

MICROHISTORY OF COMPOSITE PORTRAITS:  
THE CASE OF ARTHUR BATUT (1846-1918)

Microhistoire des portraits composites:  
Le cas Arthur Batut (1846-1918)

Antoine Blanchard

**Université de Liège**

antoine.blanchard@alumni.ulg.ac.be

---

Fecha recepción 13.06.2016 / Fecha aceptación 24.03.2017

### Résumé

À partir d'une enquête portant sur le cas du photographe français Arthur Batut (1846-1918) qui s'est emparé de la technique du *composite portraiture* de Francis Galton, nous révélerons dans un premier temps l'importance considérable du portrait photographique dans la constitution, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, d'une nouvelle image de soi particulière correspondant à une identité « physicalisée ». Pour ce faire, nous mettrons à l'épreuve les questions et la méthode de la *microstoria*. Dans un second temps, nous envisagerons la possibilité que la technique his-

### Abstract

This paper investigates the case of Arthur Batut, a 19<sup>th</sup> century French photographer from Labruguière (Tarn), who employed a different perspective to reproduce the technique of the composite portraiture, invented by Francis Galton, the father of "eugenics". We will first reveal the major implication of photography within the constitution of a new quantified and physicalized image of the self at the end of the 19<sup>th</sup> century by examining Batut's photography, notably the *microstoria* method. Secondly, we will examine the pos-

toriographique de la *microstoria* elle-même ne puisse se penser sans l'émergence d'un « regard photographique ».

### Mots-clés

Arthur Batut, histoire de la photographie, historiographie, *microstoria*, portrait, anthropologie visuelle

sibility that the historiographical technique of *microstoria* itself would be implausible without the emergence of a “photographic look”.

### Key words

Arthur Batut, history of photography, historiography, *microstoria*, portrait, visual anthropology

1. DANS UN VIEUX MANUEL DE CRITIQUE HISTORIQUE À L'USAGE des étudiants de première année à l'Université de Liège, on peut trouver, en exergue de la section consacrée à la biographie, une citation de Lucien Febvre : « Ce problème des rapports de l'individu et de la collectivité, de l'initiative personnelle et de la nécessité sociale, [...] est peut-être le problème capital de l'histoire »<sup>1</sup>. Analyser une expérience historique concrète, la vie et l'œuvre d'Arthur Batut (1846-1918), photographe amateur du Tarn, permet de reprendre à nouveaux frais le problème explicité par Febvre dans la préface de sa biographie « modale » de Martin Luther<sup>2</sup>. L'enquête qui va suivre est menée à partir d'un étonnant objet d'histoire, central dans l'œuvre photographique d'Arthur Batut : les portraits composites. Pensée comme une mise à l'épreuve des enjeux et de la méthode de la *microstoria*, cette enquête entend contribuer à l'histoire culturelle de la photographie dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle européen.

2. Les relations complexes entre les individus et leur environnement social sont au cœur des nouvelles visées historiographiques nées avec l'École des Annales, qui s'inscriront par la suite au sein d'un mouvement plus large que l'on a appelé « la nouvelle histoire ». Celle-ci se caractérise entre autres par l'absorption des méthodes et des questions épistémologiques importées du champ disciplinaire des sciences humaines et sociales alors émergentes<sup>3</sup>. L'une des tâches que ces mêmes sciences sociales se sont données à résoudre prioritairement, de-

---

1. L.-E. Halkin, *Critique historique*, 7<sup>e</sup> éd rev., Liège, [1951] 1991, 115.

2. L. Febvre, *Un destin. Martin Luther*, Paris, 1927, 8. Le label « modal » est emprunté à F. Dosse qui, dans le livre qu'il consacre au problème biographique, définit ce type de récit « qui consiste à décentrer l'intérêt porté sur la singularité du parcours retracé pour l'envisager comme représentatif d'une perspective plus large » comme une dissolution de cette même singularité, érigée en idéal-type « révélant [...] le comportement moyen de catégories sociales d'un moment », cf. F. Dosse, *Le pari biographique. Écrire une vie*, [2005] Paris, 2011, 213.

3. J. Rancière, *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, 1992, 7-8 : « La révolution de la science historique a justement voulu révoquer le primat des événements et des noms propres au profit des longues durées et de la vie des anonymes. C'est ainsi qu'elle a revendiqué en même temps son appartenance à l'âge de la science et à celui de la démocratie ». Voir, outre l'ouvrage majeur de A. Burguière, *L'école des Annales. Une histoire intellectuelle*, Paris, 2006, l'importante contribution historique de T. Hirsch, *Le temps des sociétés. D'Émile Durkheim à Marc Bloch*, Paris, 2016.

puis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle au moins, consiste à déterminer qui de la société ou de l'individu précède dans la chaîne causale du procès social. Contre l'individualisme méthodologique, cette nouvelle histoire s'érigera en héritière de la tradition durkheimienne et de sa méthodologie holistique – la Société forme un tout qui est à la fois antérieur *et* supérieur aux parties qui la constituent. Plus généralement, ces deux traditions seront envisagées de manière (partiellement) antagonistes comme la réitération d'une tension majeure au sein de l'espace occidental, celle de la singularité et de la généralité. Dans cette perspective, le rapport que la citation de Febvre souligne est un exemple de ce nœud de tensions plus général<sup>4</sup> : l'individu et la société sont des constructions historiques. Or il se fait que la problématique du portrait s'inscrit en plein cœur de cet espace de tensions. Et il se trouve qu'un courant historiographique a fait sien le problème général de la représentation des *singularités*.

À la fin des années 1970, quelques historiens italiens se réunissent autour d'une revue, les *Quaderni storici*, avec comme point commun une insatisfaction grandissante vis-à-vis du paradigme quantitatif et sériel qui dominait alors largement le champ de la « nouvelle histoire »<sup>5</sup>. La raison de ce type de recherches, pour le dire rapidement, résidait dans la reconstruction de situations historiques moyennes, statistiquement plus fréquentes, dans le but d'atteindre les normes autour desquelles s'organisent le collectif sur la longue durée. La perspective holiste selon laquelle ce paradigme était construit impliquait de réduire l'individu au rang de produit déterminé par la société et la culture de son temps. La singularité n'avait de sens qu'intégrée dans de vastes constructions de séries statistiques, c'est-à-dire en définitive pour sa capacité exemplative et illustrative. C'était là l'âge d'or du structuralisme fonctionnaliste. Or notre nébuleuse d'historiens italiens a cultivé un scepticisme grandissant vis-à-vis de ces macrostructures et de leur tendance à minoriser l'historicité des catégories à partir desquelles se construisait la recherche. Ils ont préféré concentrer leur attention sur la *fabrique* des institutions culturelles et sociales, rouvrant la scène aux négociations entre les acteurs historiques englobés dans une complexité irréductible, toujours « déjà là ». Et c'est en scrutant le jeu de ces négociations au microscope<sup>6</sup> que ces historiens ont choisi de raconter des histoires vraies, à partir de singularités donc. Cette mouvance porte le nom de *microstoria*. Le préfixe « micro » qui est devenu leur emblème ne renvoie absolument pas à la dimen-

---

4. Voir l'ouvrage majeur de M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, 1966. L'homme-individu et la société dans lequel celui-ci « parle, vit, travaille » sont deux objets du savoir inventés conjointement quelque part vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme les deux faces d'une même médaille épistémologique : les sciences humaines et sociales. Voir en outre aujourd'hui, pour une mise en perspective plus historique, J. Guilhaumou et L. Kaufmann, *L'invention de la société. Nominalisme politique et science sociale au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2004.

5. C. Ginzburg, « Microhistory : Two or Three Things That I Know about It », in *Critical Inquiry*, vol. 20/1, 1993, p. 10-35.

6. Voir l'article important P.-A. Rosental, « Construire « la macro » par le « micro » : Frederik Barth et la *microstoria* », dans J. Revel (Dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, 1996, 141-159. Étudiant l'influence de l'anthropologue norvégien F. Barth, Rosental écrit que « la raison pour laquelle Barth voit dans la dimension microscopique la source du changement social est liée à l'importance qu'il accorde, pour reprendre son expression, à la *diversité* ». Le présupposé méthodologique est le suivant : toutes les formes que produit l'histoire doivent recevoir *a priori* le même poids logique.

sion de l'objet, à sa prétendue marginalité, mais invoque plutôt la dimension analytique du microscope et celui du zoom photographique. Ces historiens définissent l'écriture microhistorique comme une analyse *intensive* d'un cas singulier, préambule fécond à la réalisation de meilleures généralisations. Un cas, par ailleurs, est un événement qui surgit (*casus*) dans le cours normal des choses, et qui en trouble la trame générale. Le cas fait problème et pose questions, sans apporter de lui-même les éléments nécessaires à sa résolution. On peut néanmoins pointer deux caractéristiques génériques du cas : (1) le traitement spécifique d'une *singularité*, (2) singularité qu'il semble indispensable de décrire plus ou moins longuement au moyen d'un *récit* explicatif. Enfin, l'énigme que le cas pose ne permet pas de le réduire à *une seule* dimension signifiante<sup>7</sup>. Or c'est à une étude de cas du portrait photographique que nous invite les portraits types d'Arthur Batut<sup>8</sup>.

3. Photographe amateur assez typique des débuts de l'histoire de la photographie, Arthur Batut, né à Castres en 1846 et mort en 1918, est d'abord un bourgeois rural issu d'une fervente famille protestante propriétaire du domaine d'En Laure, une importante exploitation agricole. Sa confortable situation et son éducation classique au Collège de Castres lui permettent de se passionner très tôt pour l'archéologie et l'histoire locale, mais plus encore pour ce nouveau « moyen d'investigation que la Science a mis au service de l'esprit humain »<sup>9</sup> : la photographie. Hybride de nature et de culture, entre art et sciences, cette nouvelle technique de figuration est un témoin et acteur majeur de l'âge positiviste, cet âge sous-tendu par ce que l'on pourrait appeler une « idéologie du visible »<sup>10</sup>. Au XIX<sup>e</sup> s, la photographie fascine par son pouvoir de *révéler* ce qui *n'était pas* visible à l'œil nu, que l'on pense aux chronophotographies de Marey et de Muybridge, aux photographies spirites, à la radiographie émergente avec Röntgen ou encore aux photographies astronomiques de Janssen<sup>11</sup>. À cet égard, l'expérience photographique de Batut est exemplaire. Trente ans après les premières photographies en ballon de Nadar, il invente l'aérophotographie automatique au moyen d'un cerf-volant

7. J.-C. Passeron et J. Revel, « Penser par cas, ou comment raisonner à partir des singularités », dans Id. (Dir.), *Penser par cas*, Paris, 2005, 9-44.

8. Le terme casuistique est historiquement lié à la tradition juridique et moraliste, voir A. R. Jonson et S. Toulmin, « À quoi sert la casuistique », dans J.-C. Passeron et J. Revel, *op. cit.*, 95-128, pour une excellente mise en perspective. L'emploi est ici détourné de son sens historique pour en marquer tout à la fois l'origine et la plasticité.

9. A. Batut, *La photographie appliquée à la production du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race*, Paris, Gauthier-Villars, 1887, 5.

10. A. Schincariol, « « Le Horla » ou l'imaginaire du portrait composite », *Études françaises*, 49/3, 2013, 92. « L'idéologie du Visible » qui « fonde le positivisme » est en fait une expression de Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, 1992.

11. Dans cette perspective, il serait intéressant d'inscrire la photographie dans une histoire longue qui comprendrait l'invention du télescope mais également du microscope dans la première modernité. Le défi supplémentaire auquel répond la photographie est celui de fixer le flux photonique.

au printemps 1888<sup>12</sup>. Ses expériences participent de ce « basculement du regard »<sup>13</sup> vers ce que les yeux, par eux-mêmes, ne peuvent voir. C'est dans ce même régime de survisibilité que s'inscrit son travail concernant ce qu'il appelle lui-même le « portrait type ». Ce procédé de la photographie argentique est une invention du savant anglais Francis Galton, le petit cousin de Darwin, célèbre pour ses travaux en anthropométrie et en statistique<sup>14</sup> (il est entre autres l'inventeur reconnu de la méthode identificatoire des *fingerprints*). Imaginée en 1877, cette technique était destinée à dégager le type idéal d'un groupe d'individus dont « les caractéristiques moyennes sont beaucoup plus fréquentes que les extrêmes »<sup>15</sup>, dans la stricte continuité de l'homme moyen de Quételet. Le projet galtonien de *synthèse*, outrepassant la visée analytique de la photographie à prétention scientifique, a constitué un des temps forts de ce que Stephen Jay Gould a appelé « la mal-mesure de l'homme »<sup>16</sup>, à l'époque où la quantification et les sciences de l'hérédité naissantes avaient fusionné. La science eugénique inventée par Galton, visant à améliorer les « qualités de la race », en constitue un des avatars les plus remarquables. Le projet d'Arthur Batut – si tant est que l'appellation de « projet » ait un sens pour ce photographe amateur et dilettante, curieux et inventif – n'est cependant pas réductible à la seule dimension eugéniste qui déterminait largement les photographies de Galton<sup>17</sup>. C'est la raison pour laquelle il convient de prendre la mesure de l'*écart* qui tient à bonne distance les images photographiques d'Arthur Batut et de Francis Galton.

4. Nous sommes quelque part en 1879, à Labruguière, dans le Tarn. Arthur Batut pratique la photographie depuis une dizaine d'années tout au plus lorsqu'il prend connaissance des portraits composites grâce à un cours compte rendu de cette invention dans une revue suisse

---

12. D. Autha, S. Nègre, G. de Beaufort et R. Fosset, *Labruguière berceau de l'aérophotographie par cerf-volant*, Albi, 1998.

13. T. Gervais, « Un basculement du regard. Les débuts de la photographie aérienne 1855-1914 », *Études photographiques*, 9, 2001.

14. Francis Galton (1822-1911), dont la vie fut longue et productive, est un des derniers représentants issu de la tradition du savant encyclopédiste. Parmi ses centres d'intérêt : la cartographie, la géographie, les sciences émergentes de l'hérédité et de la génétique, la météorologie, la statistique, la psychologie et l'anthropométrie – il est l'inventeur des *fingerprints*. Pas moins de 500 publications lui sont attribuées, de la communication savante au journal de revue scientifique, en passant par quelques monographies et une autobiographie (*Memoirs of my life*, Londres, Methuen, 1909). Voir le site très complet qui recense la quasi-totalité des travaux de Galton en fonction de leur appartenance à tel ou tel champ d'études, ainsi que plusieurs travaux historiques sur la vie et l'œuvre de Galton, G. Trédoux (Ed.), *Sir Francis Galton F.R.S 1822-1911*, [En ligne], <http://galton.org/>

15. F. Galton, « Generic Images », *Proceedings of the Royal Institution*, 1879a, 162: « *The word generic presupposes a genus, that is to say, a collection of individuals who have much in common, and among whom medium characteristics are very much more frequent than extreme ones* ». C'est nous qui soulignons.

16. S. J. Gould, *La mal-mesure de l'homme*, Paris, 1997.

17. La différence entre ce que les photographies *voulaient dire et disaient effectivement* a été récemment analysée par E. Stephens, « Francis Galton's Composite Portraits: The Productive Failure of a Scientific Experiment », à paraître.

qu'un ami lui avait transmis<sup>18</sup>. En réalité, Batut ne connaissait pas Galton, et il est même possible qu'il ne l'ait jamais *directement* lu<sup>19</sup>. C'est par l'intermédiaire de cet article qu'il a pris connaissance de la technique des portraits composites, qu'il a par la suite réélabore indépendamment. Les convergences entre les interprétations de Batut et de Galton n'en sont devenues que plus intéressantes. Sans m'arrêter en détail sur ce petit texte<sup>20</sup>, qui ne contenait significativement aucune illustration/photographie, voici ce qu'en dit Batut : « Cet article disait en substance que si l'on faisait défiler devant un appareil photographique une série de portraits d'individus appartenant à une même race, on obtiendrait sur la plaque sensible le portrait du type de cette race »<sup>21</sup>. La condition de possibilité du portrait type est que tous les individus dont on a tiré le portrait *au préalable* appartiennent à la même race. Comme il a déjà été remarqué, tout cet édifice repose sur des classifications présupposées, donc sur une pétition de principes<sup>22</sup> : la photographie permet de découvrir « les caractères mystérieux qui forment le lien de la race » qui sont postulés *a priori*, et qu'on s'attend « naturellement » à

---

18. Anonyme, « Chronique anglaise », in *Bibliothèque universelle et Revue suisse*, vol. 84/4, 1879, 354-355.

19. Voir notre mémoire de master : A. Blanchard, *Une histoire culturelle des portraits composites : le cas Arthur Batut*, à paraître.

20. Anonyme, « Chronique anglaise », *Bibliothèque universelle et revue suisse*, 3<sup>e</sup> série, 84/4, 1879, 351-361.

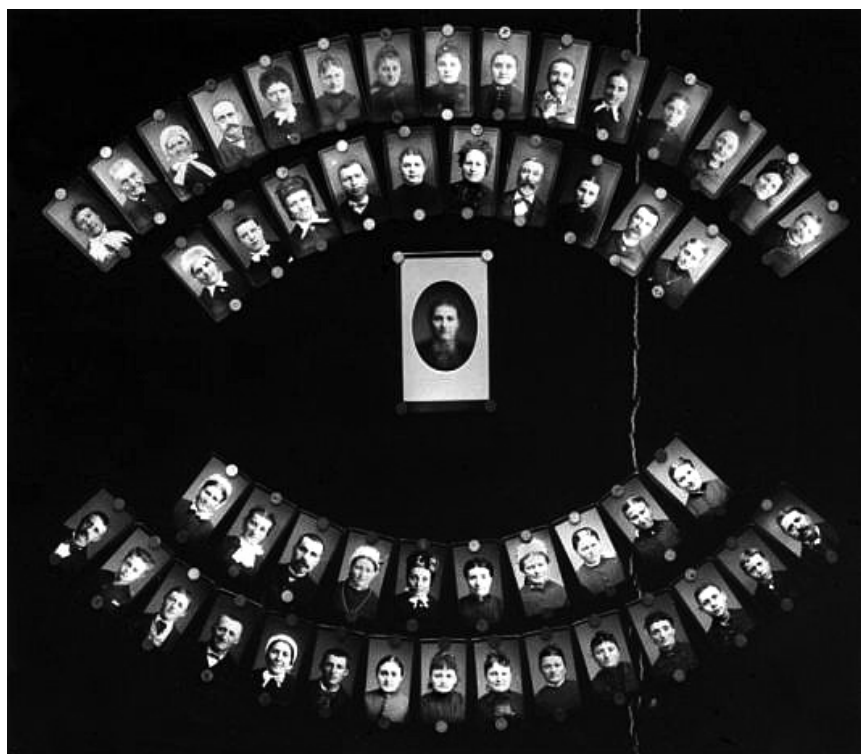
21. A. Batut, « Varia. Une nouvelle application de la photographie », *Bulletin de la Commission des Antiquités de Castres et du Département du Tarn*, 5, 1882, 88-92. Il s'agit de la première causerie que Batut donne sur les portraits composites, au sein de cette société savante dont il était un membre important. Nous possédons également la précieuse archive manuscrite du texte de cette conférence, cf. A. Batut, A.T.D/81, s.d., *Conférence sur les portraits types*, 8 f. Par ailleurs, Les archives de L'Espace Batut, qui dépendent du centre culturel Le Rond Point de Labruguière, cette petite ville du Tarn où Arthur Batut vécut, contiennent outre de nombreux articles, notes, lettres, livres, brochures et autres papiers, un important corpus d'images photographiques. Elles ont été léguées par les descendants de Batut à Serge Nègre en 1985. Celui-ci a organisé les archives en fonction d'un classement empirique, qui sera la plupart du temps suivi. Mais dans certains cas, ses choix se sont révélés inappropriés. C'est la raison pour laquelle nous sommes intervenus, en fonction de l'orientation de l'enquête. Serge Nègre est également le fondateur, avec son épouse, d'un premier musée Batut, intégré en 2012 au centre culturel susmentionné. Suite à cette intégration municipale, ces archives appartiennent désormais conjointement à l'association « Arthur Batut » de Labruguière et aux archives départementales du Tarn. La majorité des notes manuscrites sont non paginées et non datées, mais ont bénéficié d'un classement thématique opérée par Serge Nègre. Ces archives sont classées sous l'appellation A.D.T 81/Espace photographique A. Batut – Labruguière, désormais abrégées A.D.T 81. Le texte de la conférence parue dans le *Bulletin de la Commission des Antiquités de Castres* a fait l'objet d'une publication chez Gauthier-Villars, en 1887, au sein de leur « bibliothèque photographique », voir note 9.

22. À ma connaissance, seul Gabriel Tarde (1843-1904), le périgourdin qui avait jeté les bases d'une criminologie fondée sur une étiologie sociale, et par conséquent grand polémiqueur de Cesare Lombroso, a pris conscience de ce puissant impensé, cf. G. Tarde, *La philosophie pénale*, Paris, (1890) 1972, 174-175 : alors qu'il évoquait le portrait composite, « vivante abstraction, incarnation individuelle de la règle idéale dont les individus sont les déviations oscillatoires », il cite en note le travail de Batut : « Dans *la Photographie appliquée à la production du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race* (Paris, 1887), M. Arthur Batut présente plusieurs échantillons d'images types obtenues par ce procédé, et l'on constate qu'elles se distinguent des images élémentaires par un degré supérieur d'harmonie et de régularité. Mais celles-ci appartenaient toujours à la même race ». Effectivement, la circularité de l'argument chez Batut est pour nous flagrante.



retrouver dans le résultat final. Le procédé synthétique de la photographie rend automatiquement visible ce lien, puisque seul ce dernier est exposé durant tout le temps « normal » d'une pose particulière. En effet, comme l'exemplifie Batut, la technique consiste à faire « poser devant l'objectif vingt portraits pendant trois secondes chacun », alors que le temps de pose complet dans le cas qu'il prend est de 60 secondes. Par conséquent, aucun des vingt portraits n'aura eu le temps de se déposer sur la plaque sensible. « Mais il n'en sera pas de même pour les traits communs aux vingt portraits, ces traits communs ayant par le fait posé pendant vingt fois trente secondes, c'est-à-dire soixante » (fig. 1 et 2). Grâce à la précision mécanique de la photographie, Batut conçoit que ce procédé rigoureusement objectif permette de *réellement* dévoiler le type d'un groupe d'individus, dans la continuité de Francis Galton. Le pouvoir de ce procédé, Batut l'explique de manière hautement significative :

*Ici ce n'est plus l'œuvre servile du copiste que la photographie accomplit, c'est un merveilleux travail d'analyse et de synthèse.*<sup>23</sup>



**Fig. 1.** Arthur Batut, *Cinquante habitants de Labruguière et portrait type*. Coll. Espace photographique Arthur Batut /Archives départementales du Tarn.

23. A. Batut, loc. cit., 1882, 90.





**Fig. 2.** Arthur Batut, *Détail. Portrait type des cinquante habitants de Labruguière.*  
Coll. Espace photographique Arthur Batut/Archives départementales du Tarn.

Le dépassement par l'idéal de la synthèse du discours analytique qui accompagne le médium photographique depuis son invention<sup>24</sup>, un de ses traits distinctifs majeurs, est le noyau-même du dispositif de l'image composite. Les applications de ce « merveilleux procédé », Batut les imagine avant tout *dans le champ de l'art*. En effet, il voit les portraits composites comme la version mécanisée et objective du processus d'idéalisation que les « grands artistes inconnus qui [...] taillèrent dans le marbre et dans la pierre avaient exécuté dans leur esprit, en face des plus belles femmes de leur temps ». La photographie composite serait même ce dépassement du travail de synthèse intellectuelle, considéré à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle comme le lieu même de la subjectivité que les artistes de tout temps ont opéré dans leur esprit, le plus souvent à leur insu<sup>25</sup>. Sinon, avance Batut, comment expliquer

*Pourquoi la Vénus de Milo d'un côté, la vierge du portail gauche de Notre Dame de Paris de l'autre, expriment-elles à un si haut degré, avec leur physionomie impersonnelle, l'une la beauté féminine Grecque, l'autre la beauté féminine française au XIII<sup>ème</sup> siècle ?*<sup>26</sup>

Le portrait composite est l'équivalent objectif de l'idéalisation subjective des artistes : il est cette « physionomie impersonnelle » dont la beauté est idéale, parce qu'il s'agit d'un portrait du *type* de la race. Nous retrouvons des conclusions très semblables, sinon les mêmes que celles que l'on peut rencontrer sous la plume de Galton, où le type anthropologique et l'idéal de la tradition esthétique occidentale ont fusionné. Et Batut de reprendre ensuite, en la transformant légèrement, la phrase qu'il a lue dans le journal suisse : « chose digne

24. M.-E. Mélon, « Mimésis et esthétique du détail dans la photographie du XIX<sup>e</sup> siècle », dans T. Lenain et D. Lories, *Mimésis. Approches actuelles*, Bruxelles, 2007, 203-205, qui analyse l'expérience nouvelle de l'image chez W. H. F. Talbot (1800-1877). Dans *The Pencil of Nature* (1844-1846) « ce texte à plus d'un égard exceptionnel, Talbot témoigne qu'il a une conscience claire des nouvelles conditions de l'image et de son nouveau rapport au visible. L'observation assidue de l'image elle-même constitue une expérience visuelle d'une grande nouveauté [...] *The Pencil of Nature* prend ainsi l'aspect d'une *leçon de chose*, d'un apprentissage du voir, d'une « analyse » de l'image ». C'est l'auteur qui souligne.

25. Voir le travail de L. Daston et P. Galison, *Objectivité*, Dijon, 2012. Ce livre très important propose une histoire de l'objectivité scandée par trois vertus épistémiques majeures qui marquent, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, trois moments distincts de l'*ethos* savant. « Les vertus épistémiques sont bien [...] des vertus : ce sont des normes internalisées qu'on applique au nom de valeurs éthiques, mais aussi au nom d'une efficacité pragmatique garantissant un savoir ». L'histoire de ces vertus se décline comme suit : d'abord la vérité d'après nature, à laquelle succède l'objectivité mécanique qui cédera sa place à la vertu du jugement exercé. L'objet d'histoire que les deux auteurs privilégient pour leur enquête sont les images des atlas scientifiques. Voir, pour le régime de « l'objectivité mécanique » qui nous intéresse au premier chef dans le cadre de ce travail, p. 163 : « Obsédés et alarmés par le caractère subjectif de leurs propres représentations, les scientifiques trouvèrent [à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle] une consolidation éthico-épistémique dans l'image mécanique, grâce à laquelle ils pouvaient réaliser l'acte suprême – éliminer leur volonté – ou recourir à des méthodes et des machines qui ne faisaient pas intervenir leur volonté ».

26. A. Batut, loc. cit., 1882, p. 90. Il est à noter que l'idéal de beauté considéré par Batut est toujours féminin.

de remarque, le portrait type que l'on obtient par le procédé dont nous nous occupons est toujours plus beau qu'aucun de ceux qui ont servi à le former ». Ce jugement esthétique on peut le distinguer, chez Galton, de considérations traitant également du beau, en réalité plus proches d'une certaine représentation des processus cognitifs d'idéation. C'est la confusion de ces deux dimensions, que l'on retrouve toujours aujourd'hui dans le concept polysémique de l'idéal, qui s'est avérée extrêmement fâcheuse lorsqu'elle a été socialisée dans un discours politique. La normalisation de la société par le biais du discours eugéniste, selon une perspective basée sur un jugement esthétique, représenté de surcroît comme objectif par la photographie composite, a assurément posé de graves problèmes politiques. Comme le suggère en effet L. Brogowski, qui a récemment rouvert le chantier des composites de Galton<sup>27</sup>, l'idéal néoclassique des académies dans lequel baigne les travaux de ce dernier a joué un rôle majeur dans le formatage de la société de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

5. Alors que Galton affichait clairement des ambitions eugénistes, sous couvert de scientificité, le cas de Batut est plus complexe. S'il est une différence absolument fondamentale entre lui et Galton, c'est d'abord leur relation à la photographie elle-même. Tandis que pour Francis Galton, la photographie est un moyen purement objectif pour arriver à démontrer et visualiser l'existence de types idéaux, elle constitue pour Batut une fin en soi. C'est en tant que photographe amateur qu'il s'empara de l'idée de Galton, non en tant que savant biométricien. Selon le découpage que Gunthert proposait dans son archéologie de l'imaginaire de l'instantané<sup>28</sup>, le photographe d'En Laure est en réalité un des premiers photographes amateurs de l'histoire. La nouvelle photographie amateur, pas encore pleinement artistique mais plus tout à fait scientifique, véhicule tout un nouveau code de l'image photographique, de nouveaux objets ainsi qu'un style particulier, qui conduira sur le long terme à l'abandon des prétentions scientifiques du médium. Toutefois, Batut lui-même n'aurait pas facilement accepté d'être considéré comme un des ces photographes amateurs, vocable dont il use très peu. Il accordait en effet une importance toute particulière au cadrage et à la prise de vue ; en un mot, à la *composition*. Le refus d'une image de « la nature prise sur le vif, telle qu'elle est », nous donne des indications supplémentaires sur son rapport au médium photographique. Réprouvant l'aléatoire et la mainmise du hasard dans sa pratique, Arthur Batut ne peut imaginer une bonne reproduction de la nature que dans le cas où le photographe est *intervenue*. C'est en recourant à une citation du poète classique français par excellence, Boileau, qu'il justifie sa position : « Boileau a dit de l'écrivain « *Qui ne sut se borner ne sut jamais écrire* ». On peut en dire autant du photographe ». La difficulté majeure que pose la photographie, pour Batut, réside dans le *cadrage*. Si le photographe ne s'obstine pas à rechercher le « meilleur point de vue », il risque

27. L. Brogowski, « De l'idéal (dé)tourné en Witz : La photographie composite de Francis Galton et ses résonances », *Revue d'esthétique*, 43, 2003, 153-175 ; Id., « La photographie composite de Francis Galton, son protocole et son flou. L'épistémologie d'un protocole », dans M. Meaux (Dir.), *Protocole et photographie contemporaine*, Saint-Étienne, 2013, 219-237.

28. A. Gunthert, *La Conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France, 1841-1895*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, sous la direction de Louis Marin/Hubert Damisch, EHESS, 1999.

de voir son tableau « s'évanouir comme les amoncellements des nuages qui s'effondrent dans le ciel sous une raffale »<sup>29</sup>. Le terme de tableau renvoie bien à cet usage de la photographie sous les auspices de l'art. Et la métaphore que Batut emploie est représentative de son rapport à la nature. Chez lui, l'idée de nature est omniprésente dans l'écrit et dans l'image. Poursuivant son idée centrale de l'importance capitale du cadrage, il pouvait écrire que « tel site grandiose sans premiers plans, photographié en entier, ne donnera aucune idée de ce qu'il est en réalité, alors qu'un coin de paysage éclairé de manière intéressante, un arbre aux branches tordues par les vents d'hiver, un bout de ruisseau perdu sous bois, habilement limités sur la glace dépolie donneront au spectateur la sensation de la nature »<sup>30</sup>. L'objectif principal qu'il se donne est de provoquer par l'image photographique « la sensation de la nature ». Et il est important de souligner que ce n'est pas par sa *reproduction exacte* que cette sensation est possible, mais bien par le travail de composition du photographe qui s'énonce spontanément dans ce cas-ci. Mais la création par la photographie n'est en rien la conséquence d'une subjectivité artistique : elle donne à voir l'*idée* qui préexiste à toute forme sensible. C'est dans cette perspective que l'objectivité mécanique de la photographie est mise en pratique chez Batut. Elle permet de rendre visible l'idée qui se cache derrière toute manifestation sensible de façon automatique, sans que le sujet y soit pour quelque chose.

6. L'esthétique de Batut s'entrecroise de manière éloquent avec le mouvement romantique revisité par un positivisme scientiste typique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Sa bibliothèque possédait une riche collection d'œuvres romantiques phares – Hugo, Lamartine, Chateaubriand, De Staël<sup>31</sup>, etc. – et il est possible d'affirmer que nombre de ces références ont peuplé son imaginaire. Dans sa brochure publiée en 1887, par ailleurs, Batut convoquent deux penseurs et théoriciens de l'art, emblématiques du positivisme romantique, et qui semblent déterminants dans l'élaboration et la conception de ses portraits composites : Viollet-le-Duc d'une part, le grand restaurateur du second empire et, d'autre part, Charles Blanc, qui fut professeur d'esthétique au Collège de France. Concernant Viollet-le-Duc, il fait usage de son important *Dictionnaire raisonné de l'architecture*. Le passage cité dans la brochure de Batut fait partie du chapitre consacré spécifiquement à la sculpture. Et pour cause, le portrait type, avançait Batut, pouvait trouver une application « du plus haut intérêt » dans la sculpture du Moyen âge. Parce qu'il considère ces statues comme des portraits, Batut a le projet de leur appliquer sa méthode afin de retrouver le type des habitants ayant servi à reproduire ces individualités

29. Ces réflexions sont issues d'un petit cahier vert où Batut a consigné de nombreuses pensées, pour la plupart non datées. Voir A. Batut, A.D.T. 81, *Le cahier vert*, s. d. 10.

30. *Ibidem*.

31. Il cite cette auteure lorsqu'il souligne la grande importance que revêt l'étude d'un lieu *avant* de le visiter, sinon les voyages deviennent inmanquablement les premiers « des plaisirs tristes ». Cette citation qui renverse quelque peu son sens initial, provient de *Corinne ou l'Italie*, chap. II : « voyager est, quoi qu'on en puisse dire, un des plus tristes plaisirs de la vie ». Batut aurait été un des premiers touristes au sens moderne du mot. Il était affilié au Touring Club de France et réalisait, sans jamais se séparer de son appareil photographique, de nombreux voyages et autres expéditions.

de pierre. Le photographe s'appuyait en effet sur Viollet-le-Duc, qui affirmait que pour réaliser ces statues, les « artistes rhénans, comme leurs confrères de l'Isle de France, de la Champagne, de la Bourgogne, de la Picardie, s'inspiraient d'ailleurs des types qu'ils avaient sous les yeux ». Une lecture plus attentive du *Dictionnaire raisonné* permet de mettre en exergue des passages que Batut lut sans aucun doute, et qui nous orienteraient mieux sur le sens de son projet. Il est possible d'avancer que le photographe du Tarn ambitionnait d'élever le médium photographique au rang de l'art, s'inscrivant dans la tradition de l'imitation idéalisée de la nature. C'est précisément ce à quoi invitait Viollet-le-Duc lorsqu'il évoquait le fonctionnement de la statuaire grecque :

La statuaire n'est pas un art se bornant à reproduire en terre ou en marbre une académie, c'est-à-dire un modèle plus ou moins heureusement choisi, car ce ne serait alors qu'un métier, une sorte de mise au point. Tout le monde est, pensons-nous, d'accord sur ce chapitre ; tout le monde (sauf peut-être quelques réalistes fanatiques) admet qu'il est nécessaire d'idéaliser la nature. Comment les Grecs ont-ils idéalisé la nature ? C'est en formant un type d'une réunion d'individus.<sup>32</sup>

Le XIX<sup>e</sup> siècle est le moment de grandes tensions entre un réalisme hérité de la tradition médiévale, que l'on nommerait plus volontiers idéalisme aujourd'hui, et un réalisme d'un type nouveau, celui de la *reproduction exacte* et scrupuleuse de la nature, dans toute la déclinaison de ses particularités et de ses détails. Tout se passe ici comme si Viollet-le-Duc faisait référence à ce basculement du regard porté sur la réalité lorsqu'il évoque les « quelques réalistes fanatiques ». L'historien romantique de l'architecture peut encore dire, aux alentours de la moitié du siècle, que la *nécessaire* idéalisation de la nature fait largement consensus. Or Viollet-le-Duc affirme que l'idéalisation de la nature, dans le cas de la sculpture, s'opère « en formant le type d'une réunion d'individus ». C'était de cette manière que procédaient les Grecs, tenus pour être les fondateurs de la civilisation. Les catégories de l'idéal et du type issues du champ de l'art permettaient à Arthur Batut de penser ses portraits types. Ce dernier poursuivait de la sorte le mouvement millénaire de l'art du perfectionnement de la nature. Dans le même sens, Batut avait pu lire dans la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc que « l'art du sculpteur consiste à élever la vérité individuelle jusqu'à la vérité typique, et la vérité typique jusqu'à la beauté, en cherchant dans la vie réelle les accents de la vie générique et idéale »<sup>33</sup>. Avec Batut, le sculpteur était devenu un photographe. Mais fondamentalement, c'est le même projet d'élévation de la simple singularité individuelle à la « vérité typique », elle seule garante de la beauté selon les canons classiques. Grâce au travail de synthèse de la photographie, que l'invention de Galton avait rendu possible, Batut pouvait s'inscrire dans la continuité de cette mission de l'art : produire des « abstractions vivantes ». Cependant, la photographie composite est bel et bien un dispositif synthétique qui *créait* (sans *aucune* révélation) un visage idéal typique censé représenter la « personnalité physique » d'un individu,

32. E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, t. VIII, Paris, Bance-Morel, 1866, 137.

33. C. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Henri Laurens, (1867) 1908, 337.

d'une famille, d'une tribu, ou d'une race. Et tout le problème est de percer la signification que véhiculait à cette époque une expression, employée par Batut dans son petit manuel, telle que la « physionomie vraie » d'un groupe d'individu.

7. Arthur Batut s'adonnait à ce que l'on pourrait appeler un « art scientifique », au moment où les praticiens de la photographie étaient en train d'élaborer tout un discours d'autonomisation par rapport aux sciences surtout, en refusant son seul statut d'indexicalité passive du réel, mais également par rapport aux arts traditionnels. Un commentateur des expériences de Batut témoigne de ce brouillage de la photographie entre l'art et la science, et de son basculement historique vers une pratique artistique affirmée – une dynamique en réalité contradictoire, jusqu'à aujourd'hui. Il s'agit de Robert de la Sizeranne, qui dans un article intitulé « Le photographe et l'artiste », paru en 1893, visait à prouver que l'avènement de la photographie avait mis à mal l'idéalisme pictural grâce à son contrôle de l'exactitude. Nous retrouvons ici la vive tension entre deux visions du réalisme que la photographie est venue exacerber, au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce bouleversement aurait mis un terme, selon de la Sizeranne, à la tradition s'étendant sur des siècles, d'une représentation idéalisée des choses, de la nature, mais également du *corps humain* : « C'est [la photographie], en effet, qui a modifié, autant que cela est possible, l'image que nous nous faisons d'un paysage, ou d'un homme, ou d'un cheval en mouvement. Répandues à profusion autour de nous, ces cartes d'identité de la nature, auxquelles nous accordons une confiance absolue, ramplacent [sic] peu à peu dans notre mémoire les images qu'y déposaient autrefois ces tableaux, ces estampes et ces gravures où le corps humain était toujours quelque peu amélioré, généralisé, idéalisé »<sup>34</sup>. C'est bien tout le problème de la tension féconde de la tradition artistique occidentale, qui hésite entre *reproduire* fidèlement son modèle et *surpasser* l'œuvre de la nature. Jusqu'à la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle environ, les artistes avaient généralement opté pour son dépassement par des procédés d'idéalisation. La photographie était venue chambouler ce débat, puisqu'on lui attribuait le pouvoir de mettre un terme définitif au problème de la ressemblance, procédant à toute une série de « révolutions » (selon le mot de de la Sizeranne) dans le monde de la représentation. Celle que la photographie avait engendrée dans le domaine du portrait était largement soulignée par De La Sizeranne. Il y évoquait le processus de démocratisation sans précédent dans la création d'une image de soi que la photographie a provoqué. Elle a effectivement créé les conditions d'uniformisation et de subjectivisation qui caractérisent la société alors émergente des *individus* : « L'icône autrefois réservée à l'aristocratie, à la finance ou au gros commerce, lorsqu'il s'agissait d'huile ou de pastel est devenu, avec le gélatino-bromure, l'apanage de tout le monde ». L'article se penchait alors sur le cas de la photographie composite. Le *pouvoir* de ce type de photographie est, ici encore, reconduit de manière exemplaire:

---

34. R. de La Sizeranne, « La Photographie et l'Artiste », *La Revue des Beaux-arts*, s. d. 785. C'est lui qui souligne. Il cite, pour appuyer ses dires, la philosophie esthétique de Taine. Dans la *Philosophie de l'art*, ce dernier écrivait en effet qu'auparavant, les artistes peignaient une « humanité plus forte (...) mieux réussie que la nôtre : figures idéales par lesquelles l'homme enseigne à la nature comment elle aurait dû faire et comment elle n'a pas fait ».



Il y a mieux encore. La photographie ne se borne pas à nous restituer les physionomies qui composent une famille, à nous égrener ces types au hasard des générations, des âges et des professions. La photographie va plus avant dans la physiologie familiale ; elle pénètre plus loin dans l'inconnu. Elle nous a fait voir les branches du tronc : elle va nous montrer le tronc lui-même, je veux dire le type de famille, dégagé de tous les accidents particuliers à chacun des individus qui la compose [...], le type caractéristique de la race entière. Et dans ce type impersonnel, insexuel, qui a laissé tomber tous les accidents d'âge et de condition, tous les accessoires de barbe ou de coiffure, on ne retrouve plus ni le bonnet de la ménagère, ni les boucles de l'enfant, ni le chapeau ou le képi du père, on ne perçoit plus qu'une figure de spectre qui vous regarde avec des yeux où tous les instincts de la race sont réunis et centuplés.<sup>35</sup>

Les portraits types sont ici encore pris au sérieux par ce contemporain. Leur pouvoir créateur est esquissé, quand il déclare que « la photographie ne se borne pas à nous restituer les physionomies » comme dans le portrait traditionnel. Ce dernier acquiert le statut de « branche de l'arbre », tandis que le composite « montre le tronc lui-même ». Le portrait type est un instrument qui permet de visualiser la « physiologie familiale ». Ce passage condense les deux métaphores cognitives que Carlo Ginzburg a analysées dans un article sur les composites de Galton et leur échos : l'air de famille *et* l'arbre généalogique<sup>36</sup>. Car la puissance d'adresse des composites résidait principalement là. Ils donnaient à voir les ressemblances physiques entre un groupe d'individus, dont la famille constitue le maillon élémentaire. Mais ils offraient davantage : la possibilité de remonter « la généalogie des aïeux », selon la formule d'un autre commentateur des composites de Batut<sup>37</sup>. Si ce type générique, insexuel et impersonnel, était également pour de la Sizeranne le visage aux allures de spectre concentrant les « instincts de la race », dans une perspective physiognomonique, on peut penser que Batut aurait à tout le moins dénié ce point. Tout son dispositif, néanmoins, matérialise ces mêmes « instincts ». Mais le croisement explicite des deux métaphores évoquées ci-avant nous permet de poser la question centrale de l'*identité* dont les portraits composites étaient l'opérateur. Car telle pourrait être la définition générale de tout portrait : une machine de vision d'une identité singulière ; un instrument vecteur à la fois de *reconnaissance* et de *connaissance*.

8. Dans une des notes manuscrites conservées à l'Espace photographique qui lui est dédié à Labruguière, la ville du Tarn où il vécut, Arthur Batut s'étonnait que la photographie composite ne fût pas inventée plus tôt. Il avait découvert que si l'on plaçait deux portraits de même dimension dans un stéréoscope, ceux-ci se fondaient « au point de créer une troisième image, possédant certains traits de grande ressemblance avec chacun des deux portraits, ressemblance comparable à celle d'un enfant avec ses parents »<sup>38</sup>. Cette idée des portraits super-

35: R. de la Sizeranne, « Le photographe et l'artiste », *La Revue des Deux-Mondes*, 115/3, 1893, 846.

36: C. Ginzburg, « Family Resemblances and Family Trees. Two Cognitive Metaphors », *Critical Inquiry*, 30/3, 2004, 537-556.

37: F. Hément, « Le portrait composite. Portrait de famille – portrait de race », *La Nature*, 775, 1888, 290.

38: A. Batut, A.D.T 81, *Notes sur le portrait*, s. d.



posés via le stéréoscope provenait sans doute de sa lecture d'un article de presse consacré à « quelques étrangetés de la photographie ». En faisant la recension des portraits types de Batut, l'auteur annonçait que la photographie composite n'était en fait pas une découverte récente, mais qu'un américain du nom de Mascher avait, en 1853, réalisé un composite de deux daguerréotypes au moyen du stéréoscope<sup>39</sup>. Selon les termes de Batut, le portrait type était réduit dans ce cas-là « à ses éléments les plus simples ». Mais la question qu'il pose est plus intéressante qu'il n'y paraît à première vue. Il n'est pas étonnant que l'idée des *composites* vint en premier à un darwinien, convaincu de l'hérédité de tout ce qu'il pouvait mesurer. Le portrait composite peut dans ce cas être considéré comme une invention conséquente de l'émergence d'un nouveau cadre pour penser l'hérédité : l'évolutionnisme. On peut penser que des dispositions techniques telles que l'invention du gélatino-bromure d'argent et sa diffusion dans le courant des années 1870 ne sont pas le seul obstacle à une invention plus ancienne de la photographie composite. Il faut noter, dans nombreuses coupures de presse de l'époque, le changement que la question de l'hérédité avait provoqué dans les représentations de la *ressemblance* entre membres d'une même famille et plus largement d'une même race. « Dans la plupart des cas, en effet, l'influence héréditaire des parents se fait sentir, d'un côté comme de l'autre, sur la physionomie des enfants. Celle-ci est en somme une moyenne entre celle des époux et c'est ce résultat que donne également la photographie »<sup>40</sup>. Les portraits types étaient réputés dévoiler l'image de futurs enfants des individus les composant. La question de l'hérédité dans sa relation avec la ressemblance était alors devenue centrale dans la fabrication d'une nouvelle image de soi essentiellement *physique*<sup>41</sup>. Et l'importance

---

39. A. Reyner, « Chronique photographique. Quelques étrangetés de la photographie », *La Science pour tous*, 19 août 1893. Le photographe en question s'appelait John Frederik Mascher, était originaire de Philadelphie, et pensait avoir créé un « enfantomère », selon le journal *The Photo Beacon* (1853). En effet, l'idée était pour les parents de stéréoscooper leurs deux portraits singuliers afin de déterminer si la résultante, image de leur progéniture à venir, avait un aspect suffisamment convaincant pour se reproduire. Mais Albert Reyner concluait qu'il valait mieux, « à [son] avis, s'en tenir aux prédictions du marc de café ». En outre, il s'agit d'une confirmation supplémentaire que Batut n'avait pas lu Galton. L'idée du stéréoscope y était formulée à maintes reprises dans son œuvre sur les *composite pictures*.

40. Guyot-Daubès, « Chronique scientifique », *Progrès de la Somme*, 20 mars 1893. Des articles de presse en espagnol et en portugais témoignent d'une large diffusion de ces relations nouvelles : cf. Anonyme, « Comoserán los hijos », *L'imparcial*, Madrid, 27 août 1893 ; Anonyme, « Aos que desejam saber comoseraõ os filhos », *Commercio do Porto*, Porto, 30 août 1893. Ces deux articles, tous deux des traductions partielles de la « chronique scientifique » de Guyot-Daubès, annoncent la photographie composite comme la technique merveilleuse qui permettra de visualiser le faciès d'un futur enfant, de la même manière que l'enfantomère cité plus haut le proposait.

41. E. Stephens, « Francis Galton's Composite Portraits: The Productive Failure of a Scientific Experiment », en cours de publication. Nous suivons en fait de près son argumentation lorsqu'elle parle de « l'héritage des portraits composites : anthropométriques participatives et l'émergence du soi quantifié ». « Physicaliste » renvoie ici à la terminologie « ontologique » de P. Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, 2005, et nous semble plus approprié, parce que plus englobant, que la seule dimension quantitative. Nous remercions E. Stephens de nous permettre de citer son travail. A. Holzapfel, *Art, Vision and Nineteenth-centuryrealist*

de la technique photographique, dans sa relation avec ces nouvelles conceptions « scientifiées » du soi, a été décisive dans la fabrication de cette nouvelle identité. Dans son histoire de *L'image accusatrice*, Christian Phéline affirmait que le formatage de l'identité par le portrait judiciaire de Bertillon n'était qu'une étape de la dynamique historique beaucoup plus vaste de la construction de l'identité de l'individu au sens moderne du terme *par* l'image photographique<sup>42</sup>. Or le point sur lequel il n'a pas assez insisté est que cette nouvelle identité correspond à une image *physicalisée* de l'individu, réduit à une pure forme. Cette image physique de l'individu est celle que l'on retrouve aujourd'hui encore sur nos cartes d'identité – un avatar contemporain du bertillonage. Les portraits types de Batut intègrent ce vaste processus de réduction physicaliste de l'image de soi, comme en atteste sa défense, jamais publique cependant, contre le (més)usage que les composites de Galton induisait. En effet, il prétendait très significativement que son procédé mettait en évidence des analogies *physiques* et non *intellectuelles*. C'est ce qui expliquerait pourquoi les composites de ce photographe agissaient à l'encontre de la singularisation de l'individu qu'induisait le portrait photographique standard, puisqu'ils assujettissaient les composants à la « profondeur du Type », que les anthropologues physicalistes du XIX<sup>e</sup> siècle s'étaient donné pour mission de classer<sup>43</sup>. En outre, c'est définitivement en parlant le langage d'un art scientifique que Batut projetait de découvrir le type que chaque visage recouvrait.

Idee enfantine que, dans mon enfance, j'ai entendu attribuer à Phidias sculptant la Minerve du Parthénon. – Il dut, comme l'auteur de la Vénus de Milo ou celui de la vierge de N. D. se pénétrer des beautés multiples qui l'entouraient et créer dans son esprit le type idéal de cette beauté répandue autour de lui en de nombreux exemplaires. Ce type idéal existe, je le crois, pour la plupart des visages. Il s'agit de le découvrir. Mon procédé pourrait y aider. Ne rencontre-t-on pas des visages qui, sans aucun lien de parenté, ont entre eux une ressemblance évidente ? Grâce aux cartes postales, aux cartes réclame etc. il est facile de s'en rendre compte.<sup>44</sup>

---

*Drama. Acts of seeing*, New York, 2014. Le chapitre 4, « Strindberg's Composites », parle d'un « *Darwinian tableau* » en mentionnant les composites « ethnographiques » de Batut.

42.: C. Phéline, *L'image accusatrice*, 17, Marmande, 1985 (coll. « Les cahiers de la photographie »). Voir en outre les commentaires suggestifs de A. Biroleau, « La véritable image », dans Id. (dir.), *Portraits/Visages, 1853-2003*, Paris, 35-36. C'est aux mêmes conclusions que parvient P. Piazza, « La fabrique « bertillonienne » de l'identité. Entre violence physique et symbolique », *Labyrinthe*, 6, 2000, 33-50. Dans une perspective bourdieusienne, il aboutit à la description du monopole étatique de la fabrique de l'identité (nationale) et le formatage nécessaire par le bertillonage que cette « mise en carte du corps social » nécessitait. Le « portrait judiciaire » est, quoiqu'il en soit, la face visible d'une révolution sourde : le passage d'une société de *discipline* à une société de *contrôle*.

43.: A. Schincariol, loc. cit., 88-89, parle d'un principe de « dé-subjectivisation », où l'individu n'a de sens qu'intégré à la typologie qui le détermine.

44.: A. Batut, A.D.T 81, *Notes sur le portrait*, s.d.



**Fig. 3.** Arthur Batut, *Portrait type obtenu avec dix jeunes femmes d'Arles (Bouche-du-Rhône)*. Coll. Espace photographique Arthur Batut/Archives départementales du Tarn.

Le projet de reproduire le processus d'abstraction au moyen duquel l'artiste (Phidias) idéalisait la réalité par la mécanique photographique afin d'aboutir à une image objective nous est maintenant bien connu. Batut prétendait que ce procédé<sup>45</sup> facilitait la découverte de « ce type idéal » qui existait, un peu curieusement, « pour la plupart des visages ». Mais ce qui avait rendu possible la mise en correspondance du visage des individus, et nous nous approchons là d'un point de tangence proche du renversement entre le voir et le savoir, était précisément la diffusion nouvelle de portraits photographiques sous la forme de cartes-de-visite, cartes de réclame et autres cartes postales. Ces nouvelles modalités de l'image de soi avaient conditionné la mise en évidence d'une ressemblance *physique* entre des individus, prélude à la redéfinition de leur identité. C'est dans le sens de cet exemple qu'il faut envisager le pouvoir de création de visibilités que j'ai attribué à la photographie au début de l'exposé. Les portraits types sont par conséquent un opérateur parmi d'autres qui témoigne de la formation de cette nouvelle identité en tant que « personnalité physique », selon les termes de Batut.

Si les portraits ont un pouvoir de *connaissance*, qui dans le cas présent concerne cette nouvelle identité physicalisée, ils se donnent également comme instrument de *reconnaissance*<sup>46</sup>. En regardant un peu plus attentivement les séries que constituent les composites de Batut, il est possible d'envisager une dernière dimension signifiante de sa pratique photographique. En France, les villes et villages de Labruguière (fig. 1 et 2), Les Gaux, Les Auriols, Arles où règne la fameuse arlésienne, invisible (fig. 3), Agde (fig. 4) ; Huesca (fig. 5) et Vich (fig. 6) en Espagne : les portraits types d'Arthur Batut sont toujours ceux d'une communauté villageoise ou d'une petite ville à proximité desquelles il vivait<sup>47</sup>. S'inscrivant dans la continuité de ses travaux en histoire locale, sa démarche classificatoire est placée sous le signe de la conservation d'un patrimoine alors en émergence. En effet, alors que la société industrielle rebattait les cartes de l'organisation des territoires, entre exode rural et urbanisation crois-

---

45. Le fait qu'il parle de « son procédé » est un élément supplémentaire qui tendrait à prouver que Batut pensait opérer *indépendamment* de Galton. Il revient régulièrement avec l'idée qu'il a découvert une méthode opératoire mettant en pratique « l'idée » de Galton.

46. Un nième article de presse évoque les composites comme « Un divertissement à la mode depuis quelque temps chez les Anglais », voir Anonyme, « La photographie composite », *Le Bônois*, 11 novembre 1893. Le jeu de reconnaissance qu'induisent les composites sont similaires à celui que propose aujourd'hui la pratique du *morphing*. Il faudrait poursuivre en détails cette histoire culturelle de la pratique des portraits composites au xx<sup>e</sup> siècle.

47. Le fils aîné d'Arthur Batut, Raoul, partit vivre en Espagne à Colonia San Luis pour y travailler. C'est la raison pour laquelle il s'y rendit plusieurs fois, profitant de ces occasions pour enrichir son expérience de photographe-folkloriste. C'est pourquoi les portraits types d'Arthur Batut ont fait l'objet d'une exposition photographique ainsi que d'un catalogue d'exposition édité par l'Université de Valence et le Collegi Major Rector Peset : V. Bouissière (coord.), *Arthur Batut : Fotógrafo (1846-1918)*, Valencia, 2001. Outre une note introductive de V. Bouissière, une courte biographie de S. Nègre et de D. Autha – tous deux initiateurs du musée A. Batut à Labruguière – ainsi qu'un texte suggestif de J. Navarro interprétant les composites de Batut en regard de son époque personnifiée par Jules Verne, ce catalogue comprend la traduction du traité d'A. Batut, *La photographie appliquée à la reproduction du type d'une famille, d'une tribu ou d'une race* en espagnol.





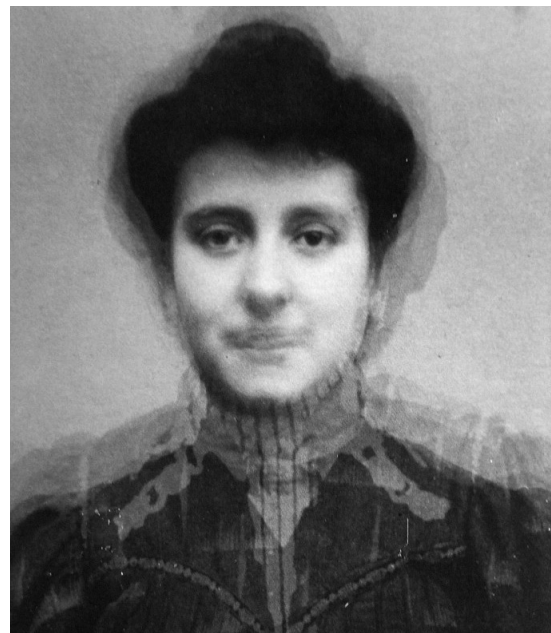
**Fig. 4.** Arthur Batut, *Portrait type obtenu avec dix jeunes femmes d'Agde (Hérault)*. Coll. Espace photographique Arthur Batut/Archives départementales du Tarn



**Fig. 5.** Arthur Batut, *Portrait type obtenu avec des hommes et des femmes de Huesca en Aragon*. Coll. Espace photographique Arthur Batut/Archives départementales du Tarn.



**Fig. 6.** Arthur Batut, *Charbonniers de la Montagne Noire et portraits types*. Coll. Espace photographique Arthur Batut/Archives départementales du Tarn



**Fig. 7.** Arthur Batut, *Portrait type obtenu avec des femmes de Vich (Barcelone)*. Coll. Espace photographique Arthur Batut/Archives départementales du Tarn.

sante, une série de pratiques scientifiques, dont l'ambition était de *sauvegarder* ce qui était en train de « disparaître », voit le jour.

Les portraits types de Batut semblent reconduire cette démarche de fixation d'un passé au devenir incertain. Il est donc tout à fait significatif qu'il ait adressé sa première conférence sur les images composites à la Commission des Antiquités de Castres, dont il était d'ailleurs un des membres fondateurs. Le résultat qu'il y présentait était le composite des habitants de la Montagne Noire (fig. 7). Le critère de sélection de ces habitants était la pureté de leur race, grâce à l'absence de métissage depuis le XIII<sup>e</sup> siècle et leur importation des Pyrénées par les Seigneurs locaux<sup>48</sup>. Or il me semble que ce portrait est représentatif de cette ambition de reconnaissance du caractère générique d'une population en voie probable de métissage, conséquence inéluctable de la modernisation. Le terme de « race » est le nom scientifique que Batut donne à des communautés locales encore largement homogènes à l'époque. Son entreprise visait à les cataloguer au travers de leur idéaltype à dessein de conservation. La dimension « folkloriste »<sup>49</sup> de son travail photographique le distingue une fois encore de Galton. Ce dernier envisageait le métissage comme un problème fondamental de préservation, alors que Batut était animé par un idéal antiquaire et encyclopédiste de conservation. Aussi est-ce probablement une des raisons pour laquelle le projet eugéniste n'a jamais rien évoqué chez Arthur Batut. Le (faux) problème de la « pureté de la race » s'énonçait dans des termes bien plus aigus en milieux urbains, d'emblée beaucoup plus hétérogènes et industrialisés<sup>50</sup>. Les séries construites par Galton sont en conséquence d'un tout autre ordre. Et son discours interprétatif, de même que son dispositif matériel de mise en forme des images composites créées, sont évidemment bien différents. Le savant anglais pouvait effectivement écrire que ses portraits composites fonctionnaient exactement de la même manière que la courbe de distribution gaussienne, considérations statistiques que l'on ne retrouve jamais chez Batut. L'effet de flou conséquent au dispositif de superposition optique était perçu par Galton comme la démonstration visible des écarts à la moyenne. Évoquant le cas d'un composite de huit personnes dont le résultat est « l'image générique », il pouvait dire:

Ceux dont les contours sont les plus nets et les plus sombres sont partagés par la majorité des composants ; les particularités purement individuelles laissent peu ou pas de trace visible.[...] La bande sera plus sombre en son centre lorsque les composants auront le même type de traits, et sa largeur ou la taille de la tache mesurera la tendance des composants à dévier du type commun.<sup>51</sup>

48. A. Batut, loc. cit., 1882, p. 92.

49. Cette suggestion est due à D. Vinet, *Un portrait d'Arthur Batut*, Mémoire de Maîtrise d'histoire, inédit, Paris IV, 1998, 81.

50. A. Desrosières, *La politique des grands nombres. Histoire de la raison statistique*, Paris, (1993) 2000, 403 : La « machine de guerre scientifico-politique [de l'eugénisme] est orientée, d'une part, contre la noblesse terrienne et le clergé, hostiles aux sciences modernes et au darwinisme et, d'autre part, contre des réformateurs pour qui la misère a des causes plus économiques que sociales et biologiques, et qui militent pour la mise en place de systèmes de protection sociale ».

51. F. Galton, « Composite portraiture made by combining those of many different persons into a single resultant figure », *Nature*, 18, 1878, 97.

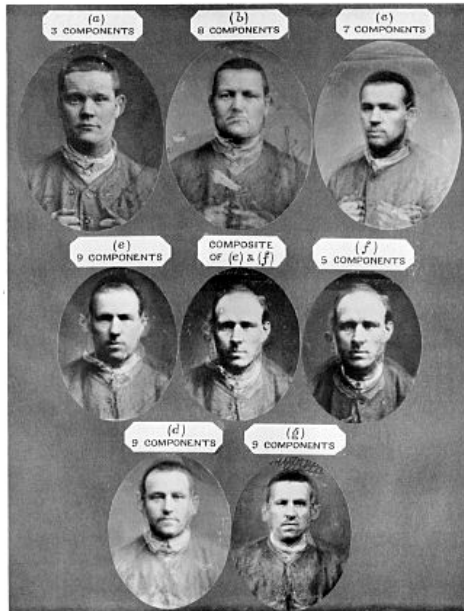
La forme de l'image créée par le dispositif photographique est interprétée dans un sens statistique. « La bande sera plus foncée en son milieu chaque fois que les composants ont la même caractéristique typique générale, et sa largeur ou quantité de flou mesurera la tendance que les composants ont à s'écarter du type commun ». Son empirisme le conduit à inférer des considérations statistiques qu'il présuppose *avant* de se lancer dans la constitution d'un composite photographique. Celui-ci est pour Galton un authentique instrument de démonstration au sens fort du terme : il permet de *visualiser la moyenne, le type idéal d'un groupe humain à l'âge de l'anthropologie darwinienne*. Les groupes considérés sont avant tout des criminels (fig. 8 et 9), des malades (fig. 10), mais également des officiers royaux, des ingénieurs (fig. 8), etc. pris comme exemples de « stocks » à promouvoir. Les composites sont systématiquement mis en série, pour permettre un regard analytique des différences de faciès entre les individus sains et les malades. Et l'on peut penser que ce n'était pas uniquement pour des raisons *pratiques* que Galton avait choisi le milieu carcéral ou hospitalier pour réaliser ses premiers portraits composites<sup>52</sup>.



**Fig. 8.** Francis Galton, *Caractéristiques typiques prévalentes chez des hommes portés au vol (sans violence) – Population normale. Officiers et ingénieurs royaux*. Pris de <http://galton.org>, avec la permission de l'auteur pour sa reproduction

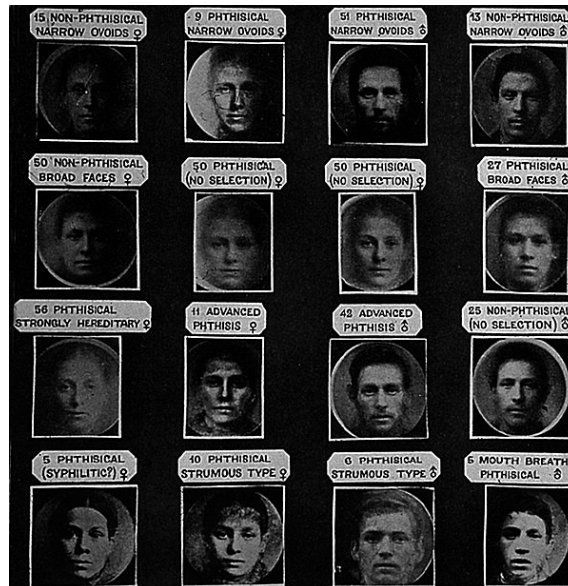
52. F. Galton, loc. cit., p. 98: « I selected [ces portraits de criminels] for my first trials because I happened to possess a large collection of photographs of criminals through the kindness of Sir Edmund Du Cane, the Director-General of Prisons, for the purpose of investigating criminal types. *They were peculiarly adapted to my present purpose, being all made of about the same size and taken in much the same attitudes* ». C'est nous qui soulignons.





**Fig. 9.** Karl Pearson, 1924, « Portraits composites de criminels (meurtre, homicides involontaires ou violences criminelles) », in *The Life, Letters and Labours of Francis Galton*, Illustration XXVIII. Pris de <http://galton.org>, avec la permission de l'auteur pour sa reproduction

**Fig. 10.** Francis Galton, *Composites de patients hospitalisés, phtisiques et non-phtisiques*. Pris de <http://galton.org>, avec la permission de l'auteur pour sa reproduction.



Batut a donc été ce folkloriste rural, animé par un idéal encyclopédiste hérité des Lumières. Le journaliste Raoul Lucet écrivait en commentant le portrait type des habitants de la Montagne Noire qu'il consistait en une « photographie collective dont on [pouvait] dire, à ce point de vue, qu'elle [était] la photographie de l'histoire »<sup>53</sup>. Les deux dimensions du collectif<sup>54</sup> et de l'histoire étaient en effet solidement arrimées au projet que poursuivait Arthur Batut. En témoigne une des plus fascinantes images du corpus photographique du photographe tarnais. C'est vraisemblablement dans le cadre du centenaire de la révolution que l'on demanda à Batut de réaliser ce composite dans le projet d'ériger une statue commémorative de Rose Barreau, héroïne locale de la Révolution française, dont on n'avait conservé aucune représentation (fig. 11). Le type idéal de jeunes femmes de Sémalens devait servir de moule à la statue. La tension entre la singularité et la généricité est pleinement sensible dans cette icône collective au croisement de l'histoire et de la mémoire. Et l'on peut imaginer tout ce que devait évoquer l'appellation « portrait de l'invisible » pour Batut et ses contemporains.



**Fig. 11.** Arthur Batut, *Portrait type obtenu avec des jeunes femmes de Sémalens (Tarn), pour un projet de monument à Rose Barreau, héroïne de la Révolution française*. Coll. Espace photographique Arthur Batut/ Archives départementales du Tarn.

9. En construisant les portraits composites comme objet qui interroge les catégories de singularité et de généricité, à la fois au cœur de la problématique du portrait *et* de la *microstoria*, il pourrait sembler opportun de considérer la capacité des portraits types à repenser les conditions de possibilité de la *microstoria* elle-même. C'est donc à une histoire culturelle des relations entre le voir et le savoir que l'énigme des portraits composites nous appelle également. Si le voir détermine le savoir<sup>55</sup>, dans quelle mesure la photographie a favorisé les conditions d'émergence d'une pratique historiographique spécifique, la *microstoria* ? Partant de l'hypothèse de l'« épaisseur historique décisive » de la photographie, il s'agit de suggérer comment les bouleversements occasionnés par son avènement ont durablement modifié le regard porté sur le réel.

53. R. Lucet, « Tablettes du progrès. *Pro domo mea* », in *Le XIXe siècle*, 9 décembre 1887, p. 2.

54. En exergue du petit *cahier vert* se trouvait une citation d'Albert Sorel, un historien français contemporain de Batut : « Ne pas être de la religion du roi. De tous les fanatismes, celui du *moi* est le plus tyrannique... », cf. A.D.T 81, *Le cahier vert*, s. d.1. Il semble laisser penser que son souci de désindividualisation était plus affirmé qu'inconscient.

55. R. Dekoninck et M. Hagelstein, « Introduction – quand le voir détermine le savoir », *Journée d'étude à l'Université de Liège. Logiques iconiques : réflexions épistémologiques sur le statut de l'image dans nos disciplines*, 28 février 2014.

Dans un article sur le livre posthume de S. Kracauer *L'histoire des avant-dernières choses*, où ce dernier développe les analogies entre l'historiographie et la photographie, Carlo Ginzburg affirmait que « la photographie et ses prolongements (cinéma, télévision) ont libéré, comme jadis la perspective linéaire, toute une série de possibilités cognitives : une nouvelle manière de voir, de raconter, et aussi de penser »<sup>56</sup>. Kracauer lui-même insistait sur le fait que toute analyse historique devrait intégrer la composition de gros-plans, plans d'ensemble, et même des plans généraux, pour la bonne raison que le réel est fondamentalement discontinu et hétérogène : la photographie le donne à voir. Par ailleurs, si la modernité peut se définir comme l'avènement du « micrologique et de l'indéterminé »<sup>57</sup>, on pourrait faire l'hypothèse que le médium photographique a joué un rôle majeur dans ce processus<sup>58</sup>. Le cas que nous avons étudié nous offre l'occasion de renverser le dispositif construit jusqu'ici, celui d'un éclairage des manières de voir par le savoir chez un photographe tarnais de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, pour évoquer un peu trop brièvement la possibilité et les conditions d'une détermination du savoir par le voir.

L'homologie structurelle entre la photographie et l'historiographie n'est plus à démontrer, elle a déjà été maintes fois soulignée<sup>59</sup>. Toutes deux issues du bouleversement culturel profond survenu au moment de la Révolution française, pour le dire rapidement, ces nouvelles manières de voir et d'envisager le réel reposent sur une même *mise à distance* et se donnent comme une *représentation spatialisée du temps*. Alors même que ces deux pratiques sont communément représentées comme des miroirs du réel par la tradition positiviste, elles se fondent sur des choix constructifs, des « prises de vues ». D'autre part, Jacques Rancière envisage conjointement la naissance des arts mécaniques et de ce qui deviendra la nouvelle histoire, dont le dénominateur commun est la promotion des anonymes. Rancière l'entrevoit comme la *conséquence* d'une révolution esthétique survenue à la charnière des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Le processus protéiforme de la démocratisation des sociétés européennes a en effet conditionné l'élévation de l'anonyme au rang de sujet d'art. La révolution technique de la

---

56: C. Ginzburg, « Détails, gros-plan, micro-analyse. En marge d'un livre de Siegfried Kracauer », dans *Le fil et les traces. Vrai faux fictif*, Lagrasse, 2010, 335-359. Dans un article un peu plus ancien, Ginzburg avait écrit que « These posthumous pages of Kracauer's, a nonprofessional historian, still constitute today, in my opinion, the best introduction to microhistory », voir C. Ginzburg, « Microhistory. Two or Three Things I know About It », *Critical Inquiry*, 20/1, 1993, p. 27.

57: Cf. P. Sloterdijk, *Écumes. Sphères III*, Paris, (2003) 2005, 29-31.

58: Élaborant la liste des différentes conditions qu'il jugerait nécessaires à ce qu'il appelle un « synopsis de la modernisation », Sloterdijk écrit qu'« il faudrait parler d'une révolte des choses discrètes, à la suite de laquelle le petit et le fugitif se sont assurés une part de la vue de la grande théorie – d'une science des traces qui voulait lire dans les indices les plus insignifiants les signes annonçant les tendances de l'histoire du monde. Au-delà du tournant « micrologique », il faudrait parler d'une découverte de l'indéterminé ». Cf. P. Sloterdijk, *op. cit.* 30-31.

59: Voir S. Kracauer, *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, Paris-Montréal, 2014, qui reprend le fameux article : « Die photographie », *Frankfurter Zeitung*, 802-803, 1927. A. Gunthert, « Sous l'histoire, la photographie », *Études photographiques*, 4, 1998, [En ligne], <http://etudesphotographiques.revues.org/298> (mis en ligne s.d.)

photographie – et de ses avatars : du cinéma à la télévision – a succédé, selon Rancière, à cette révolution esthétique :

L'apparition des masses sur la scène de l'histoire ou dans les « nouvelles » images, ce n'est pas d'abord le lien entre l'âge des masses et celui de la science et de la technique. C'est d'abord la logique esthétique d'un mode de visibilité qui, d'une part révoque les échelles de grandeur de la tradition représentative, d'autre part révoque le modèle oratoire de la parole au profit de la lecture des signes sur le corps des choses, des hommes et des sociétés.<sup>60</sup>

La nouvelle histoire, avec et contre laquelle la *microstoria* s'est élaborée, a hérité de cette transformation historique. Il n'est par conséquent pas impossible de considérer que l'objectif photographique a dynamisé, sinon conditionné, ce nouveau type de lecture des « signes sur le corps des choses, des hommes et des sociétés ». Il resterait néanmoins à enquêter sur autant de situations particulières pour savoir et comprendre empiriquement comment et pourquoi. Dans tous les cas, nous trouvons ici une synergie entre arts et sciences, entre modalités du voir et du savoir.

Une esthétique du *détail* et la mise en exergue du *particulier*, ainsi qu'un jeu sur les échelles (zoom) et sur les négatifs (logique de *dévoilement*) constituent la marque de fabrique de la photographie. Mais l'importance de l'indice, des détails et de la singularité caractérisent de la même manière la technique particulière de la *microstoria*. L'influence certaine du « regard photographique » sur la *microstoria*, outre les suggestions pénétrantes d'un Carlo Ginzburg, requerrait une analyse plus approfondie<sup>61</sup>. Cependant il y a une autre contiguïté signifiante entre la photographie et la *microstoria* sur laquelle les auteurs convoqués ci-avant se sont trop peu arrêtés. Une conclusion n'est pas le lieu pour un tel développement, aussi est-ce sous le signe de la suggestion que se placent ces quelques remarques. La photographie, par son dispositif-même, introduit une dimension de hasard. C'est peut-être ce qui la distingue assurément des autres arts de la représentation. Dans son archéologie de l'instantané, puisant imaginaire de la photographie tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, André Gunthert reconstitue l'émergence d'une « esthétique de l'occasion »<sup>62</sup>, où le hasard et le contingent occupent effectivement une place centrale. La *microstoria*, par le regard qu'elle porte sur l'histoire, intègre les nouvelles manières de voir qui se fondent sur cette esthétique de l'occasion. Cette dernière a en grande partie conditionné ce qu'il conviendrait d'appeler une poétique du savoir par cas. Le patient travail de reconstitution de destins oubliés, à partir d'archives négligées dont les conditions de préservation et d'étude contiennent une large part d'aléatoire, est tout à

60. J. Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, 2000, 46-53.

61. Voir surtout S. Kracauer, *L'histoire des avant-dernières choses*, Paris, (1969) 2006. Mais également l'article susmentionné C. Ginzburg, loc. cit., 335-359, et encore C. Ginzburg, « Conversare con Orion », *Quaderni storici*, 108/3, 2001, 905-914, où Ginzburg paraphrase Kracauer : « Les photographes ont affaire à un matériau intrinsèquement contingent : et les événements accidentels (*random*) sont en propre la matière des instantanés ».

62. A. Gunthert, « Esthétique de l'occasion », *Études photographiques*, 9, 2001, [En ligne], <http://etudesphotographiques.revues.org/243> (mis en ligne le 10 septembre 2008).

fait caractéristique de *microstorie* aussi célèbres que celle du meunier frioulan Menocchio, ou encore de l'exorciste piémontais Giovan Battista Chiesa<sup>63</sup>. L'enquête du cas Arthur Batut induit lui aussi une forte dimension de hasard. Si les descendants du photographe de Labruguière n'avaient pas conservé ses archives, et si deux passionnés de photographie n'avaient pas retrouvé sa trace dans le courant des années 1980 lorsqu'ils réalisaient un album sur la vie de Labruguière à la Belle Époque, une telle recherche n'aurait pu avoir lieu.

---

63. C. Ginzburg, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1980 ; G. Lévi, *Le pouvoir au village. Histoire d'un exorciste dans le Piémont du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1985.