mixte international de l'Exposition universelle", *La Lumière*, 20 juin 1857, p. 99.

12. BNF : cartes-de-visite, série de portraits d'artistes par Bingham, non cotée.

13. La date d'ouverture de son atelier en 1857, 58, rue de La Rochefoucauld, communément annoncée en 1859, est attestée par le Catalogue de la deuxième exposition annuelle de la Société française de photographie, 1857, Paris, rééd. Jean-Michel Place, p. 5.

14. "Soirée photographique au King's College", *Revue photographique*, 5 janvier 1857, p. 226, et *ibid.*, "La photographie à l'Association britannique pour l'avancement des sciences", 5 octobre 1857, p. 372.

15. Cf. Catalogue de la deuxième exposition..., *op. cit.* ; Bingham expose dans la section française trois reproductions de tableaux originaux (Agneni, H. Vernet, La Bataille de l'Alma, E. Dubuffe), deux reproductions de gravure et dessin (Willis, G. Lévy), trois reproductions de sculptures (Lucca del Robbia, Gonon et J. Goujon) et une reproduction d'émaux.

16. "Soirée photographique...", *Revue photographique*, art. cit. ; sur Bingham et Horace Vernet, voir S. BANN, *Parallel lines, Printmakers...*, *op. cit.*, p. 122-124.

17. S. BANN, *ibid.* ; H. ZERNER, "Gustave Le Gray, artiste héliographe", *Gustave Le Gray. 1820-1884*, Paris, BNF/Gallimard, 2002, p. 218.

18. "La photographie à l'Association britannique...", *Revue photographique*, art. cit.

19. E. H., "Revue photographique", *La Lumière*, 12 septembre 1857, p. 145.

20. P. BURTY, "Exposition de la Société française de photographie", *Gazette des beaux-arts*, 15 mai 1859, p. 218 : « Quelques autres épreuves d'après Paul Delaroche sont également très satisfaisantes, quoique cependant, La Jeune Martyre, dont le corps flotte sur les eaux dans une sorte d'apothéose, ait, à cause des tons jaunes, complètement changé d'effet. Mais si, ne tenant pas compte de la relation des tons, on ne cherche que l'émotion que donne la composition, que le charme du dessin, que la séduction des expressions, on doit reconnaître que M. Bingham, par la perfection de ses appareils et la sûreté de sa pratique, est celui qui réussit le mieux dans cette spécialité. »

21. Th. GAUTIER, "L'œuvre de Paul Delaroche photographié", *L'Artiste*, t. III, 7 mars 1858, p. 155 : « La Jeune Martyre noyée a été rendue par ce moyen mécanique et qui ne l'est pas d'une façon surprenante. Ce corps charmant à demi submergé rayonne sous l'auréole à travers la fluidité des vagues, si souple, si abandonné, si chaste, que toute gravure de ce chef-d'œuvre devient désormais inutile. Et remarquez combien la photographie a le sens de l'art : les deux figures distrayantes et mauvaises du fond ont, pour ainsi dire, disparu sous l'intensité de la teinte. »

22. Pour Gautier, la photographie n'est pas exacte mais fantasque : « Elle efface, elle estompe, elle assourdit et met en relief avec un art dont on ne la juge pas capable. [...] Chaque toile est ainsi

reproduite avec des hasards et des bonheurs qu'on a de la peine à ne pas croire intelligents. [...] La photographie, si exacte en face de la nature, devient fantasque en face des tableaux ; elle les éteint ou les illumine à son gré », *ibid.*

**23.** Œuvre de Paul Delaroche reproduit en photographie par Bingham accompagné d'une notice sur la vie et les ouvrages de Paul Delaroche par Henri Delaborde et du catalogue raisonné de l'œuvre par Jules Goddé, Paris, Goupil & Cie, Éditeurs, 19, bd Montmartre, 1858 ; composé d'une notice sur la vie du peintre (27 p.), 86 planches photographiques chacune accompagnée d'un texte explicatif, la liste des élèves de l'artiste, une table chronologique de l'œuvre et la liste des souscripteurs. Prix : 550 F (1 676 euros). Sur Goupil, voir *États des lieux*, tomes I et II, Bordeaux, musée Goupil, 1996-1999.

**24.** Ary Scheffer (Dordrecht 1795-Argenteuil 1858), son œuvre est largement reproduite et diffusée par la maison Goupil & Cie. En 1859, une grande exposition posthume organisée par le marchand Francis Petit réunit cent quatre peintures et trois sculptures de Scheffer dans l'hôtel du marquis d'Hertford, 26, bd des Italiens. BURTY regrettera que les tableaux absents n'aient pas été représentés soit par des gravures, soit par des photographies ("Exposition des œuvres d'Ary Scheffer", *Gazette des beaux-arts*, 1859, p. 41). Bingham a sans doute réalisé les clichés à cette occasion pour publier les épreuves dans *L'Œuvre de Ary Scheffer*, reproduit en photographie d'après les tableaux et les dessins originaux par Bingham, accompagné d'une notice sur la vie et les ouvrages de Ary Scheffer, par L. Vitet de l'Académie française, un vol. format grand folio contenant 60 pl., prix de l'ouvrage complet : 300 F (914 euros).

**25.** BNF : Eo 226, fol., *Histoire des artistes vivants français et étrangers, Peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, photographes. Étude d'après nature par Théophile Silvestre, portrait des artistes et reproduction de leurs principaux ouvrages par la photographie*, Paris, E. Blanchard, 1853. L'édition de 1856 mentionne « dix portraits pris au daguerréotype et gravés sur acier » alors qu'il s'agit de calotypes reproduits par la gravure. Seule une première série de l'ouvrage parut, en dix numéros respectivement consacrés à Delacroix, Courbet, Ingres, Barye, Rude, Diaz, Decamps, Corot, Préault et Chenavard. La seconde série resta à l'état de projet sauf pour la première livraison dédiée à Horace Vernet. Devaient y figurer Daumier, David d'Angers, Delaroche, Devéria, Dupré, Huet, Jeanron, Théodore Rousseau et Troyon. *La Lumière*, 27 août 1853, p. 139-140.

**26.** Achille Louis Martinet (1806-1877), peintre-graveur et marchand d'art. En 1858, il ouvre à Paris, au 26, bd des Italiens, un lieu permanent d'exposition pour les artistes contemporains. En 1862, il crée avec Théophile Gautier (président) la Société nationale des beaux-arts qui réunit Ingres, Courbet et Manet, avec des expositions à la galerie Martinet de 1862 à 1865. Archives des musées nationaux, X 1859, 2 : Lettre du comte de Nieuwerkerke à Louis Martinet, 23 février 1859 : autorisation de photographe. Bingham devait obtenir l'accord des artistes et ne pouvait accéder au palais de l'Industrie. Deux autres demandes sont accordées, le 29 mars à E. Rasseti (*Journal des Salons*) et en mai au photographe Franck.

**27.** *La Lumière*, 21 août 1859, p. 135, encart extrait de *La Patrie* ; et LA GAVINIE, "Chronique", *La Lumière*, 26 mars 1859, p. 51.

**28.** L'album complet est vendu à un prix proche de la gravure, 150 F (457 euros), la moitié de l'ouvrage 75 F (228 euros), chaque livraison de 10 photographies 20 F (61 euros), et chaque épreuve 3 F (10 euros). Le titre de l'ouvrage devient : *L'Album. Recueil de photographies des chefs-d'œuvre de l'art contemporain* publié par Louis Martinet, [...], 1860. L'École des beaux-arts en acquiert un exemplaire en décembre 1860. Francis Petit est marchand d'art à Paris, 42, rue de Provence ; Paul Durand-Ruel (1831-1922) est en passe de reprendre la galerie de son père à Paris, alors située 1, rue de la Paix.

**29.** BNF, Dc 284 : *Œuvres de Chiffart, grand prix de Rome, 1<sup>re</sup> série*, Paris, Alfred Cadart, Éditeur, 3, rue Saint-Fiacre, 1859. Contient des lithographies, des gravures et des photographies. Nicolas-François Chiffart, peintre et graveur français, 1<sup>er</sup> prix de Rome en 1851, connaît un début de

carrière brillant, mais n'arrive pas à séduire les commanditaires. Alfred Cadart est marchand d'estampes et éditeur ; d'abord favorable à la photographie, qu'il publie, il s'y oppose fermement à partir de 1862 en fondant la Société des aquafortistes.

30. Comme le signale THORÉ-BÜRGER, "Galerie de MM. Pereire", *Gazette des beaux-arts*, 1<sup>er</sup> vol., 1864, p. 192-213 : « Quel classement adopter pour donner une idée de ces trésors d'art qui ne sont pas rapprochés en série comme les diverses écoles dans un musée bien ordonné ? », BNF, Est. : Aa 181 pet. fol., Galerie Pereire, Paris, s. d., 1 vol., vers 1863. Les catalogues illustrés du fonds de l'atelier Bingham (1860-1875) proviennent d'une collection privée.

31. Souvenirs de la galerie Pourtalès, reproduction des Antiques, Tableaux et Objets d'art les plus remarquables de la collection du comte Pourtalès Gorgier, volume grand in-folio comprenant 63 planches. L'album est publié par Goupil & Cie au prix de 300 F (914 euros) Les œuvres sont prises isolément ou en groupe, le photographe demeure anonyme. La vente a lieu en février 1865.

32. Album photographique du musée Napoléon, publié avec l'autorisation de la Commission des Monuments fondée à Amiens sous le patronage de S. M. l'Empereur, Amiens, 1863 ; cf. Le Comte de Nieuwerkerke, *Art et pouvoir sous Napoléon III*, Paris, RMN, 2000, p. 104.

33. LA GAVINIE, "Chronique", *La Lumière*, 20 nov. 1858, p. 187. Les fonds Gustave Moreau et Auguste Rodin en témoignent.

34. Jean Auguste Dominique Ingres, cf. S. BANN, "Ingres in reproduction", *Art History*, vol. 23, n° 5, déc. 2000, p. 722.

35. Henri Lehmann, élève d'Ingres, peintre d'histoire, de compositions religieuses et murales, portraitiste, néoclassique. Il participe aux Salons (1837-1877), reçoit des commandes de l'État et enseigne à l'École des beaux-arts (1875-1881). Cf. BNF, Est., Dc 264 fol., où sont conservées une douzaine de photographies de Bingham et autant de Ferrier et Lecadre, successeurs de Bingham, reproduisant des tableaux de Lehmann entre 1862 et 1873 (Vénus et Cupidon, Le Char de l'amour, ou encore des décors peints de la Salle du trône au palais du Luxembourg). On trouve aussi une reproduction de Rêve d'amour (1848), faite par G. Le Gray en 1853.

36. BNF, département des Manuscrits : Mss Fr n.a.fr. 22 884, f°129, Lettre de Gustave MOREAU à X, 16 août 1866. Gustave Moreau et Bingham étaient voisins. Une reproduction encadrée d'Orphée par Bingham est encore accrochée dans la salle à manger du musée (Inv. OY 88-12). L'auteur remercie Patrick Absalon de lui avoir signalé cette lettre.

37. Th. THORÉ, "Salon de 1864", *L'Indépendance belge*, mai-juin 1864, p. 11.

38. Correspondance de Courbet, éd. établie par Petra ten-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, 1996, p. 129, Lettre de G. COURBET à Alfred Bruyas [Paris, 11 mai 1855], n° 55.5 : « Je vendrai des photographies de mes tableaux que je fais faire à M. Laisné en ce moment-ci. Il me fait cela au collodion et j'en suis fort mal-content. Je suis sur le point de le quitter. »

39. Id., p. 214, Lettre de G. COURBET à E. F. Haro [Ornans, 15 mars 1864], n° 64.5 : « Je désirerais que M. Bingham me fasse une photographie [de Vénus et Psyché], mais mieux réussie que celle qu'il m'a faite des Curés [Le Retour de conférence]. »

40. Id., p. 275, Lettre n° 67.9 de G. COURBET à J. Castagnary, Maisières, dimanche 21 [avril 1867] : « La police vient de détruire arbitrairement les clichés des Curés chez Bingham, je ne sais de quel droit enfin. »

41. Id., Lettres n° 64.5 et n° 65.6 de G. COURBET à J. Luquet [Ornans, 17 mars 1864] : « Le tableau est pour deux jours seulement soit chez M. Haro [...] ou chez M. Bingham, photographe. »

42. En 1861, Bingham présente 33 épreuves, dont 23 reproductions de tableaux modernes (d'après Meissonier, Decamps, Giraud, Bouguereau, Vernet, Dubuffe, Cabanel, Boulanger, Gérôme, etc.), et 10 reproductions de dessins et tableaux anciens (d'après Véronèse et surtout Raphaël). En 1863, il expose la quantité exceptionnelle de 72 reproductions de tableaux modernes (d'après Leys, Scheffer, Lehmann, Heilbuth, Tissot, Ingres, Flandrin, Winterhalter, etc.) et anciens (Vernet, Murillo et Greuze). En 1864 et 1865 c'est, à chaque exposition, une cinquantaine de

reproductions de peintures (Moreau, Corot, etc.) qui sont présentées. Cf. Catalogues des expositions de la Société française de photographie, 1857-1874, op. cit.

43. P. BURTY, "L'œuvre de M. Meissonier et les photographies de M. Bingham", *Gazette des beaux-arts*, 1866, p. 78-89.

44. Id., p. 85. Dix ans plus tôt, en 1856, H. Delaborde affirme le contraire, tandis qu'A. BONNARDOT pense comme Burty : « Dans ces produits matériels, on doit nécessairement retrouver la poésie, l'art, puisqu'ils sont les reflets des grands génies. », "La photographie et les arts", *Revue universelle des arts*, oct. 1855-mars 1856, t. II, cit. in André ROUILLÉ, *La photographie en France, textes et controverses : une anthologie 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 254.

45. Maison Jacquin, spécialisée dans le tirage au charbon de 1863-1876 à Paris, 71, rue Notre-Dame-des-Champs. Le procédé au charbon Garnier et Salmon est décrit dans BARRESWILL et DAVANNE, *Chimie photographique*, Paris, Mallet-Bachelier, 1861, p. 360, signalé par Burty. Dérivé du procédé au charbon d'Alphonse Poitevin, il consiste en l'obtention d'un tirage positif à partir d'un cliché positif exposé de huit à trente minutes sur une feuille sensibilisée au citrate de fer que l'on saupoudre de charbon. Cette méthode paraît assez longue et il est probable que Bingham l'ait uniquement utilisée pour les reproductions de dessins de Meissonier.

46. Walter Bentley Woodbury invente la photoglyptie en 1865, procédé inaltérable qui permet d'obtenir, à partir d'une matrice en plomb, un tirage de quelques centaines d'épreuves d'une qualité égale au charbon. Goupil & Cie achète le droit d'exploitation exclusif en 1867, sans doute grâce à l'intermédiaire de Bingham. Il installe une machine à vapeur dans ses ateliers en 1869 et cède les licences à Braun, Lemercier et L. Vidal en 1870.

47. Assemblée générale de la Société française de photographie, *Bulletin de la Société française de photographie*, 2 août 1867, p. 197 : Bingham évoque la rapidité du tirage des épreuves, quatre par minute. À cette même séance, Adolphe Braun présente des reproductions de dessins de maîtres obtenus selon le procédé au charbon Swann. A. Davanne, "Exposition universelle de 1867, Photographie", *Le Moniteur de la photographie*, 15 sept. 1868, p. 162 : "II. Impression par le bichromate de potasse et les matières colorantes". La photoglyptie nécessite une forte pression pour obtenir des moules en plomb ce qui limite l'emploi du procédé à de petites dimensions (environ 13 x 19 cm). Si Davanne affirme que Bingham est parvenu à produire les grandeurs les plus fréquentes, il n'explique pas comment.

48. Edmond Lecadre succède à Bingham en 1870, en association avec Alexandre Ferrier puis seul à partir de 1875, 56, rue de La Rochefoucauld. Ils publient en 1872 une série de dix photographies, les Peintures murales exécutées dans la salle à manger d'un hôtel à Paris par Henri Lehmann (BNF, Est. : Dc 264, fol.).

49. E. LACAN, "Revue photographique", *Le Moniteur de la photographie*, 15 mars 1870, p. 1.

---

## AUTEUR

### LAURE BOYER

Université Marc-Bloch, Strasbourg

Laure Boyer prépare une thèse sur Les Reproductions photographiques d'œuvres d'art au XIX<sup>e</sup> siècle en France, sous la direction de Roland Recht (Collège de France).