



HAL
open science

La photographie composite de Francis Galton, son protocole et son flou. L'épistémologie d'un protocole

Leszek Brogowski

► To cite this version:

Leszek Brogowski. La photographie composite de Francis Galton, son protocole et son flou. L'épistémologie d'un protocole. Protocole & photographie contemporaine : colloque, Saint-Étienne, 8 - 10 novembre 2012 / organisé par le Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine ; avec la collaboration scientifique du Lieven Gevaert research centre for photography ; sous la direction de Danièle Méaux, Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp.219-237, 2013, 978-2-86272-646-5. hal-01690463

HAL Id: hal-01690463

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01690463>

Submitted on 30 Apr 2021

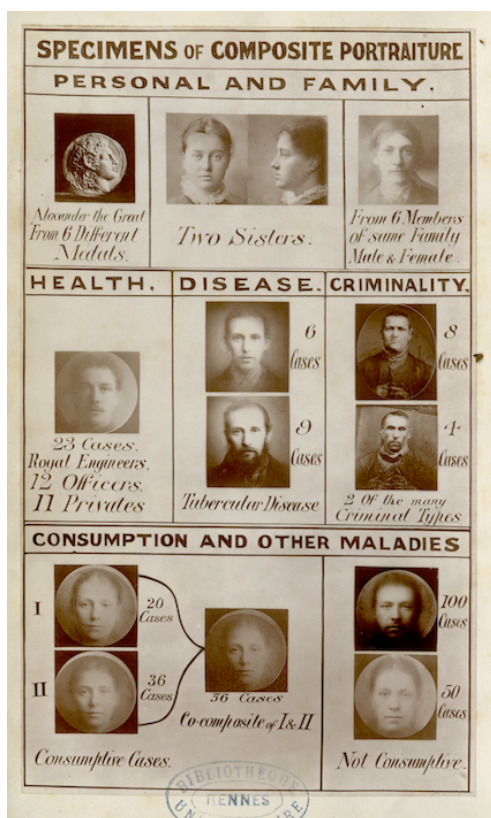
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

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

La photographie composite de Francis Galton, son principe et son flou L'épistémologie d'un protocole

Le 30 avril 1878, devant les membres de l'*Anthropological Institute*, Francis Galton lit la conférence intitulée « Composite Portraits » ; elle est publiée le 23 mai de la même année dans la revue *Nature*¹. En apparence, il s'agit là du premier emploi « protocolaire » de la photographie : définir à l'avance et par écrit les conditions de la réalisation de l'image afin d'objectiver les résultats. Rien d'étonnant à cela puisque la visée du projet galtonien est scientifique : produire au moyen de la photographie une représentation typique du criminel, du phtisique, puis d'autres « portraits génériques », en superposant plusieurs visages de criminels, des phtisiques, etc. Cinq ans plus tard, l'auteur invente le terme « *eugenics* », signifiant « de bon patrimoine génétique, ou héréditairement doté de qualités nobles », et ce pour remplacer le terme de « *viriculture* », qu'il employait auparavant : l'eugénisme est ainsi né comme « science visant à améliorer cette réserve » ; il « s'applique pareillement aux hommes, bêtes et plantes² ».



Frontispice du livre de Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, London, Macmillan and Co, 1883.

Il s'agira ici d'examiner l'usage que Galton fait du protocole de la photographie composite, aussi bien sa rigueur que les libertés qu'il prend par rapport à ses termes, d'une part pour cerner la part esthétique qu'elle introduit subrepticement dans l'élaboration de cette théorie de l'amélioration héréditaire de l'humanité, qui se revendiquait scientifique, d'autre part pour éclairer à travers ces analyses les enjeux du protocole photographique, qui s'impose dans la pratique de l'art à partir de la fin des années 1960 : le sens qu'il confère à l'image photographique, ses limites, et les dangers qu'il peut y avoir à en faire un usage irraisonné.

¹ Elle fut ensuite publiée à l'identique dans *Journal of the Anthropological Institute*, vol. VIII, 1979, p. 132-142 avec la discussion qui s'en est suivie (p. 142-144), ainsi que dans Galton F., *Inquiries into Human Faculty and its Development*, London, Macmillan and Co. 1883, p. 340-348.

² Galton F., *Inquiries into Human Faculty...*, *op. cit.*, p. 24-25.

Origine

La photographie stéréoscopique s'invite dans l'histoire de l'image composite. Dans la conférence de 1878, on apprend qu'un certain A. L. Austin a écrit à Charles Darwin de la Nouvelle Zélande pour lui soumettre l'idée de la superposition de deux portraits différents dans un stéréoscope. Darwin fait suivre la lettre à Galton³. Carlo Ginzburg voit là l'origine de la photographie composite ; mais c'est une fausse piste. Procédé « de fortune et imparfait⁴ », le stéréoscope n'est pas, selon Galton, adapté au projet de la visualisation de la moyenne⁵ ; il ne fabrique pas une « image généralisée », mais fournit, à travers ses deux objectifs, des données de sorte que « la mission de tenter de les additionner puisse être entreprise par le cerveau⁶ ». Et Galton de situer l'origine de son invention dans « un projet qui nous était venu à l'esprit, à moi et à M. Herbert Spencer, dont le principe est de superposer optiquement divers dessins, et d'accepter le résultat ainsi agrégé⁷. » En réalité, l'idée vient de Spencer qui « a suggéré que les dessins réduits à une même échelle pourraient être crayonnés sur des morceaux séparés de papier transparent et fixés les uns sur les autres, puis tenus entre les yeux et la lumière⁸ ». « Comme il m'informe, précise Galton, M. Spencer a conçu, il y a plusieurs années, un instrument pour tracer mécaniquement, sur papier transparent, les relevés des têtes en hauteur, en largeur et en profondeur, afin de les superposer et d'obtenir un *résultat moyen* grâce à la lumière qui les traverse⁹. »

S'il est important de rectifier la source de ces idées, c'est parce que l'instrument de Spencer ne serait donc qu'une version améliorée de la « Machine sûre & commode pour tirer des silhouettes », présentée notamment par Johann Caspar Lavater dans son célèbre ouvrage *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*¹⁰. Autrement dit, l'eugénisme galtonien semble avoir d'emblée assimilé, sans doute inconsciemment, des éléments de la tradition physionomique, largement épuisée déjà vers la fin du XVII^e siècle.



Gaspard Lavater, « Machine sûre & commode pour tirer des silhouettes » in *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, Depelafol, 1935, t. 8, planche 456, p. 4-5.

³ « Composite Portraits », *Nature*, p. 98, je souligne.

⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁸ *Ibid.*, p. 98.

⁹ *Ibid.*, je souligne.

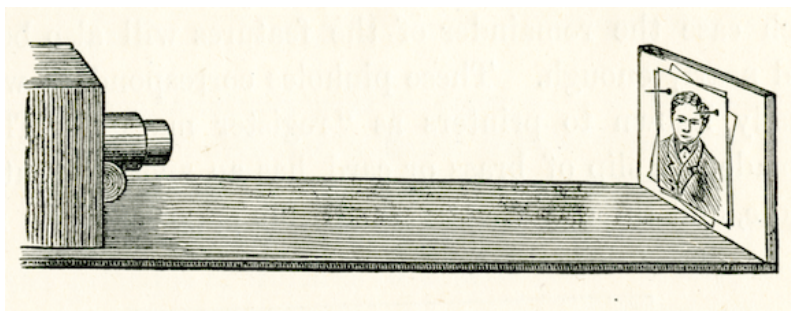
¹⁰ Lavater J. C., *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, Depelafol, 1835.

En équilibre problématique sur le fil tendu entre les sciences médicales et les sciences sociales, Galton considère la photographie composite d'abord comme une statistique visuelle à valeur scientifique. Ce n'est que progressivement, suite aux critiques qui lui sont faites, par exemple par Gabriel Tarde, qu'il prend conscience de l'analogie entre la photographie composite et les formes idéales de la beauté, elles aussi conçues, depuis Polyclète et le commentaire de Galien sur son « Doryphore », comme une donnée moyenne, le *méson*. « L'on prendra donc comme référence (*canon*, κἀνών) et norme (γνώμων) (565) et norme un type moyen », écrit Jackie Pigeaud qui traduit Galien de la manière suivante : « Ainsi les modélistes, les dessinateurs, les statuaires et autres fabricants de reproduction dessinent et reproduisent le plus beau à l'intérieur de chaque espèce, comme l'homme à la plus belle forme [...] ou le cheval, ou le bœuf, ou le lion, en examinant *le milieu* en cette espèce¹¹ ». Ce milieu pouvait tout aussi bien être le résultat de calculs (le milieu entre les extrémités) que d'une appréciation intuitive ; en 1790, Kant interprète celle-ci comme analogue à une superposition optique de plusieurs images en vue d'obtenir une moyenne.

Or, l'idéal que vise la photographie composite est pour le moins paradoxal ; il visualise l'oxymore radical : la perfection de ce qui est le plus mauvais, le crime et la maladie. Galton aura donc beaucoup de mal à construire une théorie de ces images et à les accompagner par une épistémologie ; c'est précisément le protocole qui en tient lieu.

Protocole

On peut résumer le protocole de la photographie composite en deux points. L'apport décisif de Galton aura été – premier point – de réaliser une « moyenne visuelle » à l'aide du procédé photographique. Mais à vrai dire, il ne peut superposer les images comme Spencer superposait les papiers, à cause de l'épaisseur des plaques de verre qui, à cette époque, étaient utilisées comme négatifs photographiques. À la *superposition* optique des négatifs, il a donc substitué l'*exposition* multiple d'une plaque photographique. On se demandera plus loin si les deux opérations peuvent être considérées comme équivalentes.



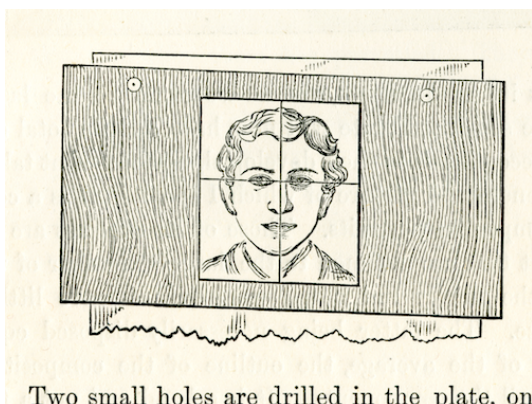
Le principe de l'appareil construit par Galton pour réaliser des portraits composites, in *Inquiries into Human Faculty and its Development*, London, Macmillan and Co, 1883, p. 342.

Or, autant la superposition des images permet le réglage à vue du positionnement de chaque portrait, autant l'exposition multiple du négatif, dont le résultat ne peut être apprécié qu'à la fin de toute une série d'opérations, nécessite l'intégration d'un viseur dans l'appareil construit par Galton. Ce second point du protocole introduit dans la photographie composite un aspect indiscernable à première vue : pour bien réaliser le composite, le photographe doit viser entre les yeux du visage des modèles comme s'il était un chasseur.

Par un simple stratagème, écrit Galton, je fais deux trous d'épingle dans chacune de ces photos afin de les accrocher les unes sur les autres, comme un paquet de cartes, sur deux épingles, de telle manière que les yeux de tous les portraits se retrouvent superposés avec autant de précision que possible ; car ainsi les autres

¹¹ Pigeaud J., « La Nature du Beau ou le Canon de Polyclète », in *L'Art et le vivant*, Paris, Gallimard, « NRF », 1995, p. 37.

traits seront également superposés avec suffisamment de précision. [...] Une ouverture est découpée dans une plaque de cuivre ou de carton et les fils sont tendus entre les côtés opposés pour former une croix. Deux petits trous sont faits dans la plaque de deux côtés de l'ouverture. La plaque est posée sur le portrait, l'ouverture sur le visage. Elle est manipulée jusqu'à ce que l'un des fils coupe les pupilles de deux yeux, et elle est encore ajustée jusqu'à ce que l'autre fil divise l'intervalle entre les deux pupilles en deux parties égales. Elle est ensuite fermement maintenue et une piqûre est faite à travers les deux trous¹².



Two small holes are drilled in the plate, on

La première version du réticule utilisé par Galton in *Inquiries into Human Faculty and its Development*, London, Macmillan and Co, 1883, p. 341.

Le visage apparaît donc sur la croix du réticule, comme dans une lunette de tir, la forme du réticule s'adaptant à chaque fois à l'objet visé. *Cibler, viser, mesurer, puis prélever* l'empreinte photographique, *superposer* les portraits et *juger* la moyenne, sont désormais les opérations du protocole à travers lesquelles Galton met en place un nouveau pouvoir sur les visages, que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont interprété comme une « machine abstraite de visagéité ». En effet, nul besoin d'être fin psychologue pour s'apercevoir que lorsqu'il interprète pour la première fois le sens de ses photographies composites, Galton bascule soudainement dans le vocabulaire du tir à la carabine. Après avoir expliqué comment il ajuste les composants d'un portrait composite à l'aide du réticule, il précise que la « largeur ou la quantité de flou¹³ » autour du portrait « mesurera la tendance des composants à *dévier* [sic] par rapport au type commun. Il en est ainsi exactement pour la même raison pour laquelle les impacts des balles sur une cible sont plus nombreux près du centre de la cible que sur sa périphérie, et dans le degré d'autant plus grand que le tireur d'élite est habile¹⁴ ». Autant l'explication est statistique, autant le vocabulaire relève de l'imaginaire du chasseur, ce qui peut se comprendre entre autres en raison de la biographie de Galton. Après une crise psychologique profonde survenue durant sa troisième année d'études de mathématiques à Cambridge, Galton s'est accordé une décennie de « repos » : cinq ans de voyages lointains (Égypte, Syrie, Afrique australe) et « trois ou quatre ans » de chasse et de pratique de tir dans le comté de Warwickshire, près de sa résidence de Leamington, « à raison de trois jours par quinzaine¹⁵ ».

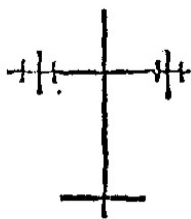


Fig. 1.

La version améliorée du réticule par Galton, dessin provenant de l'article, « Photographic Composites », *The Photographic News*, April, 17, 1885, p. 243.

¹² « Composite Portraits », *art. cit.*, p. 97.

¹³ *Ibid.*, p. 97.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Galton F., *Memories of My Life*, London, Methuen & Co., 1908, p. 110.

Choix des individus

Mais si Galton vise d'abord les individus séparément avec son réticule, c'est pour les rattacher ensuite à l'image générique d'une « race » ou d'un type. Il porte sur les visages un regard « généralisateur » : les visages doivent se régler sur le schéma du réticule et leurs traits singuliers doivent disparaître. La photographie composite s'inscrit donc dans la tendance à la « normalisation » des sociétés, décrite par Michel Foucault, à laquelle elle ajoute un nouvel aspect : une normalisation esthétique.

Galton croyait que la criminalité – tout comme la pauvreté ou la tuberculose – était héréditaire, et qu'elle était lisible dans le visage des criminels, avant même qu'ils commissent les crimes. Il confondait, en les mettant sur le même plan, les maladies infectieuses (la phtisie), les choix de la sexualité (les homosexuels), les phénomènes sociaux (la pauvreté) et d'autres formes de ce qu'il croyait être une marque de marginalité, c'est-à-dire de dégénérescence. Sa conception de l'hérédité était très vague : « une goutte de sang juif ou même huguenot peut être retrouvée bien au-delà des arrière-petits-enfants¹⁶ ». Gabriel Tarde pointe ces inconséquences : « Si donc le lecteur juge que le portrait générique à la Galton [...] de l'homme délinquant, est suffisamment net et précis, il devra présumer, a fortiori, qu'un portrait générique aussi vivant de l'homme pêcheur, de l'homme chasseur, de l'homme laboureur, de l'homme marchand, etc., est possible et attend son photographe », puisqu'on applique cette même méthode « au *métier* du crime¹⁷ ». Il n'est donc pas étonnant que le protocole de la photographie composite passe sous silence les détails liés au choix des personnes dont sera fait le composite, choix pourtant décisif si l'on veut donner un sens à ces portraits génériques. Plusieurs remarques de Galton laissent penser que ce choix est au fond de nature esthétique : « Je commence par la collecte de photographies des personnes avec qui je me propose d'avoir affaire. Elles doivent être similaires selon l'attitude et la taille, mais aucune exactitude n'est indispensable à ces deux égards¹⁸. »



Deux exemples des portraits composites de phtisiques.

¹⁶ Galton F., *Record of Family Faculties*, London, Macmillan, 1884, p. 2.

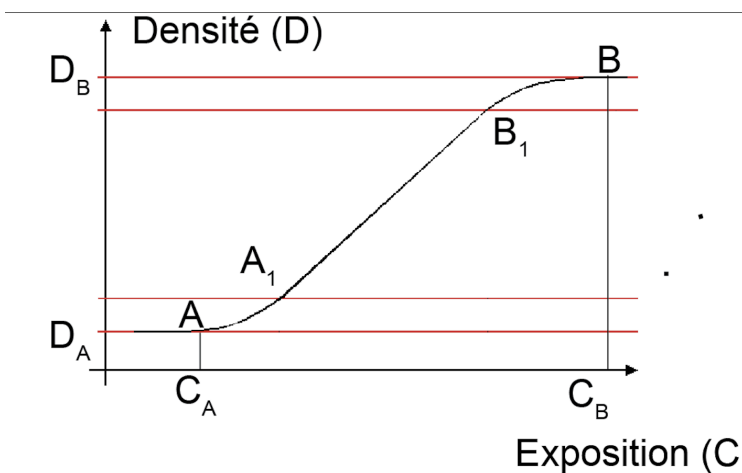
¹⁷ Tarde G., *La Criminologie comparée* (1886), Paris, Félix Alcan, 1924, p. 53, je souligne.

¹⁸ « Composite Portraits », *art. cit.*, p. 97.

De la criminalité, Galton occultait ainsi non seulement la dimension statistique (échantillon représentatif) et sociale (conditions de vie), mais aussi la dimension juridique, à savoir l'évolution historique des normes du droit. Aujourd'hui l'on sait que même la perspective sociale ne peut donner qu'une vision globale du phénomène criminel, qui n'explique aucun cas singulier. La psychanalyse a inauguré la réflexion sur le « passage à l'acte » que seule la dramaturgie d'une vie, ainsi que les circonstances de la situation concrète vécue, peuvent tenter d'éclairer, sans jamais en donner une explication causale. Mais sur ce point nodal, le protocole de Galton reste muet.

Médium

Il reste également muet en ce qui concerne l'équivalence de l'exposition multiple et du « mélange » optique. Celle-ci connaît, en réalité, certaines limites. Si l'on regarde la courbe sensitométrique, on s'aperçoit qu'on peut parler d'une proportionnalité seulement entre les points A_1 et B_1 . La caractéristique de l'émulsion photosensible fait qu'il existe un seuil minimum (A) et un seuil maximum (B) d'exposition. Pour qu'une trace de lumière soit enregistrée sur la pellicule, il faut une certaine quantité de lumière, soit une durée d'exposition (C_A) ; si elle n'est pas atteinte, rien n'est enregistré. De même, lorsqu'on atteint une saturation maximale (D_B) de l'émulsion sous l'effet de lumière, il ne sert à rien de prolonger l'exposition, car elle ne laissera pas de trace plus importante. La lumière produit donc un effet sur la pellicule lorsque l'exposition se situe entre les seuils A et B, mais c'est seulement entre les points A_1 et B_1 que la densité optique (D) du négatif est à peu près proportionnelle à la quantité de lumière (C) qui l'expose, et que l'exposition multiple peut donc être tenue pour équivalente à l'addition des effets optiques.



Courbe sensitométrique : la densité du négatif comme fonction de la durée de son exposition.

Galton ne parvient pas à réaliser des composites de plus de huit composants (ou alors il fait des composites de composites), mais il ignore les raisons de cette limite, alors même qu'elle doit susciter au moins une interrogation méthodologique sur la représentativité des huit individus pour fonder une démarche statistique ! Or, cette limite vient, précisément, de la contrainte liée à la caractéristique du matériel photosensible. En effet, chaque portrait utilisé pour un composite doit être exposé sur le négatif pendant au moins la durée C_A , sinon aucune trace n'est enregistrée. L'exposition maximale (C_B) étant déterminée par la saturation complète de la plaque photosensible, le nombre de composants utilisables peut donc se calculer comme le nombre de fois où l'exposition C_A peut être répétée entre le C_A et le C_B . Le protocole impose donc que, pour réaliser le négatif d'une photographie composite de huit portraits, dont chacun nécessiterait à lui seul une exposition de quatre-vingt secondes, il faut que chaque portrait soit exposé durant dix secondes sur un négatif unique. C'est de là, de ces pro-

priétés du matériel photographique, et non d'une réflexion sur la représentativité statistique d'un « type criminel », que résulte le nombre de portraits utilisés pour les composites.

Cette analyse détaillée met en évidence que la spécificité de la photographie façonne le résultat, prétendument scientifique, obtenu par Galton, résultat indissociable ici de la forme de sa présentation. Ce que font voir les photographies composites, c'est – avant toute autre forme de connaissance – la spécificité même de la photographie : une sorte de connaissance sensible du médium. Si bon nombre d'artistes à partir des années 1950, voire un courant entier dans l'art de cette époque, se proposaient d'élaborer une connaissance de ce type quant aux modalités instauratrices des divers média artistiques (peinture, photographie, cinéma expérimentale, vidéo, littérature, etc.), c'est parce que la nature de celle-ci n'est pas scientifique, mais esthétique. Elle n'est pas expérimentale, mais intuitive. Lorsque le médium concerné prend une place centrale dans les *mass media*, comme c'est le cas de la photographie, une telle connaissance, même si ses apparences artistiques paraissent arides, prend une dimension politique. Ainsi John Hilliard a-t-il réalisé en 1971 une série de photographies intitulée « Appareil photographique enregistrant ses propres conditions (7 ouvertures, 10 vitesses, 2 miroirs) ». Cette connaissance sensible produite par l'art avait pour ambition de comprendre la photographie dans sa spécificité en tant que moyen de marquer, d'incliner ou de manipuler les informations, les commentaires, voire – comme c'était le cas chez Galton un siècle plus tôt – les résultats scientifiques. L'intérêt de cette préoccupation artistique au sein de l'art conceptuel saute aux yeux face à des exemples comme celui de Galton qui ne comprend pas jusqu'à quel point la photographie composite fait voir avant tout les propres conditions du médium, ses opérations instauratrices.

Écarts

Bien plus, tout se passe comme si Galton, une fois le protocole de l'exposition multiple mis en place, voulait faire entrer l'image que produit la photographie composite dans une représentation – indissociablement esthétique et politique – qu'il s'est faite préalablement, et sans doute inconsciemment, du criminel ou d'autres « marginaux ». Dans les cas où le protocole de la photographie composite semblait ne pas y satisfaire, Galton prenait des libertés pour faire entrer le portrait composite dans le cadre de cette représentation imaginaire qu'il s'était construite : « J'ai surmonté mes difficultés photographiques très facilement, en rendant légèrement flou le portrait trop net, en éliminant tels portraits comme ayant des caractéristiques hors du commun, et en limitant l'éclairage à une intensité standard¹⁹ ». Autrement dit, Galton s'autorise des écarts considérables dans la mise en œuvre du protocole, à savoir l'irruption de tâtonnements techniques, l'intervention d'ajustements esthétiques, l'élimination des visages qui n'entraient pas dans une norme supposée, etc. Or, le protocole appliqué à la production d'images n'a de sens que si l'on en accepte le résultat, quel qu'il soit, et ce non seulement lorsque la démarche est revendiquée comme scientifique, mais aussi quand il s'agit d'une démarche artistique faisant appel au protocole. Telle qu'elle apparaît dans l'art à partir des années 1960, la démarche protocolaire – pratiquée par John Cage, Sol LeWitt, Douglas Huebler, Lawrence Weiner, Roman Opalka et beaucoup d'autres – cherche à dissocier la production des formes et les jugements esthétiques : ceux-ci, fatalement subjectifs et donc arbitraires, ne doivent plus déterminer celles-là. Les formes doivent désormais résulter non d'un jugement « à l'œil ou à l'oreille », mais d'une démarche objective que le protocole définit à l'avance. Si, comme cela se passe chez Galton, on corrige ce résultat en fonction du jugement esthétique porté sur lui, on annule tout simplement le travail du protocole, à savoir une certaine objectivité du résultat, au sens où il empêche l'arbitraire et le subjectif d'intervenir dans la produc-

¹⁹ *Inquiries into Human Faculty...*, *op. cit.*, p. 184

tion des formes. La moindre concession au jugement esthétique dans une procédure protocolaire entraîne l'écroulement du sens même du protocole défini au préalable.

Précision mécanique

Pourtant, imperturbable dans ses certitudes, Galton tire les conséquences suivantes : « Le mérite du composite photographique est sa précision mécanique, qui n'est sujette à aucune erreur hormis celles qui sont accessoires à toute reproduction photographique²⁰ ». C'est cette « précision mécanique » qui, selon lui, confère à la photographie composite une supériorité par rapport au travail que peuvent fournir sur le même terrain les meilleurs des artistes :

Un portrait composite représente le tableau qui pourrait apparaître à l'œil de l'esprit d'un homme qui possède au plus haut degré le don de l'imagination picturale. Mais le pouvoir imaginaire, même des plus grands artistes, est loin d'être précis, et il est tellement susceptible d'être biaisé par des cas spéciaux qui ont pu frapper leur imagination qu'on ne trouve jamais deux artistes qui s'accordent sur une quelconque de leurs formes typiques²¹.

Ces conclusions surprennent par leur démesure, puisque Galton a lui-même avoué les ajustements approximatifs du temps d'exposition, les arrangements par une sélection d'images, les corrections du flou du tirage, etc. Ce ne sont pas pour lui des erreurs dans la production du portrait composite, mais des écarts légitimes. Autrement dit, d'un côté il affirme que la photographie composite fonde objectivement ses opérations, mais de l'autre il accepte dans le processus scientifique des appréciations esthétiques : sélectionner les individus « à la tête du client », flouter les images, etc. « L'assurance de la vérité de toutes nos *déductions picturales*, écrit Galton, doit être recherchée dans leur convergence substantielle lorsque les différentes parties des composants ont été traitées, ce qui est un test parfait de la vérité dans toutes les conclusions statistiques²². » C'est donc *in fine* une contemplation esthétique de la forme composite bien réalisée, où l'on constate la « convergence substantielle » de tous les éléments dans le portrait qui en résulte, qui est ici proposée comme un ultime test de la scientificité. Mais qu'est-ce donc qu'une « déduction picturale » au sein d'une théorie scientifique ?

Protocole ou loi ?

La déduction est un syllogisme qui autorise le passage d'un terme général à un terme singulier. Quelles sont les opérations logiques qu'entraîne l'usage eugéniste de la photographie ? D'abord, Galton procède à partir des portraits de criminels pour obtenir le composite *du* criminel ; il s'agit donc plutôt d'une induction. La déduction, elle, a lieu lorsque Galton part ensuite d'un portrait composite, considéré comme norme visuelle ou image statistique, pour conclure à un « visage criminel » de l'individu. Pour ces déductions-ci, il utilise donc un syllogisme dont la prémisse majeure est le flou du composite, la conclusion est la destinée d'un individu, et la prémisse mineure – celle qui permet de passer de l'un à l'autre – est la ressemblance de l'individu aux formes floues du composite. Quelle objectivité accorder à ces jugements esthétiques de Galton ? Que faire avec le triple cercle vicieux : logique, esthétique et éthique, qui se joue entre les inductions picturales et les déductions accusatrices ?

Qu'il s'agisse d'induction ou de déduction, on constate que Galton bascule ici du protocole à la loi. Les enjeux du *protocole* sont purement esthétiques : présenter à quoi pourrait ressembler la synthèse photographique d'un certain nombre de personnes, par exemple reconnues coupables de crime. Mais on pourrait réaliser tout aussi bien des composites des personnes sortant de chez elles à 13h 47. Il n'en résulterait rien d'autre qu'une expérience d'intérêt esthétique.

²⁰ « Composite Portraits », *art. cit.*, p. 97.

²¹ *Ibid.*, p. 97.

²² *Ibid.*, p. 99, je souligne.

tique, car le *protocole* n'a pas à être démontré : il décrit des opérations permettant de réaliser les images dans les mêmes conditions.

La *loi*, elle, n'a pas la même innocence, car elle établit une relation nécessaire entre d'un côté la destinée d'un individu (crime, maladie ou génie selon les cas) et de l'autre une « représentation idéalisée », comme le dit Galton, c'est-à-dire concrètement : telle zone de flou dans un portrait composite. Si cette relation est nécessaire, c'est parce que la *loi* admet ici implicitement le déterminisme dans les relations entre les formes plastiques des portraits composites et les destinées individuelles, où s'articulent tempéraments et rapports sociaux. La *loi* a besoin d'une démonstration qui prouverait la validité des connaissances qu'elle est censée produire, car ses enjeux ne sont pas esthétiques, mais cognitifs. Or Galton non seulement ne réfléchit pas sur la frontière problématique entre nature et culture (certains traits du caractère pouvant avoir un fond inné, d'autres provenant de l'éducation), mais encore il prend le *protocole* pour une *loi* en considérant que la *ressemblance* à une image permet d'identifier un criminel en puissance, et que cela ne nécessite aucune démonstration, puisque l'image composite est déjà une statistique.

Ressemblance

Dans un article de 1882, « *Photographic Chronicles from Childhood to Age* », Galton écrit :

Le monde commence à s'apercevoir que la vie de chaque individu est, dans un sens réel, le prolongement de la vie de son ascendance. Son caractère, sa vigueur et ses maladies sont principalement les leurs ; ses facultés sont parfois un mélange des qualités ancestrales, plus fréquemment elles en sont des agrégats, les fils de ressemblance à l'une ou à l'autre d'entre elles²³.



Francis Galton, « Composites de membres d'une famille », dans Karl Pearson, *Life, Letters and Labours of Francis Galton*, Cambridge, Cambridge University Press, t. II, 1924, planche XXXI.

²³ Galton F., « *Photographic Chronicles from Childhood to Age* », *Fortnightly Review*, vol. 31, 1882, p. 31.

Il est donc clairement affirmé ici que la ressemblance, qui est au cœur des enjeux de la photographie composite, est irréductible au pur visuel. Elle peut concerner les relations entre les « qualités » telles que le caractère, la vigueur ou les maladies. C'est seulement Ludwig Wittgenstein qui l'aura compris dans les années 1930 : la ressemblance n'est pas un concept reproductif, mais productif de la réalité. Le sens vient à la photographie composite non de son rapport étroit à la matérialité physique du monde, mais des mots, de la légende ou du texte qui l'accompagne. Galton omet de préciser que ses légendes – le type phtisique, le voleur avec violence, etc. – font également partie de son protocole. Il pratique un rationalisme primaire consistant à lier les phénomènes par des lois. Il est spontanément positiviste, et par conséquent n'interroge ni l'origine, ni la nature, ni le sens de la relation de ressemblance qu'il établit en loi.

Transformé en loi de l'eugénisme, le protocole galtonien établit une correspondance entre la criminalité (comme caractère d'une personne ou comme sa destinée) et un sentiment esthétique auquel elle a au préalable donné un nom. Galton ne se rend compte ni de la volatilité du sentiment esthétique comme un des deux termes de la loi, ni du fait que la ressemblance, dans l'acception qu'il lui donne, n'est pas une donnée objective – naturelle –, mais qu'elle est fabriquée sur le plan culturel, en l'occurrence par les catégories de sa propre science.

S'agit-il ici de dénoncer le cas désespéré et anachronique du chercheur amateur que fut Galton ? Un dérapage épistémologique à partir de l'usage incontrôlé du protocole est pourtant une réalité scientifique courante. Il est même possible de trouver aujourd'hui le même modèle de la photographie composite à l'œuvre dans les sciences cognitives ! Une relation est établie entre, d'un côté, trois portraits composites réalisés avec des ordinateurs à partir des trente-deux « visages féminins » et, de l'autre, le « suffrage » d'un public de spectateurs qui jugent de leur « attirance » respective. Certes, le protocole de recherche est ici mieux maîtrisé, le résultat étant soumis à une enquête statistique.


COMPRENDRE

Sciences Humaines
[N° 162]
Juillet 2005

29

LA BEAUTÉ

Lequel de ces trois visages préférez-vous ?



Parmi ces trois photos très semblables, laquelle présente le visage qui vous paraît le plus attirant ?
Le visage au milieu est en fait un visage prototypique, correspondant au mélange de 32 visages féminins. Celui de gauche est le même visage

« moyen » avec certains traits qui s'éloignent défavorablement de la moyenne : sourcils plus épais, nez plus gros, bouche plus petite, mâchoire plus volumineuse et pommettes moins proéminentes. À droite, le visage s'éloigne

de la moyenne de manière positive. C'est celui qui remporte le plus de suffrages, suivi par le visage moyen (qui favorise l'attraction, mais moins que le visage qui s'éloigne de manière spécifique de la moyenne).

Jean-Yves Baudouin, Guy Tiberghien, « Visage, ô beau visage », *Sciences humaines* n° 162, juillet 2005, p. 29.

Mais l'intérêt de cette étude n'est pas tant dans les réponses du public, retranscrites par les chercheurs de la manière suivante : « le visage [qui] s'éloigne de la moyenne de manière positive [...] est celui qui remporte le plus de suffrages, suivi par le visage moyen (qui favorise l'attrance, mais moins que le visage qui s'éloigne de manière spécifique de la moyenne)²⁴ ». Le vrai intérêt de cette étude est plutôt dans la question formulée par les chercheurs, en l'occurrence digne tout à la fois des « lecteurs » de *Playboy* et de l'imaginaire des jeux télévisuels ! Elle donne la mesure de l'idée qu'ils se font de l'« attrance » en particulier, et des relations entre les individus en général, relations dont il faudrait d'abord comprendre *le sens* en tant qu'elles peuvent être l'objet des sciences humaines, avant de formuler des protocoles de recherche dans les sciences cognitives qui, pour le dire ici brièvement, explorent la part « naturelle » des phénomènes « culturelles » et doivent à ce titre distinguer avec discernement et lucidité les relations déterministes de la nature et les relations non déterministes de la culture. En l'absence de réflexion critique sur le sens de ces relations, ce *sens* leur vient du *bon sens* grossier, ou plutôt des idées reçues dont on pourrait tenter de comprendre l'origine sur le plan psychologique et sociale. Ici la loi, qui lie tel portrait composite à tel effet sur les individus, s'appuie sur un *sentiment* d'ordre esthétique-sexuel dont les auteurs de l'étude n'interrogent pas la nature, mais ils font également de ce sentiment un des termes d'une régularité « naturelle » qu'ils prétendent mettre au jour.

Mutatis mutandis, on retrouve ici l'origine à peine voilée de l'eugénisme galtonien comme « viriculture » : un sentiment d'ordre psycho-socio-esthétique dissimulé derrière un protocole aux apparences scientifiques, indice parmi d'autres qui éveille le soupçon non seulement d'un versant aristocratique et d'un versant raciste, mais aussi d'un versant phallocrate.

Le protocole galtonien nous confronte, on l'a vu, à des réalités et des problématiques complexes : esthétiques, bien sûr, par exemple avec l'oxymore de l'idéal du mal, mais aussi historiques (la reprise de la tradition physionomique) et épistémologiques (le passage du protocole au protocole de recherche et à la loi scientifique), voire psychologiques (la « viriculture » ou l'imaginaire du chasseur), qui marquent subrepticement son apparente objectivité. Si l'on se place dans une perspective temporelle, on constate que Galton passe sous silence diverses opérations fondatrices de la photographie composite qui sont autant des lacunes dans l'énoncé de son protocole. En amont, il ne problématise pas la catégorisation des individus, qui définit les types idéaux fabriqués ensuite à l'aide de la photographie composite. Au cours de la réalisation, il omet de mentionner l'attribution des légendes aux portraits composites, légendes qui pèsent lourdement sur leur sens. En aval, enfin, il occulte le glissement du protocole de la photographie composite à la loi eugéniste, qui n'est d'abord qu'une loi scientifique, pour devenir ensuite une loi politique, dont on connaît les conséquences désastreuses, même si Galton lui-même n'ira pas au-delà des restrictions aux mariages.

Le protocole de la photographie composite est une méthode sans la méthodologie, un procédé irréfléchi qui conduit à un hybride de l'art et de la science, où il n'y a ni quantification des données ni hypothèses à démontrer pour asseoir une démarche scientifique, mais des images pour accuser les individus du point de vue des normes esthétiques. C'est un protocole de l'assujettissement du visage à la moyenne que satisfait la disparition de tous les traits singuliers. Si l'épistémologie est une éthique de la science, y compris lorsque celle-ci s'empare de l'image, alors le problème que soulève la photographie composite est non seulement celui du manque de respect pour l'individu, mais aussi celui de la survie de la notion même d'individu face aux assauts de la science. L'imaginaire du tir à la carabine est révélateur de ce danger : que vaut le visage humain face à la science ?

²⁴ Baudouin J.-Y., Tiberghien G., « Visage, ô beau visage », *Sciences humaines*, n° 162, juillet 2005, p. 29.

C'est précisément devant ce cas extrême, où la science a tâché de mettre la main sur la représentation du visage humain par le biais de la photographie composite, que l'on peut – *a contrario* – apprécier à sa juste mesure le projet de la désesthétisation de l'art, immanent aux pratiques protocolaires inaugurées dans les années 1960, projet dans lequel le protocole a notamment servi à protéger l'art de ce genre d'abus. La science aurait besoin d'un examen de conscience analogue sur le plan théorique. Face à ces abus, l'on peut également comprendre l'intérêt de la question posée par Stanley Milgram en 1976, qu'accentue aujourd'hui l'usage de l'internet : « Peut-être l'habitude de laisser les inconnus prendre un portrait de nous témoigne d'une indifférence inexcusable à l'égard de notre propre image²⁵ », et notamment parce qu'« une photo non seulement enregistre des événements, mais elle les crée²⁶ ».

Leszek Brogowski, Univ Rennes, EA 7472 : Pratiques et théories de l'art contemporain (PTAC), F 35000

²⁵ Milgram S., « The Image-freezing Machine », *Psychology Today*, novembre-décembre 1976, p. 10.

²⁶ *Ibid.*, p. 12.