



HAL
open science

De l'idéal (dé)tourné en Witz. La photographie composite de Francis Galton et ses résonances

Leszek Brogowski

► **To cite this version:**

Leszek Brogowski. De l'idéal (dé)tourné en Witz. La photographie composite de Francis Galton et ses résonances. *Revue d'esthétique*, 2003, 43, pp.153-175. hal-03271669

HAL Id: hal-03271669

<https://hal.science/hal-03271669>

Submitted on 26 Jun 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

De l'idéal (dé)tourné en Witz

La photographie composite de Francis Galton et ses résonances

Sortant de la Bibliothèque Charcot à la Salpêtrière après la consultation du livre de Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development* (1883)¹, le même livre qu'a vraisemblablement lu Wittgenstein, le même exemplaire qu'a feuilleté Freud, j'ai formulé l'hypothèse selon laquelle la résonance que les photographies composites ont provoquée chez Wittgenstein et Freud, ont peut-être été conditionnée par une convergence inconsciente avec la référence esthétique s'il en est, à savoir l'idéal de beauté. L'intérêt pour ces portraits composites n'avait-il pas un sous-bassement esthétique infra-consciente ? N'a-t-il pas d'abord été une résonance intérieure avec les valeurs esthétiques profondément ancrées dans la culture avant de recevoir une interprétation conceptuelle, différente dans les deux cas ?

Un photographe oublié

Né le 16 février 1822 à Birmingham, mort le 17 janvier 1911 à Haslemere, Surrey, en Angleterre, Sir Francis Galton a vécu une vie pittoresque, faite de voyages lointains et de recherches scientifiques, mais aussi de vie sociale. Jeune homme brillant de vingt-deux ans, il hérite d'une fortune importante et entreprend des voyages pleins de risques, notamment dans les régions alors inconnues pour l'Occident de l'Afrique du Sud-ouest. Au retour, il publie des livres sur ces expériences et, déjà célèbre, devient membre de la Royal Society et se voit décerner la médaille de la Geographical Society. Bien qu'il joue un rôle important dans l'administration des sciences, à travers des responsabilités dans de nombreuses sociétés savantes, il restera toute sa vie un « savant privé » ou un « *gentleman scientist* ». N'ayant fait que des études fort incomplètes, en particulier en médecine et en mathématiques, il n'occupera aucun poste académique. De 1857 à sa mort, il est installé dans sa maison à Londres, où il réalise la plupart de ses recherches. Ni érudit, ni formé à la méthode scientifique, il n'a pour science que la force de ses idées et sa grande curiosité de la nature. Après la géographie, ses recherches se concentrent sur la météorologie, et il est le premier à avoir décrit et analysé le phénomène anticyclonique. Dans les années soixante, il découvre un grand territoire de recherche qu'il fera sien : l'hérédité. Petit-cousin de Charles Darwin, il crée une théorie de la prétendue amélioration de la « race humaine » – *eugenics*. Ses études en hérédité, portant notamment sur des caractères psychiques et reposant sur le déterminisme biologique, manquent terriblement de sens critique. Confondant méthodes quantitatives et imaginaire esthétique, il a inventé la *photographie composite*, objet des présentes analyses, afin de cerner dans les traits des visages, tantôt « qualités criminelles », tantôt dons naturels ; ou encore, il a pu tout à fait sérieusement établir une carte de la distribution géographique de la beauté féminine en Grande Bretagne, et en même temps mener des recherches sur les représentations mentales dans l'esprit de la psychologie expérimentale. Confondant aussi connaissance scientifique et pouvoir des classes, il a proposé des restrictions aux mariages, afin de favoriser l'amélioration de la race anglaise (1905). *Inquiries into Human Faculty and its Development* apportent une synthèse de ses travaux dans ce domaine. À l'occasion de l'Exposition internationale de la santé à Londres en 1884-1885, Gal-

¹ Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, London, Macmillan and Co., 1883 (désormais *Inquiries*).

ton fonde un laboratoire anthropométrique qui, une fois l'exposition terminée, sera installé à University College à Londres, où se trouve aujourd'hui la collection de ses portraits composites. Galton a laissé une importante somme d'écrits, 16 livres et environs 200 articles. En 1908, il rédigea *Memories of My Life*, qu'il convient de lire avec quelques distances critiques. Conscient des progrès scientifiques accomplis, qui désavouent des travaux antérieurs, Galton reconnaît que dans la liste de ses publications « une quantité considérable de matières ne sont plus directement utilisables », et il ajoute : « Il était difficile pour moi de déterminer combien d'entre elles je devais inclure et combien exclure. J'ai fait de mon mieux, mais crains avoir failli par exclusion excessive » (*Memories of My Life*, London, Methuen & Co., 1908, p. v). Les articles tels que : *Restrictions en mariage : étude en eugénisme national* (*Sociological Papers*, 1905) ou *Probabilité d'un fils non moins doué que son père très doué* (*Nature*, 1901) sont malgré tout restés sur la liste, ainsi que tous les travaux sur la photographie composite, visant à cerner les criminels en puissance. Sa biographie en quatre volumes, *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, fut publiée entre 1914 et 1930, rédigée par Karl Pearson, premier titulaire de la chaire d'eugénisme (University College à Londres), financée par la succession de Francis Galton et existant jusqu'à nos jours.

Un des grands paradoxes des débuts de l'histoire de la photographie est de voir plusieurs photographes qui l'ont marquée chercher à satisfaire leurs ambitions scientifiques plutôt qu'artistiques. Mais à la différence d'un Muybridge, d'un Marey ou d'un Bertillon, la photographie composite de Galton (1822-1911), autre prétention scientifique à résonance esthétique, et fort populaire à l'époque, est aussitôt tombée dans l'oubli², sans avoir vraiment alimenté l'imaginaire artistique. La photographie composite consiste à superposer plusieurs portraits à la recherche de l'incarnation photographique d'un type idéal d'un groupe d'individus, méthode mise par son auteur au service de la criminologie. Galton a maintes fois exposé ses photos, publié des articles sur ses portraits composites, entre autres dans le *Journal of Photographical Society of Great Britain* (1881) ; Etienne-Jules Marey s'y est souvent référé et Arthur Batut a fait sien sa méthode composite, en l'inscrivant dans un projet à visée esthétique-anthropologique. Mais malgré le fait que Galton se soit fait connaître, et que ses photos composites ne soient pas moins excitantes pour l'imagination artistique que celles des photographes évoqués ci-dessus, elles ont été envoyées aux oubliettes. Pourtant, la photographie composite repose sur l'emploi tellement ingénieux et astucieux de la photographie qu'Arthur Batut, qui s'en est fait le promoteur enthousiaste, écrit qu'on a peine à y croire : « même ayant sous les yeux les résultats qu'elles donnent, on se demande si l'on n'est pas le jouet d'une illusion³ ». Le manque d'intérêt du côté de l'art pour sa conception de la photographie composite, quelle qu'ait pu être l'utilisation qu'il a voulue en faire lui-même, m'a d'autant plus intrigué que, de manière tout à fait indépendante, plusieurs artistes contemporains ont redécouvert ce procédé (Krzysztof Pruszkowski, Nancy Burson, Journiac, Orlan, etc.), en l'intégrant dans leurs projets respectifs, aussi différents soient-ils les uns des autres.

Bien plus : non seulement la bibliographie portant sur Galton est bien piètre, mais aussi la recherche sur le web ne m'a permis de trouver aucune de ses photographies, alors qu'un nombre important de sites le mentionnent, voire lui sont consacrés. Dans l'imaginaire d'aujourd'hui, il n'a pas été retenu comme photographe ; il est resté dans la mémoire collective en tant que statisticien, et surtout en tant que créateur de l'*eugénisme*⁴, cette science

² Cet oubli, Artur Batut le signale dès 1906 dans l'article « La Photographie appliquée à la recherche et à la reproduction du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race », initialement publié dans *l'Annuaire général de la photographie* et reproduit dans *Le Portrait-type ou images de l'invisible. Arthur Batut*, catalogue publié par Espace photographique Arthur Batut, Labruguière, Serahl Éditeur, Labruguière, 1992, p. 5.

³ *Ibid.*, p. 5.

⁴ Pareillement dans la récente édition du *Nouveau Larousse encyclopédique*, Paris, 2001, t. I, p. 663.

suspecte, plutôt une dérive idéologique, visant à améliorer la race humaine, qui – avec les modifications génétiques et le clonage – s’est dotée récemment d’une nouvelle réalité.

Les prémisses idéologiques ou l’idéal à l’envers

Le terme d’eugénisme (ou d’eugénique, les deux étant admis en français) vient du grec « *eugenes*, à savoir de bon patrimoine génétique, ou héréditairement doté de qualités nobles », explique Galton. « Ce mot, ainsi que d’autres mots de la même famille, *eugeneia*, etc., s’applique pareillement aux hommes, bêtes et plantes. J’ai souhaité vivement un mot court pour exprimer la science visant à améliorer cette réserve [...], et plus général que *viriculture*, que je me suis risqué à utiliser autrefois »⁵. *Viriculture* ! – On croirait à un lapsus ou à une plaisanterie.

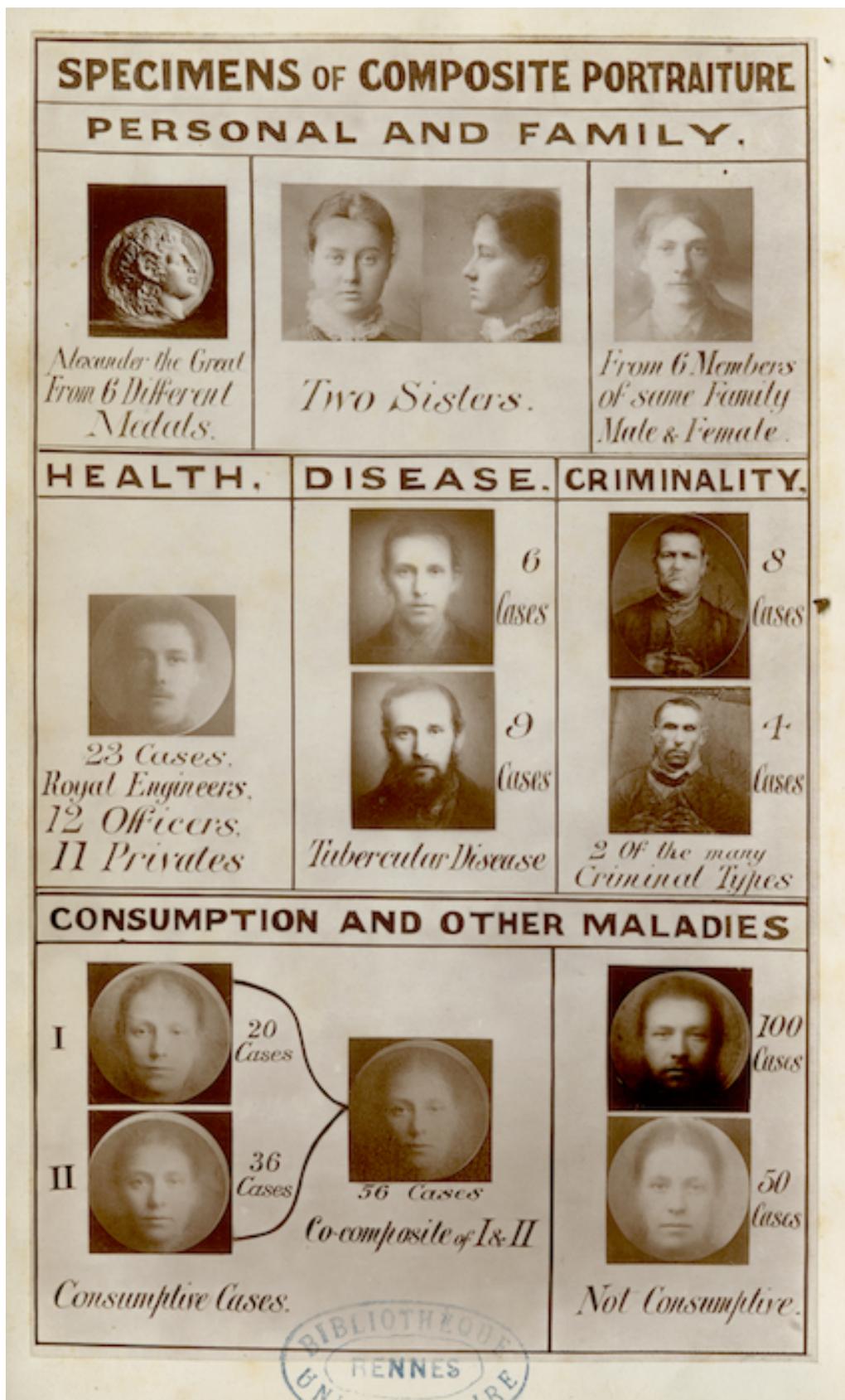
Petit cousin de Charles Darwin, Galton est un zélé de la détermination héréditaire, alors qu’on sait aujourd’hui que, beaucoup plus que l’hérédité, c’est l’héritage qui détermine les destins des individus. S’il a été un lecteur attentif de *L’Expression des émotions chez l’homme et chez les animaux*, ouvrage de 1872 de son illustre oncle, il aurait dû s’apercevoir que sa démarche était l’opposé de la sienne. En effet, malgré l’appel programmatique dans le livre de Darwin à utiliser les recherches des peintres portant sur l’expression, et en particulier celles de Charles Le Brun, dont Darwin connaît la *Conférence* de 1667, et malgré les citations abondantes de Shakespeare, bien médiocre usage est fait en pratique de ces références, et bien pauvre, voire schématique, apparaît le fond de l’âme humaine. Cela a pu malgré tout encourager Galton à s’intéresser à la peinture (dans *Inquiries*, il se réfère à Blake, Turner ou Holbein), ainsi qu’à la théorie de la perception (il connaît la théorie de la couleur de Goethe et de Young, s’intéresse aux images rémanentes et au daltonisme). Mais puisqu’il concentre son intérêt sur les « facultés humaines et leur développement », sur les « dons naturels » intellectuels, imaginaires ou artistiques, c’est au sein même de ce déterminisme héréditaire que rejaillit chez lui la controverse entre mécanisme naturel et liberté. Galton commet donc la même erreur que Le Brun : l’expression du visage une fois séparée par le cadre du tableau du contexte de son inscription est doublement faussée. D’une part, parce qu’on la coupe de la situation à laquelle elle s’articule et qu’on peut alors se tromper lourdement sur sa signification : une crispation peut exprimer tantôt l’angoisse, tantôt un agacement, un sourire tantôt la gaieté tantôt un mépris, de même que le chant de la jouissance, entendu derrière une porte, peut être confondu avec un triste sanglot de souffrance. D’autre part, le déterminisme mécaniste employé pour déchiffrer l’expression se heurte directement à la liberté du sujet : le visage peut tout aussi bien exprimer que dissimuler un sentiment, et, pour avoir fréquenté la société de cour, Le Brun aurait pu le savoir. Autant des prémisses contestables de l’anthropologie galtonienne, en deçà de l’intervention de la photographie composite comme son instrument original et décisif.

Galton croyait que le crime ou la pauvreté se transmettent par les gènes, comme une maladie. Sa conception de l’hérédité ne connaît même pas l’idée d’une disposition génétique et de son actualisation ou non actualisation. Il évoque par exemple une famille américaine de Jukes, désignée dans l’index de *Inquiries* comme « famille criminelle », dont il a étudié sept générations, pas moins de « 540 individus du sang de Jukes, dont un nombre effroyablement important tombés dans la criminalité, la misère ou la maladie »⁶. Et dans les pages suivantes, il dresse un tableau peu flatteur de cette famille condamnée à disparaître par un effet d’autodestruction, et il n’hésite pas à parler même des « classes criminelles ». *Ces prémisses lui sont indispensables dans la mesure où elles fondent la recherche même d’un type. La*

⁵ *Inquiries*, p. 24-25, n. 1.

⁶ *Inquiries*, p. 63.

photographie composite, il l'a inscrite dans cette recherche, en superposant dans le même tirage photographique plusieurs visages appartenant à la même « classe », et il s'en est servi pour mettre en évidence l'incarnation de ce type, sa réalisation visuelle idéale : le criminel (et non plus un criminel), le phthisique (et non plus un tuberculeux), le meilleur élève de la



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

classe. En décrivant la planche en frontispice de son livre, Galton écrit : « Les portraits du milieu illustrent la santé, la maladie, la criminalité. Pour la santé, j'ai superposé les portraits de douze officiers de l'Ingénierie Royale et un nombre à peu près égal de civils [...] En contraste avec le composite de l'Ingénierie Royale, j'ai utilisé les photos composites des deux types inférieurs et grossiers de visages que l'on trouve chez les classes criminelles » (*Inquiries*, p. 14-15). Sans sortir de l'ambiguïté des prémisses de la sciences galtonienne, Batut fut en même temps plus retenu et plus désopilant, et surtout plus pertinent aux vues de la tradition esthétique à laquelle ils font tous les deux implicitement référence, lorsqu'il a tenté de dégager le type « de la population féminine d'Arles-sur-Rhône, dont la beauté est légendaire⁷ », à savoir la tradition de l'idéal. Mais alors que Galton, lui, ne parle jamais directement de *l'idéal*, se limitant aux expressions telles que « forme typique idéale » (p. 11) ou « composition idéale » (p. 10), la seule lecture de la méthode galtonienne par Batut⁸ justifierait une confrontation – à laquelle je procéderai ici – de la photographie composite et de l'idéal de la beauté : ces prémisses, l'idéal les partage-t-il avec la photographie composite, celle-ci ne faisant que les mettre en évidence ?

Les prémisses incriminées, foncièrement contestables, mais aussi dangereuses, car frôlant le racisme et diverses formes de discrimination esthétique (stéréotypes), peut-on les comprendre – non pas légitimer, mais comprendre – comme expressives de l'état des sciences de leur époque ? Ce serait une tâche aussi hardie que douteuse, car elle signifierait une justification implicite des choix de valeur qui prédominent dans ces conceptions prétendument scientifiques. En effet, quelques décennies plus tard, un seul voyage chez les Esquimaux aura suffi à un Franz Boas pour comprendre que la culture d'un peuple permet de mieux expliquer le comportement des individus que sa race biologique ou son bagage héréditaire. Avec Boas et ses disciples, l'anthropologie s'est orientée vers l'étude des cultures, en délaissant la prémisse d'un déterminisme naturel et la notion de race au sens biologique. Et pour sa part, la biologie génétique reconnaît aujourd'hui que « la définition de "races", utile pour certaines recherches, ne peut être qu'arbitraire et imprécise⁹ ». Qui plus est, parmi de nombreux et originaux centres d'intérêt scientifiques de Galton – qui forment d'ailleurs un ensemble peu banal de sujets « flous », tels que météorologie, hérédité, statistique, imagerie mentale, phénomènes psychiques insaisissables, tels que extases, visions, hystéries, etc. – s'en trouve un qui aurait pu le conduire à la révision de ses prémisses déterministes et héréditaires : c'étaient des expériences qu'il a menées avec les animaux en captivité, qui – dans ce qui aurait pu être une anticipation géniale des études récentes des sociétés animales – aurait pu lui suggérer les modifications des comportements des individus par les conditions de la vie sociale. Une telle direction sera prise par l'école sociologique de Chicago. En effet, alors que les portraits composites de cette époque n'ont qu'une préoccupation, comme l'écrit Pierre Saurisse : « la définition et l'identification des populations marginales¹⁰ », l'école de Chicago, émanation du département de sociologie fondé en 1892, met en valeur *l'homme marginal comme le type même de l'individu contemporain*, et abandonne l'approche biologique des races au profit de *l'étude de l'impact produit sur la société par des représentations collectives des différences raciales* : le paysan polonais, l'immigré, le noir, etc.

On ne justifiera pas non plus cette pseudo science galtonienne en suggérant que c'est la société tout entière qui vivait dans l'inconscience jusqu'à ce que Aldous Huxley ait tiré, en

⁷ Batut, *loc. cit.*, p. 7.

⁸ La question est ouvertement posée et le rapprochement opéré dans *La Photographie appliquée à la production du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race*, texte reproduit dans Artur Batut. *Fotógrafo 1846-1919*, Universitat de València, 2001, p. 70-76.

⁹ Albert Jacquard, *Éloge de la différence. La génétique et les hommes* (1978), Paris, Seuil, coll. « Tel », 1981, p. 207.

¹⁰ Pierre Saurisse, *Portraits composites : la photographie des types physiologiques à la fin du XIX^e siècle, Histoire de l'art*, n° 37-38, mai 1997, p. 69.

1931, la sonnette d'alarme dans *Le Meilleurs des mondes*, et surtout jusqu'à ce que le nazisme n'ait mis en exécution l'aberration immonde qu'elle porte dans ses prémises. Dans sa vie d'« aventurier scientifique », Galton a d'abord beaucoup voyagé, surtout en Afrique, et il ne tenait qu'à lui de mener ses observations scientifiques correctement, c'est-à-dire sans préjugés ni superstitions. Or, son préjugé a été de naturaliser la culture, sa superstition – d'admettre *a priori* la supériorité de la civilisation occidentale. Même lorsqu'il est capable d'apprécier d'autres cultures, les Bochimans (Bushmen) ou les Esquimaux, il ne sort pas du cocon de son idéologie : les facultés dont la nature a doté ces peuples sont à maints égards extraordinaires – ce racisme « à l'envers » est encore un racisme –, mais dans l'ensemble, ce sont des races inférieures. Il est intéressant de citer un passage qui illustre cette façon galtonienne de penser : « Parmi les races qui ont ainsi été dotées s'en trouve une, celle des Bochimans de l'Afrique du Sud, qui, bien que communément méprisée, est la plus sous-estimée, ce que je maintiens avec une certitude fondée sur ma connaissance personnelle. Sans doute sont-ils déficients quant aux instincts naturels nécessaires à la civilisation, car ils détestent une vie normale [*regular life*], sont des voleurs invétérés, et incapables de résister à la tentation de boissons fortes. De l'autre côté, parmi les barbares, il n'y en a que peu qui leur soient supérieurs dans les méthodes ingénieuses avec lesquelles ils suppléent aux besoins de leur difficile existence, ou encore dans l'efficacité et la propreté de leurs accoutrements. Une de leurs habitudes consiste à dessiner des images d'hommes et d'animaux sur les parois des grottes, et à les colorier avec de l'ocre. Autrefois ces dessins ont été nombreux, mais ils ont été tristement détruits par la colonisation progressive, et peu d'entre eux – peu de Bochimans sauvages – existent aujourd'hui » (*Inquiries*, p. 101). Il y a là une contradiction : si Galton est conscient du désastre provoqué par les colons britanniques, alors son postulat, apparemment innocent, d'améliorer la race humaine – ou simplement anglaise (*Inquiries*, p. 14) – se traduit par l'élimination, voire l'extermination, de cultures entières, celles notamment qui n'ont rien eu à opposer aux armes à feu des Anglais. Il ne l'ignore pas, mais il est loin de penser que l'humanité de l'homme est fondée sur sa finitude, c'est-à-dire sur sa vulnérabilité, sa fragilité et son imperfection. Et même s'il nous arrive de dire que tel ou tel autre ont été moins bien pourvus par la nature en capacités intellectuelles ou artistiques, il convient de rappeler que non seulement la dignité humaine n'est en rien mise en cause par la faiblesse constitutive de l'homme, mais encore que la faiblesse de son être est le principe fondateur de l'éthique. L'histoire récente, celle du III^e Reich (extermination de peuples entiers), de l'Autriche (élimination des malades mentaux) et même des États-Unis (50.000 stérilisations des individus « inférieurs » de 1907 à 1949, interdiction des mariages entre « races » jusqu'en 1967, *Immigration Act* de 1924 à 1962), ont montré que si on l'oublie, alors toutes les horreurs sont permises.

« L'objectif d'une gestion consciente, raisonnée du patrimoine génétique n'a donc rien à voir avec celui des promoteurs de l'eugénique », écrit Albert Jacquard : « il n'est plus d'éliminer des mauvais gènes et de favoriser des bons, mais de sauvegarder la richesse génétique que constitue la présence des gènes divers. Nous sommes loin de la position simpliste consistant à proposer diverses mesures (prohibition de certaines unions, stérilisations...) pour favoriser l'amélioration de la qualité génétique d'une population en multipliant les "bons" gènes »¹¹.

La photographie composite : un anti-idéal

Cette mise au point épistémologique a été nécessaire pour formuler la question de savoir pourquoi s'intéresser aujourd'hui à Galton et à ses photos pendant longtemps oubliées. Mes analyses exploreront l'hypothèse suivante : la photographie composite de Galton confère

¹¹ Jacquard, *Éloge de la différence*, op. cit., p. 205.

une existence étonnamment concrète à l'image réalisée selon le modèle théorique immémorial, censé justifier le concept de l'idéal, ce dont on n'a pas eu clairement conscience. Si ces photos avaient – comme on peut le penser – la capacité de faire retentir dans l'imagination l'expérience de l'idéal, encore suffisamment forte au XIX^e siècle, elles démystifieraient la tradition esthétique fondée sur lui, et cela au moins à deux titres. D'une part, en effet, elles désacralisaient l'idéal, désormais susceptible d'être fabriqué de manière mécanique, et dérobé à la peinture par la photographie, ce qui ne saurait être interprété autrement que comme une offense dévergondée de l'art par une aspiration purement technique. « Le processus photographique dont j'ai parlé », écrit Galton, « nous permet d'obtenir une image généralisée avec la précision mécanique » (*Inquiries*, p. 340), avant d'ajouter : « Le mérite du composite photographique est sa précision mécanique, car elle n'est sujette à aucune erreur en dehors de celles qui sont immanentes à toute production photographique¹² » (*Inquiries*, p. 343). « Un procédé rigoureusement scientifique », surenchérit Arthur Batut. Mais, d'autre part, les photos de Galton ne pouvaient pas ne pas susciter une interrogation sur le sens même de l'idéal, si tant est vrai qu'elles en dévoilaient les prémisses jusque là inaperçues, mais tellement ambiguës qu'elles pourraient retourner l'idéal contre lui-même s'il s'avérait que les valeurs qu'il défendait en humanisant la beauté pourraient être mises en cause par les implications de sa propre fondation théorique. Je chercherai donc à montrer qu'une *résistance instinctive* a pu contribuer à l'occultation pour une longue période des photographies composites de Francis Galton, parce qu'elles auraient pu être intuitivement perçues non seulement comme un coup de grâce porté à la peinture par son « challenger » moderne, la photographie, mais aussi comme un facteur susceptible de faire s'écrouler toute la tradition esthétique, en touchant l'idéal, son cœur. Une « psychanalyse » de l'idéal nous dévoilera le retour du refoulé sous la forme du Witz greffé sur la photographie composite.

En effet, dans les années 1880, la criminologie, en jouant le rôle de l'inconscient dont il conviendrait aujourd'hui d'explicitier le contenu, abritait un débat esthétique refoulé. Non seulement la photographie composite de Galton s'inscrit dans une série de tentatives, allant de Cesare Lombroso à Alphonse Bertillon, visant à cerner le type du criminel (histoire que Christian Phéline étudie dans son livre *L'Image accusatrice*¹³), mais encore, comme le rappelle Pierre Saurisse¹⁴, Gabriel Tarde souhaite opposer la silhouette criminelle au type idéal de la beauté humaine (*La Criminalité comparée*, 1886). Ce rappel ne rend cependant pas compte de l'engagement du sociologue français au côté d'une philosophie de l'homme opposée à l'idéologie de la criminalité héréditaire. Ses prémisses n'étant pas les mêmes que celles de Galton ou de Lombroso, la référence faite par Gabriel Tarde à un *anti-idéal* n'a pas le sens qui permettrait de l'inscrire dans l'histoire de l'« image accusatrice » : en tant qu'un *idéal à l'envers*, le « type criminel » serait selon lui une simple donnée esthétique sans aucun pouvoir de vérité portant sur l'individu. « Je ne sais », écrit Tarde, « s'il sera facile à cette science de nous fournir une justification simplement utilitaire, nullement esthétique, des différentes formes du nez »¹⁵. Et en relatant les recherches de Lombroso, il y met plein de bémols, dont certains ouvertement ironiques : « le criminel [...] n'a presque jamais le nez droit ; le voleur l'a retroussé, paraît-il, et l'assassin, crochu... / Cette dernière remarque peut faire sourire¹⁶ ». Tarde suggère par conséquent qu'une « silhouette criminelle » aurait pu être recherchée sur le terrain de l'art, justement, comme un anti-idéal, et que sa valeur cognitive serait tout au plus d'ordre intuitif, et il conclut en faisant référence à Hegel et son

¹² Batut, *loc. cit.*, p. 5.

¹³ Christian Phéline, *L'Image accusatrice. Les Cahiers de la Photographie*, n° 17, Lasclèdes, Brax, ACCP, 1985.

¹⁴ Saurisse, *loc. cit.*, p. 73.

¹⁵ Gabriel Tarde, *La Criminalité comparée* (1886), Paris, Alcan, 1924⁸, p. 16.

¹⁶ *Ibid.*, p. 15.

interprétation de l'idéal grec : le visage ne subit pas un déterminisme héréditaire aveugle, car en lui « se marque l'épanouissement social, et non exclusivement individuel, de l'homme¹⁷ ».

Dans l'étude intitulée *L'Histoire naturelle du crime. Le débat entre les écoles italienne et française d'anthropologie criminelle*. Lombroso, Lacassagne, Tarde, Patrick Tort développe la thèse suivante :

Face à cette réduction biologiste pratiquée par les positivistes italiens, l'école positiviste française défend l'idée d'un déterminisme à dominante *sociologique*, expliquant le comportement criminel à partir d'une influence pathogène du milieu social. D'où l'abandon relatif, par l'école française, de l'obsession typologique liée à la nosographie médico-psychiatrique, et l'appel à une prévention socio-éducative.

La théorie de l'identité individuelle développée par Gabriel Tarde s'inscrit au sein de cette démarche¹⁸.

Le rappel du fond de ce débat non seulement permet de clarifier les implications idéologiques de la notion même d'idéal, mais prépare aussi l'analyse du rapport de l'universel et de l'individuel qui la sous-tend et qui se trouve formulé en de nouveaux termes dans la conception tardienne de l'identité individuelle.



Francis Galton, composite de soldats de l'armée, © University College London.

Mais il faut au préalable définir avec précision la méthode de la photographie composite et le sens de la démarche de Galton, afin de les confronter ensuite avec la théorie de l'idéal, ainsi qu'aux troubles qui ont marqué son déclin. « L'effet de la portraiture composite », écrit Francis Galton, « consiste à mettre en évidence tous les traits qui s'accordent entre elles, et ne laisser qu'un spectre de la trace des particularités individuelles » (*Inquiries*, p. 10). Il s'agit donc d'un emploi bien paradoxal de la photographie qui semble visualiser un type

¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸ Patrick Tort, *La Raison classificatoire* (Quinzième étude), Paris, Aubier, 1989, p. 468.

idéal au lieu de refléter la singularité d'un visage. Si la théorie de l'idéal mettait en avant l'espèce par rapport aux individus, Galton, lui, y substitue l'idée de la race. « C'est la notion essentielle de race qui doit être une forme typique idéale à partir de laquelle les individus peuvent dévier [sic !] dans toutes les directions, mais autour de laquelle ils se groupent en grand nombre, et vers laquelle leurs descendants continuent à se grouper. La direction la plus évidente en laquelle la race peut être améliorée est celle qui conduit vers ce type central, dans la mesure où cela ne nécessite pas d'inventer quoi que ce soit de nouveau. Il est seulement nécessaire d'encourager autant que cela se peut l'accouplement de ceux qui sont le plus conformes au type central, et de limiter autant que possible l'accouplement de ceux qui dévient largement par rapport à lui. Il serait donc fort difficile de trouver une méthode plus appropriée que la portraiture composite pour découvrir le type physionomique central de quelque race ou groupe que ce soit » (*Inquiries*, p. 14-15).

Deux grandes séries d'idées s'annoncent dans ce passage, qu'il faudra analyser l'une après l'autre. D'une part, Galton s'inscrit dans l'idéologie esthétique de l'idéal à travers le thème du type moyen ou central, d'autre part, il greffe sur les analyses esthétiques les positions conservatrices qui s'accommodent d'un racisme avéré : revenir au type central signifie ne rien changer ni inventer dans l'héritage transmis par les ancêtres, mais améliorer ce qu'ils transmettent à la postérité, la race, cette amélioration étant un mouvement de retour à une forme originale (au double sens de l'origine et de l'essence), par delà toutes les *déviations* qui ont pu l'entacher.

Analysons d'abord la première série, à savoir le rapport entre le portrait composite et la théorie de l'idéal. Pour parler de ce type central, produit visuellement par sa méthode, Galton emploie le terme d'« image généralisée » ou d'« image générique » (*generic image*), voire de « portrait générique » (*Inquiries*, 350), c'est-à-dire une image photographique « qui ne représente aucun homme en particulier, mais qui portraiture une figure imaginaire aux caractéristiques moyennes d'un groupe donné de personnes. Ces visages idéaux », écrit Galton, « ont un air surprenant de réalité. En jetant un premier coup d'œil sur eux, personne ne douterait de leur ressemblance à une personne vivante, et pourtant, rien de tel n'existe ; il s'agit là du portrait d'un type et non pas d'un individu » (*Inquiries*, p. 340-341). L'idée galtonienne de l'image générique amène donc d'abord la problématique de la moyenne au sens numérique comme moyen terme entre les extrêmes, puis la question statistique d'une représentation typique d'une population, et enfin elle confronte un concept ainsi construit avec sa représentation visuelle, et en particulier optique, introduite par les portraits composites. « Le mot "générique" », écrit Galton, « présuppose un *genus*, c'est-à-dire une collection d'individus qui ont beaucoup en commun, et chez lesquels les caractéristiques moyennes sont beaucoup plus fréquentes que les extrêmes. Une même idée est parfois exprimée par le mot "typique", souvent utilisé par Quetelet¹⁹, le premier à lui avoir donné une interprétation rigoureuse ; l'idée d'un type est au fondement de ses conceptions statistiques » (*Inquiries*, p. 350). Nous allons suivre le cheminement de cette problématique dans l'histoire du concept de l'idéal.

Polyclète et la moyenne

Le premier moment de cette histoire est écrit par Polyclète qui définit le *canon* précisément « dans une problématique du *moyen*, de la médiété, du *mésos*, et dans une réflexion sur la

¹⁹ Adolphe Quetelet (1796-1874), mathématicien et astronome belge, qui a considérablement influencé les sciences humaines en appliquant le calcul de probabilité à l'analyse des phénomènes sociaux tels que la natalité et la mortalité, mais aussi le comportement mental ou la croissance physique et intellectuelle.

crase²⁰ ». En analysant le commentaire de Galien portant sur Polyclète et son *Doryphore*, Jackie Pigeaud démontre en effet que dans cette œuvre, à la fois théorique et artistique, s'opère le changement du sens même de la *symmetria*, désormais clairement définie comme la moyenne, et il explique la production, conceptuelle et empirique, de cette moyenne. « On élaborera un *symmétron* de référence, en se donnant un *mésos*, un moyen terme, entre l'eau bouillante et la neige ou la glace. Ainsi par la pensée l'on aura un *symmétron* à égale distance de chaque extrême [...]. Puis on peut réaliser, dans l'expérience, en mélangeant une quantité de glace à la même quantité d'eau bouillante, un mélange égal. On touchera le mélange, et l'on mémorisera cette sensation pour s'y référer comme à un *canon* (561). L'on prendra donc comme référence (*canon*, κἀνών) et norme (γνώμων) (565) un type moyen, par rapport auquel on appellera les autres, par écart, chauds, froids, secs, humides. C'est vrai aussi, dit Galien, des animaux. Et l'on arrive à la phrase : "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 (οἶον ἀνθρώπων εὐμορφώτατον), ou le cheval, ou le boeuf, ou le lion, en examinant *le milieu* en cette espèce (τό μέσον ἐν ἐκείνῳ τῷ γένει σκοποῦντες). Et l'on fait l'éloge d'une statue de Polyclète appelée *Canon* qui a reçu ce nom du fait qu'elle a la proportion (συμμετρία) la plus exacte de toutes les parties les unes à l'égard des autres"²¹ ».



Francis Galton, composite de phtisiques, © University College London.

À ces considérations de Polyclète (V^e siècle av. J.-C.) va se superposer au cours de l'histoire de l'idéal la théorie de l'expérience, conçue par Aristote au IV^e siècle av. J.-C. pour expliquer le fonctionnement des représentations mentales (perception, connaissance, reconnaissance), et non pas des représentations artistiques de l'idéal. « Quand une telle persistance [des impressions sensibles] s'est répétée un grand nombre de fois », écrit Aristote dans les *Secondes analytiques*, « une autre distinction dès lors se présente entre ceux chez qui, à par-

²⁰ Jackie Pigeaud, *La Nature du Beau ou le Canon de Polyclète*, dans *L'Art et le vivant*, Paris, nrf/Gallimard, 1995, p. 37.

²¹ *Ibid.*

tir de la persistance de telles impressions, se forme une notion, et ceux chez qui la notion ne se forme pas. C'est ainsi que de la sensation vient ce que nous appelons le souvenir, et du souvenir plusieurs fois répété d'une même chose vient l'expérience, car une multiplicité numérique de souvenirs constitue une seule expérience » (100a1-6). Et le traducteur d'ajouter en note que la « notion » renvoie à l'universel ou plutôt à « une simple "image générique"²² ».

L'anthropologie criminelle du XIX^e siècle réécrit la tradition esthétique avec un vocabulaire nouveau (statistique, photographie, hérédité, etc.) qui en déforme le sens en prétendant pouvoir conférer au *canon*, désormais identifié à l'« image générique », une valeur scientifique de vérité. La théorie de la représentation artistique de l'idéal et la théorie de la représentation mentale ont été confondues. Mais cette reprise semble inconsciente, et ignore un autre aspect de la réflexion sur le *canon* et la beauté, que Pigeaud repère déjà chez Polyclète et que nous retrouvons plus tard chez Kant, à savoir sa dimension qualitative qui complète sa construction quantitative. En effet, des deux seuls fragments qui nous sont parvenus du traité de Polyclète, constate en définitif Pigeaud, le premier introduit le quantitatif : le *canon* comme la moyenne obtenue par le calcul, le second introduit le qualitatif : le beau n'est pas un simple résultat du calcul, car il tient à quelque chose d'unique, irréductible à « beaucoup de nombres », quelque chose qui serait d'un autre ordre, celui du *kairos*, comme un achèvement intuitif reposant sur un petit rien insaisissable²³. D'où la traduction proposée par Pigeaud de ce second fragment : « La réalisation (y) est le plus difficile quand l'argile est dans l'ongle²⁴ ». Lorsque le sculpteur arrive à l'extrémité de la forme, lorsqu'il en détermine l'achèvement, alors une touche intuitive s'impose, susceptible de rectifier le calcul de la moyenne qui, lui, ne prend pas en compte les qualités esthétiques que seule la contemplation de la forme peut déterminer.

La réalisation de l'image générique chez Galton ignore justement ce correctif par lequel la théorie du *canon* prenait ses distances avec une simple opération numérique qu'elle a considérée comme un moment incontournable, certes, mais insuffisant en soi pour fabriquer la forme idéale d'une espèce. Ou, plus exactement, Galton considère que la photographie permet, pour ainsi dire, d'éliminer le problème de « l'argile dans l'ongle », ce qui conférerait à sa méthode composite une précision équivalente à une connaissance scientifique. On l'a vu. On a vu aussi que Gabriel Tarde resituait le problème dans la « science qualitative » des artistes que la science ignore. Faut-il alors accorder du crédit aux arguments de Galton et considérer que la photographie a essentiellement modifié la donne ?

Kant : la photographie composite en 1790

Lorsqu'on relit le paragraphe de la *Critique de la faculté de juger* de Kant, consacré à l'idéal, où l'interprétation du *canon* est d'ailleurs fort proche de celle que propose Jackie Pigeaud (s'agit-il d'un « mouvement rétrograde de la vérité » dans sa lecture de Polyclète ?), *on ne peut qu'être étonné de trouver là la description du procédé optique sur lequel repose la photographie composite de Galton*, procédé que Kant présente sur le mode métaphorique (« pour ainsi dire », « s'il m'est permis de recourir ici à une analogie », etc.), faute de pouvoir l'inscrire dans la technique de la photographie, mise au point dans les décennies qui suivent la parution de la troisième *Critique*. Mais, afin de ne pas confondre deux problèmes distincts, la reconnaissance des formes dans la perception et la fabrication de l'idéal, Kant introduit la distinction entre l'*Idée-norme* et l'*idéal* du beau. « Quand l'esprit entreprend des

²² Aristote, *Secondes analytiques*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1987, p. 244 et note 1. Aristote présente la même théorie de l'expérience au tout début de la *Métaphysique* (A 980b).

²³ Jackie Pigeaud, *op. cit.*, p. 35.

²⁴ *Ibid.*, p. 30.

comparaisons », écrit-il, « l'imagination est, selon toute vraisemblance, effectivement capable, même si c'est sur un mode qui ne suffit pas pour que nous en ayons conscience, de faire pour ainsi dire se superposer une image sur une autre et obtenir, par la congruence de plusieurs images de la même espèce, un moyen terme qui serve à toutes de mesure commune. Chacun a vu mille personnes adultes de sexe masculin. S'il veut porter un jugement sur la taille normale d'un homme telle qu'elle doit être appréciée comparativement, c'est (à mon avis) l'imagination qui fait se superposer un grand nombre de ces images (peut-être tout ce millier d'images), et dès lors, s'il m'est permis de recourir ici à une analogie avec l'optique, c'est dans l'espace où la plupart des images viennent s'accorder, et dans les limites de l'emplacement illuminé par la lumière qui s'y trouve projetée avec le plus de force, que la *grandeur moyenne* est connaissable, elle qui, en hauteur et en largeur, est également éloignée des limites extrêmes constituées par les plus grandes et les plus petites statures ; et c'est là la stature qui convient pour un bel homme »²⁵. Et Kant de continuer : « On pourrait obtenir exactement le même résultat de manière mécanique, en mesurant ce millier d'hommes, [...] », etc. Kant introduit donc le modèle optique de l'idéal comme équivalent avec le modèle numérique, tout en prenant soin de ne pas identifier ce modèle optique avec la théorie de la perception, ce qui conférerait à l'idéal la valeur d'une représentation scientifique. Telle sera précisément l'erreur de Galton. Que produit donc ce procédé, qu'il soit optique ou numérique ? C'est l'*Idée-norme*, répond Kant, qui « n'est nullement l'*archétype* achevé de la *beauté* dans cette espèce, mais simplement la forme qui définit l'indispensable condition de toute beauté, par conséquent uniquement l'*exactitude* dans la présentation de l'espèce »²⁶. Le modèle optique de l'idéal, à coup sûr inspiré par la théorie aristotélicienne de la perception, n'est pas chez Kant confondu avec elle.



Francis Galton, co-composite familial comprenant un père et sa femme, leurs deux filles et deux fils, le frère du père et son fils, © University College London.

²⁵ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Renaut, Paris, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1995, § 17, p. 213-214.

²⁶ *Ibid.*, p. 214.

Qu'est-ce à dire sinon que c'est Kant, et non pas Galton, qui substitue le modèle optique au modèle numérique, les considérant tous les deux comme équivalents pour la réalisation du *canon* ? Et si Kant ne disposait pas de moyens techniques pour le transformer en photographie composite, celle-ci n'en est pas moins pour autant inhérente à son ouvrage de 1790, inhérente au sens conceptuel et imaginaire, et la méthode de Galton n'y ajoute rien d'autre que l'inscription de l'idée de Kant dans une technique photographique, désormais disponible. Dans une anticipation géniale, en 1790, Kant fait une description littérale avant la lettre de la photographie composite. Or, Galton justifie le bien-fondé de ses « mélanges des portraits » (*blended portraits*) par le mélange des perceptions retenues dans la mémoire (*our general impressions are founded upon blended memories, Inquiries*, p. 350), exactement comme le fait Kant, à une exception près toutefois, à savoir il oublie qu'il s'agit ici là d'une *analogie* et non pas de l'identité des représentations mentales, d'une part, et des représentations fabriquées par l'artiste, d'autre part, alors que Kant a souligné le recours à une analogie, en évitant ainsi la confusion – qui s'avérera désastreuse – entre l'esthétique et le scientifique.

On peut cependant se poser la question de savoir si, en introduisant la distinction entre, d'une part, l'*Idée-norme* du beau, c'est-à-dire le *canon*, « uniquement l'*exactitude* dans la présentation de l'espèce²⁷ », et donc réalisable avec une précision « scientifique » (qu'elle soit numérique ou optique), et, d'autre part, l'*idéal* même du beau appelant le génie de l'artiste, Kant n'a tout de même pas créé un prétexte susceptible de conforter la prétention scientifique de Galton. En effet, Kant considère l'idéal du beau, dont le *canon* est la condition, comme l'expression de la dimension éthique dans la figure humaine²⁸. Est-ce que donc, en vertu d'une même analyse, les images génériques galtoniennes, ses « types criminels » qui *dévient* fortement par rapport à la prétendue norme, ne doivent pas être considérées précisément comme le type même de ceux qui, par cette *dévi*ation, sont exclus de l'idéal de l'humanité, car ils n'en remplissent pas la condition ? La réponse à cette question nécessite la reprise d'une seconde série d'idées annoncée dans le passage de Galton cité ci-dessus, liée à la notion de race ou d'espèce et à sa relation à l'idéal.

Kant : du type à « un type »

Kant vit à une époque charnière entre deux grandes expansions de l'homme occidental qui dépasse ses bornes d'abord dans l'espace, puis dans le temps : le XVII^e et le XVIII^e sont les siècles des empires coloniaux, le XIX^e est le siècle de l'histoire. Vivant en quelque sorte entre les deux, Kant est conscient des problèmes que soulève la question de l'idéal tel que *Doryphore* l'incarne et la culture occidentale le perpétue : sa prétention à l'universalité n'est-elle pas une offense, voire une discrimination par rapport à d'autres cultures ? Lorsque Kant écrit par exemple que le tatouage, susceptible être beau en soi, ne convient pas à la beauté conditionnée par le concept de l'homme²⁹, il pense sans doute à Omaï, un « noble sauvage » tatoué des pieds au cou, que James Cook ramena en Angleterre en 1774 de South Sea Islands, et qui a beaucoup impressionné les élites londoniennes³⁰. Si la sagesse chinoise est constamment évoquée dans les ouvrages philosophiques de cette époque, c'est notamment pour rappeler que d'autres cultures doivent être réintégrées dans la pensée occidentale. Dans sa lucidité, Kant se voit donc obligé de repenser la question de l'idéal, confrontée précisément à cette pluralité des cultures que le XVIII^e siècle ne peut plus ignorer, et par con-

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 215.

²⁹ *Ibid.*, § 16 p. 209.

³⁰ Cf. Marcia Tucker, « Tattoo », *Artforum*, May 1981, p. 41-47.

séquent il problématise l'articulation entre l'*Idée-norme* et l'idée de l'espèce, ce qui précisément fait défaut aux analyses de Galton.



Copie présumée de *Doryphore* de Polyclète.

Quand, de la même manière, on recherche pour cet homme moyen la tête moyenne, ou pour cet autre le nez moyen, etc., c'est la forme de l'*Idée-norme* du bel homme pour le pays où cette comparaison a lieu qui est prise pour principe ; ce pourquoi un Nègre doit nécessairement posséder, sous ces conditions empiriques, une autre *Idée-norme* de la beauté de la forme que le Blanc, le Chinois que l'Européen. Il en irait de même pour le modèle d'un beau cheval ou d'un beau chien (d'une certaine race). Cette *Idée-norme* n'est pas déduite de proportions qui seraient dégagées de l'expérience et qui constitueraient comme des *règles déterminées* ; au contraire, c'est par rapport à elle avant tout que deviennent possibles les règles du jugement appréciatif. Elle constitue pour toute l'espèce l'image qui flotte entre les intuitions particulières des individus, telles qu'elles diffèrent de beaucoup de manières – une image que la nature a installée comme archétype de ses productions dans la même espèce, mais qu'elle ne semble avoir réalisé entièrement dans aucun individu³¹.

Outre que ce formidable passage est une réaffirmation du modèle optique dans lequel est désormais inscrite la production de l'idéal (« l'image qui flotte entre les intuitions particulières des individus »), il est *le document crucial de l'histoire de la philosophie où, sous l'effet de l'ouverture du monde occidental à la pluralité des cultures, on observe se produire une faille irréparable dans la doctrine de l'idéal*. Rien d'étonnant d'ailleurs à ce que, à peu près à la même époque et par un des procédés classiques (« beau de réunion »), Jacques-Louis David produise des monstres en cherchant à produire l'idéal, fait artistique que Jean-Claude Lebensztejn ne manque pas de mettre en relation avec la création de Frankenstein, par le même procédé (Mary Shelley, 1818)³². En effet, chez Kant, on voit l'idéal perdre irrémédiablement le fondement de sa prétention universaliste, en se détachant définitivement de la notion de l'espèce prise au sens biologique (l'homme en général), pour ne s'appliquer qu'au sens ethnique (« le pays où cette comparaison a lieu », et dont le divers culturel, pourrait-on dire en langage kantien, fournit l'occasion à l'établissement de l'*Idée-norme*).

³¹ Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., § 17 p. 214.

³² Jean-Claude Lebensztejn, « Histoires belges », dans *De l'imitation dans les beaux-arts*, Paris, Carré, 1996, resp. p. 43 et 45.

Il est étonnant de constater que les deux idées mises en relation ici, l'éclipse du fondement de l'universalité de l'idéal de beauté et la transformation de l'idéal en un monstre, se retrouvent – sans être directement associées l'une à l'autre – dans *Essais sur la peinture* de Diderot, comme si l'esprit du temps faisait ainsi sa démonstration. Dans le chapitre I, il insiste sur l'écart entre la logique de la « beauté naturelle » et les règles de la beauté dans l'art : « Qu'il me soit permis de transporter le voile de mon bossu sur la Vénus de Médicis, et de ne laisser apercevoir que l'extrémité de son pied. Si, sur l'extrémité de ce pied, la nature, évoquée derechef, se chargerait d'achever la figure, vous seriez peut-être surpris de ne voir naître sous ses crayons que quelque monstre hideux et contrefait³³. » Dans le chapitre IV, en substituant, comme le fait plus ou moins tout le XVIII^e siècle, l'expression à l'imitation, et sans être encore entièrement libéré de la pensée de l'idéal, Diderot oppose la singularité de l'expression à l'universalité de l'idéal : « Dans chaque partie du monde, chaque contrée ; dans une même contrée, chaque province ; dans une province, chaque ville ; dans une ville, chaque famille ; dans une famille, chaque individu ; dans un individu, chaque instant a sa physionomie, son expression³⁴. » Il y aurait donc une Idée-norme valable pour la Bretagne ou pour le Bushmenland, *sous leurs conditions empiriques*, il y aurait un type Corse et l'Arlésienne, forcément un type d'habitant de Chinatown à Los Angeles, mais peut être aussi du Bronx, et pourquoi pas du XVI^e arrondissement de Paris ainsi que du quartier latin. Kant ne propose donc pas de réunir l'homme blanc, noir, jaune et rouge dans une même Idée-norme ; peut-être est-ce parce qu'il n'a pu connaître des endroits tels que Soho à Londres ou Manhattan à New York, où cohabitent les femmes et les hommes du monde entier. Qu'importe ! puisque telles sont les conditions empiriques de ces lieux. Plus tard Pruszkowski s'en chargera dans ses photos composites de 1985 intitulées par exemple *60 passagers de 2^d classe du métro. Ligne : Clignancourt-Orléans. Paris. 8 juin 1985. Entre 9h et 11h*. On y reviendra. Cet éclatement de l'idéal chez Kant, ou plutôt la démultiplication de l'Idée-norme sous l'effet de la diversité culturelle, ne nous autorise-t-elle pas à admettre l'argumentation de Galton justifiant sa recherche des types humains : le délinquant, le meurtrier ou le voleur procédant avec violence (*Inquiries*, p. 343) ?



Francis Galton, composite de condamnés pour crimes violents, © University College London.

³³ Denis Diderot, « Essais sur la peinture » (1766), dans *Œuvres esthétiques*, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1988, p. 667.

³⁴ *Ibid.*, p. 696.

La réponse que fournit la lecture attentive du passage cité de Kant est sans ambiguïté et sans appel, et l'on ne peut qu'apprécier la finesse et la rigueur du philosophe. En effet, sous les espèces des « règles déterminées » et des « règles du jugement appréciatif », Kant rappelle sa distinction épistémologique fondamentale entre jugement déterminant d'un côté, le seul qui produit la connaissance, où le concept est donné *a priori* pour déterminer les données de l'expérience, et jugement réfléchissant de l'autre, où le divers sensible seul est donné pour lequel, dans un mouvement d'interprétation, on cherche l'universel (règle, concept ou sens). Autant il serait donc légitime selon Kant de délimiter un champ d'expérience, afin de chercher l'Idée-norme dans les conditions empiriques données (un pays, un quartier ou une ligne de métro, et pourquoi pas une population carcérale ou hospitalière), autant rien ne justifie la prétention de produire une connaissance à l'aide de telles règles de jugement appréciatif. Celui-ci *n'autorise à rien de plus* que ce que fait à chaque fois un négociateur qui tente de percer les intentions de son interlocuteur en essayant de comprendre qui il est, comment il peut réagir et ce qu'il pense. Autrement dit, le fondement des concepts tels que *la race noire ou blanche, le criminel ou le phthisique*, utilisés par l'anthropologie criminelle, s'écroule, en dévoilant par là même le piège de l'empirisme. Ces concepts ne découlent pas de l'expérience, mais ont été forgés *a priori*, comme une expression idéologique, en vertu d'un choix arbitraire des individus considérés comme référents pour définir l'extension du concept, et, au lieu de pointer quoi que ce soit dans la nature des choses, ils déforment l'expérience en les lui imposant. Tel sera, précisément, à la fin du XIX^e siècle, l'objet propre des études entamées par l'école de Chicago, évoquée ci-dessus : les représentations collectives – d'un criminel, d'un immigré, d'un musulman, d'un Américain ou d'un Français – ne sont pas seulement des « portraits à contempler », mais des instruments efficaces d'action qui, déguisés en science ou en politique, en projet d'éducation ou en mœurs, produisent des effets réels dans la société. Le sens d'une représentation collective n'est pas séparable de sa capacité à produire un impact sur la réalité sociale. L'exemple donné par Galton du penchant qu'auraient les Bochimans pour les « boissons fortes » en est une illustration aussi triste que grotesque. En mettant en cause la prétention universaliste de l'idéal, Kant démontre que toute tentative future de le produire « scientifiquement » ou d'en faire un usage cognitif serait condamnée à ses propres contradictions. Cette analyse vaut d'ailleurs tout aussi bien pour l'idéal que pour l'anti-idéal de la criminologie, ce que peuvent illustrer quelques questions que l'on adresserait à leur prétendue universalité. Pourquoi le *canon* de Polyclète représente-t-il la figure masculine alors que l'idéal occidental s'est constitué à partir du XVI^e siècle comme une représentation de femme ? Le criminel noir est-il un concept différent du criminel blanc ? Une « belle » femme peut-elle commettre un crime ?

Walter Benjamin a mis en rapport la photographie, avec ses tirages comme des originaux reproductibles, l'avènement du public de masse sur la scène de la société et l'importance croissante de la statistique dans les sciences comme autant de facteurs majeurs du changement de la perception du monde au XIX^e siècle³⁵. Outre le paradoxe de les voir tous les trois (la photographie, l'entrée des masses sur la scène politique et l'emploi courant de la statistique) réunis dans la tentative de Galton consistant à maîtriser ce bouleversement de la vision du monde, son expérience nous dévoile rétroactivement un autre sens de la tradition esthétique : *l'idéal n'a-t-il jamais été rien d'autre qu'une enquête statistique inconsciente ?*

Avec une lucidité remarquable, Kant a sauvé l'idéal de l'ambiguïté qui aurait permis de l'inscrire dans une idéologie conservatrice-raciste, et en même temps il en a sonné le glas. En effet, en lui refusant *l'universalité absolue*, Kant lui a conféré un sens de *l'individualité typique*, objet d'une appréciation interprétative. En admettant que l'idéal peut être défini différemment par rapport à chaque pays ou contrée particuliers, et qu'il n'y en a donc pas

³⁵ Voir, en particulier Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2004, § III, p. 277-279.

un seul, mais que les idéaux doivent être admis dans leur pluralité, il a ouvert la porte à toutes les autres particularisations de l'idéal, allant jusqu'à la compréhension de l'idéal non pas comme une règle déterminante et normative, mais – à la limite – comme une essence de chaque individu. Galton lui aussi nous permet de comprendre ce processus lorsque, dans un article intitulé *Chronique photographique de l'enfance à la vieillesse*, il propose de mettre en place une véritable institution de *Family Chronicles*, où seraient « prises de temps en temps, de manière uniforme » les photos de divers membres des familles, afin d'en constituer des portraits composites comme autant d'histoires individuelles³⁶. S'il est vrai que la personnalité de l'homme se traduit par le parcours de sa vie, ces portraits seraient expressifs de l'essence de chacun de nous. Blague scientifique, ce beau projet artistique sera réalisé, lui aussi, par Krzysztof Pruszkowski, par exemple dans *L'Hommage aux 5 dernières années de la vie du « modèle-modèle » Jacob Israel Avedon, 1969-1973*, de 1986.



Francis Galton, composite de Juifs, © University College London.

Mais alors l'idéal devient un simple *type*. Mais qu'est-ce que le *type* si nous sommes chacun un type de nous-mêmes, à la manière dont le langage familial permet de désigner par ce mot un individu quelconque et non seulement une représentation abstraite : un « type » ? Chez Kant déjà l'idéal devient pluriel, typique pour chaque pays, chaque région, chaque territoire. Poussé à sa limite logique, le type devient un « type » : un individu dont la photographie composite refond plusieurs visages en un seul. C'est en ce sens au demeurant que Philippe de Champaigne considérait le masque mortuaire comme expressif de l'essence de l'individu dans la mesure où s'accumulent en lui tous les visages que l'individu a portés durant sa vie, mais auxquels la mort a enlevé la singularité des expressions fugitives. Francis Galton a inspiré les anthropologues américains, notamment Arthur Thomson, Washington

³⁶ Francis Galton, « Photographic Chronicles from Childhood to Age », *The Fortnightly Review*, 1882, p. 26.

Matthews et J. S. Billings qui ont réalisé des photographies composites des crânes ; en 1886, il a pu en présenter vingt, réalisés par le Dr. J. S. Billings du War Department à Washington (y intégrant son premier composite du crane³⁷) : les crânes des quatre « races » (les Hawaïens, les anciens habitants de la Californie, les Indiens Arapahoes et Whistitaw) en cinq positions (face, arrière, côté, haut et bas)³⁸. Ces photographies composites des crânes sont en quelque sorte des composites des composites, dans la mesure où le crâne serait une matrice du portrait composite d'une même personne, et le composite de ce composite tenterait de le conjuguer encore avec le type d'une espèce ou d'un groupe d'individus. Mais nous n'avons même pas besoin de superposer les portraits afin de pouvoir lire dans le visage d'autrui son histoire, et le sens dans son regard, chaque visage étant une récapitulation de multiples visages « vécus ».

Dans un livre d'artiste, Luc Delahaye réunit, sans aucune légende, 18 portraits de personnes dont seuls les prénoms figurent à la quatrième page de la couverture, en se confondant avec le colophon et la page de titre : *portraits / 1*³⁹. L'effet de la lecture est foudroyant. Au bout de quelques pages, la certitude ne laisse plus aucune place au doute : ce sont des *types* qui habitent dans la rue. Et pourtant aucun type ne se dessine : jeunes et vieux, femmes et hommes, barbus ou pas, nez droits et nez tordus. Mais le contexte, notre connaissance de l'état de la société et notre expérience du regard d'autrui, nous permet de lire dans ces regards l'extrême détresse, teintée selon les personnalités : tel vous défie, tel appelle au secours, tel tente de ne plus penser, tel enfin vous adresse un sourire tremblant. Ce livre à lui seul dévoile toute la contradiction de l'anthropologie du type criminel et de son idéologie anti-humaniste.

On pourrait dire par conséquent que l'histoire de l'idéal commence en Grèce antique pour s'achever dans la criminologie du XIX^e siècle, en accomplissant une boucle allant de l'idéal au type idéal. Il faut toutefois préciser le sens de *l'individuel* et du typique dans l'antiquité grecque. L'enjeu de la doctrine de l'idéal est lié à l'humanité de l'homme, que l'idéal cherche à cerner en tant qu'espèce à travers les belles apparences en la réaffirmant de manière concrète : tangible et visible. La légitimité de cette démarche dans le monde grec peut être fondée sur la distinction aristotélicienne entre *prima ousia* et *deutera ousia*, une double substance de l'individu, d'une part celle qui fait que Socrate est Socrate, et d'autre part celle qui fait qu'il est homme (Aristote, *Catégories* 2a11-4b19). L'idéal est alors une affirmation sensible de l'essence *spécifique* de l'homme en tant que *species*, espèce. Cette affirmation forte de l'humanité de l'homme va en Grèce jusqu'à l'attribution de tous les traits humains aux dieux, y compris dans leurs caractères tumultueux. C'est un moment-clé de l'histoire des idées : d'un côté, se voit ainsi posé le concept de l'homme, de l'autre se prépare le terrain à l'avènement du dieu-homme du christianisme (G.W.F. Hegel), affirmation de l'universalité absolu du concept de l'homme (blanc). Aujourd'hui nous ressentons plus que jamais à la fois la nécessité d'affirmer l'humanité de tout être humain, et – à la fois – l'insuffisance de l'affirmation telle qu'elle s'est inscrite dans l'idéal. En effet, l'eugénisme, qui resurgit sur le fond d'un libre jeu de force prôné par l'idéologie libérale, menace d'occulter la vulnérabilité constitutive de l'humanité de l'homme. Mis à part le fait que l'universalité de l'homme, à la fois affirmée par le christianisme de manière radicale et trahie abominablement au cours de l'histoire (en en excluant les hommes d'autres civilisations, d'autres croyances ou d'autre mode de vie que celui qu'il prône), c'est le concept même de l'individu comme substance qui se révèle progressivement insuffisant. En effet, dans la tradition aristotélico-thomiste la substance première ou l'essence individuelle, ce qui fait que Socrate est Socrate, a été assi-

³⁷ Karl Pearson, *Life, Letters and Labours of Francis Galton*, Cambridge, Cambridge University Press, t. II, 1924, planche XXXIII, reproduite dans le chap. 1.

³⁸ *Journal of the Anthropological Institute*, n° 15, 1886, p. 390-391.

³⁹ Luc Delahaye *Portraits / 1*, Paris, Éditions Sommaire, 1996.

milée à la matière comme principe d'individuation. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est cela qui ouvre la porte à tous les déterminismes biologiques, y compris celui de Galton. C'est tardivement que *la société et la culture, considérées comme milieu naturel de l'homme*, commencent à être perçues comme véritable principe d'individuation. Entre la *disposition* à, pouvant être innée, et l'*actualisation*, possible mais jamais nécessaire, entre la vérité d'existence et la vérité d'essence, pour reprendre le vocabulaire métaphysique, se glisse la société comme facteur décisif de l'articulation entre l'identité singulière et l'humanité de l'individu. C'est justement Gabriel Tarde qui l'a compris et théorisé à travers sa théorie de l'imitation⁴⁰. Même s'il n'en a pas tiré toutes les conséquences, sa conception de la personnalité individuelle, solidaire de l'idée « du progrès de l'universalisme éthique, la *civilisation*⁴¹ », est peu à peu devenue incompatible avec l'anthropologie criminelle dominante à l'époque, et c'est pour cela qu'elle a constitué un *moment critique* dans l'histoire d'un débat esthétique, refoulé un instant dans la criminologie, moment critique qui – *a contrario* – en a révélé à la fois le sens éthique et l'importance dans l'histoire des idées.

La doctrine de l'idéal ne pouvait se développer que dans un contexte intellectuel qui n'a pas encore posé le fondement philosophique de l'identité individuelle comme articulée à la société, et à la culture dont elle est le lieu. Autant elle a eu sa place incontestable dans le monde grec, autant elle devient de plus en plus contradictoire dans le monde moderne, jusqu'à se réfugier dans la criminologie où elle explose dans son dernier soubresaut : la tentative d'en faire l'assise d'une théorie scientifique qui – dotée d'un instrument sophistiqué qu'a été la photographie composite – l'a poussée jusqu'au bout de ses contradictions. La doctrine de l'idéal a engendré un autre monstre : la photo de l'idéal-criminel.

Wittgenstein : désubstantialiser le monstre

« Au lieu de “désir de généralisation” », écrit Wittgenstein juste après avoir évoqué la photographie composite de Galton, « je pourrais tout aussi bien parler de “mépris pour des cas particuliers” »⁴². Lorsque j'ai trouvé le nom de Galton dans le *Blue Book* de Wittgenstein⁴³, j'ai pensé à une référence circonstancielle et ai supposé que lui et Freud avaient dû en trouver la piste à Vienne. Mais lorsque j'ai trouvé dans *l'Invention de l'hystérie* de Georges Didi-Huberman l'information selon laquelle les *Inquiries* de Galton se trouvaient à la bibliothèque de la Salpêtrière⁴⁴ (où d'ailleurs Sigmund Freud a fait son stage de médecine), et lorsque je les ai lues, je me suis rendu compte que Wittgenstein avait pu trouver dans cet ouvrage plus que ne le laisse deviner ce renvoi d'apparence marginale dans *Le Cahier bleu*. Il a pu y trouver même l'expression *family likenesses* (*Inquiries*, p. 12) – air de famille (qui intéressent beaucoup notre eugéniste), terme introduit dans *Le Cahier bleu* juste avant le renvoi à Galton, et auquel, on le sait, Wittgenstein a conféré une signification spécifique et une importance centrale dans sa seconde philosophie que le *Blue Book* préparait. La piste viennoise a pu être abandonnée ; Wittgenstein a dû lire attentivement certaines parties au

⁴⁰ Gabriel Tarde, *Les Lois de l'imitation* (1890), Paris, Éd. Kimé, 1993.

⁴¹ Patrick Tort, *op. cit.*, p. 532.

⁴² Ludwig Wittgenstein, *Le Cahier bleu*, dans *Le Cahier bleu et le Cahier brun*, trad. de Guy Durand, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1988, p. 70.

⁴³ Note ajoutée en juin 2021. Cet article, rédigé en 2002 et publié en 2003, est mis en ligne seulement vingt ans plus tard. Sa partie consacrée à Ludwig Wittgenstein, et à la place dans sa rencontre avec la photographie composite de Francis Galton, est la plus désactualisée par rapport aux recherches que j'ai, depuis, consacrées à la relecture de la philosophie wittgensteinienne par le prisme de cette rencontre. Ce chantier est en cours d'achèvement et doit se traduire par la publication d'un ouvrage intitulé : *Wittgenstein. Une philosophie de l'image contre le fanatisme esthétique*. J'ai donc pris parti de laisser en l'état ce chapitre de l'article et les références à la traduction du *Cahier bleu* que j'ai utilisée à l'époque.

⁴⁴ Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, p. 51-52.

moins des *Inquiries*, plutôt à Cambridge d'ailleurs qu'à Vienne, où l'imposante biographie de Galton était encore en cours de publication lorsque Wittgenstein y dispensait des cours.

Le monstre, c'est pour lui essentiellement la métaphysique, dont les problèmes émergent lorsque le langage débraye de la réalité à laquelle il a été adapté dans son fonctionnement. On voit d'emblée que Galton représente un cas à part : empiriste résolu et scientifique de renom, il est victime des mêmes tendances que celles qui font surgir de faux problèmes qu'on appelle la métaphysique. Une de ces tendances consiste dans des généralisations hâtives et abusives, conduisant entre autres à concevoir des substances là où il n'y a que le sens d'un mot, ou à créer un être « singulier commun à toutes les entités que désigne globalement le terme de généralisation⁴⁵ », objet d'analyses dans cette partie du *Cahier bleu*. Le problème soulevé par Wittgenstein est le suivant : si l'on confère une existence singulière à ce qui se veut être universel, en l'occurrence à l'image, on s'enfonce dans une contradiction logique. D'où la nécessité de désubstantialiser l'universel : ni l'abstraction, ni le sens, ni les concepts ne peuvent se voir, alors que Galton est un cas typique d'une substitution de l'image au concept, autrement dit : de l'esthétisation de la théorie scientifique. Explicitement évoqué dans le point b) de cette critique du « désir de généralisation », Galton est implicite à l'ensemble du passage allant de a) à d), avec ces remarques conclusives : « La volonté de procéder selon une méthode scientifique est également une des causes principales de notre désir de généralisation. J'entends ici », précise Wittgenstein, « une méthode qui s'efforce de réduire à un très petit nombre de lois naturelles l'explication des phénomènes de la nature ; et, dans le domaine des mathématiques, de traiter uniformément divers éléments selon les données d'une loi de généralisation. [...] Cette tendance est à l'origine de la spéculation métaphysique [..., alors que] la philosophie est par nature "purement descriptive" »⁴⁶. Autant dire que Galton assemble dans sa science toutes les erreurs de la métaphysique. D'où l'intérêt de suivre de près les critiques de Wittgenstein afin de se demander jusqu'à quel point elles s'appliquent également à la doctrine de l'idéal.

Jusqu'à-là, les critiques de Wittgenstein vont dans le même sens que celles de Kant : dans le domaine de l'esthétique, y compris la fabrication de l'Idée-norme, le jugement n'a qu'une valeur appréciative, et il serait illégitime de le transformer en un procédé cognitif. Chez Kant le concept est une opération, et par conséquent, il rejetterait avec Wittgenstein la conception selon laquelle « le concept général représente une propriété commune à chacun des éléments auxquels il s'applique⁴⁷ ». Mais à partir de là, les analogies avec Kant s'arrêtent et Wittgenstein développe sa propre conception du jeu de langage et des formes primitives du langage (en partie inspirées par l'idée de la mentalité primitive de Lucien Lévi-Bruhl) : « L'étude des "jeux de langage" c'est l'étude des formes primitives du langage ou des langues primitives⁴⁸ », écrit Wittgenstein. Puis il explicite cette conception de telle manière qu'on a vraiment l'impression qu'il rédige l'ensemble de ces analyses en regardant les planches avec les photographies composites réalisés par Francis Galton : « Nous pensons ainsi que tous les jeux ont en commun une certaine propriété, et que celle-ci justifie le vocable générique "jeu" que nous leur appliquons ; alors que tous les jeux sont groupés comme une *famille* dont tous les membres ont une ressemblance de famille. Les uns ont le même nez, les autres les mêmes sourcils, d'autres encore la même démarche, et ces ressemblances sont achevées⁴⁹ ». Bref, en superposant les portraits des membres d'une même famille, au lieu de produire un « type familial », au contraire, Galton ravale la complexité des

⁴⁵ Wittgenstein, *Le Cahier bleu*, op. cit., p. 68.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 69-70.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 68, trad. modifiée ; cf. Ludwig Wittgenstein, *Blue Book* dans *The Blue and Brown Books*, Oxford, Basil Blackwell, 1989, p. 17.

relations et efface par là même les ressemblances. La relation de ressemblance implique à la fois analogie et différences.

Cela est évident lorsqu'on applique l'idée wittgensteinienne de l'air de famille à un autre sujet que les portraits des membres d'une famille. Morris Weitz l'a fait pour cerner le concept de l'art à partir de la pluralité des œuvres⁵⁰. En effet, on trouverait beaucoup d'objets qui, sans partager aucun caractère distinctif, tombent pourtant sous le même concept de l'art ou de l'œuvre d'art. Admettant qu'il n'y a pas de traits essentiels déterminant le rapport entre le nom et la chose (c'est l'anti-essentialisme de Wittgenstein), Weitz énumère une série de propriétés distinctives trouvées à l'examen des diverses œuvres d'art et constate qu'il peut y avoir deux objets d'art qui n'ont, pour ainsi dire, rien à voir l'un avec l'autre. Si rien de visible ne permet de discerner le statut particulier de ces objets comme œuvres d'art, c'est parce qu'ils peuvent ne pas posséder tous les caractères distinctifs, mais seulement quelques-uns de ceux qui définissent les ressemblances familiales. – À quoi servirait de superposer diverses œuvres d'art dans une « reproduction composite » à la Galton ? Pruszkowski montrera que si cela peut s'avérer fécond, c'est seulement dans un esprit critique.

Lecteur attentif et exigeant des ouvrages de William James et de Wolfgang Köhler sur la perception, Wittgenstein s'en prend ensuite directement à la conception galtonienne des images génériques. « Nous avons tendance à croire », écrit-il, « que l'idée générale de la feuille est une sorte d'image visuelle, qui ne comprendrait que des éléments communs à toutes les feuilles (la photographie composite de Galton)⁵¹ ». Cette critique vise juste, bien qu'elle ne touche pas directement la question de la reconnaissance des formes, telle que nous l'avons rencontrée chez Aristote et Kant (« chacun a vu mille personnes adultes de sexe masculin », etc.). D'une part, en effet, le fait que dans la photographie composite, comme l'écrit Galton, « tout ce qui est commun reste, tout ce qui est individuel tend à disparaître » (*Inquiries*, p. 350), ne prouve pas pour autant que l'image devient vraiment générique et qu'elle se dote d'une valeur universelle ou cognitive. Mais, d'autre part, Galton tente de se confronter lui-même à ses difficultés. « Je doute toutefois », écrit-il, « que "idée abstraite" soit l'expression correcte dans beaucoup de cas où elle est utilisée ; l'"idée cumulative" serait peut-être plus appropriée. Les visages idéaux obtenus par la méthode du portrait composite apparaissent [malgré tout] comme ayant beaucoup de choses en commun, partagées avec ce qu'on appelle les idées abstraites » (*Inquiries*, p. 183). Cette *retouche sémantique* n'est pourtant pas de nature à résoudre la difficulté conceptuelle que Galton semble lui-même ressentir. « Une des objections à mes opinions », continue-t-il son autocritique, « a été que ce que nous appelons les généralisations n'est d'habitude rien de plus que des cas représentatifs » (*Inquiries*, p. 185). Mais pour surmonter cette nouvelle difficulté, il ne propose qu'une *retouche de l'image* : un léger flou dans des traits trop manifestes de ses portraits composites⁵². Finalement Wittgenstein n'avait qu'à reprendre et à valider les autocritiques trouvées chez Francis Galton.

⁵⁰ Morris Weitz, *Le Rôle de la théorie en esthétique* (1956), dans *Philosophie analytique et esthétique* (dir. D. Lorieux), Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988.

⁵¹ Wittgenstein, *Le Cahier bleu*, *op. cit.*, p. 69 : ne sachant plus ce que c'est que la photographie composite de Galton, le traducteur français rend cette expression par « la composition photographique de Galton », ce qui est un contresens ; cf. Wittgenstein, *Blue Book*, *op. cit.*, p. 18.

⁵² Note ajoutée en juin 2021 : voir Leszek Brogowski, « La photographie composite de Francis Galton, son protocole et son flou. L'épistémologie d'un protocole », dans *Protocole et Photographie contemporaine*, D. Méaux (dir.), Saint-Etienne, Publications de l'Université Jean Monnet, 2013, p. 219-237 (en ligne : <https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01690463>), ainsi que Leszek Brogowski, « "À force de voir et de comparer" : Arthur Batut face au scandale de la photographie composite », dans *Défier la décence. Crise du sens et nouveaux visages du scandale dans l'art*, L. Brogowski, J. Delaplace, J. Laurent (dir.), Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires. Corps et voix », 2016, p. 201-227 (en ligne : <https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01688311>).

Aux yeux de Wittgenstein, Galton est donc un vrai métaphysicien, l'essence même de la métaphysique, pourrait-on dire, sinon que, précisément, le souci de Wittgenstein est de désubstantialiser ces monstres. S'il veut ramener la pensée à des opérations sur les signes et sur leurs significations, c'est pour éviter des hypostases. En effet, la relation sémantique ne repose ni sur la ressemblance, ni sur la causalité, ni sur la représentativité, et si les apparences ne sont pas représentatives du sens, alors l'universel se libère définitivement des apparences. L'universel ne se voit pas. Même si l'expression « type du criminel » peut avoir un sens, c'est-à-dire des usages linguistiques corrects, elle n'en a pour autant aucune réalité visuelle : aucun stéréotype de cette nature n'est légitime et aucun être singulier n'y correspond. Ainsi les monstres créés par la métaphysique galtonienne se dégonflent, définitivement désarmés, et perdent leur substance. Se dessine ainsi une des pistes de la critique de la représentation : la vérité ne transparait plus à travers les apparences qu'elle fabrique. Bien qu'on puisse toujours les tenir pour des formes idéales, les photographies composites ne sont représentatives de rien tout..., ou alors elles sont, peut-être, représentatives d'une tout autre chose, soigneusement dissimulée derrière les apparences. Le soupçon psychanalytique permettrait alors d'achever la critique de ces drôles de représentations.

Freud : du rêve au *Witz*

La chose est aujourd'hui bien connue : dans *L'Interprétation des rêves*, puis dans *Le Rêve et son interprétation*, Freud fait référence à la photographie composite de Galton pour mieux expliquer le travail du rêve qui superpose des représentations dans un procédé que le fondateur de la psychanalyse désigne comme *condensation*. En contredisant les principes de la *perception*, incapable de conférer à une représentation donnée, même aux images d'Épinal, plus qu'un sens à la fois⁵³, le *rêve*, lui, permet de reconnaître dans une même « image » deux (voire plusieurs) identités à la fois : « La figure que je vois en rêve », écrit Freud, « est à la fois celle de mon ami R... et celle de mon oncle, c'est une image générique à la manière de Galton [...]. Il n'y a pas de doute, j'ai bien pensé que mon ami R... était une tête faible, comme mon oncle Joseph »⁵⁴. Dans un autre rêve de Freud, Irma se superpose à plusieurs personnages qui l'occupaient alors. De manière plus générale, il parle de « formations composites »⁵⁵. Et l'année suivante il précise : « Le travail du rêve va se servir alors du même procédé que Francis Galton pour ses photographies de famille⁵⁶ ». Sans aucun doute, Freud a connu la photographie composite lors de son séjour à la Salpêtrière, et bien qu'il n'ait eu aucun intérêt particulier pour cette méthode photographique, l'on peut penser qu'il a lu attentivement les *Inquiries*, et que, lui aussi, s'est inspiré de certaines autres idées de Galton⁵⁷. Mais si l'on réfléchit sur les conséquences de son renvoi métaphorique à Galton, dont

⁵³ Cf. Anton Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Paris, Gallimard (Tel), 1982, p. 55-65. Mais c'est d'abord une interrogation wittgensteinienne, fasciné par la figure du canard-lapin : « À la question "Qu'est-ce qui change lors du passage du lapin au canard, ?" », il n'y a pas de réponse pertinente. Je pourrais regarder à un certain moment les "oreilles" et à un autre la "bouche", mais cela est expérimental et sans pertinence. / Il n'y a pas de sens à demander : Qu'est-ce qui a changé ? Et répondre : "L'organisation" n'a pas de sens. Dire que ça a bougé est à la fois mauvais et naïf, et ne fait que montrer le genre de chose que l'on aimerait dire », Ludwig Wittgenstein, *Les Cours de Cambridge 1946-1947*, édités par P. T. Geach, trad. E. Rigal, Mauvezin, T.E.R., 2001, [104], p. 109.

⁵⁴ Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, trad. I. Mayerson et D. Berger, Paris, P.U.F., 1973, p. 127. Quelques années plus tard, Arthur Batut, lui aussi, compare la photographie composite à un rêve : « un être irréel dont les éléments constitutifs sont disséminés sur un certain nombre d'individus et qui ne peut être conçu que virtuellement, n'est-ce point un rêve ? », Batut, *La Photographie appliquée à la recherche...*, *loc. cit.*, p. 5.

⁵⁵ Freud, *L'Interprétation des rêves*, *op. cit.* p. 273.

⁵⁶ Sigmund Freud, *Le Rêve et son interprétation* (1901), trad. H. Legros, Paris, Gallimard, coll. "Folio essais", 1985, p. 43.

⁵⁷ On trouve dans cet ouvrage non seulement l'idée de l'inconscient comme « antichambre de la conscience » (*Inquiries*, p. 203-204), mais encore Galton en décrit le fonctionnement de manière étonnamment proche de

la méthode, on l'a vu, est la même que Kant a envisagée pour la production de l'idéal, alors on serait forcé de dire qu'à la lumière de ce renvoi, *l'idéal (sous ses multiples figures) n'est même plus une enquête statistique inconsciente, mais une pensée optative produite par un désir refoulé : un rêve compensatoire.*

Mais il y a plus. La seconde référence explicite à Galton dans *L'Interprétation des rêves* a une portée plus large. Il ne s'agit plus de deux visages qui se sont fondus l'un dans l'autre, mais d'une superposition de deux situations abstraites : d'« un fantasme de l'arrestation » et d'un « fantasme du mariage »⁵⁸. Qu'est-ce à dire sinon que Freud se moque de la rigueur prétendument scientifique du procédé de Galton, en le considérant comme une opération *paradigmatique* permettant d'opérer un libre *déplacement* des images⁵⁹ qui, sans perdre leur apparence de réalité, produisent des effets irréels, comme seul le rêve peut en fabriquer ? En effet, pourquoi ne pas faire fondre l'une dans l'autre, à la recherche d'un idéal, une figure humaine de face et de dos ? Pruszkowski, toujours lui, le fait dans la photo intitulée *Doloreze recto-verso* (1984) ; on y reviendra. C'est drôle et ça fait rire. Ce n'est plus un idéal, plus même un rêve, c'est un *Witz*, un trait d'esprit, à défaut de pouvoir dire ici un « mot d'esprit », comme on a convenu de traduire le *Witz*. En effet, *la condensation est aussi une opération maîtresse dans la production du mot d'esprit*. La référence à Galton peut donc être élargie au jaillissement du *Witz*, même si Freud lui-même ne l'élargit pas ainsi. Cependant, dans *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, sans évoquer Galton, Freud renvoie en retour à *L'Interprétation des rêves*, pour mettre en évidence la technique de la condensation⁶⁰ comme catégorie englobante pour les *Wortwitze* (mots d'esprit fondés sur des mots). Ce qui fait rire dans le *Witz*, c'est précisément la rencontre inouïe des deux représentations qui ne se rencontrent jamais en réalité, comme le « familier » et le « millionnaire » dans le célèbre mot d'esprit « famillonnaire » inventé par Heinrich Heine. La superposition d'un fantasme de l'emprisonnement et d'un fantasme du mariage n'en est pas très loin. Le rêve de Freud lui fit un *Witz*. Or, cette façon d'interpréter les références à Galton nous pousse en toute logique à admettre un pouvoir subversif, en tout cas potentiellement, de cette référence freudienne par rapport à la tradition esthétique de l'idéal, reposant sur le même procédé. L'idéal serait un *Witz* en puissance, fruit d'une opération susceptible tout aussi bien de faire rire que de susciter une vénération.

En effet, chez Freud le *Witz* repose sur le principe d'économie et de simplicité⁶¹, en dérobant ainsi au classicisme son principe fondateur⁶². La condensation, dont le composite gal-

celle que Freud a entrevue dans sa théorie : « Il semble exister dans mon esprit une chambre de présence où la pleine conscience tient les rênes, et où deux ou trois idées sont en audition en même temps, et une anti-chambre plein d'idées plus ou moins liées à elles, qui sont situées en dehors de la connaissance consciente » (*Inquiries*, p. 203). « Le remplissage de cette antichambre, j'en suis convaincu », écrit encore Galton, « se trouve entièrement en dehors de mon contrôle ; si les idées n'apparaissent pas, je ne peux les créer ni les contraindre à venir » (*Inquiries*, p. 204). Et en parlant des « désordres de l'organisation sexuelle » provoqués par une piété excessive ou par des vices extrêmes, Galton de décrire un processus qui ressemble fort à une « mécanique » freudienne : « L'encouragement à la vie célibataire venant de fervents chefs de la plupart des croyances utilise de manière inconsciente la liaison malade entre les désirs sexuels et les impulsions à l'extrême dévotion » (*Inquiries*, p. 67). De quoi être convaincu que les historiens des idées et de la psychanalyse pourraient, peut-être, en explorant cette source, apporter une nouvelle lumière sur les origines de la psychanalyse.

⁵⁸ Freud, *L'Interprétation des rêves*, op. cit., p. 421.

⁵⁹ Cf. Pierre-Henri Castel, *Introduction à L'Interprétation des rêves de Freud*, Paris, PUF, 1998, p. 240-241, où l'auteur met en relation le procédé composite de condensation et le concept du déplacement.

⁶⁰ Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. Denis Messier, Paris, NRF/Gallimard, 1990, p. 77.

⁶¹ « La condensation demeure la catégorie qui englobe toutes les autres. Toutes ces techniques sont dominées par une tendance à une concentration ou, plus exactement, par une *tendance à l'économie* », Freud, *L'Interprétation des rêves*, op. cit., p. 100 ; cf. aussi p. 62, 138, 174-175, 304-305.

tonien est une métaphore, voire un modèle, fait donc exploser la tradition, dès lors qu'elle sert à porter une tendance sexuelle qui aboutit à un éclat de rire⁶³. Le procédé pseudo-scientifique de Galton, consistant à vouloir visualiser le type du criminel, produit au final un *Witz*, si ce n'est un monstre. Mais ça revient au même : le monstre fait rire dès lors qu'il ne fait plus peur.

Il est d'ailleurs rassurant de constater que les avant-gardes de la première moitié du XX^e siècle, ces mêmes avant-gardes qui sont parfois montrées du doigt pour avoir songé aux « fabriques de l'homme nouveau », idée flirtant dangereusement avec un scientisme pas toujours conscient de ses sensibilités totalitaires, n'ont jamais connu la tentation de la photographie anthropologique à la Galton. Et les quelques portraits photographiques jouant sur la juxtaposition de plusieurs prises, dont celui de *Multiple Portrait* de Laszlo Moholy-Nagy de 1927 est vraisemblablement le plus proche de la photographie composite, conçoivent cette opération comme un nouvel outil expressif. Rien de plus. L'expression esthétique permet ainsi de retrouver la liberté et la dignité de l'individu. On l'a dit : alors que les photos de Marey ou Muybridge ont exercé une influence impérieuse sur la peinture, celles de Galton sont tombées dans un oubli profond. Bien plus tard, le retour de la photographie composite se fera justement – n'est-ce pas étonnant ? ! – sur un mode ironique du *Witz*.



Laszlo Moholy-Nagy, *Portrait multiple*, vers 1927. Museum Folkwang, Essen.

Pruszkowski : 14 terroristes libanais recherchés par la police allemande

C'est à partir du milieu des années soixante-dix que Pruszkowski s'empare de la technique de la photographie composite⁶⁴, qu'il baptise « photosynthèse », mais il s'en empare dans un esprit de sarcasme et de dérision. Il en fait une caricature de la science exacte que Galton appelait de ses vœux. La « photosynthèse » devient dans ses emplois un outil critique, tranchant joyeusement les pousses suspectes du vaste champ de l'art, de l'image et de la société. Un jour de 1996, *Le Monde* lui commande une photosynthèse de Mitterrand et de Chirac, mais par la suite refuse la photo réalisée par l'artiste : trop ressemblant à Mitterrand. Sûr de

⁶² Les études classiques sur ce sujet sont : *Galilée critique d'art* d'Erwin Panofsky et *Attitude esthétique et pensée scientifique* d'Alexandre Koyré qui réagit ainsi à l'article de son illustre collègue de l'institut de Princeton, les deux études étant reproduites dans *Erwin Panofsky. Cahiers pour un temps*, Paris, Centre Georges Pompidou / Pandora Editions, 1983, resp. p. 203-236 et 261-274. Voir aussi Charles Sanders Peirce, *A Neglected Argument for the Reality of God*, dans *Selected Writings*, Dover, Dovers Bocks, 1966, p. 372-373, où l'auteur étudie avec pertinence les entrelacements dans la science des valeurs cognitives et des choix esthétiques.

⁶³ D'ailleurs, aussi étonnant que cela puisse paraître, on trouve chez Galton la description du fonctionnement autonome de la parole, exactement comme le processus aboutissant selon Freud au *Witz*. « L'aisance des orateurs et des écrivains », écrit Galton, « est due à un procédé automatique, sans qu'on ait besoin de l'imputer à l'inspiration » (*Inquiries*, p. 296).

⁶⁴ Consulter notamment deux catalogues : *Pruszkowski. Fotosynteza*, Musée de l'Elysée, Lausanne, 1989, et *Photologie. Égypte – Lumière et Fotosynteza de Pruszkowski*, Muzeum Narodowe à Varsovie et à Wrocław, 1993-1994.

son fait, Pruszkowski proteste, mais rien n'y fait et la compétence de l'artiste est contestée. « L'article que ma photo devait illustrer », m'a-t-il dit avec une conviction intacte, « racontait l'histoire de la récupération par Chirac du conseiller en communication de Mitterrand, Jacques Pilhan ! » N'a-t-il donc pas raison d'en faire un outil de subversion, puisque même les journalistes de *Le Monde* semblent croire encore en la valeur de vérité d'une image produite comme un *Witz* ?

Avec une conséquence forte de ses intuitions, Pruszkowski déconstruit méthodiquement ce qui pourrait encore rester de cette croyance : des survivances de l'idéal. Au fil de ses projets successifs, il cerne au plus près une vérité non avouée de l'édifice esthétique de l'idéal, ce qu'on a soigneusement évité de dire (mis à part Zeuxis qui a reconnu avoir choisi simplement les plus belles filles d'Agrigente pour en reproduire ce que chacune avait de plus beau dans son jeune corps, Plin XXXV, 64), à savoir *comment sont choisis les individus ou les aspects visuels à partir desquels on fabrique la représentation idéale d'une espèce*. Il y a eu là, en effet, quelque chose de conventionnel, d'arbitraire et, somme toute, d'injustifiable. Et si, au lieu que le dispositif du *canon* serve à produire la forme idéale, il n'était finalement qu'un paravent idéologique, qui, avec le panache d'une science arithmétique, venait justifier des choix à caractère érotique ? Si l'on compare 15 candidates au titre de « Miss Univers 1930 », le 8 mannequins de l'agence « Christa Modeling » et le 12 CATS de Broadway, on n'a aucun doute que les trois modèles de beauté, différents les uns des autres, correspondent à des préférences des agents de la mode que rien sauf un *sex-appeal*, particulier dans chaque cas, ne pourrait justifier. Dans *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Freud écrit au sujet de Norbert Hanold, héros de la nouvelle de Jensen : « On pourrait dire que la motivation scientifique sert de prétexte à la motivation érotique inconsciente et que la science s'est mise entièrement au service du délire⁶⁵ ». La doctrine de l'idéal couvrait des choix portés sur les tendances sexuelles. Reprenant son dispositif, la photographie composite, rebaptisée « photosynthèse » par Pruszkowski, est devenue un vrai outil critique.



Krzysztof Pruszkowski, *Doloreze recto-verso. Fotosynteza*, 1984

⁶⁵ Sigmund Freud, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, trad. P. Arhex et R.-M. Zietlin, Paris, nrf/Gallimard, 1991, p. 194. Dans le même esprit, Albert Jacquard écrit : « L'eugénisme est sans doute l'exemple extrême d'une utilisation perverse de la science : c'est au nom de la science que les pires horreurs ont été proposé et parfois réalisé », *op. cit.*, p. 205.

Galton a cherché un type idéal du criminel ; Pruszkowski lui a emboîté le pas en superposant *27 membres du Politburo du Comité Central du PC d'URSS* (1981), où un fort effet de moirure semble souligner le sérieux d'un travail d'archives. Galton centrait les portraits à l'aide de deux épingles pointées dans les yeux (*Inquiries*, p. 341) ; cela donnait à ses portraits composites un regard vif et un air de réalité. Pruszkowski, lui, a fait une photographie composite des *10 Aphrodites au Musée gréco-romain d'Alexandrie* (1989/1993), en centrant les dix images par une technique qui lui est propre, afin de ne faire apparaître au net que le pubis de la déesse. Dans *La Photographie appliquée à la production du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race*, Arthur Batut cite un de ses contemporains, affirmant en 1885 dans la *Revue des Deux-Mondes* que « M. Galton a obtenu un Alexandre-le-Grand d'après six médailles du British Museum, qui le représentaient à différents âges, et une Cléopâtre d'après cinq documents. Cette Cléopâtre, écrit Alfred Fouillé, était beaucoup plus séduisante que chacune des images élémentaires⁶⁶ ». Batut lui-même a imaginé un portrait composite des ducs d'Anjou à partir des sculptures de la cathédrale d'Anger ; Pruszkowski l'a reprise en synthétisant les *12 ducs d'Anjou. Anger* (1984), dont il ne reste qu'une majestueuse forme phallique.

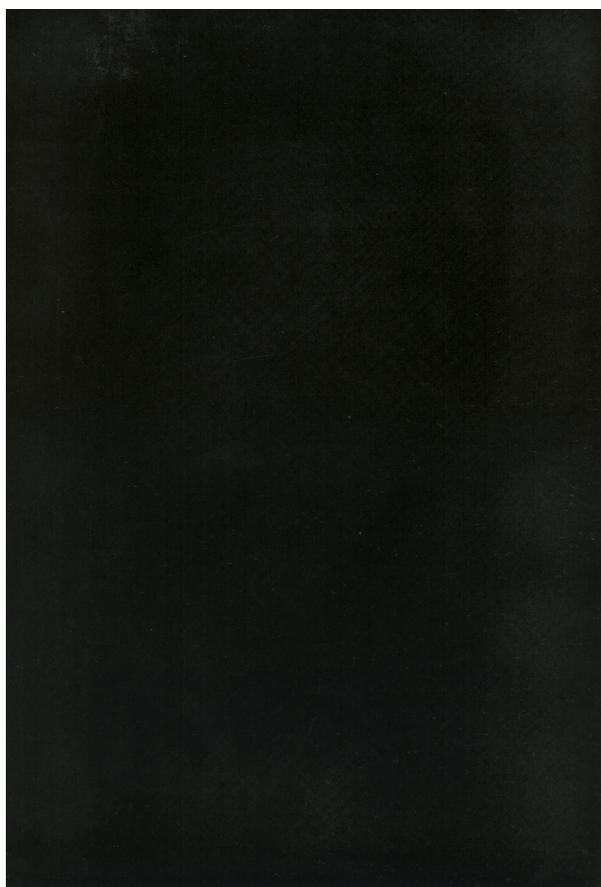


Krzysztof Pruszkowski, *12 ducs d'Anjou. Anger*, 1984.

Pruszkowski semble être complètement libéré des complexes théoriques et va jusqu'au bout de la subversion : dès lors que la contrainte idéologique disparaît, la démarche propre à l'idéal, conjuguée avec le dispositif de la photographie composite, permet de tout superposer sur tout, toujours à la recherche d'un *méson*, moyen terme. Il a montré qu'on peut tout aussi bien superposer différentes vues du Caire, du jardin de Giverny, de chaises de différentes formes, ou encore divers clichés du métro new-yorkais. Ce qui chez Freud n'a été

⁶⁶ Batut, *La Photographie appliquée*, loc. cit., p. 76 note 7.

qu'un pressentiment théorique, Pruszkowski l'a mis en œuvre : l'idéal est une machine à produire des *Witze*. L'ensemble de son travail est comme *un état déréglé d'une harmonie préétablie de l'idéal*. Le dispositif est toujours identique, mais là où à la place d'une prétendue rigueur ne marchait en fait qu'une intuition s'accommodant du résultat recherché (ou même présupposé : d'un stéréotype) et arrangeant au mieux les formes, une intuition libre s'est désormais mise au travail, à la fois poétique et corrosive. Elle a montré que l'intérêt de la démarche, reprise à Galton et détournée de ses objectifs « anthropologico-criminologiques », n'est plus dans une vérité portée par l'image, mais plutôt dans la nature du choix de ses motifs, choix qui devient la méthode d'une autre poésie, comme dans *L'Ombre de 60 voitures quittant le parking de Chamonix, à l'ombre des sapins du Mont Blanc* (1985) ; ou encore dans la confrontation de ces choix avec le visuel, toujours décalé, mais parfois surprenant et révélateur, comme dans les *150 voyageurs de « Nouvelles frontières » attendant un avion pour Paris en retard de 2 heures, à l'aéroport J.F.K. à New York* (1984), où, au milieu d'une masse amorphe, seule apparaît comme lisible la forme d'une revue déployée sur les genoux pour abrégé l'attente.



Krzysztof Pruszkowski, *14 terroristes libanais recherchés par la police allemande*, sans date.

Dans un même geste, Pruszkowski ridiculise la doctrine de l'idéal et les prémisses « scientifiques » de Galton, mais l'usage qu'il fait du dispositif de la photographie composite s'organise en une démarche critique, menée de manière à la fois intuitive et méthodique. Outil critique tout court, sa « photosynthèse » le conduit librement à travers les questions d'actualité et de tradition, de politique et de société. Dans *14 terroristes libanais recherchés par la police allemande* un noir profond et foncé, où une silhouette humaine est à peine perceptible, est un coup de pied dans le nez de tous les idéaux de la beauté (une impossibilité de voir), mais en même temps une interdiction de vouloir identifier un *stéréotype de terroriste*. Pourtant, celui qui veut et sait regarder au travers des apparences, fussent-elles aussi foncées, reconnaîtra là, non plus un type de terroriste, mais des traits humains au fond d'un

abîme. Dans les *60 passagers de 1^e classe du métro. Ligne : Vincennes-Neuilly. Paris. 9 juin 1985. Entre 9h et 11h*, travail cité plus haut, où au milieu d'éclairages clignotants seul se dessine un vague ovale du visage, mais où l'on devine le mélange de tous les âges, ethnies et sexes, Pruszkowski engage ouvertement et lucidement la discussion avec les prémisses de l'anthropologie galtonienne. La dérision que Pruszkowski pratique est un outil critique, dont l'intérêt particulier, et ce n'est pas le moindre, réside dans le fait qu'il est greffé sur un vieux dispositif esthétique conçu pour la production des formes idéales, ce qui lui permet d'opérer, pour ainsi dire, de l'intérieur même de l'expérience de l'art. Figure de la critique que les romantiques appelaient *l'ironie*⁶⁷, la photographie composite est devenue un outil poétique.

Orlan : le clonage de l'idéal

La démarche d'Orlan y est presque opposée. Si l'on peut admettre que face à des phénomènes aussi grossiers que l'anthropologie criminelle de Galton, la critique consistant à caricaturer ses prémisses, ses méthodes et ses prétentions est tout aussi justifiée que celle qui met en évidence ses dangers, Orlan s'inscrit sans réserve dans cette seconde option. Au lieu de faire rire, son travail effraie et terrifie. La question est donc de savoir dans quelle mesure elle se maintient à l'intérieur du dispositif galtonien pour en démonter les rouages.

Son procédé de la fabrication de l'idéal consiste en une synthèse par ordinateur. Il se situe donc à mi-chemin entre le modèle arithmétique de Polyclète et le modèle optique de Kant et de Galton, ou plutôt, porté par les nouvelles technologies, il signifie un retour au numérique à l'intérieur de l'optique – la technique du *morphing*⁶⁸ –, à la recherche d'une souplesse dans le maniement des effets de la synthèse permettant désormais de régler en pourcentage la présence de chaque élément constitutif dans l'effet final⁶⁹. Forte de ces nouvelles capacités de manipulation de l'image, Orlan choisit une galerie de portraits qui sont autant d'idéaux ayant marqué l'histoire de l'art occidental – Diane de l'École de Fontainebleau, la Joconde de Léonard, la Psyché de Gérard, Vénus de Botticelli et Europe de Moreau – et les fait synthétiser en une « forme parfaite » produite à partir d'une série de formes parfaites, un idéal puissance deux, pourrait-on dire, ce qui signifie aussi *la moyenne des moyennes*. Kant a eu un mot très juste en remarquant « qu'un visage parfaitement régulier, qu'un peintre voudrait avoir pour modèle, est d'ordinaire sans expression [...] et] que ces visages tout à fait réguliers laissent communément deviner un homme qui n'est que médiocre, intérieurement ; et ce sans doute », ajoute-t-il, « (si l'on peut admettre que la nature exprime en l'extérieur les proportions de l'intérieur) parce que si aucune des dispositions de l'esprit ne se détache de la proportion qui est exigée, pour donner seulement un homme sans défaut, il n'est rien permis d'attendre de ce qu'on appelle le *génie*, en qui la nature semble s'écarter des conditions ordinaires des facultés de l'esprit au profit d'une seule d'entre elles »⁷⁰. Le

⁶⁷ « Ironie, une synthèse absolue d'absolues antithèses, l'échange constant, et s'engendrant lui-même, de deux pensées en lutte » (*Athenaum*, fr. 121). « La poésie [...] elle devrait dans chacune de ses présentations se présenter aussi elle-même, et être partout à la fois poésie et poésie de la poésie » (*Athenaum*, fr. 238). *L'Absolu littéraire*, présenté par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Éd. du Seuil, 1978, resp. p. 113 et 132.

⁶⁸ Note ajoutée en 2021 : voir « Une dé/contamination du discours : des portraits composites (Francis Galton) au *morphing* (Nancy Burson), en ligne : <https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01687274>.

⁶⁹ Sur les images composites réalisées par l'ordinateur, voir notamment : Edmond Couchot, *Images. De l'optique au numérique*, Paris, Hermès, 1988, p. 193-196, ainsi qu'Anne-Marie Duguet, *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, p. 176-177.

⁷⁰ *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexandre J.-L. Delamarre, Paris, NRF/Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1985, § 17, p. 998 note. Et déjà Plotin : « Pour ce qui est des statues, ne sont-ce pas les plus vivantes qui sont les plus belles, même si les autres ont plus de symétrie ? », *Traité 38*, 22.6.29-31, trad. P. Hadot, Paris, Cerf, 1988, p. 145.

génie serait-il donc un « monomaniac » ou un obsessionnel qui fixe sa passion sur une seule chose, en lui conférant un sens exagéré et en lui consacrant l'énergie et les talents mirobolants ? Cette remarque de Kant implique de manière surprenante la question de la culture. En effet – si l'on ne veut pas diviser l'existence humaine en l'âme et le corps – doit-on admettre pour autant que la *culture du corps* soit identique à la *culture tout court* ? Rappelons que selon Galton, l'eugénisme s'appliquerait « pareillement aux hommes, bêtes et plantes ». La pensée dialectique chez Hegel admet que la réponse à une telle question doit prendre en compte la donne historique, et qu'il apparaîtrait ainsi qu'elle ne peut être positive qu'à l'aube de la culture humaine : en commençant par cultiver son corps, l'homme est devenu un homme cultivé. Mais l'homme cultivé ne procède plus de la même façon.

L'homme ne procède pas seulement ainsi avec les objets extérieurs, mais tout autant avec lui-même, avec sa propre figure qu'il ne laisse pas subsister en l'état, mais qu'il modifie intentionnellement. C'est là qu'ont leur origine tous les fards et autres ornements corporels, y compris les plus barbares, les plus dénués de goût, ceux qui défigurent celui qui les porte ou même lui sont nocifs, comme la compression des pieds chez les Chinoises ou les entailles faites dans les oreilles et les lèvres. Car c'est seulement chez l'homme cultivé que la transformation de la figure physique, du maintien et de tous les modes d'expression procèdent d'une formation [*Bildung*] spirituelle⁷¹.

Si l'on confronte cette réflexion avec le précepte de l'eugénisme galtonien selon lequel « la direction la plus évidente en laquelle la race peut être améliorée est celle qui conduit vers ce type central » (*Inquiries*, p. 14), c'est-à-dire vers l'idéal de l'espèce, la question devient légitime de savoir si la *culture du corps selon les règles des idéaux de la beauté artistique n'est pas somme toute une oppression que le corps subit*, une face noire de l'art, un mouvement autodestructif au sein même de la culture. Question d'actualité. En faisant de son corps le lieu de cette interrogation (comme on le sait, une série d'opérations de chirurgie esthétique doit rapprocher le corps d'Orlan de ce modèle construit par l'ordinateur), l'artiste y répond positivement, en mettant en relief, pour ainsi dire, les contenus répressifs de la culture. La représentation est en effet une image efficiente ; on l'a vu. Et cependant son travail suscite une triple objection.

1. Sa vision est anhistorique, alors qu'il est important de cerner les conditions de l'émergence de l'idéal et de son évolution. Mais l'historicité de l'idéal a été visible également dans les considérations sur la conception grecque de l'individu. Il est vrai cependant que la répression du corps redevient aujourd'hui une menace pesante où se rejoignent, dans les prémisses communes, diverses formes du racisme, l'industrie de la beauté et les manipulations génétiques, ce qui invite à explorer l'idée d'un fanatisme esthétique.

2. La réflexion d'Orlan sur l'oppression du corps évacue la dimension sociologique de l'efficacité de la représentation. À la différence d'une Valie Export ou d'une Cindy Sherman, Orlan ne s'intéresse pas aux mécanismes à travers lesquels cette oppression opère. Elle l'assume de manière quasi masochiste, de son propre gré, au point qu'il est légitime de s'interroger pour savoir si elle n'en devient pas complice. Quand elle se déclare prête à employer les biotechnologies et lance un appel d'offre en ce sens aux laboratoires de l'industrie de la beauté⁷², rien dans ce projet n'indique l'intention de piéger les finalités qui orientent l'activité de ces institutions. Il est vrai cependant que cette complicité lui permet, à n'en pas douter, de mieux faire voir les effets de cette oppression sur son propre corps, puisqu'elle en assure elle-même la gestion.

3. Pour critique qu'il se veuille, le projet d'Orlan manque curieusement d'une dimension libératrice. Dans un geste sacrificiel, l'artiste prenant sur elle le poids de l'oppression, en

⁷¹ Georg W.F. Hegel, *Cours d'esthétique*, vol. I, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, Aubier, 1995, p. 46.

⁷² « ORLAN. Conférence », 1994, texte diffusé par l'artiste.

contredisant sa dimension critique : à quoi bon la critique, si elle ne fait que renforcer l'oppression ?

Conclusion : une critique de l'image

La photographie composite, dans ses diverses acceptions, a mis en évidence les prémisses latentes de la doctrine de l'idéal, mais cela s'est passé dans un processus complexe, long et difficile à interpréter. En effet, les portraits composites de Galton semblent avoir provoqué un retentissement de ces prémisses, mais dans un espace intellectuel qui a si profondément et si brutalement déformé la question de l'idéal – ainsi que le sens humaniste de cet idéal –, que cette résonance a été aussitôt étouffée. Pour que la valeur critique de cette expérience puisse être rendue consciente, il a fallu le retour de la même image photographique, mais dans une attitude critique : la même technique et le même dispositif au service d'autres valeurs et d'autres projets. On s'aperçoit que l'image elle-même ne détermine ni ne maîtrise suffisamment son propre sens et son propre destin, c'est-à-dire l'usage qu'on en fait. Cela vaut aussi bien pour le lexique visuel des expressions du visage chez Le Brun et pour la photographie composite de Galton, que pour l'idéal tel que l'a progressivement construit, puis déconstruit, la tradition esthétique de l'Occident. Mais au lieu de dire, comme on en est souvent tenté, que la peinture a déjà écrit l'histoire de la photographie (piège qui a beaucoup freiné la compréhension du phénomène de la photographie), ces considérations prouveraient plutôt que la photographie a vocation à devenir un « éclaircissement philosophique de la peinture », ce qu'a pressenti dès 1855 Antoine Wiertz, « peintre d'idées mal dégrossi »⁷³, cité par Benjamin ; mais c'est un sujet pour une autre étude. Cette prise de conscience, virtuelle chez Galton, a été refoulée, en laissant le champ ouvert pour mener plus tard, à l'époque de la photographie, une cure « psychanalytique » de l'idéal.

⁷³ Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », dans *Essais 1. 1922-1934*, trad. M. de Gandillac, Paris, Denoël/Gonthier, 1983, p. 167-168. Cf. Antoine J. Wiertz, « Sur la photographie », dans *Œuvres littéraires*, Paris, Librairie internationale, 1870, p. 309-310.