

Jean Roubier et Georges Duhamel

Bibliophilie, photographie et pensée humaniste dans les années 1930

Céline Glatard



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3557>
ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 30 octobre 2015
ISBN : 9782911961335
ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Céline Glatard, « Jean Roubier et Georges Duhamel », *Études photographiques* [En ligne], 33 | Automne 2015, mis en ligne le 05 novembre 2015, consulté le 10 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3557>

Ce document a été généré automatiquement le 10 juin 2022.

Propriété intellectuelle

Jean Roubier et Georges Duhamel

Bibliophilie, photographie et pensée humaniste dans les années 1930

Céline Glatard

« Non point que nous ayons une prévention a priori contre tout ce qui brille, mais, à un éclat superficiel et glacé, nous avons toujours préféré les reflets profonds, un peu voilés ; soit, dans les pierres naturelles aussi bien que dans les matières artificielles, ce brillant légèrement altéré qui évoque irrésistiblement les effets du temps. »

Junichirô Tanizaki, *Éloge de l'ombre*, 2011.

Remerciements : Clément Chéroux, Dominique de Font-Réaulx, Michel Poivert, Catherine Rager, Michel Rager.



Fig. 1. J. Roubier, *Georges Duhamel*, première illustration de *L'Humaniste et l'automate*, p. 4, vers 1933.

- 1 Georges Duhamel (1884-1966)¹ (fig. 1) investit le champ photographique au début des années 1930 lorsqu'il demande à Jean Roubier (1896-1981) d'illustrer l'édition de sa conférence intitulée « L'humaniste et l'automate » prononcée en avril 1933 à l'hôtel de ville de Caen². Augmentés de trois essais inédits intitulés *Misère du cinéma*, *Sans douleur* et *Décadence de l'éternité*, le texte et son illustration sont ensuite confiés aux soins de l'éditeur Paul Hartmann et l'ouvrage est confectionné par l'imprimeur Ernest Aulard (fig. 2). D'un format original (in-16), le livre est tiré à trente exemplaires sur papier japon, trois mille neuf cent trente-cinq exemplaires sur papier vélin neige et trente-cinq exemplaires destinés à la société de bibliophilie Les Amis des beaux livres. Manifeste d'un choix éditorial audacieux, cet ouvrage s'inscrit à la confluence des esthétiques avant-gardistes allemandes ou est-européennes et du classicisme français en matière de confection d'ouvrage. Introduisant l'image photographique dans l'édition de bibliophilie, cet ouvrage invite à faire l'expérience dialectique de la pensée humaniste telle qu'elle s'élabore dans les deux décennies succédant à la Première Guerre mondiale, par l'étude de la mise en tension des textes et des images qui le composent.
- 2 Empruntant son vocabulaire et sa grammaire à la Nouvelle Objectivité contemporaine (architecture industrielle, machines de production et de transport, instruments et actes chirurgicaux, détails formels issus de la nature), Jean Roubier propose ici l'ouverture d'une voie photographique française, modérée et existentialiste, promesse de la réalisation de l'homme dans le monde, donnant mouvement à sa conscience en rompant l'automatisme qui l'enchaîne à lui-même. « Je me défie de la machine qui est en moi³ », avance Georges Duhamel, énonçant ainsi sa foi en la capacité de l'homme à s'affranchir des automates qu'il a engendrés. Expression utopique d'une pratique

humaniste de la photographie, cet ouvrage formule le vœu de faire advenir une époque où l'homme raisonne et mesure son rapport à la technique.

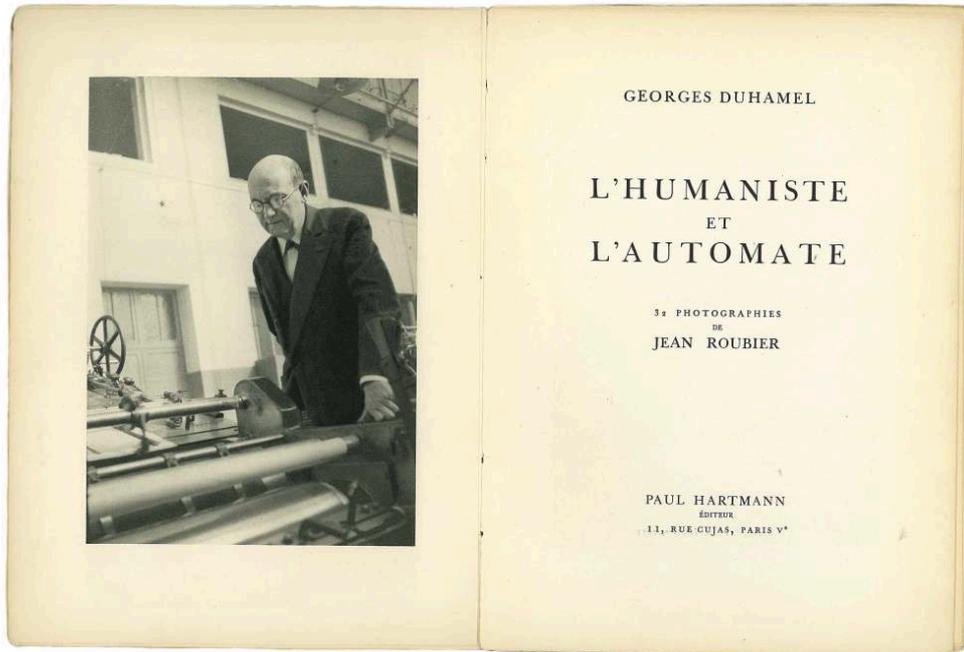


Fig. 2. p. 4-5 de l'ouvrage *L'Humaniste et l'automate*, photographie de J. Roubier, Georges Duhamel, première illustration, vers 1933. coll. Fonds photographique Jean Roubier, 2015.

- 3 Jean Roubier aurait commencé la photographie vers 1919 et sa rencontre avec Georges Duhamel daterait également de cette période. Leur amitié s'étend tout au long de leur vie et s'enrichit du partage de causes et de passions communes pour la création artistique, qu'elle soit photographique, littéraire ou musicale. Employé au Crédit foncier de France, Jean Roubier pratique la photographie lors de ses loisirs, compile ses épreuves dans des albums entre 1920 et 1939⁴ et archive ses tirages contacts en les contrecollant sur des feuilles de carton, dans une classification à la fois géographique et thématique qu'il emploie aussi pour l'indexation de ses tirages. Le 23 octobre 1931, il devient membre de la Société française de photographie. Un an et demi après, la parution de *L'Humaniste et l'automate* anoblit la pratique photographique de Jean Roubier en la présentant au public. Si Jean Roubier cultive son indépendance par rapport aux groupes de photographes professionnels contemporains, il fréquente néanmoins l'agence Alliance Photo à partir de 1935 et est membre du groupe « Le Rectangle » quelques mois en 1938. Après guerre, de 1946 à 1958, il est vice-président du jury d'admission du Salon national de la photographie à la Bibliothèque nationale. Seul écrit de Jean Roubier, *La Photographie et le cinéma d'amateur*⁵ livre au lecteur les méthodes opératoires de prise de vue et de tirage, de même que des passages théoriques sur le système optique et chimique de la photographie, prodiguant des conseils aux amateurs novices ou confirmés sur les moyens de réaliser leurs photographies. Jean Roubier y décrit ses propres photographies et sélectionne ses contemporains, photo-illustrateurs des années 1930-1950, au filtre des critères esthétiques établis par les choix qu'il opère à la Bibliothèque nationale. Jean Roubier dialogue avec de nombreux écrivains et historiens de l'art et publie plus de deux cents ouvrages.

- 4 Essai participant au débat d'idées sur la place de la technique dans la société, *L'Humaniste et l'automate* compte parmi les ouvrages « non-conformistes des années 1930⁶ », ne s'inscrivant ni dans une pensée marxiste, ni dans une pensée libérale, et affirme plutôt une pensée unanimiste et humaniste. Georges Duhamel œuvre, au sortir de la guerre, à rapprocher les peuples et les nations et ainsi à puiser le meilleur des cultures germaniques et soviétiques en les assemblant à la pensée française dans l'examen de cette « querelle du machinisme⁷ ». De son voyage aux États-Unis en 1928, l'écrivain rapporte l'un de ses textes les plus célèbres, *Scènes de la vie future*. Attentif à la charge que le système économique américain imprime sur la civilisation européenne, il rédige le texte de *L'Humaniste et l'automate* comme son pendant littéraire. Récit moral et prescriptif mêlant futur proche et conditionnel présent, ce texte met en garde son lecteur contre une réalité approchant et le responsabilise des devoirs humains qui lui incombent. La ferveur avec laquelle Georges Duhamel défend les valeurs traditionnelles des lettres et des arts, en valorisant la mémoire et les racines que les hommes partagent, et avec laquelle il s'oppose aux médias modernes, mais également l'interdisciplinarité de sa conception de l'art et la place médiane qu'il accorde à l'appareil photographique dans la pratique artistique et amateur ont sans doute contribué à la négligence de l'étude du rôle de l'écrivain pour l'histoire de la photographie du xx^e siècle. En effet, dans *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin relaye le désaccord fondamental qui le sépare de Georges Duhamel au sujet du rythme des images mécaniques. Si tous les deux conçoivent le montage comme une structure permettant l'élaboration d'images mentales, pour l'académicien le dynamisme de l'image empêche son esprit de se fixer et donc de formuler une pensée, tandis que l'image intégrée à la page d'un livre, c'est-à-dire incluse dans le montage littéraire et éditorial, est réflexive et appelle la conscience du lecteur en stimulant son intellect, ses émotions, ses souvenirs et son imagination, démontrant les qualités bibliophiles de l'image photographique. L'étude de cet ouvrage éclaire les raisons de la croyance de Georges Duhamel en la photographie.

Toucher pour voir

- 5 Un rayon de lumière éclaire un livre ouvert dont l'écriture Braille est déchiffrée par les mains d'un homme demeuré dans l'obscurité (fig. 3). « Mains d'aveugle », neuvième illustration de *L'Humaniste et l'automate*, est exposée au Salon international de la photographie à la Société française de photographie en octobre 1933 et est reproduite dans la *Gazette des beaux-arts* le mois suivant dans l'article d'Abel Bonnard intitulé « Remarques sur l'art photographique⁸ ». Si l'aveugle est pour Georges Duhamel l'automate, c'est-à-dire l'homme aveuglé par sa machine, pour Jean Roubier il est celui qui voit avec l'intérieur de lui-même, faisant sien les propos de Louis Hoyack : « Il ne s'agit pas de voir le plus possible, mais de voir bien⁹. » C'est aussi dans ce sens qu'Abel Bonnard sélectionne cette photographie pour donner à son texte une assise dans le monde tangible : « Que de voies sont ouvertes à l'art nouveau, pour augmenter les conquêtes de l'œil et nous avancer dans la possession des choses ! » L'alliance des sens de la vue, du toucher et de l'ouïe établit la condition d'observation du monde dans la pensée humaniste, la formulation du goût personnel. « Je répète quand même que les données des sens représentent le solide fondement de toute pensée et qu'une éducation

complète supposerait l'exercice et le développement de tous les appareils sensoriels¹⁰ », insiste Georges Duhamel.

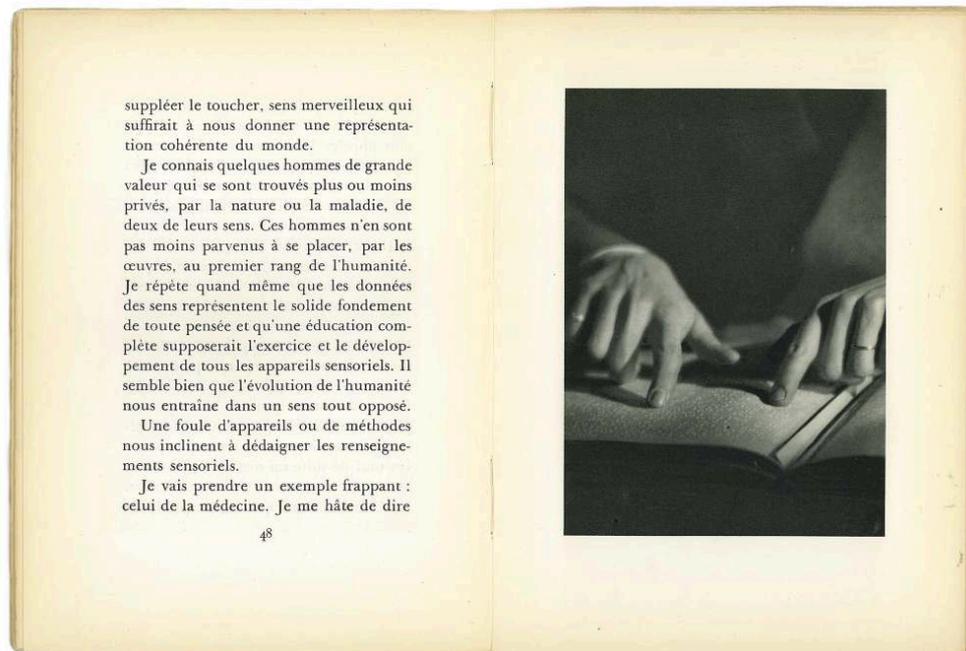


Fig. 3. p. 48-49 de l'ouvrage *L'Humaniste et l'automate*, photographie de J. Roubier, « Mains d'aveugle », neuvième illustration, vers 1933. coll. Fonds photographique Jean Roubier, 2015.

- 6 À l'égal des ciseaux du sculpteur, dans cette conception de l'art les appareils à main de Jean Roubier sont autant d'outils de mise en œuvre des formes, d'ordonnement des valeurs, de construction d'un espace. Par le traitement de la lumière, Jean Roubier fait vivre son modèle à la surface de l'image tel qu'il le perçoit en son for intérieur plutôt qu'en une représentation objective, dans un mouvement d'abstraction du monde inhérent à sa subjectivité. La direction de la lumière dirige les ombres qui, par conséquent, accusent plus ou moins les reliefs, révèlent les motifs et les volumes du modèle. Le photographe se porte garant du juste équilibre des zones éclairées et des zones d'ombre, cherchant à découvrir les détails de l'objet par sa lumière : « Tous les photographes ont connu les déceptions causées par l'opacité des ombres¹¹. » Non seulement la lumière doit s'accorder avec l'objet, mais sa photogénie doit être enrichie par l'opérateur en vue de son rendu photographique. La maîtrise optique permet de s'affranchir de la toute-puissance de l'appareil et de conforter l'homme à sa propre vision. Le discernement avec lequel l'homme des années 1930 emploie les technologies modernes augure de la possibilité d'un rapport sensible au monde ; l'humaniste redoute la menace d'une agnosie occidentale qui serait la conséquence d'un automatisme psychique.

Construire sa conscience au monde

- 7 Un patient sous un masque à oxygène subit l'opération de deux chirurgiens travaillant avec l'assistance de deux infirmières et d'un aide-soignant, dans une salle baignée par la lumière de l'extérieur parvenant par une grande fenêtre. La scène a lieu à l'hôpital Beaujon, hôpital militaire pendant la guerre, situé rue du Faubourg Saint-Honoré à Paris avant de déménager à Clichy en 1935 dans la structure moderniste et verticale de

l'actuel AP-HP. De cette opération chirurgicale à huis clos, Jean Roubier livre un reportage dont cinq photographies sont aujourd'hui connues¹². Il choisit de publier celle dont le point de vue exclut de la vision le visage du patient et le champ opératoire, ainsi que la présence des trois assistants (*fig. 4*). Dans son manuel destiné aux photographes amateurs, Jean Roubier insiste sur les règles de la composition photographique qu'il emprunte à la tradition picturale classique française : « Maints articles signés par des artistes éminents ont rappelé aux photographes qu'ils ne peuvent sans danger s'éloigner des règles enseignées aux dessinateurs et aux peintres¹³ », écrit-il. La composition doit attirer l'attention sur le sujet principal qui sera placé au point de fuite des lignes de perspective. Ce point de fuite est ordonnancé par le point de vue qu'adopte le photographe. En choisissant cette composition, plutôt qu'une autre épreuve de la même série, Jean Roubier concentre le regard sur le chirurgien dans le respect de la règle classique de l'unité donnant clarté et lisibilité à la composition : « La grande règle d'unité est impérative. Il faut éviter le fouillis : qui veut trop montrer ne montre rien¹⁴. » Il s'agit d'un questionnement sur celui qui montre, sur l'opérateur précisément. La disposition des éléments dans l'espace du cadre permet au photographe de s'affranchir de la nature et d'opérer avec son dessein intérieur. « L'art, a dit André Gide, ne commence qu'en s'affranchissant de la nature¹⁵ », cite Jean Roubier. L'homme se retrouve lui-même, non pas dans une représentation mimétique de la nature, mais dans le mouvement créateur perceptible dans la nature. L'opération de cadrage, liée de toutes parts à la notion de point de vue, est nécessairement dépendante du modèle, celui-là même qui offre au photographe l'occasion d'exprimer sa propre sensibilité, c'est-à-dire la position par laquelle il lui est permis de voir ce qu'il voit, par laquelle il réfléchit sa position au monde : « Un bon paysage est donc le résultat d'un choix, d'une analyse critique d'un morceau de la nature¹⁶ », affirme Jean Roubier. Par cette analyse se définit le sujet créateur, pensant le monde en une image d'expression personnelle. « Quand nous parlons d'une toile de Picasso, nous ne disons jamais qu'elle est gratuite ; nous comprenons très bien qu'il s'est construit tel qu'il est en même temps qu'il peignait, que l'ensemble de son œuvre s'incorpore à sa vie¹⁷. » L'opérateur fusionne avec sa photographie.

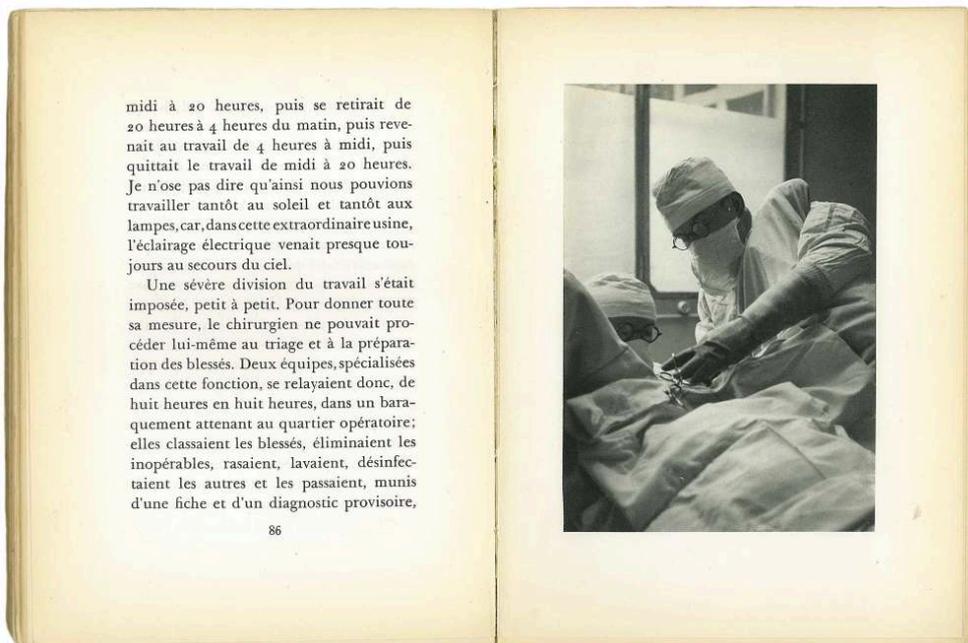


Fig. 4. p. 86-87 de l'ouvrage *L'Humaniste et l'automate*, photographie de J. Roubier, *Sans titre*, quatorzième illustration, vers 1933. coll. Fonds photographique Jean Roubier, 2015.

- 8 L'évaluation de la distance par l'opérateur de soi-même à son objet est ici mise doublement en valeur. Premièrement par la saisie de l'action du chirurgien pénétrant les entrailles de son patient des yeux et des mains. Et deuxièmement par le premier plan de la photographie formant un obstacle naturel, un espace infranchissable entre le photographe et son modèle. L'auteur engendre, selon Georges Duhamel, un climat de sympathie avec son sujet par son « influence personnelle », plutôt que par son intervention directe. Cette autorité de soi-même, cette maîtrise du sujet pourrait-on dire, l'homme l'acquiert par le climat de sympathie qu'il entretient avec autrui, par l'évaluation de la distance qui le sépare de ses miroirs. Walter Benjamin recourt à la métaphore du magicien et du chirurgien pour étayer son concept d'opérateur dans l'analyse qu'il livre sur le montage cinématographique¹⁸. Le photographe magicien invite à affiner notre sensibilité pour intensifier notre rapport au réel. En questionnant le sens de ce que nous vivons nous parvenons à toucher la part cachée de nous-mêmes qui aspire à se réaliser. À la différence du chirurgien moderne, le photographe agit à distance, comme le magicien ou le médecin clinique, investissant son travail de sa sensibilité. « L'image est un acte et non une chose. L'image est conscience de quelque chose¹⁹ », dit Jean-Paul Sartre. Enfin, en avançant du modèle vers l'opérateur – œil du lecteur –, ce premier plan invite le spectateur à entrer dans l'image comme le ferait l'admoniteur dans un tableau classique, articulant l'intimité qui s'instaure entre l'image et celui qui la regarde. La distance fait cadre, dans un jeu réflexif subtil entre le sujet, l'objet, sa représentation et sa perception.
- 9 D'autre part, cette photographie s'insère dans le discours autobiographique qui regorge à dessein d'images littéraires et d'images mentales. Engagé comme chirurgien volontaire sur le front pendant la Première Guerre mondiale, Georges Duhamel relate « quelques souvenirs personnels²⁰ ». Marqué par la pratique d'une chirurgie industrialisée, opérant à la chaîne, automatisé pour huit heures, il perd le contact avec son patient après l'acte chirurgical et rompt de fait le climat de sympathie qui les liait.

Un choc se produit alors dans l'esprit du lecteur, associant par analogie l'image de ce chirurgien à l'écrivain, dont la ressemblance physique est troublante. La photographie comble les ellipses du texte, indicibles. La projection du texte autobiographique à la surface de cette photographie fait spéculer l'imagination du lecteur en des allers-retours entre la réalité de ce chirurgien de l'hôpital Beaujon, les images du front que décrit Georges Duhamel et l'imaginaire du lecteur qui associe les deux récits. La photographie est employée ici comme analogon, tel que le définit Jean-Paul Sartre et l'analyse Nao Sawada : « En un mot, la photographie n'est pas une image en soi, mais une matière aidant à l'imaginer, en bref, un analogon, c'est-à-dire un support qui nous renvoie à l'image que cette photo représente²¹. » Cette photographie « est la présence d'un objet absent²² », l'absence de Georges Duhamel à la médecine moderne. Cet ouvrage soutient l'image photographique comme support des mémoires collectives et individuelles permettant la compréhension, l'évaluation et la gestion des mutations modernes ; dans ce cas, la défense de la médecine clinique.

Homme créateur, homme producteur

- 10 Un poteau télégraphique, vu d'en bas, imprime sa silhouette noire sur le ciel nuageux de l'Île-de-France. Sur la page de droite, un bouleau croît verticalement, développant les lignes sinueuses de ses branches avec majesté (fig. 5). Les deux photographies s'associent sur la double page par l'analogie de leur composition : la contre-plongée isole les objets de la réalité en rompant avec les références spatiales ou les rapports d'échelle et l'emploi d'un filtre coloré lors de la prise de vue met en valeur le contraste du fond et de l'objet. L'image est chargée émotionnellement par le truchement d'un artifice technique. L'usage d'un filtre jaune permet l'enregistrement des nuages dans le ciel à l'arrière-plan du poteau télégraphique, tandis que l'arbre est vu à travers un filtre bleu lissant le ciel en un dégradé de gris et accentuant les nervures dans l'écorce de l'arbre. Le critique Daniel-Rops souligne l'effet produit en ces termes : « J'entends bien que le poteau ne manque pas de beauté ; mais jamais je n'avais été autant frappé que devant ces images de ce que l'arbre, le produit de la création, m'apportait, en plus, de satisfactions esthétiques. La spontanéité, l'harmonie, le libre jeu, tout ce qui, dans la nature, sait si bien s'accorder, est absent des machines les plus belles. [...] Si, dans le monde des machines, la vigueur peut créer la beauté, il lui manque cette touche particulière que la liberté créatrice ajoute aux résultats de la contrainte²³. »
- 11 Deux roues sont à l'arrêt, celle d'un tracteur à moteur, celle d'une charrette d'attelage (fig. 6), figurant les propos de Georges Duhamel : « La machine, pour compliquée qu'elle soit, n'a d'existence, d'exigence, de volonté, de ruse, de force et de faiblesse qu'autant que nous lui en donnons²⁴. » Le montage éditorial en une double page donne à nouveau sens aux propos de l'écrivain en entretenant l'analogie entre les deux objets et suscite une réflexion sur l'histoire des développements techniques et l'inscription de l'homme dans la continuité de son passé. Le questionnement du rapport de l'homme à la technique est l'une des permanences humaines, depuis l'invention de la roue qui permet le dynamisme mécanique de l'outil.
- 12 Jean Roubier dédie les deux décennies de l'entre-deux-guerres à saisir les mutations dans les paysages et les traditions françaises, témoignant du glissement économique qui s'opère vers une production industrielle en collectant les traces vivaces des objets traditionnels et du patrimoine immatériel des régions : techniques de création,

habitudes culinaires et domestiques du monde agricole, gestes et outils des artisans, petits métiers parisiens et marseillais, épanouissement de la société de loisir, permanence des rites ancestraux, etc. Il s'agit de distinguer et de fixer ce qui relève de la création ou de la production chez l'homme.



Fig. 5. p. 122-123 de l'ouvrage *L'Humaniste et l'automate*, photographies de J. Roubier, *Sans titre*, dix-neuvième et vingtième illustrations, vers 1933. coll. Fonds photographique Jean Roubier, 2015.

- 13 À la suite de la crise financière mondiale de 1929, formulant le vœu aux accents utopiques de saisir le « Visage de la France », les photo-illustrateurs s'appliquent progressivement à fournir de nombreuses réponses à la question « Qu'est-ce qu'être français ? » et proposent aux éditeurs une imagerie destinée à donner le goût du voyage à leurs lecteurs. Le critique Florent Fels écrit dans *L'Art vivant* en 1931 : « C'est une importante mission qu'auront à accomplir les photographes de notre temps que de créer des répertoires des Types humains subsistant encore avec leurs caractéristiques terriennes²⁵. » L'Humanisme prend en effet deux sens à cette époque, ce que distingue Jean-Paul Sartre : celui de la construction par l'individu de sa conscience au monde et celui de la fascination que l'homme éprouve pour lui-même. « Le culte de l'humanité aboutit à l'humanisme fermé sur soi de Comte, et, il faut le dire, au fascisme. C'est un humanisme dont nous ne voulons pas²⁶. » L'humanisme duhamelien fonde sa croyance en la photographie sur ses capacités à relier l'amateur à ses racines en encourageant l'observation du monde. Si Jean Roubier naît à Paris, ses parents déménagent ensuite à Vézelay, au cœur des terres viticoles de la Bourgogne. L'intimité qu'il entretient avec le terroir, Jean Roubier la manifeste à de nombreux égards dans sa photographie, s'attachant à rendre compte des recoins peu visibles et des détails qui traduisent l'atmosphère d'une région. Plusieurs milliers de ses photographies témoignent ainsi des paysages, des routes touristiques et des villages remarquables de la France d'avant la Seconde Guerre mondiale. Après la Libération et pendant trente ans, Jean Roubier voyage à travers l'Europe occidentale et centrale en voiture, quittant Paris dès qu'arrive la belle saison, s'attachant à rechercher dans la mémoire européenne ce qui fonde son histoire, sa littérature, sa musique, ses technologies, son architecture et sa sculpture. Ce sont les témoignages, les notes que l'épouse de Jean Roubier, Simone,

écrit dans ses carnets lorsqu'elle l'accompagne qui permettent aujourd'hui de reconstituer la chronologie de ses déplacements.

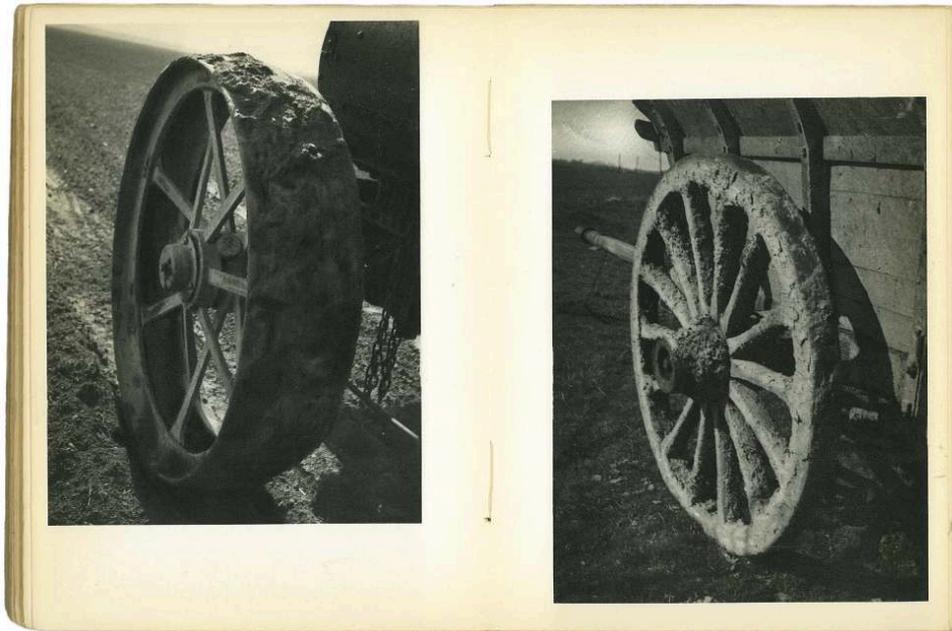


Fig. 6. p. 114-115 de l'ouvrage *L'Humaniste et l'automate*, photographies de J. Roubier, *Sans titre*, dix-septième et dix-huitième illustrations, vers 1933. coll. Fonds photographique Jean Roubier, 2015.

L'amateur d'images

- 14 Les paupières baissées, le regard porté sur l'illustration que pointe du doigt son père, un jeune garçon dirige son attention sur le sens de ce qu'il voit dans ce livre ouvert (fig. 7). Naturellement immobile, la scène peut être saisie par un temps de pose plus long que l'instantané, dans une dilatation du temps chère à Jean Roubier, qui rapproche le temps de la prise de vue du temps biologique humain et entretient le lien entre la scène vécue et sa représentation. L'homme est la mesure de toute chose, par-delà l'automatisme de l'appareil.
- 15 Parmi les considérations humanistes de Georges Duhamel, celle faisant de la lecture le temps de la formulation de la personnalité d'un individu pourrait être considérée comme l'une des plus solides. Dans cette pensée humaniste que l'on perçoit dans cet ouvrage photo-littéraire, la construction de soi relève du choix. « Humanisme, parce que nous rappelons à l'homme qu'il n'y a d'autre législateur que lui-même, et que c'est dans le délaissement qu'il décidera de lui-même ; et parce que nous montrons que ça n'est pas en se retournant vers lui, mais toujours en cherchant hors de lui un but qui est telle libération, telle réalisation particulière, que l'homme se réalisera précisément comme humain²⁷. » L'homme inscrit dans l'histoire est celui qui écrit et qui lit. L'œuvre de Georges Duhamel n'a de cesse de promouvoir une pédagogie adaptée à chacun, un apprentissage des connaissances par la conquête qui passe nécessairement par une démarche, par un effort personnel. À l'opposé des usages didactiques de la photographie destinée aux masses – la publicité, la propagande politique ou le cinéma –, Georges Duhamel croit en une photographie insérée dans le livre comme une formidable occasion d'éducation et comme un véhicule des humanités. Pour lui, la

photographie employée avec raison et sens moral se fait pensée explicative par la mise en marche de la réflexion du lecteur face au mystère imprimé sur la page. L'attention intellectuelle, l'éveil de la conscience étant l'un des freins les plus puissants à l'endoctrinement des masses. Le livre, selon Georges Duhamel, « nourrit l'individualisme libérateur. Dans la lecture solitaire, l'homme qui se cherche lui-même a quelque chance de se rencontrer. Il choisit, il se choisit. Il échappe aux puissances d'endoctrinement²⁸ ». Le livre illustré par la photographie agirait comme un instrument social, « un éducateur²⁹ » proposant autant d'ouvertures sur le monde qu'il y a d'écrivains et d'artistes. Les moyens employés sont ceux de l'attention, de l'exigence dans l'édification du goût et dans l'élévation de l'âme. Alors le livre gouverne l'homme et le libère du joug des machines qu'il a engendrées. L'expérience culturelle et sensible au monde fait de la perception et de la pratique de l'art par l'amateur une vaste entreprise pédagogique de conquête des valeurs humaines, ce que Georges Duhamel démontre à travers les personnages de sa vaste *Chronique des Pasquier*. Au milieu des années 1950, Georges Duhamel, Jean Roubier et Paul Hartmann renouvellent leur association pour concevoir l'édition illustrée de l'ensemble des volumes de ce roman, sélectionnant également des épreuves issues de la collection d'Yvan Christ, signées par Eugène Atget, Roger Viollet ou demeurées anonymes³⁰.

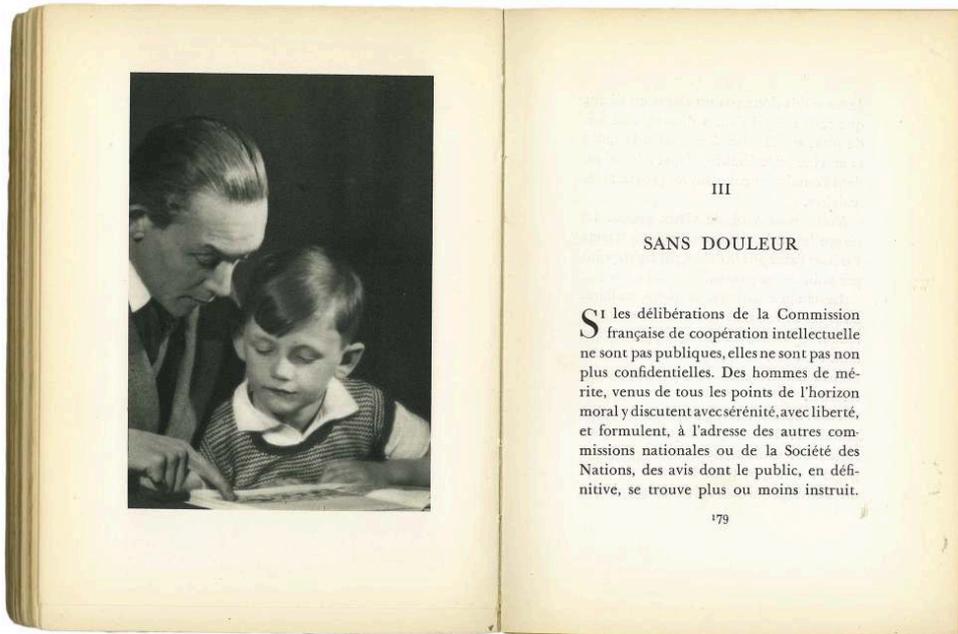


Fig. 7. p. 178-179 de l'ouvrage *L'Humaniste et l'automate*, photographie de J. Roubier, *Sans titre*, vingt-septième illustration, vers 1933. coll. Fonds photographique Jean Roubier, 2015.

NOTES

1. Junichirô TANIZAKI, *Éloge de l'ombre*, trad. René Sieffert, Paris, Verdier, 2011, p. 32.

2. Le manuscrit de la conférence est conservé à la Bibliothèque nationale de France, dans le fonds Georges Duhamel (NAF 28175) constitué des manuscrits autographes et des correspondances de l'écrivain donnés en 1991 par ses trois fils, Bernard, Jean et Antoine Duhamel. Le texte original de la conférence est publié non illustré dans la *Revue de Paris* en avril 1933 sous le titre « Sur la querelle du machinisme ».
3. Georges DUHAMEL et Jean ROUBIER, *L'Humaniste et l'automate*, Paris, Paul Hartmann, 1933, p. 25.
4. Huit albums sont conservés.
5. Jean ROUBIER, *La Photographie et le cinéma d'amateur*, Paris, Larousse, 1956.
6. Jean-Louis LOUBET DEL BAYLE, *Les Non-Conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Seuil, 1969 (1^{re} éd.).
7. G. DUHAMEL et J. ROUBIER, *L'Humaniste et l'automate*, *op. cit.*, p. 19.
8. Abel BONNARD, « Remarques sur l'art photographique », *Gazette des beaux-arts*, novembre 1933, p. 300-313.
9. Louis HOYACK, *Où va le machinisme ?*, Paris, Marcel Rivière, 1931, p. 146.
10. G. DUHAMEL et J. ROUBIER, *L'Humaniste et l'automate*, *op. cit.*, p. 46.
11. J. ROUBIER, *La Photographie et le cinéma d'amateur*, *op. cit.*, p. 66.
12. Collection privée.
13. *Ibid.*, p. 61.
14. *Ibid.*, p. 154.
15. *Ibid.*, p. 207.
16. *Ibid.*, p. 121.
17. Jean-Paul SARTRE, *L'Existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1992, p. 76.
18. « Quel lien existe-t-il entre l'opérateur et le peintre ? Pour y répondre, nous disposons d'une métaphore, couramment empruntée à la chirurgie et qui s'appuie sur le concept même d'opérateur. Le chirurgien apparaît à l'extrémité d'un ordre dont le pôle opposé est occupé par le guérisseur. L'attitude du guérisseur soignant un malade par imposition des mains diffère de celle du chirurgien, qui intervient dans le corps du malade. Le guérisseur maintient la distance naturelle entre lui-même et le patient, demeuré debout ; dit plus précisément : s'il réduit un peu cette distance – par l'imposition de ses mains –, il l'augmente beaucoup – par son autorité. Le chirurgien procède à l'inverse : il réduit fortement la distance qui le sépare du patient – puisqu'il pénètre son intériorité – et l'augmente à peine – par la précaution avec laquelle il meut sa main au milieu des organes. [...] » Benjamin WALTER, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 2^e éd., Paris, Éditions Allia, 2012, p. 67-69.
19. J.-P. SARTRE, *L'Imagination*, Paris, Presses universitaires de France, 1950, p. 162.
20. G. DUHAMEL et J. ROUBIER, *L'Humaniste et l'automate*, *op. cit.*, p. 69.
21. Nao SAWADA, « Sartre et la photographie : autour de la théorie de l'imaginaire », *Études françaises*, vol. 49, n° 2, 2013, p. 106.
22. *Ibid.*, p. 109.
23. DANIEL-ROPS dans le *Journal des débats*, cité par Laquinte, « Humaniste ou automate », *Le Courrier musical et théâtral*, 5 juillet 1933.
24. G. DUHAMEL et J. ROUBIER, *L'Humaniste et l'automate*, *op. cit.*, p. 22.
25. Florent FELS, « Actualités photographiques », *L'Art vivant*, mai 1931, p. 199.
Le 11 septembre 1932, Georges Duhamel écrit à Florent Fels et Pierre Mac Orlan au sujet de Jean Roubier : « Mon ami Jean Roubier est un photographe nouveau, lettré, excellent. Recevez-le. Parlez-lui. Donnez-lui des conseils et du travail. Éprouvez-le. Vous n'aurez point de regret. »
26. J.-P. SARTRE, *L'Existentialisme est un humanisme*, *op. cit.*, p. 92.
27. *Ibid.*, p. 92.
28. G. DUHAMEL (dir.), *Le Problème du livre*, Paris, Centre Marcelin-Berthelot, Académie méditerranéenne, 1939, p. 48.

29. *Ibid.*, p. 22.

30. G. DUHAMEL, *La Chronique des Pasquier*, Paris, Mercure de France, 1955.

RÉSUMÉS

En mai 1933, Paul Hartmann publie la conférence de Georges Duhamel, intitulée « L'Humaniste et l'automate », assortie de trente-deux photographies de Jean Roubier puisées à la source des esthétiques allemandes et soviétiques contemporaines. Ces photographies développent alors une rhétorique paradoxale avec le texte, ce qui a pour but de modérer et enrichir la réflexion du lecteur quant à la querelle du machinisme qui agite les milieux intellectuels de l'époque. L'ouvrage pose la question de la place de l'homme dans la société industrielle occidentale. Tous deux elliptiques, le texte et la photographie en appellent à l'intellect, aux émotions et à l'imagination du lecteur et contribuent ainsi à l'émergence d'une voie photographique héritière de l'humanisme littéraire. Membre de la Société Française de Photographie et du jury du Salon National de la Photographie à la Bibliothèque Nationale, Jean Roubier publie plus de deux cent ouvrages avec des poètes, écrivains et historiens de l'art tout au long de sa vie. *L'Humaniste et l'automate* est sa première publication.

AUTEUR

CÉLINE GLATARD

Céline Glatard est diplômée du second cycle de l'Ecole du Louvre, au sein duquel elle a rédigé un mémoire de recherche en histoire de la photographie portant sur l'ouvrage de Georges Duhamel *L'Humaniste et l'automate*. Elle a contribué à des expositions faisant dialoguer édition et photographie avec le musée Carnavalet, Bétonsalon - Centre d'art et de recherche et la Bibliothèque Kandinsky. Elle prépare actuellement la publication d'un ouvrage sur la réception des œuvres d'art abstrait par les jeunes visiteurs du Musée National d'Art Moderne.