

“ À force de voir et de comparer ”. Arthur Batut face au scandale de la photographie composite de Francis Galton

Leszek Brogowski

▶ **To cite this version:**

Leszek Brogowski. “ À force de voir et de comparer ”. Arthur Batut face au scandale de la photographie composite de Francis Galton. Défier la décence : crise du sens et nouveaux visages du scandale dans l'art / études réunies par Lezek Brogowski, Joseph Delaplace et Joël Laurent, Artois Presses Université, pp.201-227, 2016, 978-2-8483-2226-1. hal-01688311

HAL Id: hal-01688311

https://univ-rennes2.hal.science/hal-01688311

Submitted on 1 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Leszek Brogowski

« À force de voir et de comparer »

Arthur Batut face au scandale de la photographie composite de Francis Galton

En 1878, Francis Galton, savant amateur de l'époque victorienne, présente devant la Royal Society son invention de la photographie composite grâce à laquelle, croit-il, l'exposition multiple de visages des criminels (ou des phtisiques, etc.) révélerait le visage typique du criminel : un portrait générique. Le scandale de l'implication des photographies composites dans l'eugénisme, c'est-à-dire la justification – revendiquée de surcroît comme scientifique – du « délit de faciès », déterminé héréditairement, est renforcé



Francis Galton, Portrait composite du criminel, vers 1880.

par l'emploi auquel Galton a eu recours pour les produire, à savoir le procédé artistique le plus ancien et le plus classique de l'art occidental, celui de l'idéal de la beauté. Peindre la beauté après ces photographies eugénistes deviendra-t-il donc un geste barbare ? – pourrait-on demander en paraphrasant T. W. Adorno. Ces photographies ont affecté l'imagination de quelques philosophes : Ludwig Wittgenstein, Sigmund Freud, Gregory Bateson…, mais quelle a été l'attitude des artistes face à cette usurpation ? Il faudra l'examiner avec beaucoup de nuances, car non seulement il n'était pas simple de se situer par rapport à ces portraits, mais encore parce que chaque artiste adoptait, cela va sans dire, une position singulière. Certes, le sens monstrueux que Galton a fait porter à ces images de la « moyenne » a jeté un discrédit sur les formes de la beauté, considérées depuis des siècles comme véhicule important des valeurs de l'humanisme ; mais l'opposition à la rigidité de ces normes esthétiques de la beauté idéale grandissait déjà dans l'art tout au long du XIX^{e} siècle, et elle a culminé au XX^{e} dans les travaux des artistes qui ont porté le flambeau du féminisme.

Habituellement, les artistes provoquaient eux-mêmes les scandales, en mettant en cause les valeurs esthétiques désuètes ; certains le faisaient délibérément, comme Honoré

Daumier subvertissant l'idéal grec de beauté, par exemple dans la série de caricatures « Histoire ancienne », d'autres involontairement, comme cela est arrivé à plusieurs reprises à Édouard Manet. Concernant les portraits composites, un rapport inédit s'est constitué entre les artistes et le scandale, sur fond d'un procédé artistique détourné par la science, rapport dont il s'agira ici de démêler les fils, en prenant l'exemple d'Arthur Batut[1], photographe amateur fasciné par la photographie composite, qui s'en est imaginé des usages artistiques et scientifiques. En effet, le scandale a été d'une certaine manière « idéalisé » par l'histoire : même lorsqu'il échappait à son créateur, lorsqu'il le dépassait, lorsqu'il n'était pas recherché par lui, il était considéré comme une stratégie discrète et efficace pour mettre à mal l'ordre établi, où parfois indissociablement esthétique ou politique. Mais il est temps, peut-être, d'écrire une histoire complémentaire des scandales, et, à la manière des historiens des sciences qui ont ouvert un nouveau champ de recherche sur l'*erreur scientifique*, de s'intéresser aux scandales qui arrivent par des *errements artistiques*, lorsque les artistes s'engagent auprès d'idées ou d'ordres politiques intenables, voire insoutenables, parfois sans en maîtriser entièrement le sens. Tel est le cas d'Arthur Batut : il n'a ni provoqué de scandales, ni n'en a pu reprendre à son compte le trouble, et pourtant il voulait soumettre les fruits de son art à un régime idéologique douteux, dont l'histoire montrera par la suite la nocivité.



Honoré Daumier, *Pygmalion*, série « L'Histoire ancienne »,
lithographie publiée dans *Le Charivari* le 18 décembre 1842, p. 47.

[1] Je remercie Serge Nègre pour l'autorisation de reproduire les photographies et les notes d'Arthur Batut, ainsi que Nathalie Boulouch et Krzysztof Pruszkowski de m'avoir indiqué les pistes des premières références bibliographiques sur Arthur Batut.

Il faut d'emblée préciser le contexte, où l'esthétique et le politique deviennent indiscernables. L'invention des composites eugénistes de Galton date de l'époque où s'engageait l'ultime confrontation de la modernité avec l'orthodoxie esthétique des académies ; l'idéal de la beauté, que celles-ci conservaient avec dévotion, n'en sortira pas vivant. L'expérience des photographies composites est intéressante dans la mesure où elle permet d'éclairer le rôle que l'esthétique néoclassiciste des académies jouait dans certains aspects de la « normalisation » de la société au XIX^e^ siècle, pour reprendre sur un autre plan – esthétique – la problématique introduite par Michel Foucault. Qu'on appartienne aux catégories de voleurs, de meurtriers, de malades de la « consomption », etc., ou, au contraire, aux catégories de la « population saine » <Fig. 3> (pour Galton ces hommes beaux étaient essentiellement les officiers de l'armée et les sapeurs pompiers), Francis Galton admettait silencieusement qu'on doit entrer dans une norme correspondante, c'est-à-dire un idéal-type ; autre façon de dire : un stéréotype. Dans la mesure où la peinture des pompiers contribue, délibérément ou non, à une normalisation esthétique de la société, les enjeux politiques de l'académie des beaux-arts croisent fatalement les préoccupations esthétiques de l'eugénisme.



Francis Galton, Portrait composite de la population saine, vers 1880.

Dans ce contexte, ce qui frappe de prime abord, c'est l'absence quasi totale de réactions des artistes face aux photographies composites de Francis Galton pendant environ un siècle, au point qu'il est difficile de valider la thèse de plusieurs historiens qui admettent que les photographies composites étaient à l'honneur jusqu'au début du XX^e^ siècle[2]. Certes, elles semblent disparaître sans avoir alimenté l'imaginaire artistique, et quelques portraits composites isolés et assez surprenants – réalisés par Nadar ou Lewis Hine – n'ont donné lieu pendant un siècle environ à aucune reproduction ni commentaire. C'est ainsi qu'Arthur Batut prend place dans cette autre histoire des scandales : il fut le seul artiste – photographe – qui s'est proposé d'appliquer la méthode composite de Francis

[2] Allan Sekula, « The Body and the Archive », *October*, vol. 39, Winter 1986, p. 52. Adam Sobota, « L'histoire de la photosynthèse. La photosynthèse de l'histoire », in *Photologie. Égypte – Lumière et Fotosinteza de Pruszkowski* (cat. bilingue), Muzeum Narodowe à Varsovie et à Wroclaw, 1993-1994, p. 19. Michel Frizot, quant à lui, écrit que « la méthode de Galton allait être célèbre jusqu'à la fin du siècle : Marey y fait souvent référence », « Corps et délits », in *Nouvelle histoire de la photographie*, sous la dir. de Michel Frizot, Paris, Larousse, 2001, p. 267.

Galton, en revendiquant à la fois inspiration scientifique et visée artistique (mais aussi ethnographique). En 1906, il parle – au contraire de ces historiens – de « l'oubli dans lequel on laisse depuis si longtemps un procédé rigoureusement scientifique[3] ». Batut ne semble ni partager les positions eugénistes de Galton ni être particulièrement gêné par le fait que ce procédé a pu connaître d'aussi sinistres applications : il en fait abstraction pour pouvoir vivre la fascination par le procédé même. On analysera ici les tenants et aboutissants de cette fascination. Mais Batut n'a pas la conscience de s'inscrire ainsi dans une histoire qui le dépasse, histoire dont la dimension scandaleuse consiste notamment dans la difficulté à libérer la photographie composite du fardeau eugéniste qui s'est posé sur elle : à quoi tient cette proximité de l'idéal de beauté de l'idéologie eugéniste, où l'art et la science se rencontrent scandaleusement dans la photographie composite ? Il n'y aura pas de place ici pour élargir ainsi l'horizon des analyses ; nous les reprendrons dans une autre étude.

Photographe amateur au sens plein et noble du terme, expérimentateur, notamment en photographie aérienne (dispositif embarqué sur un cerf-volant), Arthur Batut[4] (1846-1918) se prit d'une passion pour la photographie composite après la lecture en 1879 d'un article de Francis Galton – selon ses propres aveux –, et il réfléchit sur ses usages artistiques et scientifiques possibles. Le plus remarquable parmi les premiers est sans aucun doute sa tentative de représenter la « beauté arlésienne » : celle par laquelle sont belles toutes les femmes d'Arles, pour reprendre librement les considérations platoniciennes[5], non pas « une belle vierge[6] », mais « le beau [arlésien] tout court[7] ». « Si l'on envisage la population féminine d'Arles-sur-Rhône, dont la beauté est légendaire et dont le gracieux costume local fait si bien valoir les lignes sculpturales, écrit Batut en 1906, on ne sera pas surpris que j'aie tenté d'en dégager le type.[8] » Il lui manquait certes des outils théoriques pour repenser dans une perspective critique les concepts dont était porteur le langage de son époque, celui en particulier qui a adhéré à la photographie composite : la race, le sang, la ressemblance, le type ou encore la beauté, et l'on sait que le glissement se produit facilement entre la visée esthétique d'une part, et la visée taxonomique, d'autre part, qui pose des normes et catégorise, et ce même si Batut n'était pas

[3] Arthur Batut, « Article sur la reproduction du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race par la photographie », article initialement publié dans l'*Annuaire général et international de la photographie* en 1906 ; il est reproduit (sous le titre : « La Photographie appliquée à la recherche et à la reproduction du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race ») dans le catalogue *Arthur Batut. Le Portrait-type ou images de l'invisible*, édité par l'Espace photographique Arthur Batut à Labruguière, Serahl Éditeur, Labruguière, 1992, p. 5.

[4] L'Espace photographique Arthur Batut à Labruguière (le département du Tarn) conserve les archives d'Arthur Batut. Outre l'article de 1906 cité ci-dessus, une brochure portant, elle, le titre *La Photographie appliquée à la recherche et à la reproduction du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race*, mais avec un autre texte, fut publiée en 1887 chez Gauthier-Villars à Paris ; ce texte fut récemment reproduit dans *Arthur Batut. Fotógrafo 1846-1918*, Universitat de València en 2001 (p. 70-76), qui comporte également un essai biographique « Arthur Batut », signé par Danielle Autha et Serge Nègre qui sont à l'origine du musée Arthur Batut à Labrugière (p. 77-83). Il convient de signaler également l'article de Benoît Coutancier, « Arlésienne, les yeux dans les yeux. Arthur Batut et les limites d'un idéal de synthèse », in *Arlésienne : le mythe ?*, Arles, Museon Arlaten, 2000, p. 123-138, ainsi que le catalogue d'exposition « Faking It. Manipulated Photography Before Photoshop », New York, Metropolitan Museum of Art, 2012, p. 111-113, p. 233.

[5] Socrate va plus loin en disant : la beauté par laquelle « sont belles toutes les belles choses », Platon, *Hippias Majeur*, in *Œuvres*, Paris, nrf/Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1997, 287c, p. 30.

[6] *Ibid.*, 287e, p. 30.

[7] *Ibid.*, 286d, p. 29.

[8] Batut, « La Photographie appliquée… », *loc. cit.*, p. 7.

habité par les fantômes « des classes dégénérées », qui hantaient Francis Galton et son milieu. De ses propres travaux, en effet, Arthur Batut parle avec le langage idéologiquement fort chargé, qui était, certes, celui de son époque : « Le littoral de la Méditerranée est habité par des populations issues soit du mélange du sang romain et du sang sarrazin, soit directement de la race grecque[9] ». Et pourtant, dans diverses notes manuscrites conservées à l'Espace Arthur Batut de Labrugière[10], il prend ses distances avec les usages normatifs de la photographie :

> La photographie de type a été appliquée à des recherches pour lesquelles elle n'est pas faite. En Amérique, on a voulu en tirer le type du médecin, de l'industriel, du pasteur, du professeur. En Italie, le criminaliste connu Lombroso a voulu s'en servir pour obtenir le type de l'homme criminel. Je ne crois pas que de telles recherches puissent aboutir à des résultats sérieux. […] Tel n'est pas le but que ma méthode tend à réaliser.

Dans une autre note, il précise : « Le procédé convient pour enregistrer des analogies physiques, non des analogies intellectuelles. » Position claire par rapport aux mésusages de la photographie composite, certes, même si Arthur Batut semble vouloir épargner Galton dont il s'est inspiré : « Francis Galton, note-t-il par exemple, causes de l'oubli où est resté le procédé : 1. invraisemblance des résultats, 2. applications fâcheuses qui en ont été faites : *Scientific American* – Pr Lombroso – ». Batut ne veut pas admettre que la photographie composite a été inventée par Francis Galton précisément pour ces « applications fâcheuses » !

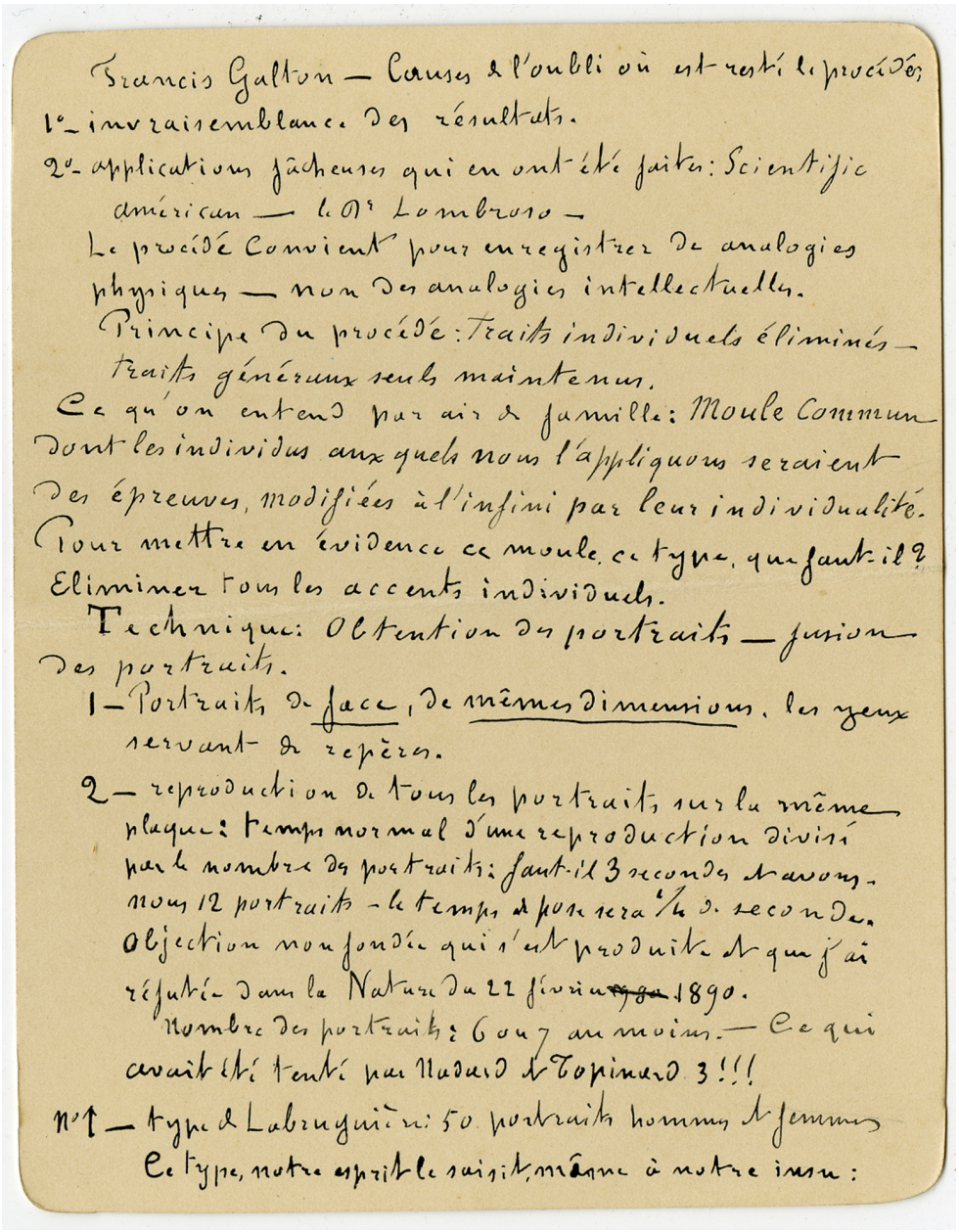


Arthur Batut, *Portrait obtenu avec 10 jeunes filles d'Arles.*
Phot. A. BATUT – A.D. du Tarn/Espace Arthur Batut, Labrugière.

[9] *Ibid.*, p. 7

[10] Elles m'ont été communiquées par Serge Nègre ; qu'il en soit chaleureusement remercié ici. Ces notes n'ont pas de numéros d'archive.

Quant aux usages scientifiques envisagés par Batut – « un procédé rigoureusement scientifique, capable de rendre à l'ethnographie de réels services et peut-être aussi à d'autres sciences voisines[11] » –, on trouve dans ses articles au moins deux idées originales en germe, dignes d'être soulignées, car elles traduisent concrètement sa position critique, même si elles n'ont pas pu trouver chez lui une expression satisfaisante.

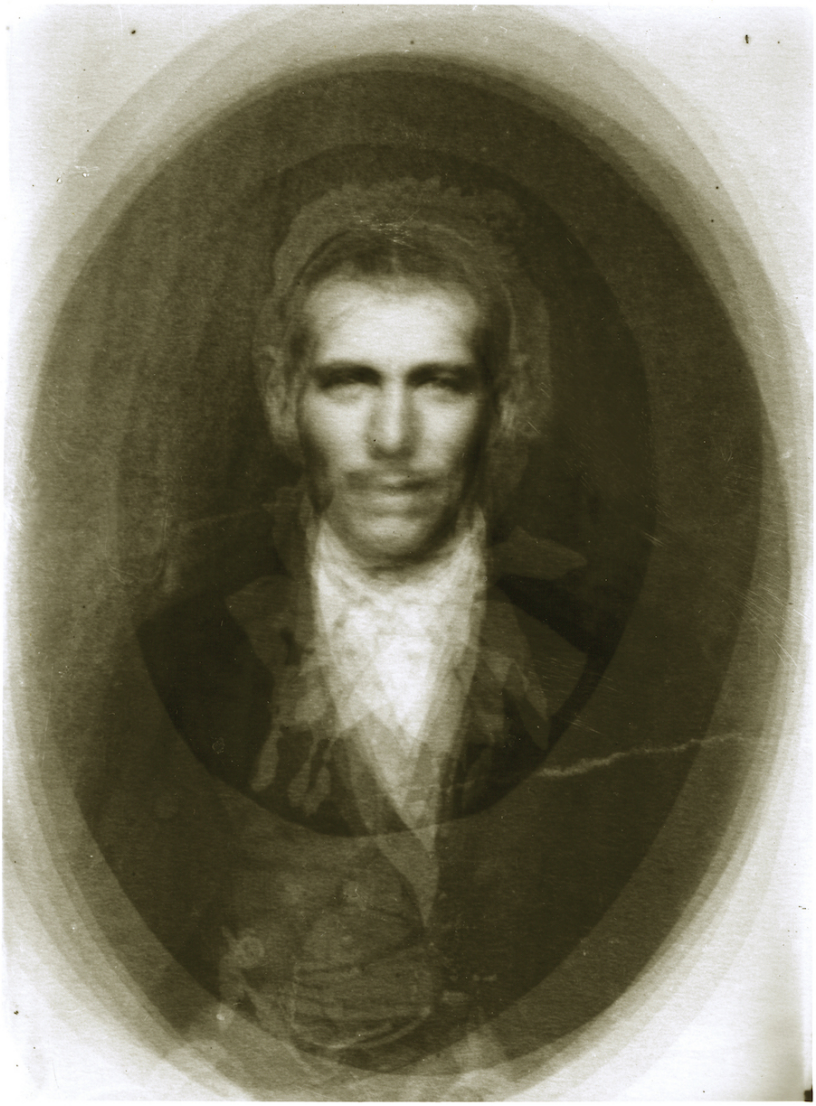

Francis Galton — Causes de l'oubli où est resté le procédé;
1°— invraisemblance des résultats.
2°— applications fâcheuses qui en ont été faites: Scientific
américan — le Dr Lombroso —
Le procédé convient pour enregistrer des analogies
physiques — non des analogies intellectuelles.
Principe du procédé: Traits individuels éliminés —
traits généraux seuls maintenus.
Ce qu'on entend par air de famille: Moule Commun
dont les individus auxquels nous l'appliquons seraient
des épreuves, modifiées à l'infini par leur individualité.
Pour mettre en évidence ce moule, ce type, que faut-il?
Eliminer tous les accents individuels.
Technique: Obtention des portraits — fusion
des portraits.
1— Portraits de face, de mêmes dimensions, les yeux
servant de repères.
2— reproduction de tous les portraits sur la même
plaque: temps normal d'une reproduction divisé
par le nombre des portraits: faut-il 3 secondes si nous
nous 12 portraits — le temps de pose sera ½ de seconde.
Objection non fondée qui a été produite et que j'ai
réfutée dans la Nature du 22 février ~~1890~~ 1890.
Nombre des portraits: 6 ou 7 au moins — Ce qui
avait été tenté par Mudard et Topinard 3!!!
n°1 — type de Labruguière: 50 portraits hommes et femmes
Ce type, notre esprit le saisit, même à notre insu:

Page manuscrite Arthur Batut. Tarn/Espace Arthur Batut, Labrugière.

L'une, exposée dès 1887, consiste à constater, à travers les portraits composites, un « air de famille » qui rapproche des populations pourtant séparées par une distance de « plus de cent kilomètres », et de mettre en rapport ce constat avec des connaissances historiques sur la migration des populations : « Cela s'explique aisément quand on sait qu'au XIII^e^ siècle, après la croisade contre les Albigeois, les nouveaux seigneurs des immenses forêts qui couvraient la montagne [la Montagne Noire] firent venir des Pyrénées des familles de charbonniers qu'ils installèrent sur leur domaines pour fabriquer le charbon

[11] Batut, « La Photographie appliquée… », *loc. cit.*, p. 5.

nécessaire aux forges et aux verreries qu'ils y établirent[12] ». Telle est aujourd'hui le sens des démarches mises en place par l'anthropologie génétique[13] : mettre les empreintes génétiques au service de l'étude des grandes migrations historiques des populations, des langues, des coutumes, des pratiques alimentaires, etc. Même si la photographie composite n'est pas un outil adapté à de telles recherches, et si Batut ne réfléchit pas sur les échelles géographiques, historiques ou statistiques qu'elles impliquent, cette idée reste intéressante dans le contexte de son travail, car elle offre une alternative aux usages eugénistes de la photographie composite, et montre qu'une fois libérée de l'interprétation eugéniste, celle-ci peut s'inscrire dans d'autres chaînes de raisonnement.

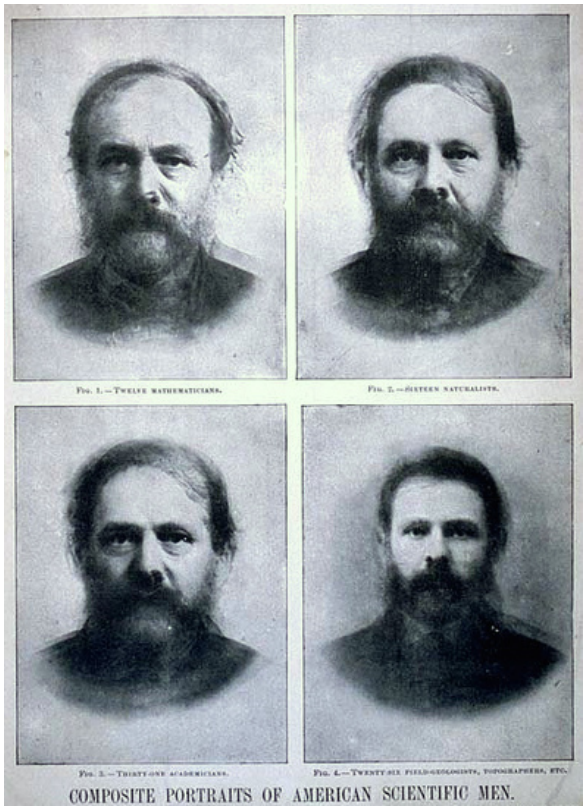


Arthur Batut, Portrait-type des charbonniers de la Montagne Noire (hommes et femmes).
Phot. A. BATUT – A.D. du Tarn/Espace Arthur Batut, Labrugière.

La seconde idée de Batut, à laquelle d'ailleurs la phénoménologie a pu donner par la suite une autre légitimité, est l'observation selon laquelle la perception tend spontanément à élaborer ses données dans le sens de l'universel et du typique. Pour résumer le

[12] Batut, *La Photographie appliquée à la recherche et à la reproduction du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race*, *op. cit.*, p. 75.
[13] Voir notamment les travaux d'Evelyne Heyer (par exemple sur la plateforme HAL), ainsi que du laboratoire UMR qu'elle dirige : Eco-Anthropologie et Ethnobiologie.

paradoxe décrit par la théorie de la forme (*Gestalttheorie*), on peut dire que c'est d'abord et spontanément le typique que nous percevons, alors que la perception des singularités nécessite, au contraire, un apprentissage spécifique. Par conséquent, si l'art peut être considéré comme source des connaissances sensibles[14], le bien-fondé des expérimentations avec la photographie composite reposerait sur le socle strictement esthétique : l'exploration du visible. Lorsque Batut critique les idées à propos de la photographie composite qui se propageaient en Amérique, il s'appuie sur un article publié en 1885 dans *Scientific American*, dont il cite en 1887 le passage suivant : « Lorsqu'on se trouve en présence d'une réunion d'hommes appartenant à une race différente de la nôtre, on parvient difficilement à les distinguer les uns des autres, parce qu'il se forme à notre insu, dans notre esprit, une sorte de portrait composé de cette race, qui nous voile les individualités[15]. »



Raphael Pumpelly, « Composite Portraits of Members of the National Academy of Sciences »,
Scientific American, n° 53, 5 September 1885, p. 151.

Des précisions sont indispensables au sujet de l'article de 1885 du *Scientific American*. D'abord, il permet d'expliquer la remarque critique de Batut sur les analogies physiques et les analogies intellectuelles, tant ce bref article sombre dans une idéologie esthético-eugéniste. Il présente initialement quatre portraits composites de : 1. douze mathématiciens, 2. seize naturalistes, 3. trente-et-un académiciens, 4. vingt-six géomètres [*field-ekologists, topographers, etc.*], puis il en donne la lecture suivante :

> Il serait difficile de trouver trente-et-un hommes intelligents plus différents les uns des autres au regard des similitudes faciales que les académiciens qui entrent dans ce composite. Il consti-

[14] Comme le pose Alexander G. Baumgarten, fondateur de l'esthétique, celle-ci est la science de ces connaissances, c'est-à-dire « *scientia cognitionis sensitivae* », *Theoretische Ästhetik* [1750], Hamburg, F. Meiner, 1983, p. 3.

[15] Batut, *La Photographie appliquée à la recherche et à la reproduction du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race*, *op. cit.*, p. 72.

> tue un groupe sélectionné comme type de la haute intelligence américaine [*higher American intelligence*] dans le domaine des sciences abstraites, tous sauf un ou deux étant nés Américains, presque tous Américains de souche [*of American ancestry*] depuis plusieurs générations. Ces visages m'inspirent l'idée [*give to me an idea*] d'un équilibre parfait, d'une intelligence prononcée, ainsi que, ce qui doit être inséparable de celle-ci dans la recherche scientifique, d'une forte imagination [*imaginativeness*][16].

Véritable nœud des problématiques traitées ici, cette traduction esthétique des convictions eugénistes porte en elle toutes les menaces de l'appréciation esthétique du visage ! Quant à la citation utilisée par Arthur Batut, non seulement elle est une libre synthèse des idées de cet article, mais encore il oublie de préciser que l'auteur de l'article attribue ces idées directement à Galton :

> Galton nous rappelle que, durant les premiers jours de la rencontre d'un voyageur avec une race très différente, celui-ci trouve impossible de distinguer [les individus] les uns des autres sans faire un effort particulier pour y aboutir ; toute la race lui paraît ressemblante, hormis les distinctions de l'âge et du sexe[17].

Et l'auteur, Raphael Pumpelly, d'en donner une explication marquée par une vision « mécaniste » de la perception, dont Batut ne réussit pas non plus à se dégager : c'est la rétine de l'œil qui – de manière quelque peu miraculeuse, faut-il ajouter – joue ici le rôle de la photographie composite.

> La raison de cela est que, par de brefs contacts avec de nombreux individus, il [le voyageur] reçoit sur la rétine, et enregistre dans sa mémoire, une image composite [*he receives upon his retina, and has recorded upon his memory, a composite picture*] mettant l'accent seulement sur ce qui commun à la race, et omettant les individualités.[18]

Batut traduit donc ce passage à sa manière, à savoir comme un voilement du singulier (la réalité) par le typique (« une sorte de photographie composite » formée « à notre insu, dans notre esprit »), en reconduisant ainsi l'erreur présente déjà chez Aristote (384-322 av. J.-Ch.) et pointée par George Berkeley (1685-1753), qui consiste à se représenter la conscience comme un œil qui, de l'extérieur, regarde le fond de notre œil[19].

En distinguant soigneusement le savoir portant sur le processus physiologique d'avec les données visuelles vécues, la phénoménologie interprétera plus tard cette mise en présence de la conscience et du monde comme l'être même : unité originaire et indissociable des deux. Elle n'aura donc plus besoin de l'hypothèse implicite d'un œil qui regarde le fond de notre œil, ni non plus de la notion de race, ni enfin de celle de composite, pour décrire la primauté du typique dans la perception. C'est en laissant de côté les savoirs abstraits (processus photographique, théorie eugéniste) qu'Erwin Straus analyse le cas d'un Européen qui voit pour la première fois de sa vie un Chinois ; celui-ci constitue pour lui, certes, un individu, mais déjà aussi un type, dans la mesure où il sort de l'ordinaire de ses perceptions. S'il continue à rencontrer des Chinois, au début ils lui paraissent tous semblables ; c'est seulement avec un certain nombre de rencontres qu'il commence à percevoir leurs individualités. Dans le même esprit, Batut remarquait qu'une mère reconnaît ses enfants jumeaux[20] d'abord par leurs différences, avant d'en

---

[16] Raphael Pumpelly, « Composite Portraits of Members of the National Academy of Sciences », *Scientific American*, n°53, 5 septembre 1885, p. 151. *Cf.* http://longstreet.typepad.com/thesciencebookstore/2013/08/jf.html [consulté le 03.08.2015].

[17] *Ibid*.

[18] *Ibid*.

[19] George Berkeley, « An Essay Towards a New Theory of Vision » [1709], in *Philosophical Works*, London, Everymans Library, 1985, en particulier § 116, p. 42.

[20] Je dois cette information à Serge Nègre, courriel à l'auteur du 12.02.2013 18 :09.

percevoir distinctement – positivement – les singularités. Et Erwin Straus de continuer l'analyse par une expérience de pensée : un animal, en poursuivant sa proie, ne perçoit pas des individus, mais il vise la nourriture d'un certain type[21]. Il n'est pas illégitime de penser que les intuitions d'Artut Batut vont dans la même direction que prendra plus tard la phénoménologie de Husserl, et en particulier sa théorie de l'idéation qui tentait d'expliquer comment la conscience réalise cette visée de l'universel, propre à la vie psychique en général. Lorsque, bien que toujours dans ce langage détestable de son époque, Batut s'interroge sur la perception des « caractères mystérieux qui forment le lien de la race[22], il entend par là non un lien génétique, mais perceptif : l'étonnante capacité qu'a la perception d'appréhender spontanément – et avant les singularités – l'universel, l'*eidos* de la phénoménologie ou la figure de la *Gestalttheorie*. Par conséquent, Batut considère qu'il serait possible de dégager, à partir de la perception du visage de l'individu, son propre type, et que cette opération est de nature artistique. Il la tentera, quant à lui, non pour le Chinois, mais pour l'Arlésienne.

> Les grands artistes inconnus qui taillèrent dans le marbre et la pierre avaient exécuté dans leur esprit, en face des plus belles femmes de leur temps, le travail d'analyse et de synthèse que la Photographie se charge d'accomplir aujourd'hui pour nous[23].

Il s'agit donc pour Batut de décrire en termes artistiques la forme typique de la beauté arlésienne, et c'est ainsi qu'il légitime sa représentation photographique réalisée à l'aide du procédé composite. Ainsi également il se représente les services que l'art serait « capable de rendre à l'ethnographie[24] ».

Batut distingue l'éthographie de l'anthropologie, en s'appuyant sans doute sur l'article de Paul Topinard, « L'anthropologie à l'Exposition universelle de 1889 », auquel il fait référence en 1890. Topinard précise en effet que

> l'anthropologie n'est l'étude de l'homme qu'au point de vue de son histoire naturelle. […] L'ethnographie et son annexe l'archéologie ont pour objet les peuples, leur passé plus ou moins lointain, les premiers vestiges de leur industrie ; mais l'anthropologie ne se préoccupe que de l'animal, du genre *homo* et de ses variétés appelés races, de sa conformation physique, de l'attitude verticale qu'il est seul à présenter dans la classe des mammifères à laquelle il appartient, de la main qui a exécuté toutes les grandes choses, du cerveau qui les a conçus[25].

Mais pourquoi alors, en situant la photographie composite du côté de l'ethnographie – étude des peuples – Arthur Batut, comme d'ailleurs Paul Topinard !, continue à parler de races ? C'est qu'il y a une contradiction immanente à l'idée de l'anthropologie « naturaliste », communément désignée d'ailleurs comme « évolutionniste ». Elle ne peut en réalité s'appliquer qu'aux voies de la nature qui ont conduit à la constitution de l'animal « prêt » à devenir l'homme ; elle ne peut être naturelle qu'en amont de la vie sociale, c'est-à-dire en amont de l'homme, et alors, elle n'est pas *anthropo*logie, mais *zoo*logie. Une fois la culture humaine apparue – selon la belle formule de Dilthey –, « c'est la socié-

---

[21] Erwin Straus, *Du sens des sens* [1935], trad. G. Thines et J.-P. Legrand, Grenoble, Jérôme Million, 1989, p. 164 et s.

[22] Batut, *La Photographie appliquée à la recherche et à la reproduction du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race*, *op. cit.*, p. 72.

[23] *Ibid*.

[24] Batut, « La Photographie appliquée… », *loc. cit.*, p. 5.

[25] Paul Topinard, « L'anthropologie à l'Exposition universelle de 1889 », *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications à l'art et à l'industrie*, n°855, 19 octobre 1889, p. 327. Signalons que l'article est peut-être réécrit par la rédaction de la revue. Après la distinction citée ci-dessus, on lit : « Assurément, il y a là un contraste étrange qui fait méditer sur les voies et moyens qu'emploie la nature pour arriver à ses fins, et que les organisateurs de l'exposition, représentés ici par M. Topinard, devaient mettre en relief » (*ibid.*).

té qui est [devenue] notre monde, et non la nature[26] ». L'anthropologie proprement dite ne peut donc jamais être naturaliste, car c'est la culture – les modes alimentaires, les structures de parentés, l'usage de la langue, etc., jusqu'à la pollution de l'environnement naturel par l'homme, – qui produisent désormais des effets sur le corps organique de l'homme, tandis que l'*eugénisme* cherche – unilatéralement – les déterminants naturels des comportements ou faits culturels (criminalité, intelligence, consomption, etc.), et le *darwinisme social* appelle de ses vœux le retour de la sélection naturelle au sein de la société, *l'un comme l'autre étant la négation scandaleuse de la culture*. L'anthropologie ne peut donc par définition être que culturaliste ; en amont de la culture, elle n'est pas anthropologie, car son objet est un animal qui n'est pas encore devenu l'homme, et quand il l'est devenu, la science qui le prend comme objet de ses études s'appelle simplement médecine.

Ce serait pourtant une erreur que de sous-estimer la valeur critique de la distinction entre ethnographie et anthropologie, proposée par Paul Topinard notamment pour s'opposer aux extrapolations idéologiques et politiques du discours de l'eugénisme et du racialisme[27] de son temps, position qui lui a d'ailleurs valu une marginalisation dans l'anthropologie de l'époque[28]. Arthur Batut non seulement s'approprie cette distinction, mais encore en appelle à Paul Topinard pour trancher dans une controverse qu'il évoque dans son article « Étude sur la formation des images composites » de 1890. Après avoir rappelé le projet de produire à l'aide de la photographie composite « le type d'une race ou d'une famille », Batut écrit d'abord :

> On a fait à cette théorie une objection très grave qui ne tiendrait à rien moins qu'à montrer l'inanité absolue de sa valeur scientifique. Cette objection, qui émane d'ailleurs d'hommes considérables au point de vue de la photographie et de la science, ne repose heureusement que sur un mode opératoire défectueux*[29].

---

[26] Wilhelm Dilthey, « Sur l'étude de l'histoire des sciences humaines, sociales et politiques » [1875], trad. S. Mesure, in *Œuvres 1*, *Critique de la raison historique*, Paris, Cerf, 1992, p. 74.

[27] « Racialisme » est un terme introduit par Pierre-André Taguieff pour désigner un discours scientifique formé au XIX^e^ siècle qui tente d'expliquer les phénomènes sociaux par des facteurs héréditaires et raciaux, sans forcément revendiquer une oppression, une ségrégation ou une violence à l'égard des races « inférieures », avec tous les risques, que ce nouveau terme induit, de diluer la notion de racisme. « Racialisme. Racialisme et racisme », dans *Dictionnaire historique et critique du racisme*, Paris, PUF, 2013, p. 1499-1523.

[28] Secrétaire générale de la Société d'Anthropologie de Paris de 1880 à 1886, Paul Topinard « avait regretté dès 1876, écrit Jean-Claude Wartelle, l'abus d'interprétation *raciologique* que Broca avait donné à l'ethnologie en reprenant le thème de *science des races* de William Edwards. Cette interpellation, mal reçue par le Maître demeura ensuite une des lignes de conduite méthodologiques du nouveau secrétaire général. Topinard répéta fréquemment que comme Gerdy (l'un des professeurs de Broca), il ne croyait plus à l'existence de races pures et que déjà depuis l'Antiquité, l'humanité n'était formée que de métis. Les races représentaient pour lui le très lointain passé. La réalité contemporaine observable offrait le spectacle des peuples. Corollairement, Topinard ne voyait aucune substance sérieuse derrière le thème tellement en vogue de l'inégalité raciale. Dans un but d'enquête ethnographique, il alla visiter plusieurs fois en 1881 les Fuégiens *parqués* au Jardin d'acclimatation. Il déclara dans son compte rendu : "Je ne crois pas plus que M. Bordier aux races supérieure et inférieure d'une façon absolue" », Jean-Claude Wartelle, « La Société d'Anthropologie de Paris de 1859 à 1920 », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2004/1, p. 137 http://www.cairn.info/publications-de-Wartelle-Jean-Claude--12374.htm [consulté le 03.08.2015]. « Fatigué par les fréquentes et malveillantes interpellations, [Topinard] annonça ne pas se représenter comme secrétaire général. En quittant son poste, il renouvelait ses réticences *raciologiques* : "l'une des vérités dernières les mieux démontrées, c'est que les races ne se présentent nulle part à l'état de chose tangible" », *ibid*. p. 139.

[29] Arthur Batut, « Étude sur la formation des images composites », *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications aux arts et à l'industrie*, n°873, 22 février 1890, p. 188.

L'objection consistait à dire, précise Batut, que « les derniers portraits exposés [d'une photographie composite] prendraient une influence prépondérante sur le résultat final, de telle sorte que celui-ci pourrait varier au gré de l'opérateur[30] ». Pour des raisons qui ne sont pas claires, un silence gêné couvre ici le nom de l'objecteur que fut Paul Nadar (1856-1939), fils du célèbre photographe parisien, qui a repris l'atelier du père ; sans doute Batut préférait-il d'éviter que l'autorité et le prestige des Nadar ne viennent étayer l'objection. *Mais pour nous, il est fondamental d'apprendre que, dans le contexte même de cette époque, il était possible de formuler une telle critique* ; on y reviendra. Batut décrit ensuite de nouvelles expériences auxquelles il a procédé pour invalider l'objection : inutile !, car Francis Galton y a déjà pensé dès 1878 en établissant une sorte de « commutativité » de la photographie composite[31]. Arthur Batut fait donc appel à l'autorité de Paul Topinard dont il faut citer intégralement l'argument pour comprendre que, emporté par son enthousiasme pour les composites, Batut frôle ici la mauvaise foi en tâchant d'appuyer ses contre-arguments sur l'article du savant.

> Puis tout ce qui concerne la photographie composite, par MM. Galton, Billings[32] et Paul Nadar. Voici en quoi consiste ce genre de photographie. Supposons qu'il faille cinquante secondes pour obtenir une épreuve, on fait poser successivement cinquante individus chacun une seconde seulement, le résultat est leur moyenne. M. Galton est arrivé à faire des composites de cents phtisiques et de deux cents sujets non phtisiques pour comparer avec eux. L'expérience ne semble pas avoir confirmé les espérances qu'on avait conçues de ces opérations. M. Paul Nadar a démontré, à l'aide de photographies composites qui sont exposées, que les figures qui ont posé les dernières agissent davantage et donnent leur empreinte principale à la prétendue résultante. Cependant les cinq frères Reclus lui ont par exception donné une composite assez satisfaisante qui reproduit, paraît-il, les traits non de l'un des cinq frères, mais de l'oncle[33].

À endroit indiqué ci-dessus par un « * », Batut renvoie à l'article de Topinard comme si celui-ci avait démontré la défectuosité du « mode opératoire » à l'origine de l'objection, alors que Topinard – au contraire – valide la démonstration de Nadar, tout en considérant le portrait composite des frères Reclus comme une exception. Mais par-dessus tout, l'anthropologue exprime une attitude globalement sceptique à l'égard de la photographie composite, et en particulier à celle de Francis Galton, comme outil scientifique, ce que Batut n'est pas prêt à entendre.

Cette controverse nous apprend donc, avant tout autre chose, que Paul Nadar lui aussi avait réalisé, en 1885, des portraits composites. L'article de 2003 de Catherine de Lorenzo qui y est consacré, « The Composite Enigma of Nadar », attribue d'ailleurs ces portraits des frères Reclus à Gaspard-Félix Nadar, le père de Paul, mais en s'appuyant sur une conviction qui ne trouve aucun appui solide dans les faits. L'auteure ignore le témoignage de Topinard :

---

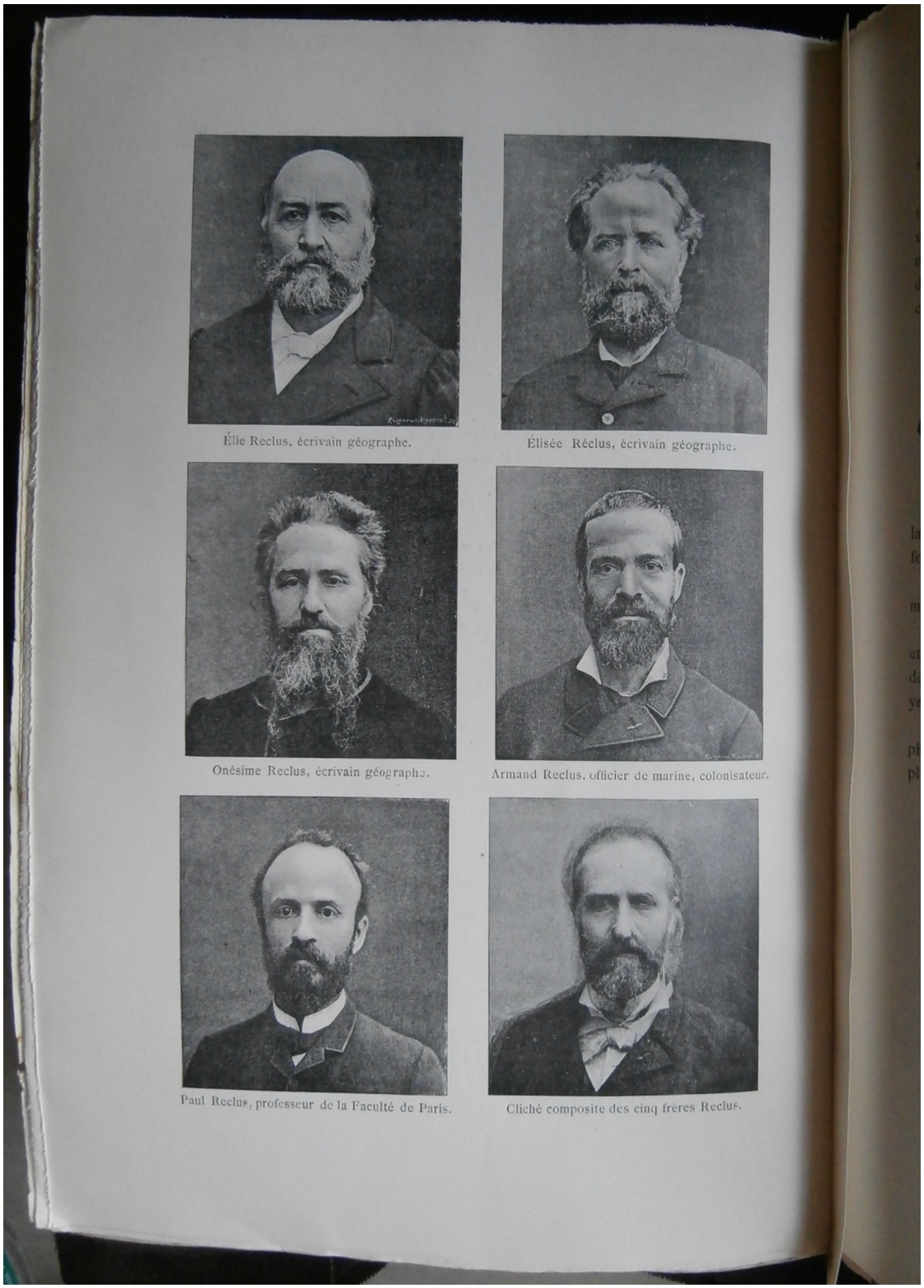
[30] *Ibid*.

[31] Francis Galton, « Composite Portraits » *Nature*, May 23d, 1878, p. 99. Voir aussi : Francis Galton, « Composite portraiture », *Photographic Journal*, 5, 1881, p. 143-144.

[32] Tôt, Francis Galton a réalisé des composites du crâne (voir : Karl Pearson, *The Life, Letters and Labours of Francis Galton.* Volume Two: *Researches of Middle Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 1924, Planche XXXIII). Ces photos ont inspirés les anthropologues américains qui réalisaient des photographies composites des crânes des populations américaines. En 1886, Galton en a pu présenter vingt à Londres, faites par le Dr. J. S. Billings du War Department à Washington : les crânes des quatre « races » (les Hawaiiens, les anciens habitants de la Californie, les Indiens Arapahoes et Whistitaw) en cinq positions (face, arrière, côté, haut et bas). Voir : *Journal of the Anthropological Institute* 15, p. 390-391, ainsi que Pierre Saurisse, « Portraits composites : la photographie des types physionomiques à la fin du XIXe siècle », in *Histoire de l'art*, n°37-38, mai 1997, en particulier p. 75-77.

[33] Topinard, « L'anthropologie à l'Exposition universelle de 1889 », *loc. cit.*, p. 330-331.

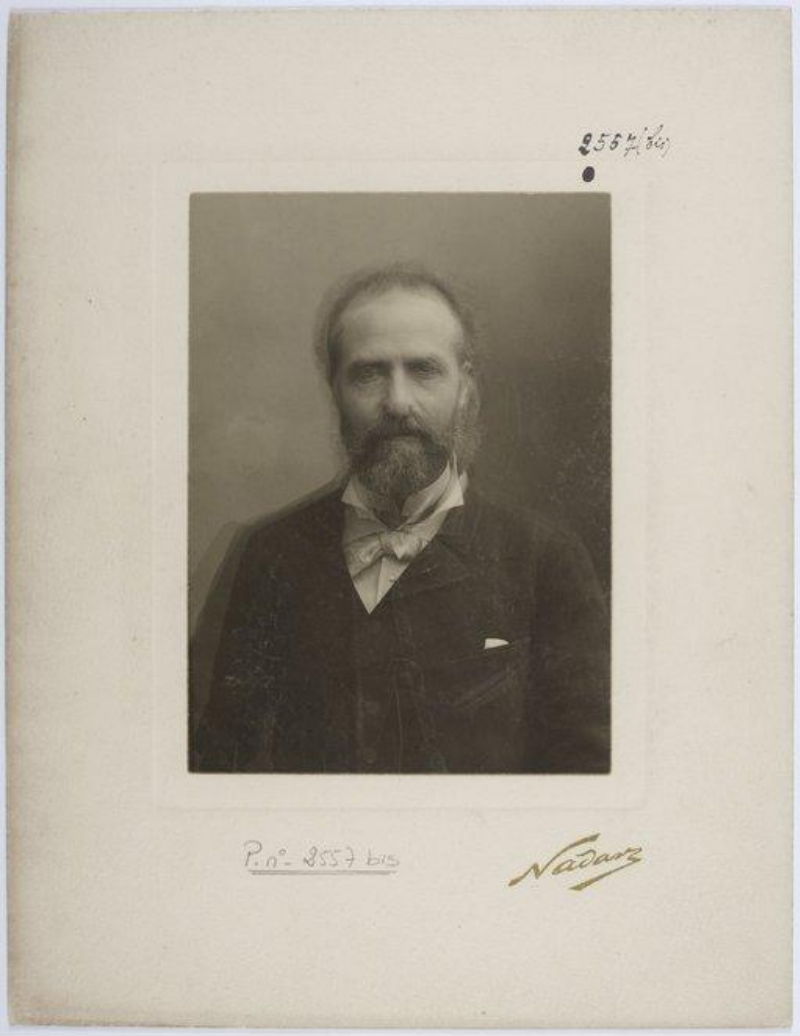
Pour autant que nous le savons, écrit-elle, la suite [du composite] est restée privée jusqu'à ce qu'il ait été montré à Rouen en 1896 et probablement en 1900 à l'exposition de Nadar qui accompagnait l'Exposition de Paris[34].



Paul Nadar, *Portrait composite des frères Reclus et leur portrait composite,* reproduits dans *Paris-Photographe,* n°7, 1892, p. 290.

[34] Catherine de Lorenzo, « The Composite Enigma of Nadar », *History of Photography. An international quarterly*, 3 (27) 2003, p. 217.

Or, non seulement le composite des frères Reclus fut présenté à l'Exposition universelle de 1889, soit quatre ans – et non onze – après sa réalisation, mais encore, en tant qu'organisateur de la partie anthropologique de l'exposition, Paul Topinard a été en contact direct avec l'atelier de Nadar, et par conséquent les quelques mots de son commentaire peuvent être considérés comme fiables. D'une part, Topinard souligne qu'il s'agissait de Paul Nadar (et non de son père), d'autre part, il rapporte que la principale



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Deux portraits composites réalisés par Paul Nadar sont conservés dans les albums Nadar au Cabinet des Estampes et de la Photographies de la Bibliothèque nationale de France (BNF), sous la référence NA-238-FT 4, tirages n°4566 A et B, et visible à l'adresse : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8453773p/f1.item.hl [30.04.2021].

motivation pour réaliser ces composites dans l'atelier des Nadar a été critique : démontrer les imprécisions inhérentes à la technique composite, ses fluctuations esthétiques, et par conséquent son usage fantaisiste par l'eugénisme, c'est-à-dire non seulement sa futilité scientifique, mais aussi son irrecevabilité politique. Catherine de Lorenzo, qui apporte d'ailleurs moult précisions sur l'engagement anarchiste d'Élie et d'Élisée Reclus, remarque à juste titre qu'il

> est très peu probable que Nadar ait pris trop au sérieux la philosophie eugéniste de Galton au sujet du "génie héréditaire", car une telle théorie aurait été une anathème aussi bien contre Élie et Élisée [Reclus] que contre leurs frères[35].

[35] *Ibid*.

Mais il y a plus : la réponse que l'eugénisme ou le darwinisme social ont voulu apporter à un ensemble des phénomènes sociaux liés à l'industrialisation (sélection des « meilleurs » et des « moins bons » au sein de la société), a été précisément celle que combattaient avec véhémence les deux frères Reclus, Élisée et Élie, adeptes ardents de l'anarchisme (respect de la dignité de chaque individu). Qu'un beau portrait composite ait pu résulter de cette expérimentation à visée critique, cela ne saurait être incriminé, *l'important étant que le discours qui l'accompagne ne le charge plus de ces significations malsaines et pseudo scientifiques des eugénistes*.

Et l'on constate sans surprise, dans les conclusions de l'article de Catherine de Lorenzo, par ailleurs fortement documenté, le même désarroi et la même impuissance que ceux d'Arthur Batut et de ses contemporains face à la photographie composite. Au lieu de conclure véritablement, elle propose trois hypothèses pour comprendre le portrait composite des Reclus dans l'œuvre de Félix – et non de Paul – Nadar, hypothèses dont aucune n'est entièrement cohérente : 1. fait unique à destination intime, 2. métaphore de la « collectivité » chère à l'anarchisme d'Élie et d'Élisée, 3. tentative poético-mystique pour finasser avec la mort au moyen de la photographie. Les deux dernières hypothèses sont périlleuses, car elles reposent *grosso modo* sur une même conception – quelque peu magique – de l'image que celle qui est à l'œuvre chez Galton : il y aurait selon ces conceptions quelque chose d'essentiel et d'invisible de l'individu qui passe dans la vérité visible des photographies composites (une communauté fraternelle ou la vie qui échappe à la mort). Quant à la première, elle est contredite par l'exposition de 1889 où ces composites ont été exposés, même si, en 1885, c'est Félix Nadar qui envoie le composite à Zéline Reclus, la mère, et sans doute aussi à ses fils.

La perception du portrait composite de ses fils par Zéline Reclus est particulièrement intéressante ; Catherine de Lorenzo ne semble pas en avoir pris toute la mesure. La mère l'explore visuellement, sans préjugés sur sa signification, pour se rendre compte de ce qu'elle voit réellement dans cette image. Sa première réaction exprime donc l'étonnement. Voici la transcription exacte de la première lettre (celle de C. de Lorenzo est tronquée) :

> Cher Monsieur / vous êtes bien aimable de me surprendre / ainsi par votre précieux envoi ; me surprendre / à demi, car j'avais déjà reçu d'Elie une / lettre m'annonçant la visite de mes / cinq fils et celle d'un sixième personnage / dont je devais deviner le nom. Ce personnage / s'est présenté le premier. J'ai d'abord cru / voir Elie, mais rajeuni, les / cheveux sur le /front, alors qu'il n'y eu pas du tout, mais / de rides, les yeux plus tristes peut-être / et enfin une décoration. Ah ce n'est pas / mon homme, me suis-je dit, et je l'ai / trouvé au fond de la boîte, fort ressemblant / et ne me laissant aucun doute. De l'énigme ? / Je n'en connais pas le mot, mais l'individu / me semble de la famille, et je l'accepterais / pour un de mes fils, si je n'en connaissais / pas le nombre. Elie, qui m'a posé la question, / saura bien la résoudre. / Une énigme pour moi, cher Monsieur, c'est votre bonté pour une pauvre femme qui / ne vous connaît que de hier, mais dont l'affection / pour vous croît tous les jours davantage. Recevez l'expression / de toute ma reconnaissance. / Votre amie, permettez-moi ce titre / ZReclus / J'embrasse Mme Nadar / et je salue affectueusement votre fils[36].

L'énigme et la surprise ne sont pas des idées centrales de cette lettre ; « l'énigme ? », se dit Zéline Reclus, c'est à son fils de « la résoudre ». Mais d'emblée, elle explore les détails du portrait en tâchant de comprendre ce qu'il donne à voir. Trois jours plus tard, elle reprend la plume pour conclure à *la possibilité d'une lecture multiple de l'image*. Voici la transcription de la lettre du 25 février, parvenue à Félix Nadar le 7 mars :

[36] Lettres reçues par Félix et Paul Nadar, conservée au Cabinet des Estampes et de la Photographies de la BNF, sous la référence NAF 24383, vol. XXIV, feuillet 92 recto verso, lettre datée du 22 février 1886.

> Cher Monsieur, / Encore une surprise ! Que ces images / sont donc ressemblantes et parfaites. Votre / cœur et votre main ont dû se mettre d'accord / pour produire un tel chef-d'œuvre. Il / faudrait que vous lisiez dans mon cœur pour / connaître toute ma reconnaissance. / À force de voir et de comparer, j'ai / trouvé mon sixième fils, composé des / traits de ses frères. Cela a été pour moi / un véritable travail. Je vais écrire à / Elie et lui dire que j'ai deviné l'énigme. / Merci de nouveau cher Monsieur pour / toutes vos bontés et croyez-moi votre / très obligée et bien affectionnée / ZReclus / Salutation très cordiales à Mme Nadar et / à Monsieur votre fils[37].

Le « sixième » fils de Zéline Reclus, celui qu'elle n'a jamais eu, c'est donc « l'oncle » évoqué par Paul Topinard : le personnage fabriqué par la photographie composite. La première réaction de Zéline laisse entendre, peut-être suite à une suggestion, que ce portrait *ressemble* le plus à Élie, l'ainé des frères. C'est d'une telle conviction que semble être parti son travail explorateur ; mais elle croit apercevoir une médaille sur la poitrine du personnage (« une décoration » que C. de Lorenzo fait sauter de sa transcription) et en déduit que ce n'est peut-être pas Élie, étant donné ses convictions anarchistes. Or, c'est précisément l'effet de ressemblance du portrait composite qui a été à l'origine de la critique formulée par Paul Nadar à l'égard de la photographie composite comme outil scientifique. Certes, il n'est pas physiquement vraisemblable que le dernier visage exposé de la photographie composite puisse s'imposer visuellement dans le résultat, comme l'affirme Topinard (ce serait plutôt le temps d'exposition qui serait déterminant), mais la critique de la photographie composite par Topinard doit plutôt être comprise comme un constat général de la non fiabilité – ou l'inobjectivité – du résultat, puisque celui-ci s'apprécie dans une simple expérience esthétique où, en dernier ressort, l'on juge d'après le sentiment. Et c'est cela que confirme le magnifique « travail » « de voir et de comparer » effectué par Zéline. Fait avec intelligence et force d'interrogation, ce travail l'a conduite à percer l'« énigme » du composite dans la mesure où elle a compris que *si l'image figurative est polysémique, c'est d'abord parce qu'elle est visuellement polyvalente*. Au spectateur d'associer ses divers éléments formels et de découvrir les relations signifiantes.

Ce n'est pas par hasard que les artistes se sont beaucoup intéressés à cette polyvalence de l'image, depuis les surréalistes (Salvador Dali, René Magritte, Man Ray et d'autres), inspirés entre autres par le célèbre test de Rorschach, et jusqu'à Bernar Venet, artiste à l'affût des images monosémiques, qu'il ne parvient à repérer ailleurs que dans des digrammes mathématiques. C'est ainsi que Bernar Venet décrit de son propre travail :

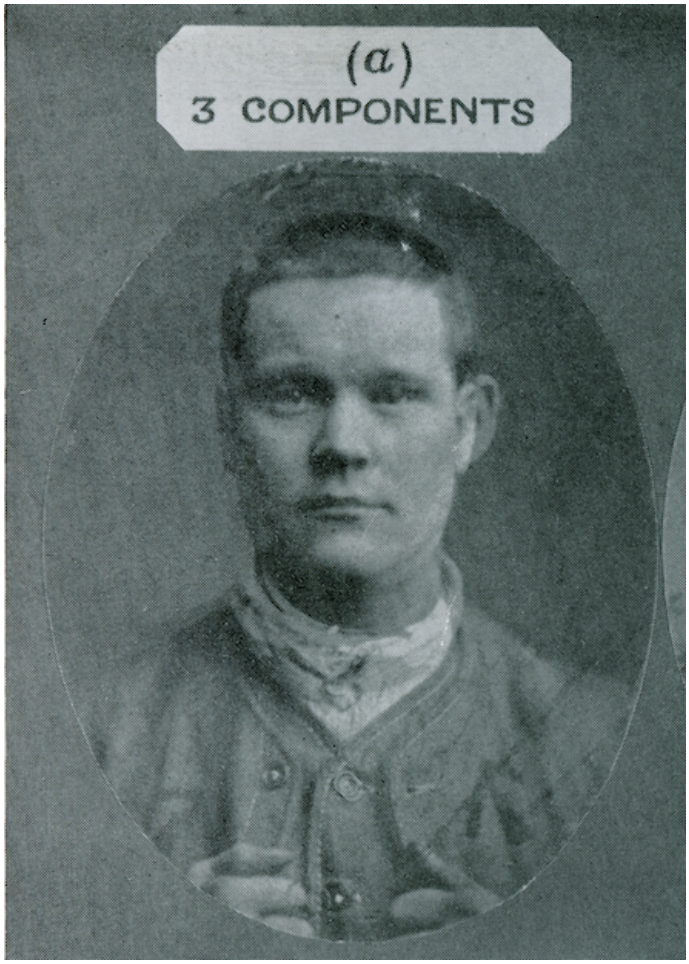
> Alors que le travail pictural s'était jusqu'à présent exercé dans la polysémie (plusieurs signifiés pour un même signifiant) du côté figuratif, et dans la pansémie (relations flottantes signifiants/signifiés) du côté du non-figuratif, ce qui est ici en jeu, c'est l'introduction de la monosémie dans un champ où il semblait impossible qu'elle puisse s'exercer : le tableau échappe à l'expressif et à l'esthétique, parce que ce qui le structure est le code mathématique qui ne peut aucunement être investi de valeurs, qui ne vaut que comme fonctionnement.[38] »

Mutatis mutandis, ces remarques s'appliquent à toutes les images, y compris à la photographie. Belle leçon d'humilité pour tous ces savants qui, avec la certitude inébranlable, ont pu « voir » – absolument sûrs de leur faits – dans les portraits composites des âmes dégénérées, violentes, criminelles, ou au contraire : les hommes de haute intelligence.

---

[37] *Ibid.*, feuillet 94 recto verso.

[38] Bernar Venet, « Réponses récapitulatives à des questions de base » [1975], in Bernar Venet, *La Conversion du regard. Textes et entretiens, 1975-2000*, Genève, Mamco, 2000, p. 30.



Francis Galton, Composite photographique du meurtrier,
dans Karl Pearson, *The Life, Letters and Labours of Francis Galton.* Volume Two:
Researches of Middle Life, Cambridge, Cambridge University Press, 1924, planche XXVIII, p. 286.

« N'est-ce point un rêve ? », s'émerveille Arthur Batut : « *reproduire* à l'aide de la photographie une figure dont la réalité matérielle n'existe nulle part, un être irréel dont les éléments constitutifs sont disséminés sur un certain nombre d'individus et qui ne peut être conçu que virtuellement[39]. » Conférer « un être », fût-il immatériel, à l'image fabriquée par la photographie composite est une hypostase. Non !, il n'existe aucune réalité disséminée « sur un certain nombre d'individus », comme l'écrit Batut, car il s'agit d'une opération photographique qui *fabrique* cette réalité ; elle ne la prélève pas sur les individus et elle ne la « reproduit pas », comme le voudrait son texte. L'on peut certes alléguer que la comparaison du principe composite avec les opérations de la conscience n'est pas complètement infondée : la métaphore optique de ces opérations est présente déjà chez Aristote, et les conditions de son abandon définitif ont été préparées par Berkeley, mais réunies seulement par la phénoménologie husserlienne, ce qui ne veut pas dire qu'elle ne revient pas – tel un boumerang – dans le discours esthétique d'aujourd'hui.

La fascination éprouvée par Arthur Batut pour le procédé de la photographie composite peut se comprendre. Cependant son bricolage conceptuel[40] d'amateur, visant à en cerner le sens et les enjeux, reste non seulement fragile, mais surtout redevable de l'idéologie

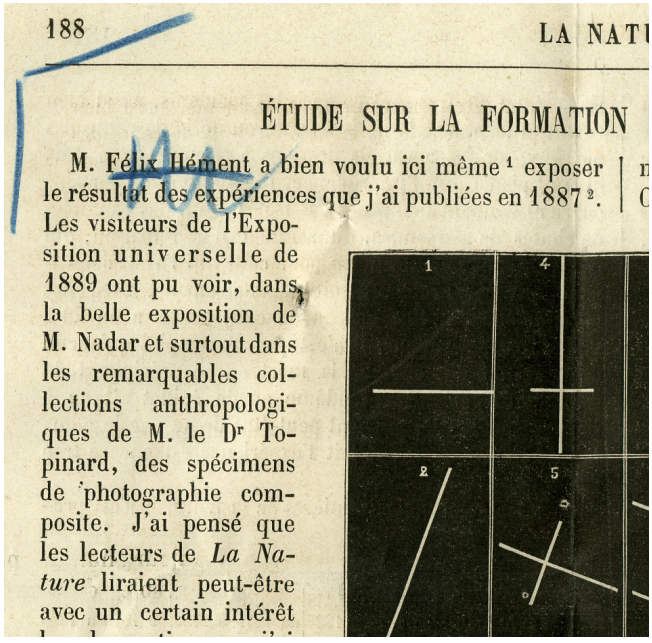
[39] Batut, « La Photographie appliquée… », *loc. cit.*, p. 5, je souligne.
[40] Benoît Coutancier parle d'un « habillage théorique délicat » ; si je préfère le « bricolage conceptuel », c'est parce que Batut ne se revendiquait pas théoricien : « Arlésienne, les yeux dans les yeux », *loc. cit.*, p. 134.

dominante de l'époque. L'anthropologie naturaliste sous-entend d'emblée l'idée des races humaines et de leur évolution, et par conséquent l'inégalité de différentes « races ». Malgré une opposition de bon sens aux mésusages de la photographie composite, qui – à tort selon lui – se proposaient d'évaluer « des analogies intellectuelles » (en réalité il s'agissait plutôt de *différences* intellectuelles), Arthur Batut n'a pas réussi à libérer ce procédé photographique ingénieux de la notion scandaleuse de race et des ambiguïtés dont elle l'a contaminé.

Pire encore. Il exprime cette opposition dans l'intimité des notes rédigées pour soi-même, mais en public, il continue à approuver l'interprétation eugéniste des photographies composites. L'article qu'il signe en 1890, « Étude sur la formation des images composites », commence par un hommage à Félix Hément qui « a bien voulu ici même [c'est-à-dire dans *La Nature*] exposer le résultat des expériences que j'ai publiées en 1887[41] ». Ainsi valide-t-il des propos délirants où les métaphores et de vagues considérations esthétiques se proposent de tenir lieu d'un discours scientifique :

> La saine culture de l'esprit, en favorisant le développement des bons germes et en paralysant celui des mauvais, donne au visage humain son véritable caractère et sa physionomie propre. L'âme se montre à travers le corps comme les formes se dessinent sous une draperie légère. C'est ainsi qu'une belle âme donne de l'attrait même à la laideur et qu'une âme vile altère la beauté au point de la rendre antipathique. Mais les modifications sont peu profondes et peu durables et varient avec l'état de santé morale. M. Arthur Batut est parvenu de son côté à réaliser le portrait type de la manière suivante.[42] »

L'incurable certitude des savants !



188 LA NATU

ÉTUDE SUR LA FORMATION

M. Félix Hément a bien voulu ici même [1] exposer le résultat des expériences que j'ai publiées en 1887 [2]. Les visiteurs de l'Exposition universelle de 1889 ont pu voir, dans la belle exposition de M. Nadar et surtout dans les remarquables collections anthropologiques de M. le Dr Topinard, des spécimens de photographie composite. J'ai pensé que les lecteurs de *La Nature* liraient peut-être avec un certain intérêt

Exemplaire de l'article de 1890 conservé par Arthur Batut. A.D. du Tarn/Espace Arthur Batut, Labrugière.

Pendant la durée de l'Exposition universelle de 1889, celle-là même qui a vu l'inauguration de la Tour Eiffel, Paul Topinard envoie une lettre (non datée), adressée explicitement à Paul Nadar, lettre qui laisse penser que l'intérêt de Paul Nadar pour la photographie composite n'a pas été que ponctuel.

---

[41] Batut, « Étude sur la formation des images composites », *loc. cit.*, p. 188.

[42] Félix Hément, « Le portrait composite. Portrait de famille. – Portrait de race », *La Nature. Revue des sciences et de leurs applications à l'art et à l'industrie*, n°775, 7 avril 1888, p. 290.

> M. Paul Nadar, / Monsieur / Je regrette infiniment de / ne m'être pas trouvé là. / J'aurais voulu vous entretenir / de vos « photographie composites » / et de vos « études sur la physionomie ». / À chacune de mes conférences / lorsque j'arrive devant votre / panneau et qu'après avoir / montré les composites de / Professeur Francis Galton de / l'Institut Anthropologique et / du Dr Billings de Washington / je montre les vôtres, c'est / un véritable succès. / Je leur raconte comment / j'ai été conduit à m'adresser / à vous comme à l'homme / le plus capable à Paris de / trancher une question / scientifique si débattue. Je / leur dis les résultats auxquels / vous êtes déjà arrivé, les / espérances que vous avez / encore de trouver la formule / juste, s'il y en a une et / l'intention dans laquelle vous / êtes de publier les résultats / de vos longues et laborieuses / recherches dans un mémoire. / Tout cela revient à dire / que je ne saurais vous encourager / trop / à persévérer. L'Anthropologie / française compte absolument / sur vous. Nous en recauserons. / Recevez l'assurance / de ma considération très distinguée / Dr P. Topinard / Professeur, &c.[43]

La tonalité de cette lettre diffère quelque peu de la position claire exprimée par Topinard dans l'article cité ci-dessus. D'un côté il compte sur Paul Nadar pour « trancher une question scientifique si débattue », mais de l'autre on peut avoir l'impression qu'il veut encore croire en la pertinence scientifique de la photographie composite : « espérances que vous avez encore de trouver la formule », écrit-il à Nadar. Comme le suggère Jean-Claude Wartelle, la position de Topinard a sans doute connu quelques failles[44]. Mais une autre lettre de Topinard à Paul Nadar, en date du 11 mars 1890, nous apprend que les échanges entre les deux hommes n'ont pas été exceptionnels non plus, et qu'ils discutaient également des portraits composites d'Arthur Batut !

> Mon cher M. Nadar / Si vous voulez bien, / je serai chez vous avec Madame / Topinard lundi prochain / 17 Mars à 10 heures 1/2. / Cela me permettra d'échanger / quelques mots avec vous sur / Batut s'il y a lieu. / Peut-être après tout / pourriez-vous ajourner votre / réponse à Batut à votre propre / Revue photographique, ce qui / me permettrai justement, / moi, d'y mettre mon mot / au point de vue spécial des / difficultés anthropologiques. / à lundi / Agréer l'expression de / mes meilleurs sentiments, / Dr P. Topinard[45]

C'est le 22 février 1890 qu'est paru l'article d'Arthur Batut dans *La Nature*. Paul Nadar s'apprête visiblement à lui donner une réplique dans la revue *Paris-Photographe* dont la parution ne débutera finalement que l'année suivante, 1891, et Topinard souhaite d'être de la partie. Mais finalement, on ne trouve pendant les quatre années durant lesquelles paraît *Paris-Photographe*, dirigé par Paul Nadar, ni d'articles de Batut, ni la réplique de Nadar, ni la contribution de Topinard. En contraste avec l'espoir que Topinard logeait en Paul Nadar, dans article « Progrès et applications de la Photographie », paru dans le n° 7 de 1892, Nadar tranche par la négative au sujet de la controverse sur les portraits composites.

---

[43] Lettres reçues par Félix et Paul Nadar, conservées à la BNF, référence : NAF 24386, vol. XXVII (de Tachad à Uzès), lettre n°9566, feuillet 208 recto verso et feuillet 209 recto.

[44] Il s'agit notamment du soutient qu'il a apporté à son disciple, le comte Georges Vacher de Lapouge, qui, dans ses célèbres cours de Montpellier, affirmait que « la nouvelle science politique devait proscrire le dogme métaphysique de l'égalité des hommes, et fonder une politique eugénique s'inspirant de Galton ainsi que de la technique des éleveurs : Lapouge croyait aux vertus de la consanguinité et souhaitait une stricte limitation des *croisements*. Comme plusieurs naturalistes de la Société d'Anthropologie de Paris, il pensait que les métissages étaient source de dégénérescence, voire de retour à la plus grossière des races primitives, dégénérescence prétendue manifeste par l'infécondité au bout de quelques générations. La présence de tels articles dans la *Revue d'anthropologie* oblige à s'interroger sur la clairvoyance de Topinard », Wartelle, *loc. cit.* p. 139. Publié dans la revue dirigée par Topinard, ces cours ont directement inspiré la doctrine antisémite du nazisme.

[45] Lettres reçues par Félix et Paul Nadar, BNF, NAF 24386, vol. XXVII (de Tachad à Uzès), lettre n°9565, feuillet 206 recto verso.

> Il y a quelques années, M. Galton imagina à Londres de collationner par catégories les différents types de malfaiteurs entre lesquels il pensait pouvoir établir une disparité. / Ayant dans ce but réuni les photographies d'individus de criminalité identique, il rephotographiait sur une seule et unique plaque toutes les têtes, qui venaient par repérage prendre la même place dans le cliché, de telle façon que les principaux traits, le nez, la bouche et les yeux coïncidassent le plus exactement possible. / On arriverait ainsi, en synthétisant dans une seule épreuve les différences d'aspects individuels, à établir le type d'une même race. / Ce système, étudié avec prédilection par le savant docteur Topinard, pourrait alors être également étendu aux consanguinités de la famille ; mais, à mon sens, les moyens dont on s'est servi ne me semblent pas encore suffisants pour qu'on puisse garantir l'impeccabilité des résultats. / Malgré cela, le portrait composite n'en reste pas moins curieux. Ainsi, sans ressembler particulièrement à aucun des cinq frères qui la composent, on ne reconnaît pas moins dans le composite qui les résume le prototype de la famille Reclus[46].

Le composite des frères Reclus, ainsi que les cinq portraits qui le composent, sont reproduits à la page 290 du même numéro de *Paris-Photographe*, et puisqu'ils sont signés par Paul Nadar, aucun doute n'est permis quant à la paternité de ces photographies. Batut et sa réfutation sont ignorés. La conclusion sceptique de l'article sur la photographie composite comme outil scientifique de l'anthropologie ne permet pas de justifier l'espoir que Paul Topinard (et l'« anthropologie française ») logeait en Paul Nadar. En effet, sans vraiment argumenter, l'auteur du composite des frères Reclus synthétise d'abord, avec une indifférence manifeste, les travaux de Galton, puis, il charge clairement Topinard – et s'en décharge par là même – de l'enthousiasme pour les usages anthropologiques des composites, et enfin, prononce un jugement de bon sens : c'est la singularité de l'image et non sa valeur scientifique qui se laisse apprécier dans le composite des frères Reclus.

Malgré les protestations d'Arthur Batut, il faut se résigner à l'inanité *scientifique* de la photographie composite. Le dire aujourd'hui n'est pas seulement exorciser les vieux fantômes du temps jadis, qui voulaient que l'art travaille pour la science[47] et que la science démontre les vérités artistiques[48], car ces idées ont trouvé à notre époque de nouveaux – et puissants – ancrages. La conviction que la science puisse apporter les réponses et les solutions de tous les problèmes de l'homme, y compris éthiques et artistiques, fait encore de nos jours le lit de l'eugénisme, qui est loin d'avoir disparu ; sa théorie a simplement transformé son nom en transhumanisme[49]. L'on constate alors que la décontamination du discours qui a adhéré aux portraits composites est difficile, lente et surtout incomplète, ce dont témoigne par exemple le travail de Nancy Burson[50], artiste qui a no-

---

[46] *Paris-Photographe. Revue mensuelle illustrée de la photographie et de ses applications aux arts, aux sciences et à l'industrie*, n°7, 1892, p. 289. La collection complète de cette revue se trouve à la Bibliothèque du château de Chantilly.

[47] Les artistes sont aujourd'hui sollicités de toutes parts par les scientifiques qui les croient capables d'inventer des contenus et des usages pour les outils qu'ils fabriquent (biotechnologies, outillage numérique de pointe, fabrication d'objets en matières composites, etc.) ; oubliant que leur mission première est de renouveler les sens (au double sens du terme « sens ») et de formuler des hypothèses pour l'avenir de la société, les artistes croient pouvoir ainsi donner des gages de l'art à la société. La photographie composite rappelle qu'une hybridation de l'art et de la science peut produire des résultats désastreuses.

[48] La *Nouvelle Revue d'esthétique* annonce son nouveau numéro qui sera consacré à la « naturalisation de l'esthétique » : http://www.fabula.org/actualites/la-naturalisation-de-l-esthetique-nouvelle-revue-d-esthetique-puf_63866.php [03/08/2015].

[49] Ce terme a été inventé en 1957 par Julian Huxley, frère d'Aldous, eugéniste invétéré, premier directeur général de l'UNESCO de 1946 à 1947. *Cf.* à titre d'exemple l'ample article à ce sujet, disponible sur Wikipédia.

[50] Cf. Leszek Brogowski, « Une dé/contamination du discours : des portraits composites (Francis Galton) au morphing (Nancy Burson) », https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01687274 (*preprint*).

tamment contribué au destin numérique des portraits composites : *morphing*. Mais c'est le thème pour une autre étude.

Reste à tenter la réponse à la question troublante : pourquoi ce procédé composite, fascinant en soi et défendu par Francis Galton et Arthur Batut comme « rigoureusement scientifique », n'a finalement pas trouvé d'écho dans les travaux des avant-gardes du XXe siècle, qui ont par ailleurs passé en revue toutes les expérimentations avec le médium photographique. Les artistes qui y ont prêté attention, parfois d'ailleurs marginale, se comptent sur les doigts d'une main, on l'a dit. Mis à part le discours eugéniste qui y a collé, on pourrait avancer l'hypothèse esthétique suivante.

Deux intuitions fondatrices accompagnent l'invention de la photographie. D'emblée elle apparaît aux uns comme *document* permettant de *reproduire* la réalité, aux autres comme *technique graphique* permettant de *produire* de nouvelles formes. Les avant-gardes artistiques, qui ont revendiqué l'usage créateur de la photographie, n'avaient en principe aucune raison de cacher les *procédés* mis en œuvre pour produire les nouvelles images, tandis qu'ils sont dissimulés à la vue dans les portraits composites, où les photographies sont une *production*, mais où elles ressemblent à une *reproduction* de la réalité visuelle. « Le résultat a été particulièrement prometteur, écrit par exemple Galton ; il était difficile de croire que le composite n'a pas été un simple portrait[51] ». Ces deux usages opposés de la photographie, production et reproduction du visuel, se confondent dans les portraits composites et sèment le trouble. D'où l'hypothèse : c'est cette absence de tension critique dans les portraits composites qui les a laissées hors du champ d'infinies expérimentations photographiques, assidument mises en place notamment par les artistes de la première moitié du XXe siècle. Le chemin emprunté par les avant-gardes est exactement inverse à celui que tracent les emplois artistiques, revendiqués comme scientifiques, de la photographie composite chez un Arthur Batut : le projet des avant-gardes n'est pas tant d'obtenir une représentation véridique ou désirée de la réalité sociale ou matérielle, que – au contraire – de bousculer les procédés photographiques pour faire voir ce qu'il advient alors à l'image et à sa capacité à dire le monde. Autrement dit, si les avant-gardes du début du XXe siècle ne s'intéressent pas à la photographie composite, c'est parce qu'elle est trompeuse au lieu d'être critique, et sa prétendue rigueur scientifique n'est qu'une illusoire et maladroite justification de cette illusion, un prolongement, voire l'approfondissement de la fascinante illusion photographique. C'est ce qu'Arthur Batut n'a pas compris, éberlué par cette illusion, qu'il croyait être un rêve scientifiquement démontré.

Et pour conclure de manière plus générale, il faudrait remarquer que la « défense » de la photographie composite – au sens où Arthur Batut voulait la défendre – doit passer par l'élaboration du discours spécifique des sciences humaines et sociales qui la libérerait de l'emprise idéologique dont il a été ici question. C'est un nœud des problématiques épistémologiques complexes qu'Arthur Batut ne pouvait pas parvenir à démêler. En effet, le discours eugéniste traduit inconsciemment, mais pour une part importante, le lieu commun de l'expérience esthétique, notamment celle de l'idéal. Soumettre ses images – les portraits composites – au régime des sciences humaines et sociales aurait donc pour conséquence non seulement la libération de ces images d'une emprise idéologique, mais encore l'élaboration du projet d'une nouvelle expérience esthétique rendue compatible avec les exigences épistémologiques et éthiques de ces sciences. Mais un tel projet dépasse les prérogatives des seuls artistes ; il dépassait à coup sûr les compétences théo-

[51] Francis Galton *Memories of My Life*, London, Methuen & Co., 1908, p. 261.

riques d'Arthur Batut. La difficulté de le mener à bien est que l'eugénisme se revendiquait lui-même comme science sociale et que l'idéologie esthétique noue au cours du XIX^{e} siècle un véritable nœud gordien, dont la déconstruction nécessite la mise en place d'un appareil conceptuel raffiné. Si celui de l'objectivité scientifique ne suffit pas[52], c'est notamment parce le statut de celle-ci dans les sciences humaines et sociales n'a pas le même sens et ne se prête pas aux mêmes usages que dans le modèle des sciences de la nature : l'homme n'est pas qu'un être naturel. Le considérer comme tel, à l'exclusion de la part de la culture dans son être, est la véritable source du scandale. Arthur Batut n'avait pas les moyens pour le comprendre. Est-ce étonnant, puisque aujourd'hui nous n'en sommes pas encore venu au bout ?

Leszek Brogowski, Univ Rennes, EA 7472 : Pratiques et théories de l'art contemporain (PTAC), F35000

[52] Que ce travail ne soit pas encore achevé et qu'il mérite d'être poursuivi, en témoigne entre autres l'ouvrage récent de Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivité* (Dijon, Les presses du réel, 2012, trad. S. Renaut). Mis à part la connaissance approximative du travail de Francis Galton (erreurs matérielles, un seul article cité, et l'usage de la « seconde main » contestable), les auteurs ignorent la nature du jugement esthétique à travers lequel les portraits composites s'offrent au spectateur, et qui sape radicalement toute ambition de l'objectivité ; ils ignorent également les procédures d'interprétation propres aux sciences humaines et sociales. Cf. Leszek Brogowski, « Les sciences humaines et sociales (SHS) vs le naturalisme : essai sur la valorisation des sciences humaines et sociales », https://hal.univ-rennes2.fr/hal-02137295/document.