



1. Francis Galton, photographie composite d'une famille : deux fils, deux filles, père et mère, 1882, portrait composite sur plaque de verre. Londres, courtoisie University College London, Library Services, Special Collections.

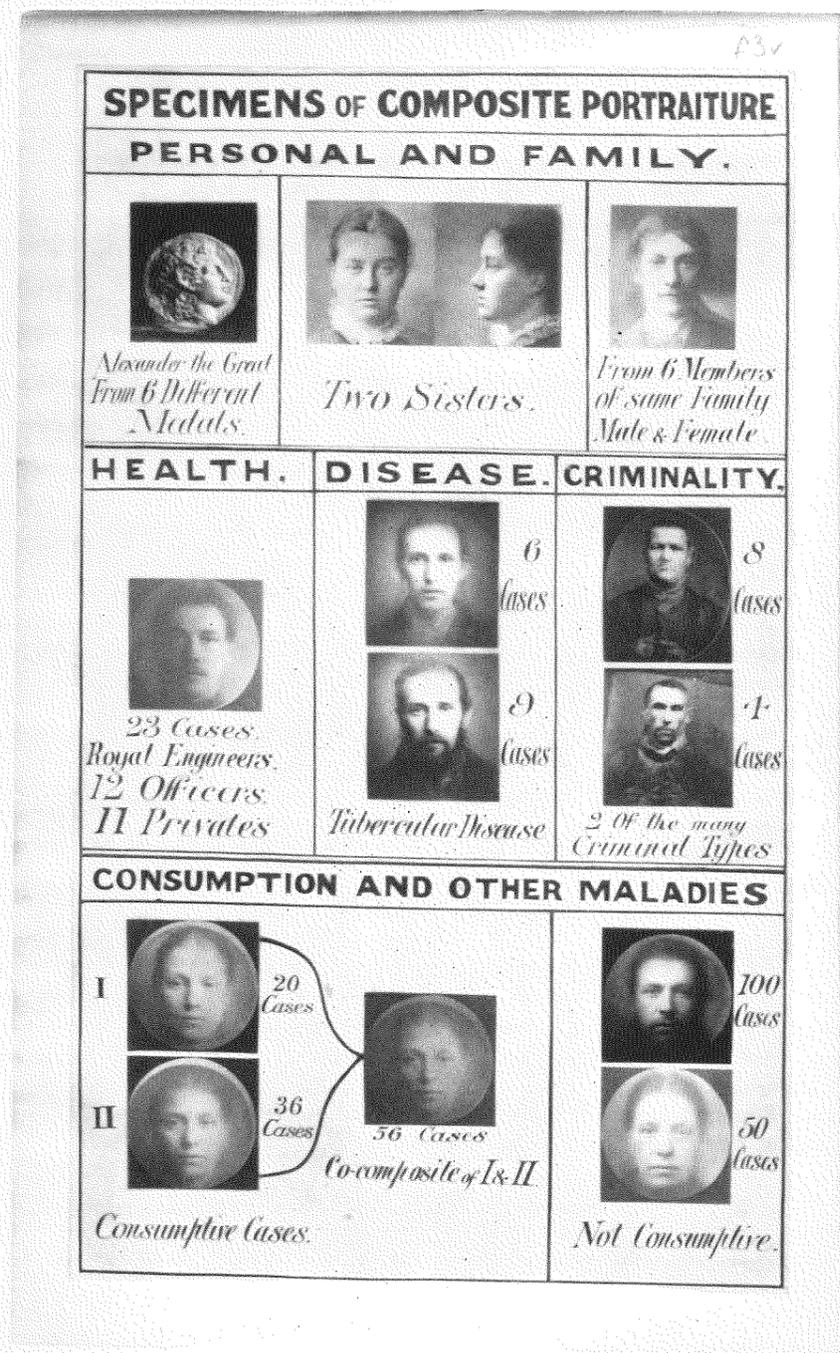
Le photomontage n'est en aucun cas une invention des avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle mais, avec d'autres expérimentations comme la double exposition, les solarisations, les photogrammes, etc., il appartient déjà à la photographie du XIX<sup>e</sup> siècle, en grand nombre et avec une gamme impressionnante de variations<sup>1</sup>. Ces procédés servaient parfois, comme chez Oscar Gustav Rejlander ou Henry Peach Robinson, par exemple, à composer des images photographiques comme des tableaux, mais ils étaient le plus souvent de véritables expérimentations visuelles aux objectifs clairement épistémiques et qui s'ancraient dans le domaine de la science plutôt que dans celui de l'esthétique. Le spectre en l'occurrence, pour ne donner qu'un petit nombre d'exemples, va des séries conçues avec précision à la photographie anthropologique en passant par des doubles expositions dans le champ de la photographie instantanée. Combinaison des deux dernières nommées, naquit en 1880 un type déterminé de portrait photographique qui, après avoir rapidement connu un énorme succès, disparut dans son usage originel après un petit nombre d'années, mais a survécu jusqu'à présent dans des formes nouvelles d'une manière protéiforme : ce qu'on appelle la photographie typologique ou photographie composite. Elle est particulièrement intéressante au point de vue de l'histoire de la photographie comme de l'histoire des sciences, dans la mesure où elle ne s'inscrit pas seulement dans le contexte très varié du darwinisme social et n'accompagne pas seulement l'apparition de la statistique comme procédure des sciences sociales, mais expose ouvertement leur contenu idéologique. Nous avons affaire en l'occurrence non à des « images épistémiques », au sens de Hans-Jörg Rheinberger, qui rendent visible et pensable quelque chose de nouveau, mais à une visualisation de représentations idéologiques déjà existantes qui ici deviennent visibles. Comme pour les *combination printings* que Rejlander, Robinson et d'autres réalisaient en faisant appel à des compositions picturales qu'ils avaient préalablement esquissées individuellement pour les intégrer ensuite dans le tableau d'ensemble, les photographies des types humains suivent également une idée précisément définie à l'avance de ce qu'il faut voir au terme du processus photographique. Cependant tandis que, dans le cas des *combination printings*, Rejlander et ses confrères du domaine de la photographie artistique collaient les différents négatifs les uns à côté des autres – et de telle façon que, dans la configuration optimale, cela ne soit pas visible pour le spectateur –, les photographies composites étaient créées avec un négatif unique, exposé à plusieurs reprises, pour faire apparaître quelque chose qui devait être commun aux diverses images isolées mais d'une manière auparavant invisible (fig. 1). Ludwig Wittgenstein devait nommer cela, un bon demi-siècle plus tard, une « ressemblance familiale<sup>2</sup> ».

Francis Galton, cousin de Charles Darwin : darwinisme et darwinisme social

Le 6 novembre 1877, de la lointaine Nouvelle-Zélande, un certain A. L. Austin écrivit une lettre à Charles Darwin dans laquelle il expliquait une expérimentation qu'il avait faite : il avait introduit de chaque côté d'un stéréoscope deux images différentes mais apparentées, en l'occurrence celles de deux sœurs, et avait ainsi obtenu – un peu surpris – une image composée.

Peut-être, poursuivait-il, peut-on faire à partir de là quelque chose touchant à l'expression des sentiments chez les hommes et les animaux inférieurs, etc. Je n'ai pas le temps ni l'occasion de procéder à de telles expérimentations, mais il me semble qu'on pourrait faire quelque chose, si on photographiait les faces de différents animaux, de différentes races humaines. Je pense qu'une prise de vue stéréoscopique d'une lignée de singes et de quelques visages d'humains inférieurs produirait un mixte très remarquable. [...] En tout cas, les résultats sont curieux, même s'ils ne devaient déboucher sur rien d'autre<sup>3</sup>.

Cette lettre est – non sans une certaine indiscretion – citée par le cousin de Darwin, Francis Galton, qui, de son côté, avait expérimenté la photo stéréographique comme possibilité d'une visualisation cartographique et qui, vraisemblablement, ne partageait absolument pas l'idée que ces prises de vue étaient seulement « curieuses » – au contraire : elles étaient tout à fait dans la ligne de ce qu'il avait en vue avec ses propres expérimentations de photographie composite, qu'il venait juste de rendre publiques. Il ne combinait pas par ce moyen, contrairement à la proposition d'Austin, des singes et des humains de rang inférieur, mais bien divers portraits et cela avec l'idée d'une pure visualisation de la race. La lettre s'est d'ailleurs retrouvée dans la succession de Galton parce que Darwin savait qu'elle serait entre de bonnes mains avec son cousin<sup>4</sup>. Darwin était un bon destinataire du projet, et pas seulement à cause du motif de l'image combinant un homme et un singe. Dans son livre *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*, publié en 1872, se trouvaient des séries entières de photographies que Duchenne de Boulogne avait déjà employées dans son livre *Mécanisme de la physiologie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions des arts plastiques* et d'autres que Oscar Rejlander avait réalisées. Il avait mis en scène l'expression des émotions dans une série d'autoportraits et s'était lui-même photographié. La thèse de Darwin, dans ce livre où il se revendique expressément de Duchenne de Boulogne, est que l'expression des émotions, produite par les muscles



2. Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and Its Development*, Londres, Macmillan, 1883, Frontispice. Londres, courtoisie University College London, Library Services, Special Collections.

de la face, est innée et ne résulte pas de la culture. Les émotions et leur communication physiognomique seraient, selon Darwin, conditionnées par la nature et non par la culture. Il n'eut pas pour autant recours à la photographie composite. Il laissa cela à son cousin, qui devait transposer le darwinisme sur le terrain de la vie sociale et occuper, avec le darwinisme social et l'eugénisme, les deux champs de recherches parmi les plus contestés du XIX<sup>e</sup> siècle.

Galton fut un chercheur extrêmement actif qui s'essaya à un grand nombre de domaines différents. Il commença sa carrière avec des récits de voyage (et écrivit, dans ses jeunes années déjà, son unique véritable best-seller avec *The Art of Travel*), s'intéressa ensuite aux questions météorologiques (nous lui devons par exemple la découverte des anticyclones), travailla dans le domaine des statistiques et des recherches sur la gémellité, développa la dactyloscopie comme procédé, eut recours aux arbres généalogiques et aux questionnaires comme outils de recherche, développa des techniques anthropométriques, plaida pour une transposition sociale de l'eugénisme, élabora différents tests psychologiques (par exemple avec associations de mots) et fit des expérimentations – *last but not least* – dans le domaine de la photographie composite.

Les photographies composites comme machines de propagande visuelle

Les photographies composites sont, dans le domaine photographique et visuel, une transposition de procédures déjà développées par Galton dans celui des statistiques. Ce dernier est aussi à l'origine de l'opposition célèbre entre *nature* et *nurture*, dans laquelle il se rangeait du côté de la nature, qu'il concevait théoriquement comme « hérédité ». Il fait ainsi précisément sienne cette distinction centrale entre nature et culture, hérédité et acquis, sur laquelle Darwin aussi avait travaillé. Elle est la ligne de partage des formations théoriques et marque une frontière d'un côté de laquelle Galton se tient certes, mais non sans faire également constamment de brèves incursions de l'autre côté. Il est vrai que ses positions idéologiques sont évidentes : il donne aux hommes le primat sur les femmes, à la nature sur la culture et aux dominants sur la classe des travailleurs. Il pense par conséquent l'hérédité comme la reproduction contrôlée, selon un modèle patrilinéaire, d'une élite sociale déterminée biologiquement. C'est là son programme politique et scientifique. La photographie composite est une sorte de machine de propagande visuelle *ad hoc* qui obéit à une politique déterminée de l'image. Elle doit mettre sous les yeux que l'image de chaque individu, telle qu'elle est produite dans l'atelier du photographe, est une partie d'une chaîne de ressemblances horizontale et verticale, ou synchronique et diachronique, devenues une image. Deux facteurs peuvent être superposés et fondus en elle : grâce aux prises de vue superposées, on peut lire d'un côté l'appartenance d'un individu au type, de l'autre la succession héréditaire dans laquelle il s'inscrit. Généalogie et typologie apparaissent dans les photographies composites sous la forme d'images « naturelles » qui prétendent à une stricte objectivité scientifique.

Les champs d'application en sont multiples : races (ce qui explique comment le « garçon juif » en fournit le premier motif), types à l'intérieur des races (« Sujets criminels et phisiques »), diverses expressions d'un individu, personnages historiques (Alexandre le Grand, Napoléon, Cléopâtre, etc.), mais aussi ancêtres, cultures et autres formes visualisables de valeurs moyennes (fig. 2). La photographie composite se conçoit comme un procédé technique et en même temps objectif, destiné à rendre visualisable cette généralité à laquelle toute individualité est redevable. « Tout ce qui est général demeure et tout ce qui est individuel tend à disparaître », écrit Galton, livrant ainsi la formule qui, à maints égards, devait caractériser sa recherche<sup>6</sup>. L'individu devait s'effacer au profit du général, le primat revenait à la race et la vie même de l'individu, prophétisait-il, était bien davantage celle de ses ancêtres et ascendants que celle qu'il était supposé déterminer lui-même. « Le monde commence à comprendre que la vie de chaque individu est de façon hautement réelle la poursuite de celle de ses ancêtres<sup>6</sup>. »

Indications techniques et programmes d'images idéologiques

Mais à quoi ressemble une photographie composite et comment la pratique-t-on ? Francis Galton décrit le procédé dans divers essais<sup>7</sup>. Voici l'une de ses descriptions :

Je rassemblais des portraits photographiques de différentes personnes réalisés sous un même angle (frontal par exemple) et dans les mêmes conditions de lumière et d'ombre (à la lumière du jour avec la lumière provenant du côté droit). Je réduisais alors photographiquement les portraits à la même dimension ; je prenais pour mesure la distance entre deux points de références des traits du visage, par exemple l'intervalle vertical entre deux lignes parallèles dont l'une passe par le milieu des sourcils et l'autre entre les lèvres. Je superposais alors les portraits comme les pages successives d'un livre, de telle façon que les traits du visage de chacun des portraits [...] soient précisément alignés sur celui qui est derrière, œil sur œil et bouche sur bouche. Je réussis à le faire en les tenant contre la lumière l'un derrière l'autre, en les justifiant et en les fixant bord à bord au moyen d'une bande de papier gommé. J'obtenais ainsi un livre dans lequel chaque page comportait un portrait propre et dans lequel chaque portrait se tenait exactement devant l'autre. Je fixais alors le livre sur un mur de sorte que je puisse feuilleter les pages et que chaque page tournée fasse apparaître chaque portrait à plat et totalement découvert. Je plaçais l'appareil photographique près du livre, le fixais et y introduisais une plaque sensible. Je commençais alors à photographier et prenais une page après l'autre, l'appareil restant immobile, en plaçant l'obturateur [devant l'objectif] quand je tournais les pages. L'image de chaque portrait était ainsi successivement projetée au même endroit de la plaque sensible. Une

fraction seulement du temps d'exposition nécessaire pour une bonne prise de vue était attribuée à chaque portrait. Si nous supposons une durée de 20 secondes et qu'il y a dix portraits, cela veut dire qu'un temps d'exposition de chaque fois 2 secondes est mesuré pour chaque portrait, et cela fait à la fin 20 secondes. C'est le principe de ce procédé [...] Le résultat des photographies composites est que tous les traits pour lesquels il y a une coïncidence deviennent visibles, alors que les singularités individuelles ne laissent qu'une trace fantomatique<sup>8</sup>.

Galton lit dans le livre de la vie. Nous avons affaire ici à un procédé simple avec un puissant effet idéologique, si nous considérons la racine grecque «*idea*» du concept «*idéologie*» : l'image obéit à une idée qui devient visible. Quant à la seconde partie du mot, le «*logos*» pour Galton, la photographie composite était un procédé prétendument objectif qu'il opposait explicitement à la forme mnémotechnique des images superposées, qu'il nomme *blended memories* (souvenirs mêlés) et *general ideas* (idées générales). Il en va pour lui du *common sense*, de présupposés préscientifiques qui s'instaurent par le fait que la mémoire confond souvenirs et images de la perception et forme ainsi des «*souvenirs mêlés*» (*blended memories*), c'est-à-dire de faux présupposés. Selon son raisonnement, ceux-ci s'établissent du fait que certaines images l'emportent sur les autres et s'imposent dans cette bataille d'images. Tandis que les images de mémoire pèsent d'un poids différent sur chaque instant retenu, les photographies composites répartissent le temps d'exposition de manière calculée et équilibrée entre chaque portrait. Il en résulte une image totale, validable scientifiquement et expérimentalement vérifiable, une image statistiquement fiable qui représente paradoxalement une forme du *common sense*.

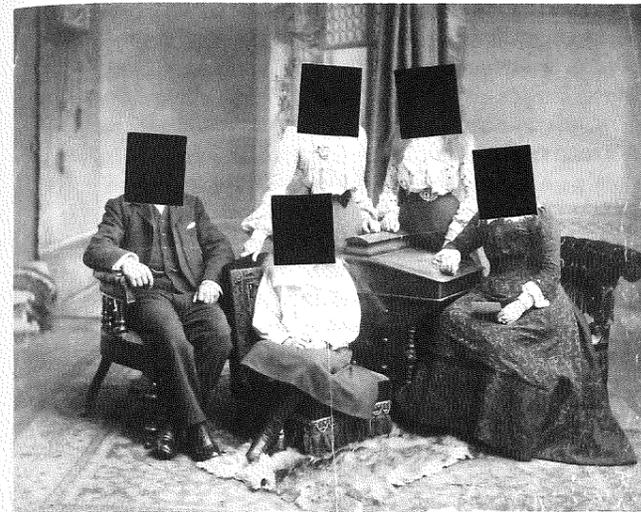
Entre les courbes de distribution caractéristiques de la statistique et la *vox populi*, comme Galton nommait le *sensus communis* empiriquement mesurable, d'une part, et une photographie composite d'autre part, il y a une homologie structurelle ou, pour parler comme Galton, une ressemblance familiale. Les statistiques et les photographies composites sont des formes de présentation visuelle qui ne sont pas seulement censées produire une évidence, mais synthétisent également l'histoire et en donnent une image. Fondamentalement, du point de vue de l'histoire de la photographie, les expositions multiples sont des stratégies destinées à présenter des énoncés visuels à valeur universelle. Elles rendent visible une apparition qui ne doit rien au hasard mais est précisément calculée. Les expositions multiples sont des dispositifs d'expérimentation visuelle qui rendent prédictibles les phénomènes.

En elles, comme dans la statistique, l'individu, le sujet doit disparaître au profit d'une vérité générale qui doit seule être montrée, comme Galton le remarque sans ambiguïté : «*Le concept d'individualité est un mot foncièrement trompeur*», écrit-il dans un passage de son livre *Inquiries into Human Faculty and Its Development*<sup>9</sup>. De fait, la ligne de front sur laquelle s'opposent individualité et généralité

est le thème central de toute son œuvre. Il faut renoncer à l'individu, il doit être transcédé pour en montrer et par conséquent en construire la forme phénoménale intemporelle. La contingence peut seulement ainsi se convertir en des figures de vérité lisibles. Le vrai n'est pas le phénomène singulier, il est au contraire la généralité sous-jacente au phénomène et qui peut être rendu visible à l'aide de la photographie comme procédé. Il est cependant situé au cœur de l'espace du visuel, il a seulement besoin de procédés déterminés pour pouvoir être montré. C'est à la photographie, comme méthode scientifique, que revient cette tâche (fig. 3). Autrefois, les artistes avaient à la rigueur atteint le général : «*De tous les hommes, ils sont le plus à même de dessiner des formes, qui ne sont pas la copie de quoi que ce soit d'individuel, mais présentent les traits caractéristiques des classes*<sup>10</sup>.» C'est, il est vrai, plutôt une réminiscence de la position classique, qui concède à l'art de pouvoir présenter un noyau essentiel au-delà de la surface des phénomènes, qu'une défense des artistes face aux photographes, contre lesquels on faisait volontiers valoir cette position. Galton se range dans leur camp – cela ne fait aucun doute – et utilise la photographie à de nombreuses fins expérimentales et comme médium d'objectivation scientifique pendant une durée d'un quart de siècle<sup>11</sup>.

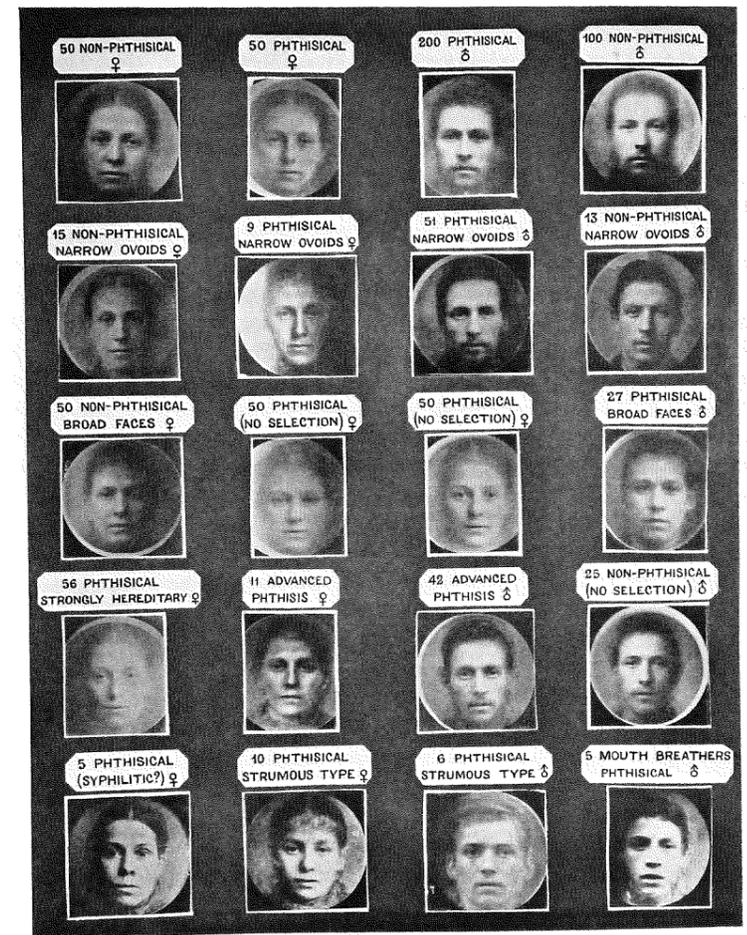
Le retrait de l'individuel au profit du général et du singulier au profit du typique va alors être décliné sous divers modes et variantes : ainsi, par exemple, comme formation sociale (étudiée via la statistique), comme nature (le mot clé est ici l'opposition déjà mentionnée entre *nature* et *nurture*) ou comme race (le mot clé est alors l'eugénisme). On voit *in nuce* dans la photographie composite comment l'individu disparaît au profit de la race ou d'une autre catégorie transindividuelle. Nous avons vu que nous avons affaire avec elle à des portraits au départ purement individuels, différents manifestement les uns des autres, qui sont ensuite superposés et fondus pour permettre l'émergence visuelle d'un type général, d'une figure de la race ou de quelque catégorie collective que ce soit (fig. 4). L'individu avait à disparaître pour laisser advenir l'image du type visuel. Et il disparaît ici dans le film de la succession des images.

De cet enjeu, Allan Sekula a donné la formule suivante : c'est un «*système typologique essentialiste*<sup>12</sup>», et Elizabeth Edwards a qualifié les types de «*concepts vivants*» : «*Ils sont une essence taxonomique dans une dialectique du visible et de l'invisible*<sup>13</sup>. Les photographies composites sont une politique pratique de l'image médiumnique. Comme toute taxonomie, elles obéissent également à des présupposés bien définis et à des intérêts de stratégie théorique : il s'agissait tout particulièrement pour Galton de mettre la photographie au service des fins de l'eugénisme et d'une pratique résolue d'identification des races. Les types photographiques ne résultent pas de procédés techniques neutres, mais d'une tentative explicitement avouée d'authentification de l'existence de races, de types criminels et d'autres groupes marginaux au moyen précisément du procédé auquel l'époque attribuait le maximum d'objectivité : la photographie. Il s'agissait pour Galton d'un procédé de normalisation objectivante – avec toutes ses zones d'ombres.



3. Francis Galton, photographie d'une famille avec têtes découpées à l'usage d'une photographie composite, s. d., tirage argentique découpé, 26,5 × 36,5 cm. Londres, courtoisie University College London, Library Services, Special Collections.

PLATE XXXIV



4. Francis Galton, «*Composites of Phtisical and Non-phtisical Hospital Population*», plaque XXXIV publiée dans Karl Pearson, *The Life, Letters and Labours of Francis Galton. Research of Middle Life*, vol. II, Cambridge, Cambridge University Press, 1924, après p. 291. Londres, Wellcome Collection.

Composites of Phtisical and Non-phtisical Hospital Populations

C'est pourquoi, dans son livre *Inquiries into Human Faculty and its Development*<sup>14</sup> (voir fig. 2) on trouve de nombreux exemples d'une physionomie déviante, parce qu'essentiellement destinée à construire une nouvelle normalité.

#### Visions eugénistes et narrations dystopiques

Les visions eugénistes de Galton forment la base d'un récit utopique qui, comme beaucoup d'autres utopies, se transforme, avec une distance historique croissante, en une dystopie. Le texte porte le titre *Kantsaywhere*, c'est-à-dire « Jenesaispasoù » et fut rendu pour la première fois disponible il y a peu, parce que Galton ne réussit pas à publier ce texte écrit peu de temps avant sa mort et avait par testament laissé à sa nièce le soin de le détruire. Mais celle-ci s'empara de ses ciseaux, coupa les passages « les plus choquants » et donna le reste au biographe de Galton, Karl Pearson, qui pouvait en faire ce qu'il voulait; sous cette forme défigurée, le manuscrit n'était de toute façon plus publiable. Dans la vision du futur proposée par Galton, un certain Donoghue, professeur de *vital statistic*, parvient dans un lieu où une société reposant sur les principes de l'eugénisme est déjà une réalité. Il rencontre là une dame, qui se nomme Augusta Allfancy, de laquelle – comme son nom l'indique – il s'éprend et visite avec elle le pays du contrôle des naissances. On en vient ensuite à un Mr. Neverwas qui veut utiliser sa fortune afin que celle-ci « *be employed in proving the stock of the place especially of its human breed* [soit employée pour inventorier la population du lieu, spécialement de sa race humaine] ». Il est question purement et simplement d'élevage humain, au service duquel sera mise, au titre de dispositif médiumnique, une « carte d'identité ancestrale ». Dans la narration est mentionné ou utilisé tout ce que Galton a pu concevoir au cours de sa vie pour favoriser l'amélioration de la race humaine : empreintes digitales pour l'identification des délinquants et des individualités criminelles, photographies composites, recherches généalogiques, eugénisme et organisation social-darwiniste de la société et *last but not least* une nouvelle version de Bible familiale. Le protagoniste du récit est lui-même photographe amateur et sait apprécier et décrire les applications du nouveau procédé :

À Kantsaywhere, il y a une grande demande de photographies composites. Le matériel nécessaire à leur production est abondant et d'excellente qualité et, depuis longtemps, c'est devenu une mode et, désormais, un besoin pressant pour tout un chacun de se faire photographier, à intervalles réguliers, de face et de profil, dans des conditions de lumière égale et standardisée. Je photographie moi-même et j'étais extrêmement réjoui par la manière, exacte et précise, dont les photographies composites sont produites. Il n'y avait là aucune falsification inavouée; tout le processus de travail était accompli dans une parfaite fidélité à la vérité. J'ai à peine besoin de le souligner, le but était de superposer et de fondre sur une même plaque la rapide succession des images de différents portraits de même format, obéissant à une

même exigence et pris sous la même lumière. [...] Je vis dans l'atelier quelques belles photographies composites chaque fois d'hommes et de femmes. Chaque famille voulait obtenir au minimum quatre portraits composites : l'une de la génération des grands-parents, incluant les grands-oncles et grand-tantes des deux côtés; une autre avec celle des parents avec le père et la mère; et enfin une photo de sa propre génération, avec frères et sœurs. [...] Une signification particulière vient de la grande ressemblance des photographies composites et des images religieuses que possèdent ces familles. [...] Leur croyance ou, comme je dirais plutôt, leur superstition – dans la mesure où celle-ci n'avait pas encore reçu la force d'une croyance dogmatique – leur dit que les êtres vivants et, ici, surtout les êtres humains, sont les seuls « agents exécutifs » sur lesquels nous possédons une connaissance fondée. Ils regardent la vie dans sa totalité comme un tout organisé, dans lequel chaque être vivant distinct joue un rôle qui lui est inconscient, tout à fait comme celui que jouent les cellules distinctes chez une personne vivante. [...] C'est une sorte de grandiose incorporation de ce que nous nommons conscience en une multiplicité de photographies composites<sup>15</sup>.

Dès 1882, soit cinquante ans plus tôt, Galton avait plaidé pour remplacer les bibles familiales par des albums photos et une histoire de la famille fondée sur la Bible par une autre qui reposerait sur les ancêtres<sup>16</sup>. On devait, à intervalles réguliers, se faire prendre en photo de face et de profil pour laisser à ses descendants, non seulement les gènes, dont Galton n'eut connaissance que très tard, mais aussi des images. Ce serait en même temps le droit du sang des générations futures. Si Tu veux savoir de quoi sera fait Ton Avenir, Tu dois regarder dans le Passé de l'album photographique.

On peut y lire ce qui sera, parce que derrière la supposée contingence du temps qui passe, se dessine un règne de la nécessité qui a donné en chemin à chaque vie ce qui la détermine. Chez les criminels, la « marque de Caïn », chez les autres la ressemblance familiale<sup>17</sup>. Ce sont ensemble les deux principaux courants de la survivance de ces images médiumniques.

De la survivance d'une forme médiumnique de présentation visuelle

La « ressemblance familiale » est le mot clé qui unit de façon nouvelle concept et image. Via Galton, la photographie composite fait aussi son entrée en philosophie : Wittgenstein introduisit non seulement une référence à Galton dans sa *Conférence sur l'éthique*, mais il avait réalisé un portrait composite à la Galton, dont on chercha longtemps à deviner ce qu'il pouvait bien représenter. Il représente Ludwig Wittgenstein et ses trois sœurs et cherche une ressemblance familiale résolument tournée vers la physionomie<sup>18</sup>. Dans ses réflexions philosophiques, ce qui importe à Wittgenstein

n'est pas, comme chez Galton, de se focaliser sur l'origine, mais au contraire de mettre à profit une imprécision, qu'autorise l'effacement des éléments hétérogènes : les ressemblances familiales et les jeux de langage permettent, comme il l'expose dans les *Investigations philosophiques*, des généralisations par l'effacement. Il en va autrement chez Galton : aux yeux de ce dernier, l'imprécision est un accident, intrusion de l'individuel qu'il faut fondre dans le général. « L'imprécision des contours qui, dans les images composites réellement génériques est toujours négligeable, en dehors de détails sans importance, [marque de façon déplorable] la tendance des individus à s'écarter du type général<sup>19</sup>. » Le modèle de Galton avait pour corollaire des séries entières de prises de vue qui faisaient apparaître le noyau idéologique du dispositif expérimental photographique avec plus d'évidence encore que ça n'avait été le cas<sup>20</sup>. Le dictionnaire encyclopédique *Meyers Konversationslexikon* de 1890 propose d'autres séries absurdes et incite à prendre en photo « 10 cochers de fiacres, 10 artistes, 10 médecins ou naturalistes ». Dans la pratique, on rencontre cependant d'autres sujets, et inégalement explicites. Pour donner un petit nombre d'exemples : *L'Étude anthropométrique sur les prostituées et les voleuses* de Paula Tarnowsky, à l'aide de nombreuses photographies signalétiques de criminelles et de prostituées russes, cherche à faciliter leur fichage et leur « dépistage » systématiques. La criminologie était d'ailleurs l'un des principaux champs d'application : dans le livre d'Havelock Ellis, *The Criminal*, qui entreprend de dresser l'inventaire de l'anthropologie criminelle, on trouve de même de nombreuses photographies composites. Le Français Arthur Batut enquête en revanche sur les habitants de la Montagne Noire qui ont vécu dans leur vallée isolée depuis des siècles. Ce sont des familles de mineurs, qui se mariaient exclusivement entre eux, pour ne pas trahir les secrets de l'exploitation du charbon de bois et parce qu'ils n'avaient guère de contacts avec les autres populations locales. À l'aide de la photographie, les ressemblances familiales des mineurs restés dans les Pyrénées et de ceux qui avaient migré à cent kilomètres pouvaient être analysées. Il incitait par ailleurs à produire les types de beauté d'époques passées conformément à l'affirmation de Viollet-le-Duc, selon lequel chaque siècle avait sa propre beauté, et également à ranimer l'histoire : si l'on trouve suffisamment de portraits comparables d'une personne, l'aspect vraisemblable de cette personne peut être reconstruit. Galton avait entrepris semblable tâche avec Shakespeare et Alexandre le Grand. C'est la sanction que la photographie des types apporte à l'historicisme.

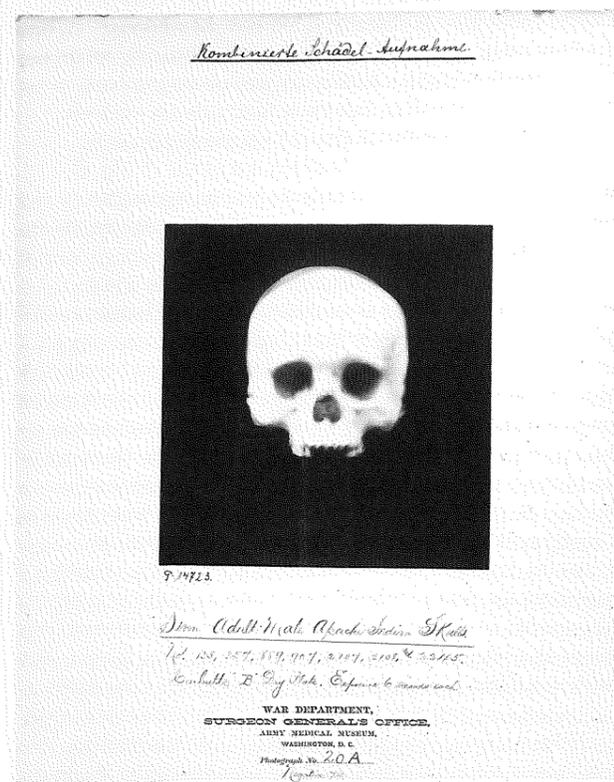
L'ethnologie était un autre champ d'application. Il existe des photographies composites des Sioux, mais d'autres aussi de crânes qui furent ramenés au cours de voyage d'études<sup>21</sup>. Galton avait déjà réalisé des photographies de crânes et, dans le *Journal of the Anthropological Institute*, fit en 1886 le compte rendu d'une exposition de photographies composites de crânes<sup>22</sup>. L'anthropologue américain John Shaw Billings qui, pendant la Guerre de Sécession, s'était occupé de l'organisation des hôpitaux militaires, développa lui aussi un système de saisie de

données biométriques. Dans ce contexte, il avait rassemblé une vaste collection de crânes « d'Indiens d'Amérique » et d'autres indigènes, pour réaliser à partir d'eux, en collaboration avec Washington Matthews, des photographies composites. Une première montre le fondu de six « crânes masculins des îles Sandwich (Hawaï) » superposés, une autre six « crânes masculins d'Indiens arapahoe »<sup>23</sup> (fig. 5). Elles les dépouillent à tous égards de leur individualité et montrent le fondement naturel et anatomique de l'apparence extérieure.

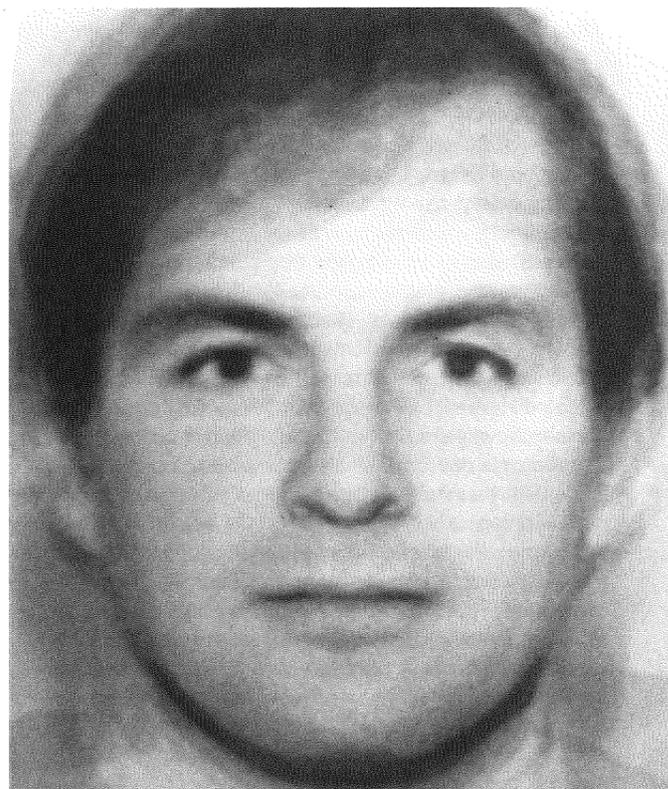
La technique de la photographie composite a subsisté jusqu'à notre époque sous deux formes différentes : on trouve d'un côté encore aujourd'hui des investigations psychologiques qui brandissent l'étendard de la recherche du type humain, de l'autre des artistes qui en rappellent les prodromes idéologiques en les exposant. Dans la recherche psychologique, il n'est désormais plus question de types au sens des propriétés caractéristiques du sujet photographié, mais du processus de reconnaissance des visages, des sentiments repérables des sujets photographiés et d'études de psychologie de la perception. Elles nous transportent dans un champ intermédiaire entre expérimentation psychosociale et *surveillance studies* qui est extrêmement contesté et a introduit depuis très longtemps dans la vie quotidienne à des applications très concrètes. Les procédés de reconnaissance faciale partent ainsi de modèles typés et de leurs composants principaux pour permettre, à l'intérieur des groupes constitués, d'identifier sans doute possible un individu.

Comme aucune autre artiste contemporaine, Nancy Burson a fait des enjeux idéologiques propres à ces champs de recherches l'objet de son travail et les a exposés, au sens propre du terme, dans différentes installations et séries<sup>24</sup>. Le spectre qu'elle occupe va de travaux qui critiquent la connexion entre les naturalismes de toute sorte (race, génétique, sexe, etc.) et les représentations visuelles de l'être humain jusqu'aux séries ludiques et spirituelles comme *Guys who look like Jesus / Women who look like Mary*, dont les portraits photos aux contours imprécis se rattachent à une tradition iconographique dont elle joue (fig. 6), en passant par des travaux plus explicitement politiques qui, par le moyen du *morphing*, combinent des photos de Donald Trump et Vladimir Poutine. Mais c'est là une part d'une autre histoire de la politique de l'image, qui reste à écrire.

Traduction de l'allemand par Christophe Jouanlanne



5. John Shaw Billings et Washington Matthews, six crânes d'Indiens apaches mâles, circa 1885, photographie composite argentique sur carton. Berlin, Archiv der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte.



6. Nancy Burson, 10 Businessmen from Goldman Sachs, 1982, tirage argentique, 35,5 × 27,9 cm.

1 Voir le livre que j'ai écrit avec Felix Thürlemann sur ce thème : *Konstruierte Wirklichkeiten. Die fotografische Montage 1839-1900*, Bâle, Schwabe, 2019. Le présent texte, considérablement augmenté, reprend mon essai « England 1877: Francis Galton und die Kompositfotografie », in Christian Kiening et Martina Stercken (dir.), *Medialität. Historische Konstellationen*, Zurich, Chronos Verlag, 2019, pp. 449-460.

2 Voir sur ce point l'instructif catalogue du Musée Leopold de Vienne : Verena Gamper et Hans-Peter Wipplinger (dir.), *Ludwig Wittgenstein. Fotografie als analytische Praxis*, Cologne, König, 2021.

3 Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and Its Development*, Londres, Dent & Co, 1907, pp. 254 sq.

4 La succession de Francis Galton se trouve essentiellement aujourd'hui dans la Wellcome Collection (en ligne : <https://wellcomecollection.org/works/hm5hrdp5>) et à l'University College à Londres (<https://archives.ucl.ac.uk/CalmView/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=GALTON>).

5 Francis Galton, *Generic Images*, tiré à part des *Proceedings of the Royal Institution*, 1879, p. 2 (en ligne : <http://galton.org/essays/1870-1879/galton-1879-ri-generic-images.pdf>).

6 Francis Galton, « Photographic Chronicles from Childhood to Age », *Fortnightly Review*, vol. 31, n° 181, janvier 1882, pp. 26-31, ici p. 31.

7 Voir entre autres, « Composite Portraiture », *Journal and Transactions of the Photographic Society of Great Britain*, vol. 5, 14 juin 1881, pp. 140-146 ; « Photographic Composites », *The Photographic News*, vol. 29, 17 et 24 avril 1885, pp. 243-245 et 259-260 ; « Composite Portraits », *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, vol. 8, 1878, pp. 132-142 (en ligne : <http://www.galton.org/essays/1870-1879/galton-1879-jaigi-composite-portraits.pdf>). On trouvera une compilation des textes de

Galton sur le site <http://galton.org/composite.htm>.

8 F. Galton, « Composite Portraiture », in *Inquiries into Human Faculty and its Development*, op. cit., pp. 6-13, ici pp. 6 sq.

9 *Ibid.*, p. 244.

10 Francis Galton, « Generic Images », tiré à part de *Proceedings of the Royal Institution*, 1879, p. 2.

11 Voir sur ce point Karl Pearson (éd.), *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, vol. II, Cambridge, Cambridge University Press, 1924, p. 283.

12 Allan Sekula, « The Body and the Archive », *October*, vol. 39, hiver 1986, pp. 3-64.

13 Elizabeth Edwards, « Ordering Others: Photography, Anthropologies and Taxonomies », in Chrissie Iles et Russell Roberts (dir.), *In Visible Light. Photography and Classification in Art, Science and the Everyday*, Oxford, Museum of Modern Art, 1997, pp. 54-68.

14 Première édition parue à Londres, Macmillan, 1883.

15 Francis Galton, *The Eugenic College of Kantsaywhere*, Galton Papers, University College London (en ligne : <http://www.welcomelibrary.org/item/b20613179#?c=0&m=0&s=0&cv=0&z=-0.5916%2C-0.0688%2C.1832%2C1.3714>).

16 Voir Francis Galton, « Photographic Chronicles from Childhood to Age », *Fortnightly Review*, vol. 31, n° 181, janvier 1882, pp. 26-31.

17 « Les marques de Caïn sont diverses : par conséquent l'expression spéciale de différents criminels, loin de se renforcer les unes les autres dans la photographie composite, disparaît. Ce qui demeure, ce sont les types de faces sur lesquelles sont destinées à être marquées le plus souvent les différentes sortes de marques de Caïn », Francis Galton,

« Generic Images », *The Nineteenth Century*, juillet 1879, pp. 157-169, p. 162.

18 « Wittgenstein's camera », en ligne : <http://www.cam.ac.uk/research/news/wittgenstein%E2%80%99s-camera>.

19 F. Galton, « Generic Images », art. cité, p. 6 : « Le flou de leurs contours, qui n'est jamais grand dans les composites véritablement génériques, sauf dans des détails sans importance, mesure la tendance des individus à s'écarter du type général. »

20 On en trouve un bon aperçu général en ligne : <http://www.compositeportraits.com/>.

21 On trouve d'autres essais vraiment bizarres dans l'histoire de la photographie du XIX<sup>e</sup> siècle, comme par exemple celui de Bowditch, qui utilisa le procédé pour obtenir un portrait composite (et par conséquent un type) des professeurs de physique de Boston. Voir sur ce point H.P. Bowditch, « Are Composite Photographs Typical Pictures? », *McClure's Magazine*, août 1894, pp. 331-342.

22 Elizabeth A. et Stanley B. Burns, *Stiffs, Skulls & Skeletons. Medical Photography and Symbolism*, Atglen, Schiffer, 2015, p. 147.

23 *Ibid.*, p. 148.

24 Voir en ligne : <https://www.nancyburson.com/index>.