CASSANDRE

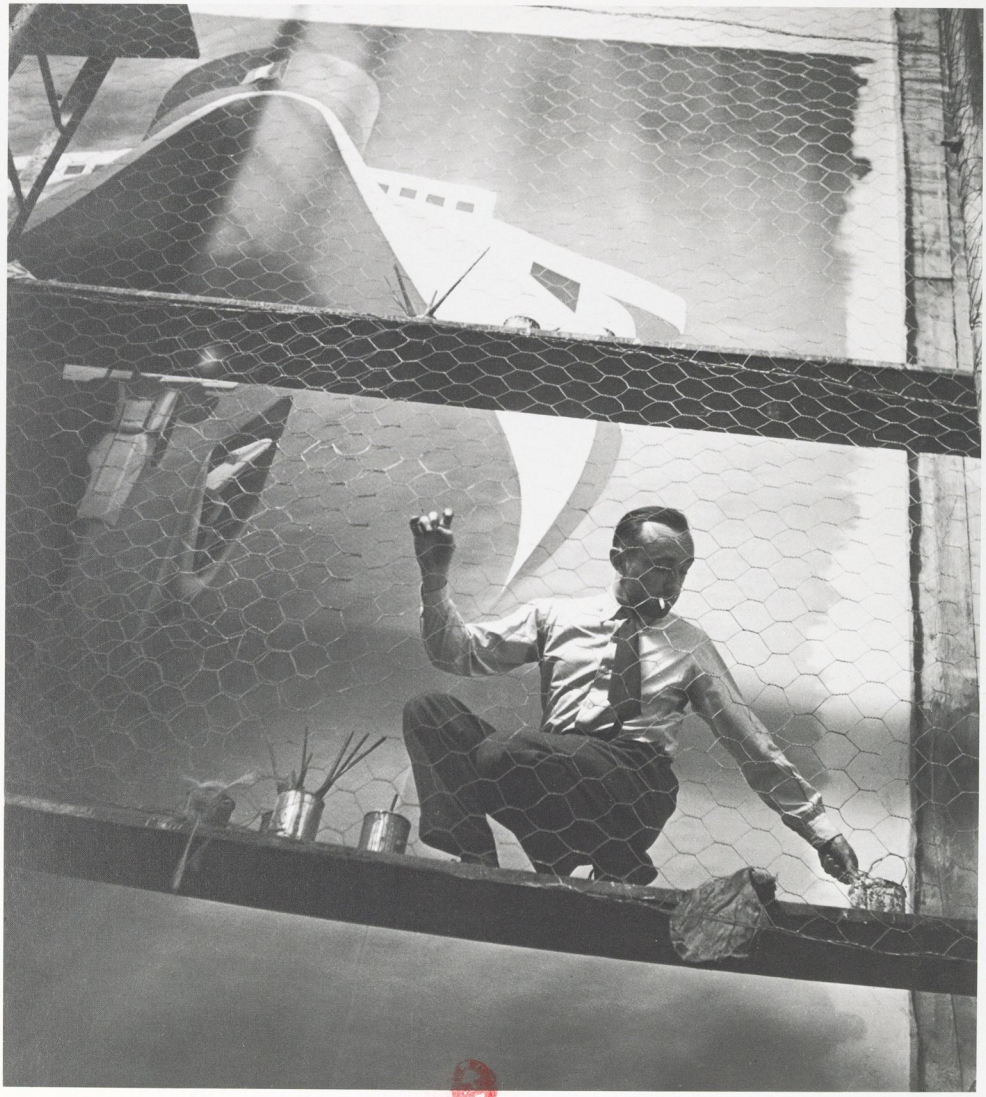
70
27-28

Ln 27 Cassandre (Adolphe Jean-Marie Mouron dit)



A.M. CASSANDRE

4°V
43763



A. M. Cassandre. Exposition internationale, Paris 1937. Photo auteur inconnu.

HENRI MOURON

A.M. CASSANDRE

affiches
arts graphiques
théâtre

SKIRA ART SELECTION

DI - 30-12-1985 - 37335

A mon fils Roland

© 1985 by Editions d'Art Albert Skira S.A., Genève,
pour l'édition en langue française.
© 1985 by Schirmer/Mosel München.
Tous droits réservés.

Composition: IRL Imprimeries Réunies Lausanne S.A.
Photolithos: Schwitter AG, Basel
Impression et reliure: Passavia Druckerei GmbH, Passau

ISBN 2-605-00071-0



REMERCIEMENTS

Ce livre n'aurait pu être réalisé tel qu'il apparaît aujourd'hui sans le précieux concours de nombreuses personnes auxquelles j'exprime ici ma sincère gratitude.

Je remercie d'abord celui qui fut à l'origine de sa publication, M. Lothar Schirmer, et je le fais avec d'autant plus de cœur qu'il sut se laisser volontiers convaincre de l'opportunité de faire évoluer son projet initial d'un ouvrage de qualité consacré aux affiches de Cassandre vers celui d'une monographie complète de l'artiste. Au cours de notre collaboration, j'ai eu maintes fois l'occasion de prendre la mesure de l'homme, de son intelligence, de sa sensibilité et de la passion avec laquelle il consacre sa vie à son métier d'éditeur d'art.

Je suis reconnaissant à M. André François d'avoir été à l'origine de cette collaboration en me le faisant connaître.

M^me^ Lola Saalburg, dont la fidèle amitié qui la lia à mon père pendant plus de trente ans survit dans les liens affectifs qui nous unissent, a su par sa confiance et ses encouragements me décider à entreprendre la tâche peu aisée d'écrire l'introduction de ce livre et assumer la responsabilité de définir les grandes lignes de sa construction. Je la remercie de m'avoir, par surcroît, accordé le privilège de lire les belles lettres que Cassandre lui avait adressées presque dès l'origine de leur amitié.

En choisissant l'œuvre d'affichiste de Cassandre pour sujet de sa thèse de doctorat de III^e^ cycle, présentée sous la direction du professeur M. Le Bot, M^me^ Sylvia Colle-Lorant, fille d'une autre amie fidèle de mon père, M^me^ Carmen Baron, a été la première à travailler et à réfléchir avec profondeur sur cet aspect essentiel de l'œuvre de l'artiste. Qu'elle en soit d'autant plus remerciée que, grâce à l'abondante documentation qu'elle a su réunir avec tant d'ardeur et de méthode, son étude a été pour moi et restera pour tous un ouvrage de référence irremplaçable.

D'autres personnes ont plus concrètement et très aimablement contribué à l'enrichissement de la partie principale de ce livre, son iconographie.

Ainsi M. Alain Weill, dont la compétence en matière d'affiches n'est plus à révéler aux amateurs, organisateur éclairé de l'importante exposition d'affiches de Cassandre qui a eu lieu en octobre 1984 chez Seibu à Tokyo, a permis que fussent photographiées à Paris dans des conditions exceptionnelles près de soixante-dix épreuves originales réunies par ses soins en vue de cette manifestation. J'ai en outre trouvé auprès de lui l'aide précieuse de ses conseils avisés.

Apportant son concours à cet effort, M. Jack Rennert, lui aussi mondialement connu et apprécié des connaisseurs, n'avait pas attendu ces circonstances pour me faire l'amitié de m'assurer de New York sa collaboration efficace. Il a

gracieusement mis à ma disposition les photographies des affiches de sa propre collection et, me permettant en plus d'avoir accès à l'une des plus riches du monde, celle de M^lle^ Susan J. Pack que je tiens à remercier ici tout particulièrement, il n'a pas hésité à se charger de faire photographier à New York certaines pièces qu'elle possède, essentiellement pour ce livre.

De même, M^me^ Anne-Claude Lelieur, conservateur en chef, M^lle^ Claudie Roger et M. Henri Normand, conservateurs de la Bibliothèque Forney à Paris, MM. Gilles Didier, Jacques Bacquier et Jacques Fivel de la Galerie Serpente à Paris, M. Jean-Louis Fivel, M^mes^ Lola et Béatrice Saalburg et M. Martin Le Coultre ont prêté leurs concours généreux à cet effort.

Pour la partie de l'ouvrage consacrée à l'affiche, je tiens enfin à remercier le Musée de la Publicité et le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale à Paris, le Kunstgewerbemuseum à Zurich, le Stedelijk Museum à Amsterdam, le Museum of Modern Art à New York, M. Denys Boulanger, la société Nouvelles Images, ainsi que M. Félix Marcilhac et M^e^ Gérard Champin qui ont en outre gracieusement mis à ma disposition les photographies de deux maquettes de couverture pour Harper's Bazaar.

En ce qui concerne les œuvres de théâtre, j'ai reçu l'aide précieuse de M. Jean Meyer qui, en souvenir de sa collaboration prolongée avec mon père, m'a chaleureusement reçu et fait l'amitié de me prêter pour la reproduction les superbes maquettes de costumes pour les personnages de la commedia dell'arte figurant dans le divertissement du Monsieur de Pourceaugnac *dont, sociétaire de la Comédie-Française, il avait assuré la mise en scène en 1948. M^lle^ Guibert, conservateur de la Bibliothèque de la Comédie-Française, a bien voulu me prêter pour les photographier les admirables maquettes de costumes pour les personnages types des tragédies de Racine devant être représentées sur cette scène, les dernières maquettes de théâtre signées de la main de Cassandre.*

M^mes^ Francine Cabrières et Janine Larvor m'ont amicalement confié les maquettes du décor et des costumes du ballet Dramma per Musica, *ainsi que celles des costumes pour l'*Othello *de 1949 à la Comédie-Française.*

Enfin, je ne pourrais terminer sans avoir ici une pensée de reconnaissance pour M. François Michel dont l'amicale sollicitude pour mon père ne se démentit jamais jusqu'à la dernière extrémité. Je ne crois pas me tromper en disant que sur bien des points leurs idées étaient en accord et c'est pourquoi il m'a paru justifié d'illustrer mon propos de quelques-unes de ses pertinentes remarques. Qu'il soit remercié d'avoir ainsi contribué au parachèvement de cet ouvrage.

Paris, juillet 1985 *Henri Mouron*

TABLE DES MATIÈRES

9 D'une nouvelle esthétique de l'affiche

37 De la synthèse à l'objet

105 Le désenchantement

119 Des murs de la ville à la cérémonie théâtrale

155 Notes

161 Répertoire des planches en couleurs

162 Les planches

305 Biographie

309 Bibliographie

311 Répertoire des décors et costumes de théâtre

313 Table alphabétique des réalisations de Cassandre

319 Crédits photographiques

D'UNE NOUVELLE ESTHÉTIQUE DE L'AFFICHE

Un grand homme n'a qu'un souci : devenir le plus humain possible, disons mieux, devenir banal... et, chose admirable, c'est ainsi qu'il devient le plus personnel.

André GIDE

Adolphe Mouron, dit A.M. Cassandre, est né en Ukraine le 24 janvier 1901. Issu d'une famille bourgeoise du Bordelais, son père Georges, rompant avec la tradition selon laquelle les fils entraient dans l'administration, la magistrature ou l'armée, choisit de faire carrière dans les affaires.

A dix-huit ans, il décide de quitter Libourne, sa ville natale, pour s'expatrier en Russie où un oncle maternel a ouvert à Kharkov un comptoir d'importation de vins français, dans lequel il offre à son neveu de le seconder. Georges Mouron se révélera excellent commerçant et, à la mort de son oncle, héritera de l'affaire dont il fera un établissement fort prospère, capable d'assurer à la famille qu'il a fondée une existence plus qu'aisée.

De son mariage avec Eléonore Poque qui est elle-même la fille d'un émigré français et d'une mère balte, et dont la jeunesse a eu pour cadre la bourgeoisie dorée de la Russie de Nicolas II, naquirent cinq enfants dont le jeune Dola est le cadet[1].

Dès son adolescence, celui-ci connaîtra, comme ses frères et sœurs, une existence voyageuse, partagée entre Paris où son père, resté très attaché à la culture française, lui fait faire de solides études classiques, et la grande maison familiale de Kharkov où il passe des vacances prolongées.

Mobilisé dans l'armée française, son frère aîné Henri tombe au front dans les premières semaines de la guerre de 1914, ce qui interrompt le cours de ces longs voyages à travers l'Europe si instructifs pour le jeune Dola. L'année suivante, la famille doit se fixer à Paris et seul Georges Mouron fait encore quelques séjours en Russie pour tenter de préserver l'avenir de l'affaire de Kharkov. Mais la révolution de 1917 ruine brutalement cet espoir et il doit finalement se fixer lui-même à Paris. Pour le jeune Dola, comme pour les autres membres de la famille, la révolution bolchevique marque dramatiquement la rupture définitive avec cette terre ukrainienne dont il conservera toute sa vie une tendre nostalgie parée des souvenirs de l'adolescence.



1. *Georges Mouron, 1925. Photo d'amateur.*



2. *Eléonore et Dola Mouron, 1902. Photo d'amateur.*

Après l'Armistice, Dola Mouron vient de terminer de brillantes études au Lycée Condorcet[2]. Il a décidé de consacrer sa vie à la peinture. Il commence alors à travailler chez Lucien Simon, puis fréquente les ateliers libres de Montparnasse, l'Académie Julian et la Grande Chaumière, qui conviennent mieux à son tempérament batailleur que la vénérable Ecole des beaux-arts dont il ne lui a fallu qu'une heure passée dans l'atelier Cormon pour mesurer l'académisme poussiéreux.

Mais, très vite, l'année suivante, il commence à s'intéresser à l'affiche. Sans doute était-il alors à la recherche d'un expédient susceptible de lui permettre de poursuivre librement son expérience picturale. Dans une introduction à la première interview de Cassandre, publiée dans le numéro de décembre 1926 de *L'Affiche*, revue de l'Union de l'Affiche française, Pierre Andrin nous donne quelques indications sur sa démarche initiale dans la publicité:

«Dès 1919, alors qu'il n'a pas encore quitté le tabouret de Julian, Cassandre fait ses débuts d'affichiste à l'occasion d'un concours ouvert par Michelin. Simple salut aux maîtres en vogue, sa variation sur le thème de Bibendum lui vaut d'être classé troisième[3].

»L'indication de ce premier succès ne sera pas perdue. Bien que son père soit tout disposé à soutenir, durant dix années et plus au besoin[4], son labeur désintéressé d'artiste, Cassandre, qui exècre la bohème où tant de beaux talents ont fait naufrage *(sic)*, décide de demander à l'affiche son indépendance matérielle en attendant le jour où, mûri par le travail et la méditation, il sera peut-être à même d'accéder au plan supérieur de la peinture proprement dite. Cette noble ambition justifie la rigueur hermétique du pseudonyme sous lequel l'affichiste entend réserver les possibilités d'un peintre dont n'a pas encore sonné l'heure[5].

»Ses premières 'erreurs', il les confesse à l'éditeur Hachard. Par une intuition magistrale, le chef de la jeune firme qui, en moins de sept années, distança beaucoup de ses vénérables aînées, pressentit les moyens extraordinaires de l'obscur débutant et formula ce diagnostic que devait bientôt confirmer le succès: 'Ce que vous faites est invendable, mais c'est prodigieusement publicitaire.'

»Et voici qu'après bien des tentatives dans le domaine des réalisations commerciales, une première page murale est inscrite à l'intention des *Pâtes Garres*, page dont l'intérêt est surtout chronologique



3. *GARRES. Affiche, lithographie, 1922.*

puisqu'elle marque le début des créations A.M. Cassandre éditées par Hachard & C^ie^, auxquelles l'artiste est, depuis lors, lié par un contrat d'exclusivité[6].

»A cette affiche alimentaire succède une affiche sportive: le génie ailé des meetings d'aviation de l'*Aéro-Club de Bourgogne*.

»Après ces deux coups frappés discrètement et comme dans la coulisse, c'est en 1923 la retentissante première du *Bûcheron*, puis, suivant l'ordre de leur parution: *Onoto, Le Nouvelliste, Turmac, Le Kid, PiVolo, Grand-Sport, Florent, L'Intransigeant, La Croix verte* et enfin, en octobre 1926, la variante bleue et noire du *Bûcheron*.»

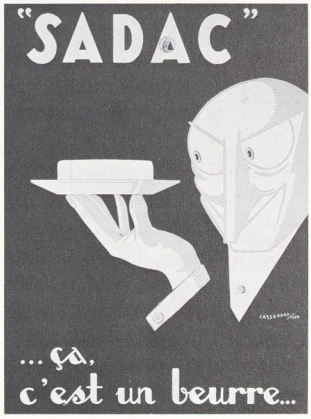
Si les toutes premières expériences d'affichiste de Cassandre s'expliquent bien par la volonté d'assurer son indépendance financière, c'est évidemment ailleurs qu'il faut chercher les motifs de son véritable et précoce engagement dans un genre somme toute assez éloigné de son orientation initiale. Nul doute que, dès la réussite du *Bûcheron*, il se prit au jeu de l'affiche, sinon à celui du succès qu'elle lui apportait. Nul doute, non plus, qu'il commençait alors à croire sérieusement que celle-ci constituait pour un jeune peintre une forme d'action capable de se substituer avantageusement à la forme traditionnelle. Ce qu'il écrivit sur son métier, au cours de sa période publicitaire, nous persuade qu'il était alors convaincu que l'art de l'affiche plonge ses racines dans la vie moderne de façon autrement plus authentique que la peinture de chevalet, qu'elle offre donc au peintre le moyen inespéré de retrouver le contact perdu avec un large public. Et il est évident que l'exceptionnelle réussite qu'il connut prend sa source dans la profondeur de son engagement.

C'est dans le même ordre d'idées que son ami le sculpteur Raymond Mason écrira en 1966[7]:

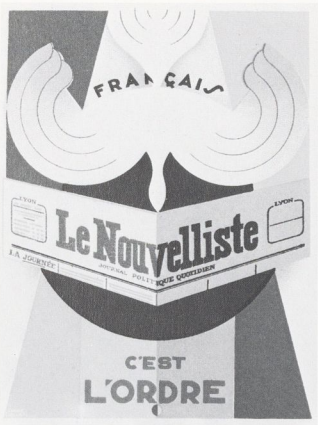
«Le geste initial de Cassandre était le bon. Il est descendu dans la rue...

»Regardez ces œuvres vieilles de trente-cinq ans! Pourquoi cet éclat, pourquoi cette fraîcheur? Pourquoi nous remplissent-elles de bonheur? A ne pas douter, parce qu'elles étaient faites pour la grande lumière du jour, parce qu'elles se situaient dans la vie, dans la joie de la rue. Là où elles parlaient aux gens...»

Cet engagement qui dut se décider entre 1919 et 1923 fut vraisemblablement l'aboutissement d'une réflexion d'ordre à la fois esthétique et moral qu'il convient de rapprocher des grands mouvements d'idées qui agitaient la pensée artistique de l'Europe d'alors.



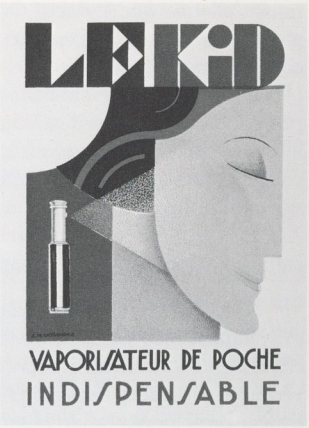
4. *SADAC. Affiche, lithographie, 1922.*



5. *LE NOUVELLISTE. Affiche, lithographie, 1924.*



6. *TURMAC. Affiche, lithographie, 1925.*



7. *LE KID. Affiche, lithographie, 1925.*

Aujourd'hui, nous avons en effet accepté, il est vrai non sans difficulté, que l'âge d'or où existait un vrai dialogue entre l'artiste et son public est à jamais révolu. Il nous apparaît tout aussi clairement que la conception contemporaine de l'œuvre d'art devenue «objet d'art», pour ne pas dire de commerce, voire de spéculation financière, ne constitue pour l'artiste qu'un piètre palliatif à ce divorce. Tout juste pouvons-nous concéder que cette conception accorde la survie à ceux qui ont accepté de jouer le jeu du marché de l'art.

Mais l'acceptation de cette rupture ne se fit pas sans mal et l'on assista au début du siècle, chez certains, à une véritable révolte contre un phénomène sociologique dont ils commençaient à mesurer l'étendue.

Dans ses *Théories*, publiées en 1910, Maurice Denis s'exprime en ces termes sur la question:

«Les productions de l'art moderne ne dépassent guère un petit cercle d'initiés. Ce sont de petites coteries qui en jouissent. Chaque espèce de sensibilité, chaque artiste, si incomplet soit-il, possède une catégorie d'admirateurs, son public. Or l'œuvre d'art doit atteindre et remuer tous les hommes. Soit parce qu'ils expriment et résument toute une civilisation, soit parce qu'ils provoquent une culture nouvelle, les chefs-d'œuvre classiques ont un caractère d'universalité, d'absolu. L'ordre de l'univers, l'Ordre divin que l'intelligence



8. *HUILE DE LA CROIX VERTE. Affiche, lithographie, 1925.*



9. *THIERY. Affiche, lithographie, 1925.*

humaine manifeste en eux apparaît le même à travers la variété des formules individuelles. Ces formules ne deviennent classiques qu'autant qu'elles expriment cet ordre avec plus d'éloquence et de clarté.»

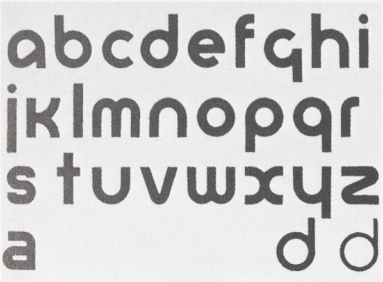
Il y avait dans la bibliothèque de mon père un exemplaire de ces *Théories*. Il n'aimait pas la peinture de Maurice Denis mais appréciait ses idées sur l'art et les annotations qui figurent en regard de ce beau texte témoignent de son approbation.

Mais c'est surtout en Allemagne que devait naître, de façon plus constructive, une véritable réflexion communautaire qui, tournant le dos aux conceptions élitaires d'un «art pour la bourgeoisie», affrontait le problème des relations nécessaires entre production industrielle ou artisanale et création artistique. En 1913, Walter Gropius prenait déjà publiquement position sur les problèmes relatifs à la forme à donner au produit industriel, après avoir créé deux ans avant pour une usine le premier prototype d'une architecture où la logique du plan et la rationalité des structures proclamaient la primauté de la fonction sur l'arbitraire esthétique et sa seule aptitude à conférer à l'édifice son authentique beauté.

A la fin de la Première Guerre mondiale, Gropius ne nourrissait plus guère d'illusions sur la possibilité d'associer, dans l'immédiat, les industriels à son effort et son beau texte, publié en manière de manifeste en 1919, est un appel aux jeunes artistes de l'après-guerre:



10. *Herbert Bayer. Composition typographique pour la première exposition du Bauhaus à Weimar, 1923.*



11. *Herbert Bayer. Caractère Universal, 1923.*

«Architectes, Sculpteurs, Peintres, nous devons tous retrouver la notion de notre métier artisanal! Il n'y a pas d'art en tant que profession... Formons donc ensemble une nouvelle corporation d'artisans, dégagée de cette distinction présomptueuse entre classes sociales, qui visait à dresser une muraille d'orgueil entre artisans et artistes! A nous de vouloir, de concevoir, de créer ensemble l'édifice de l'avenir qui sera Tout en une seule forme, dans son nouvel aspect, l'architecture, la sculpture et la peinture...»

Ce qui était important dans le projet de Gropius, c'est que son objectif principal était d'arracher l'artiste à sa tour d'ivoire pour, en quelque sorte, le faire descendre dans la rue. Il devait ainsi, dès le début des années vingt, attirer à Weimar dans le cadre de son académie du Bauhaus des créateurs de toutes disciplines et de toutes nationalités: architectes, sculpteurs, peintres mais aussi artisans de tous métiers, dont la mission était de former dans une relation confraternelle les plasticiens qui devaient dans le futur réaliser ce que Gropius voyait comme un projet global d'architecture.

Bien entendu, les créations graphiques n'étaient pas absentes des programmes d'études du Bauhaus et les remarquables travaux typographiques qui y furent menés par Oskar Schlemmer, Lyonel Feininger, Herbert Bayer et les constructivistes Moholy-Nagy et Lissitzky témoignent, dans leur sévérité parfois un peu excessive, de la volonté de ces artistes de considérer l'écriture comme une œuvre d'art. C'est à ces graphistes que l'on doit le retour à la simplicité et à la noblesse des inscriptions monumentales de l'Antiquité et le dessin du caractère Universal par Herbert Bayer, de même que celui du Futura, fait apparaître à quel point ils jugeaient primordiales la lisibilité et la clarté du dessin de la lettre et combien ils se désintéressaient de ses aspects proprement décoratifs[8].

La lecture du premier texte de Cassandre, paru en 1926 dans la revue déjà citée, permet de mesurer à quel point sa réflexion était alors apparentée à celle des hommes du Bauhaus.

Comme on le verra en effet, qu'il ait suivi de près ou de loin les travaux du groupe, cette communauté de pensée se discerne dès les premières lignes, dans la définition même qu'il donne de l'affiche: une œuvre picturale destinée à la foule et donc nécessairement dépourvue de ce lyrisme individuel qui est devenu le domaine propre de la peinture de chevalet dont l'audience ne peut être que confidentielle. La condamnation d'un «art pour la bourgeoisie» est ici implicite. Et sans doute est-ce là le point capital, car il conditionne toute

la démarche créatrice de Cassandre à cette époque. Conséquence de cette attitude fondamentale, les similitudes foisonnent:

Refus de tout ce qui, en peinture, est individuel et particulier à l'artiste — Recours aux moyens illimités de l'industrie pour la reproduction de l'œuvre — Référence à l'artisanat, dépositaire d'une tradition d'effacement seule capable d'inspirer au créateur l'humilité nécessaire à l'accomplissement d'un art populaire — Référence surtout, tellement insistante, à l'architecture, cadre suprême de l'œuvre plastique qui lui impose ses règles de composition, du tracé géométrique à la modulation rythmique — Retour à la source antique d'une authentique écriture épigraphique, la seule à pouvoir figurer dans la peinture monumentale, par son architecture et sa clarté.

Mais il y a, dans ce texte de Cassandre, quelque chose d'autrement plus émouvant que le simple exposé d'une doctrine esthétique: c'est une profession de foi, de cette foi neuve dont on parlait tant à Weimar.

«Et d'abord quelques remarques d'ordre esthétique.

»De plus en plus la peinture évolue vers le lyrisme individuel, vers une œuvre purement poétique et non picturale au sens classique du terme.

»Tout au contraire, l'affiche tend vers un art collectif et pratique, s'efforce d'éliminer toutes les particularités propres à l'artiste, tous ses tics, toutes les marques de sa 'patte'.

»L'affiche n'est pas, ne doit pas être, comme le tableau, une œuvre que sa 'manière' différencie à première vue, un exemplaire unique destiné à satisfaire l'amour ombrageux d'un seul amateur plus ou moins éclairé; elle doit être un objet de série reproduit à des milliers d'exemplaires, tel un stylo ou une automobile, et destiné tout comme eux à rendre certains services d'ordre matériel, à remplir une fonction commerciale.

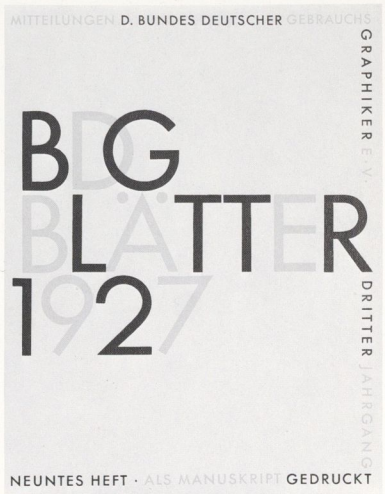
»De fréquents malentendus éclatent à ce propos entre l'affichiste et le client tenté de jouer au Mécène, d'imprimer à son placard je ne sais quel cachet poétique qui lui vaudra, sinon des commandes, du moins les flagorneries de son entourage.

»Même en peinture, un tel calcul est faux. Car celui qui commence par s'affirmer à lui-même: 'Je vais faire du grand art', celui-là finit par un petit 'navet'.

»La création d'une affiche pose un problème technique et commercial où la sensibilité particulière n'a aucune part. Il s'agit de



12. *Lissitzky. Composition typographique publicitaire, 1924.*



13. *Paul Renner. Couverture du spécimen du caractère Futura, 1923.*

s'adresser à la masse dans un langage accessible au vulgaire et comparable à celui de nos imagiers du Moyen Age, des potiers grecs, des fresquistes égyptiens; il s'agit de raconter une histoire à la foule. C'est en ce sens que l'affiche moderne tend à remplacer les arts mineurs, les arts collectifs, les arts anonymes que virent fleurir l'Antiquité et le Moyen Age.

»Parallèlement à la réforme dans le domaine moral, c'est la Renaissance qui, dans le domaine esthétique, a provoqué l'explosion soudaine de l'individualisme et a rompu ces habitudes chrétiennes de docilité et d'humilité sans quoi il est impossible de comprendre l'effacement volontaire des maçons, des imagiers et des verriers de nos cathédrales.

»Aussi, en tant que réaction contre l'individualisme, le cubisme m'apparaît comme le fait capital de ces vingt dernières années.

»L'idée maîtresse du cubisme, son idée noble et féconde, consiste à ramener la peinture à un art plus général, à rendre en quelque sorte l'absolu de l'objet.

»On a défini l'impressionnisme d'avant 1900: 'La Nature vue à travers un tempérament', c'est la nature fragmentaire et déformée par l'indice de réfraction individuel.

»Aux antipodes, le cubisme, par son effort de construction géométrique et sa logique impitoyable, fait prévaloir l'éternel au-dessus des contingences et l'impersonnel au-delà des complexités particulières.

»Ce qui force l'estime pour le cubisme, ce ne sont pas les formes qu'il a matérialisées, ce sont ses tendances supérieures, c'est son esprit qui lutte contre les déformations et les variations propres à l'œil humain. Au lieu d'une vulgaire plaque photographique, il nous donne, enfermée dans un cadre, toute l'immensité d'un univers dont il nous rend perceptible la suprême harmonie.

»Il est bien certain qu'en 1900 les peintres ne composaient pas, alors qu'en 1926, après l'avènement du cubisme, un même souci et, parfois, une science parfaite de la composition s'affirment dans les plus humbles toiles[9]. La moindre création d'un Dunoyer de Segonzac, par exemple, se reconnaît à cette cadence secrète.

»Certains ont qualifié mes affiches de cubistes. Elles le sont en ce sens que ma méthode est essentiellement géométrique et monumentale. L'architecture, l'art que je préfère à tous les autres[10], m'inspira l'horreur des particularités déformantes et l'amour des vastes surfaces qu'une nudité impersonnelle prédestine à la grande fresque publicitaire.



14. *A. M. Cassandre, environ 1927. Photo d'amateur.*

»Toujours plus sensible à la forme qu'à la couleur, à l'ordonnance des choses qu'à leur détail et, pour reprendre la pensée pascalienne, à l'esprit de géométrie qu'à l'esprit de finesse, je me trouverais, au titre de la peinture, en état d'infériorité[11]. Mais en tant qu'affichiste, cette prédisposition me met singulièrement à l'aise.

»Car, vouée à la rue, l'affiche doit s'incorporer aux masses architecturales, meubler des façades de plus en plus étendues, animer non plus seulement quelques palissades et quelques maisons mais d'énormes cubes de pierre, voire des quartiers immenses.

»Nos moyens actuels ne correspondent nullement aux nécessités nouvelles et le papier lithographié, matière livresque et non murale, n'est plus à l'envergure de telles perspectives. En 1926, le 80 × 120 n'est plus qu'une carte de visite et nous ne faisons plus que prolonger vainement Daumier avec de simples estampes agrandies.

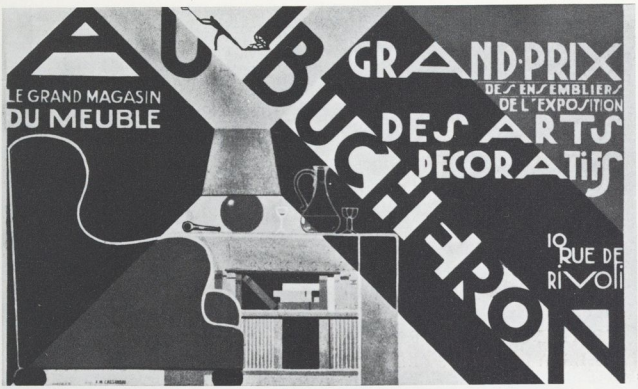
»Il nous faudrait à présent des procédés moins étriqués, qui ne nous maintiendraient pas captifs entre les mêmes étroites ornières. Déjà appliquée avec succès à la carrosserie automobile, la peinture pulvérisée fournira peut-être la solution à cet inquiétant problème[12].

»Car la peinture sur toile exécutée à la main réserve bien des mécomptes. Ce qui manque essentiellement, ce sont des équipes d'auxiliaires homogènes et bien entraînées, comme en utilisaient les maîtres du Moyen Age[13]. L'heure n'est guère propice, hélas! à la création ou plutôt à la résurrection d'un artisanat dont le XIII^e siècle nous offre l'archétype. Les chefs-d'œuvre collectifs et anonymes de cette époque miraculeuse supposent une soumission, une conscience et une ardeur que seule la foi peut engendrer au cœur des hommes. Or nos praticiens de 1926 sont, pour la plupart, des ratés de l'Ecole des beaux-arts, incapables et aigris qui se font 'la patte' sur les fossettes du BB Dum Dum[14].

»Faute de subalternes experts et convaincus qui matérialiseraient la pensée de l'artiste et lui laisseraient le soin de mettre, ici et là, quelques touches suprêmes, la grande peinture publicitaire ne saurait actuellement se développer chez nous[15]. En lithographie même, la plupart de nos traducteurs nous trahissent. Pour parer aux déperditions et aux altérations immanquables, il nous faudrait travailler nous-mêmes sur la pierre. Mais quel dieu nous fera ces loisirs?

»Fidèle à ma méthode géométrique ou, plus exactement, architecturale, je m'efforce du moins d'assurer à mes affiches un 'plancher des vaches' indéformable. C'est sur ce plancher que travaille mon dessinateur. Je lui interdis la mise au carreau. Je lui donne un module qui se répète et rythme la composition tout entière. C'est en quelque sorte la clé du système. Mon collaborateur n'est qu'un docile exécutant. Je ne lui abandonne, bien entendu, ni le choix, ni la figuration, ni la mise en place de la lettre.

»Trop longtemps méconnue ou sous-estimée de nos prédécesseurs, la lettre joue en effet, dans l'affiche, un rôle capital. C'est



15. *AU BÛCHERON. Grand Prix des Arts décoratifs. Affiche, toile peinte, 1925.*

la grande vedette de la scène murale puisqu'elle, et nulle autre, est chargée de dire au public la formule magique qui fait vendre.

»Il importe que l'affichiste commence toujours par le texte et le campe, autant que faire se peut, au centre de sa composition. C'est autour du texte que doit tourner le dessin et non inversement.

»Certains affichistes, esclaves de certaines nécessités commerciales, se sont trouvés dans l'obligation de fabriquer en série et à l'avance des maquettes omnibus, non pour un client déterminé, mais pour un produit quelconque; de travailler *in specie*, non *in genere*, c'est-à-dire en l'air, et de réserver systématiquement dans leur passe-partout un vide destiné à recevoir une légende.

»Mon affiche des meetings d'aviation n'échappe pas à ce reproche. Il est vrai que c'est la seule signée de mon nom dont le titre ne soit qu'un remplissage. Depuis cette erreur de circonstance, j'ai toujours employé le procédé diamétralement opposé, procédé à la fois plus plastique et plus sincère[16].

»Car l'affiche n'est pas un tableau. C'est avant toute chose un mot. C'est le mot qui commande, qui conditionne et anime toute la scène publicitaire. Ce mot autour duquel tous les éléments graphiques s'ordonnent, ce mot a seul le pouvoir de donner à l'affiche son unité et sa signification.

»Autrefois, on campait la lettre après coup, au petit bonheur, soit en surcharge, diagonalement ou transversalement, soit dans quelque propice encoignure. Il n'en va plus ainsi. La primauté de la lettre s'affirme chaque jour davantage et je me flatte d'y avoir contribué selon mes forces.

16. *AÉROCLUB DE BOURGOGNE. Affiche, lithographie, 1923.*



»Quant au choix du caractère, mes convictions n'ont jamais varié. Je n'ignore pas que la science expérimentale vient de conclure contre les capitales en faveur des 'bas de casse', plus lisibles que les premières[17]. Mais je reste indéfectiblement attaché aux majuscules. Selon moi, la minuscule n'est qu'une déformation manuelle de la lettre monumentale, une abréviation, une altération cursive imputable aux copistes. Ma conception architecturale de l'affiche devait nécessairement orienter mes préférences, non vers une parodie de l'inscription, mais vers un pur produit de l'équerre et du compas, vers la lettre primitive, la lettre lapidaire, celle des Phéniciens et des Romains, la vraie, la seule substantiellement monumentale.

»C'est le texte, c'est la lettre qui, chez moi, met en branle le mécanisme de la création mentale, qui provoque l'association d'idées génératrices des formes plastiques. Pour PIVOLO, par exemple, mon affiche préférée avec celle de L'INTRANSIGEANT, parce que les clients les ont acceptées d'emblée, telles que je les avais conçues et réalisées, sans aucune discussion, sans aucun repentir, pour PIVOLO donc, c'est le conseil du célèbre pilote instructeur: 'Et puis vole haut!', popularisé dans toutes les écoles d'aviation et déformé en 'Pivolo', dont j'ai tiré, par voie de calembour (pie vole haut), l'oiseau noir et blanc que j'ai schématisé afin de symboliser le nouvel apéritif. Un engrenage verbal m'a entraîné jusqu'à la formule, à la fois esthétique et publicitaire, à laquelle le grand public a bien voulu, dès son apparition, vouer une efficace sympathie.

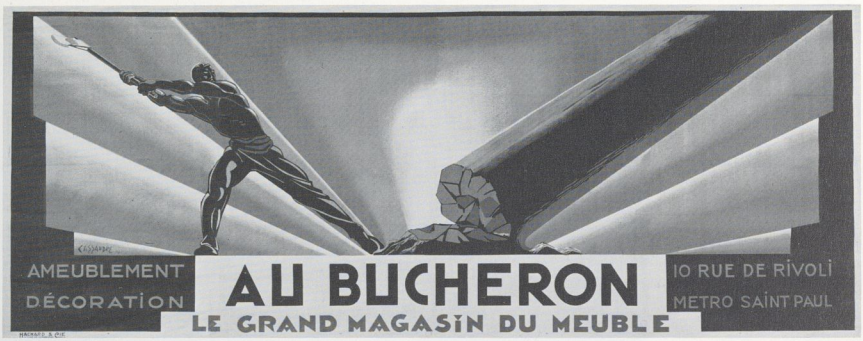
»A vrai dire, une telle réussite implique une longue gestation cérébrale: 'Pour trouver sans chercher, a dit un psychologue, il faut avoir cherché sans trouver.' Des semaines entières je porte mon idée et je ne saisis le crayon qu'après l'avoir mûrie.

»Avec l'élément verbal, l'élément spatial remplit un office primordial dans l'élaboration de mes affiches. Après la capture du mot, le format imposé conditionne étroitement le problème[18]. A cet égard, l'art de l'affichiste moderne n'est pas sans analogie avec celui de l'ancien héraldiste qui devait, coûte que coûte, faire tenir les attributs et la sentence dans tel ou tel canton des armoiries. Aussi bien, par sa schématique objectivité, par ses symboles parlants, par ses couleurs voyantes, par sa devise enfin, l'écu est un ancêtre authentique de l'affiche.

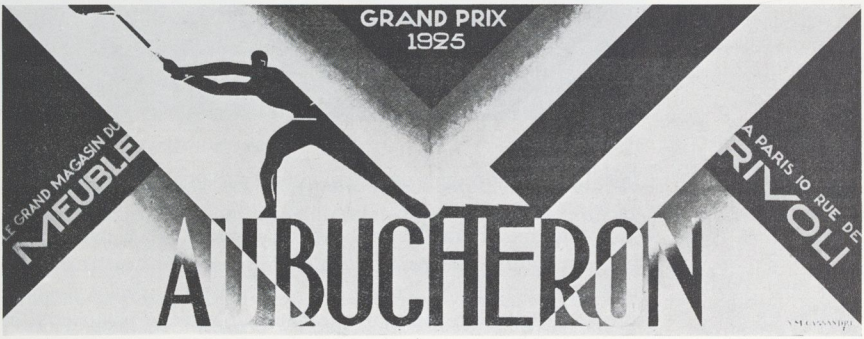
»Pour LE BÛCHERON, mon invention était asservie aux limites d'un 'champ' horizontal oblong. Cette servitude m'a conduit au dispositif triangulaire en V très aplati, le seul qui me permit de loger, en même temps que la lettre, le personnage et le décor symboliques.



17. *PIVOLO. Affiche, lithographie, 1924.*



18



19

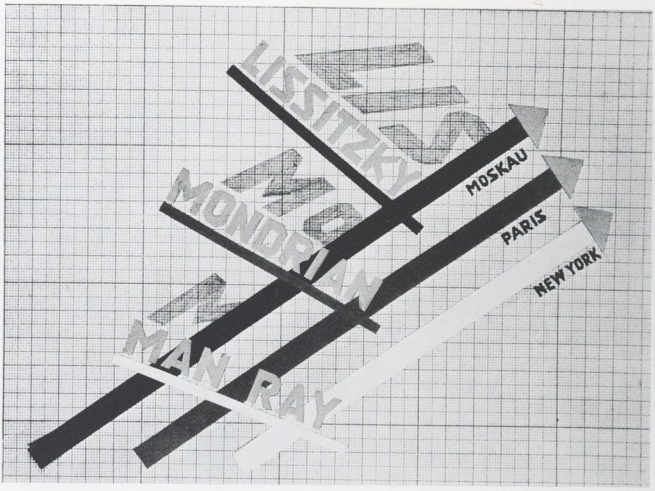
»Afin de rendre avec quelque vraisemblance le geste et l'attitude d'un abatteur d'arbre, j'ai parcouru en tous sens la forêt de Montmorency. Surtout j'ai fait à foison des études d'après un athlète, superbe gaillard qui, entre les séances de pose, travaillait et échauffait ses muscles par des exercices appropriés.

»Une fois imprégné de mon sujet, j'ai pris congé de toute cette documentation préalable et j'ai librement schématisé mon bonhomme et son arbre en profitant au mieux de l'espace qui m'était imparti.

»A ce propos, dans la variation bleue et noire exécutée depuis octobre dernier sur les murs de Paris, sur le thème de mon premier BÛCHERON, j'ai poussé plus loin encore mon parti pris de simplification. L'acteur aussi bien que le décor n'y sont plus traités qu'en ombres chinoises, en simples découpures. J'avais remarqué en effet que, sans aucun péril pour l'intelligence de mon panneau, je pouvais

18. *AU BÛCHERON. Affiche, lithographie, 1923.*

19. *AU BÛCHERON. « Variation bleue et noire ». Affiche, lithographie (et/ou toile peinte), 1926.*
Outre les trois œuvres de ce titre reproduites dans l'ouvrage, Hachard & Cie édita au moins deux affiches de texte en 1925 et, en 1927, une autre variante de la version initiale de 1923, toutes trois vraisemblablement exécutées sur toile.



20. *Lissitzky. Projet d'affiche, 1925.*

faire l'économie de bien des détails qui ne parlaient guère à 'l'homme de la rue'.

»Destiné à rafraîchir par le jeu des réminiscences la mémoire du passant, mon deuxième BÛCHERON représente exactement ma technique actuelle et totalise ma laborieuse expérience de trois années. Si cette commande pour le meuble m'avait été passée en 1926 et non en 1923, le premier 'état' du BÛCHERON, celui qui m'a valu, à tort ou à raison, le Grand Prix à l'Exposition des arts décoratifs, n'aurait pas vu le jour.

»Ces deux étapes permettent de mesurer exactement le chemin parcouru et de saisir l'orientation de ma manière, d'une part vers une concision plus schématique, d'autre part vers l'utilisation de plus grandes surfaces.

»Car le nouveau BÛCHERON a été traité intentionnellement comme un motif de papier peint dont la juxtaposition et la répétition à l'infini sur d'immenses murailles engendraient une sorte de rythme géométrique, de symphonie unitaire...

»Liberté absolue dans le choix des moyens appropriés à la solution d'un problème publicitaire: telle est, à mon sens, la faveur suprême qui puisse être accordée à un affichiste. Si, de nos jours, le jeune peintre est réduit en esclavage par les marchands de tableaux, ses mécènes, mais en même temps ses tyrans et ses bourreaux, l'affi-



21. *L'INTRANSIGEANT. Affiche, lithographie, 1925.*

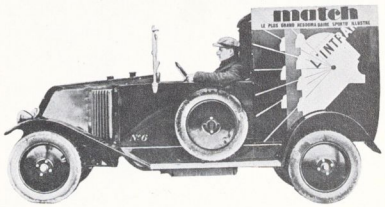
chiste, lui, est asservi aux préjugés et aux lubies du client qui, de suppressions en additions, défigure totalement la maquette initiale.

»Il faut évidemment tenir compte des contingences commerciales. Il faut reconnaître ... aussi qu'au cours d'un entretien avec l'annonceur peut jaillir à l'improviste le mot fécond qui engendrera l'association d'idées créatrice du système définitif. Mais avant d'arriver au terme du voyage, que de colis égarés!

»Pour éviter de me mettre en scène tout en choisissant une espèce concrète, je pourrais, sur telle ou telle création de Loupot, que je considère comme un maître, je pourrais, dis-je, montrer du doigt, comme la vermine sur un nu, les formes parasitaires qui ont été imposées à l'artiste.

»Ce ne fut pas le cas de mon affiche L'INTRANSIGEANT, celle où je crois avoir donné ma pleine mesure. Car M. Bailby, après m'avoir indiqué le thème général de 'l'information', m'a laissé, pour le traiter, une indépendance totale. Non seulement je n'ai souffert d'aucune entrave, mais je puis dire que cette œuvre a passé sans la plus légère retouche de mon cerveau aux flancs des camionnettes qui la vulgarisent à travers Paris et la banlieue.

»Si tous les annonceurs avaient la largeur de vue et le sens pratique de celui qui dirige le grand quotidien du soir, notre production à tous s'en trouverait singulièrement accélérée.



22. *Camionnette de livraison de* L'Intran, *1926.*

»Je n'étonnerai personne en affirmant que sur 25 affiches — je ne dis pas 25 maquettes — que sur 25 affiches entièrement terminées, c'est à peine si l'une d'elles est retenue pour exécution.

»Je travaille actuellement à trois thèmes nouveaux — nouveaux pour moi s'entend — une exposition de blanc, un appareil de chauffage et une automobile[19].

»Je n'ai pas besoin d'insister sur mon principal et perpétuel souci: me renouveler sans cesse. Beaucoup de gens très bien intentionnés me demandent des affiches 'dans le genre du BÛCHERON', comme s'il m'était loisible de tirer indéfiniment des galvanos d'un cliché une fois consacré par la faveur publique!

»De telles redites sont irréalisables et acculeraient l'artiste à une sorte de suicide. Chaque affiche est une expérience nouvelle à tenter, ou plutôt une nouvelle bataille à livrer, à gagner.

»Le succès n'attend pas celui qui cajole doucereusement les badauds. Le succès est à celui qui conquiert le public 'à la hussarde' ou plutôt, passez-moi ce terme soldatesque, qui le viole.»[20]

Document d'une rare valeur historique, puisque les renseignements que Cassandre nous livre là sur ses conceptions de l'affiche et sur ses méthodes de composition sont d'autant plus précieux qu'ils concernent la première partie de son œuvre d'affichiste et la période où s'est forgée son esthétique, sur laquelle les informations ne foisonnent pas.

A la lumière de ces commentaires, on comprend mieux comment furent composées ces premières grandes réussites et pourquoi elles nous apparaissent, dans leur simplicité architecturale et dans leur grandeur qui se situent aux limites de l'abstrait, si évidentes. *PiVolo, L'Intransigeant, Grand-Sport, Sools*, pour ne citer que les plus marquantes, s'imposent encore à nous par leur puissance majestueuse. Si leur sujet ou leur objet, c'est égal, y est traité de la façon la plus directe, ceux-ci se trouvent magnifiés par ce que Cassandre nommait avec déférence 'le Style', un style né de l'intelligence et de la clarté de leur conception et de la rigueur de leur exécution.

Le Style, voilà bien le mot qu'il convient d'employer, qui est précisément à l'opposé de cette stylisation si prisée par 'l'Art déco', et qui fait que le plus humble phénomène, le plus modeste objet de la vie courante devient, par le talent de l'artiste, matière noble universellement recevable.

Dans l'importante production de l'école de jeunes affichistes à laquelle il appartenait, celle de Charles Loupot, Jean Carlu, Paul



23. *BUGATTI. Projet d'affiche, gouache, environ 1926.*





24. *GRAND-SPORT. Affiche, lithographie, 1925.*
25. *SOOLS. Affiche, lithographie, 1926.*

Colin, il y a incontestablement un style Cassandre qui, affirmé dès ses premières œuvres, le caractérise, le différencie. Et ce style prend naturellement sa source dans la nature de l'homme, sa personnalité, son mode de pensée, son éthique.

Ici l'on touche peut-être à l'essentiel! Car au-delà de la technique, des méthodes de composition, de ce qui pourrait apparaître comme, dans le bon sens du terme, des procédés, ce texte nous révèle la qualité singulière de la personnalité de cet artiste qui, une quinzaine d'années après sa mort, pourrait sembler si déroutant par la diversité de son œuvre mais qui, au fond, fut si constant, si fidèle à lui-même dans l'unité de ses exigences.

Ce qui frappe d'abord dans ce premier témoignage personnel qui porte déjà la marque saisissante de son caractère, c'est la ferveur. Ferveur avec laquelle il aborde ce genre de l'affiche, au travers duquel, par le truchement d'un phénomène aussi essentiel de la vie moderne que la publicité, il nourrit l'ambitieux projet de restaurer, avec quelques autres, une forme d'art que l'on croyait à jamais perdue: la peinture monumentale des grands siècles de l'histoire de l'art.

Ce qui, dans ce texte de jeunesse, force aussi l'admiration, c'est cette clairvoyance qu'il tient de son esprit cartésien. Avec quelle aisance, cet artiste, qui a tout juste vingt-cinq ans, a découvert que, loin d'être le sourire frivole que pratiquent ses aînés, l'affiche moderne est un article de consommation pour gens pressés, une fonction sociale qui a ses impératifs auxquels l'artiste doit se soumettre sous peine de manquer la cible.

«L'œil de Cassandre. Oui c'est tout d'abord de l'œil, de l'œil de Cassandre qu'il convient de parler avant toute autre chose, car c'est cet œil qui conditionne son art et sa personnalité. C'est cet œil... qui est le régisseur impératif de toute une démarche, de tout un univers, d'un monde qui ne ressemble à aucun autre et qui l'isole, le distingue, donne sa singularité, son originalité, sa force de persuasion, sa poésie à un art unique et uniforme dans la diversité de ses moyens d'expression...»[21]

C'est peut-être à cet œil, à ce regard sans complaisance qu'il posait sur tout, que Cassandre dut d'avoir vu les insuffisances de ses prédécesseurs et du même coup d'avoir trouvé les moyens graphiques et picturaux qui ont donné ses titres de noblesse à cet art d'illustrateur qu'était l'affiche avant lui.

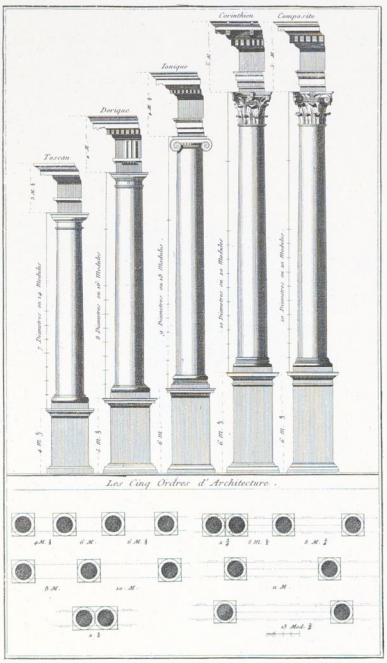
L'un des aspects de la personnalité de Cassandre qui a forcé l'admiration de tous ceux qui, dans le travail, l'ont côtoyé, se laisse deviner entre les lignes de ce texte de 1926: Cassandre était un créateur authentique, un inventeur, avec tout ce que cela comporte d'esprit subversif. Ennemi de tous les 'ismes', il ne se réclamait d'aucun système et ne se voulait d'aucune école sinon de la plus noble tradition.

D'où l'énormité de l'attaque menée sur ce point précis de l'authenticité par Ozenfant et Jeanneret (Le Corbusier) au moment de l'affichage du *Bûcheron*:

«Le tumulte est dans les rues. Le Bûcheron pavoise au boulevard Saint-Germain. En dix jours, le cubisme, sur un kilomètre, s'étale et est présenté 'au populaire'. Le populaire encaisse, trouve très drôle. Ce cubisme-là pourtant n'est pas drôle, il est faux. Démarquage sans finesse de travaux sérieux (Léger en est-il triste ou gai?). Formule chipée et brutalisée par un barioleur.

»L'affiche admet fort bien la bariole. Ça hurle, ça éclate partout. On dirait partout des carreaux cassés! C'est vraiment un coup de maître que le service de publicité du Bûcheron a fait là. Mais les meubles que l'on trouvera à l'adresse indiquée seront-ils aussi faux que n'est faux ce cubisme-là? Lorsqu'on verse 'dans le moderne', on peut tomber bien bas. On peut aussi, avec une vive intelligence, comprendre, apprécier et agir congrûment.»[22]

Singulière méprise! Il est vrai que *Le Bûcheron* est probablement la plus «simplement» cubiste de toutes les affiches de Cassandre et



26. Les Cinq Ordres d'Architecture, *selon Vignola. XVI^e siècle, édition 1793.*

que ces «carreaux cassés» sont les plans triangulaires dégradés du jaune foncé au blanc qui rythment la chute des arbres. Il est vrai aussi que Cassandre, on l'a vu, ne cachera pas, trois ans plus tard, l'influence exercée sur lui par le cubisme. Mais il s'est expliqué sur la nature de cette influence: il s'agissait de l'esthétique du cubisme, de la doctrine, et non «des formes qu'il a matérialisées», de l'esprit et non de la lettre. Il est d'ailleurs intéressant de constater que cet esprit, tel que Cassandre le définit, coïncide très précisément avec la définition de l'enseignement du dessin au Bauhaus donnée deux ans après par Kandinsky:

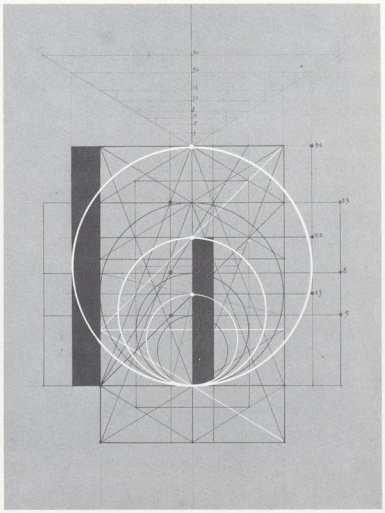
«C'est une éducation de la perception; on y apprend à observer avec précision et à représenter non pas l'apparence extérieure d'un objet, mais ses éléments constructifs, ses lois de tension.»

Il n'est pas surprenant qu'abordant l'affiche à la fin d'une longue période marquée par l'absence d'intérêt de la part de ses créateurs pour l'objet à promouvoir, propos pourtant essentiel de la publicité, Cassandre ait senti la nécessité d'en privilégier la figuration et il est évident que cette valorisation devait naturellement s'inscrire dans la suite des recherches cubistes orientées, quant à elles pour des raisons strictement esthétiques, dans la même direction.

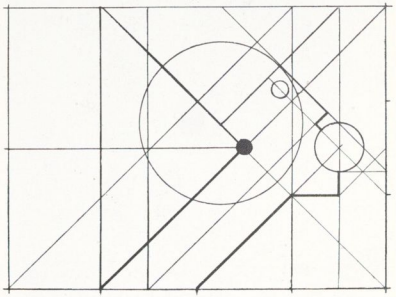
Cette volonté de faire de l'objet seul le pôle d'attraction de l'affiche devait aussi naturellement le conduire, comme en témoigne le tracé relatif à *L'Intransigeant* qui illustre l'article de 1926, à un parti de construction très solide, basé sur une géométrie rigoureuse, il est vrai plus fréquente en architecture qu'en peinture. Autre allusion à la composition architecturale, le terme de module, employé ici, est à prendre dans le sens où l'entendaient Vitruve, Vignola et Palladio, à savoir unité d'espace (demi-diamètre du fût de la colonne), qui règle et rythme la structure de l'édifice.

Déjà en 1910, Le Corbusier avait cherché l'existence d'une construction géométrique dans les chefs-d'œuvre de l'architecture classique. A partir de 1920, il s'est amplement expliqué dans l'*Esprit nouveau* sur l'intérêt d'appliquer à la composition cette rigueur mathématique:

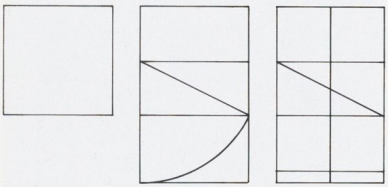
«Le module est le moyen de régulariser le rythme imaginé; il intervient lors de la fabrication de l'œuvre comme régulateur. Les éléments étant choisis, il reste à les associer selon le module approprié qui réglera la composition...

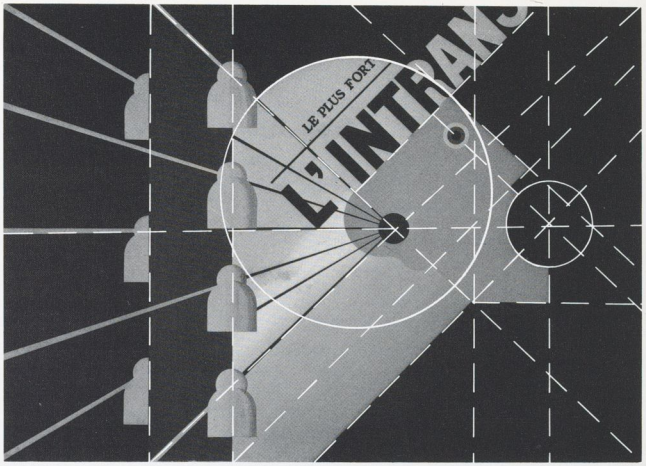


27. *A. M. Cassandre. Etude de rythme sur la section d'or, date non identifiée.*



28. *Schéma de construction de l'affiche L'INTRANSIGEANT, publié dans la revue de l'Union de l'affiche française, décembre 1926.*





29. *L'INTRANSIGEANT. Etude de tracé régulateur.*



30 a/b. *PIVOLO. Etude de tracé régulateur.*

»Un module mesure et unifie; un tracé régulateur construit et satisfait...

»Un tracé régulateur est une assurance contre l'arbitraire: c'est une opération de vérification qui approuve tout travail créé dans l'ardeur, la preuve par neuf de l'écolier, le CQFD du mathématicien.»[23]

La nécessité d'appuyer ses compositions sur des constructions géométriques, des tracés régulateurs gouvernés par la rythmique des nombres, fut également, dans tous les domaines où il exerça son talent, l'un des soucis permanents de Cassandre. Mais il saute aux yeux que cette volonté s'affiche de façon particulièrement évidente dans ses premières créations publicitaires. Plus centré sur le concept d'un art de la rue, accessible à tous, il est clair que son intérêt devait plus se porter sur la recherche des structures de composition les plus aptes à conférer à l'œuvre l'anonymat de sa perfection formelle, que sur l'expression lyrique.

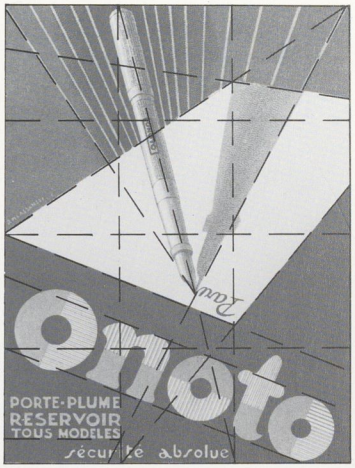
Si l'on se réfère à cette «méthode géométrique ou plus exactement architecturale» à laquelle il se dit lui-même fidèle, on constate à quel point ses préoccupations étaient alors, à cet égard, identiques à celle d'un Le Corbusier qui se voulait, comme les hommes du Quattrocento, à la fois peintre et architecte.

Document de l'époque, le tracé se rapportant à *L'Intransigeant* nous éclaire sur ce mode de composition. Il s'agit d'un rectangle à l'italienne dont la base se compose de quatre modules et les côtés de trois. La composition, construite sur deux carrés de trois modules, emboîtés aux deux tiers, est gouvernée par les angles droits respectivement formés par leurs côtés et leurs diagonales. Le module est divisé en quatre parties dont deux fournissent la mesure du diamètre du poteau, appuyé sur le côté de l'un des carrés, ainsi que la base du nez. L'ouverture de la bouche, la position du menton et celle de l'œil sont modulées sur une et deux parties. Le haut du titre du journal est calé sur la diagonale du carré de gauche, tandis que le demi-module fournit la ligne du front qui tangente le haut de l'oreille. Dans cette composition, la géométrie est si accusée qu'elle dépasse la notion de tracé régulateur: elle dicte la forme.

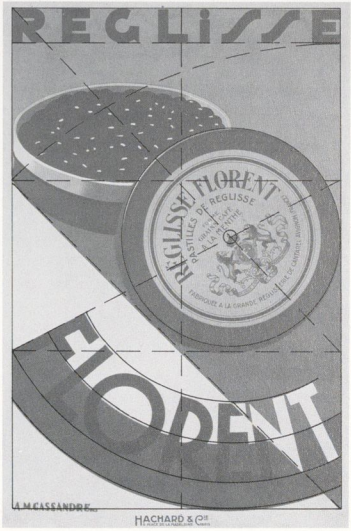
Me méfiant de ce qui, dans l'exemple de *L'Intran*, me paraissait tellement systématique, je regardai si d'autres affiches de la même époque obéissent à la même logique.

PiVolo, de 1924, introduit la section d'or, après tant d'autres si chère à Le Corbusier[24]. Le rectangle enfermant la composition est obtenu par la construction habituelle de cette proportion: un carré, dont le côté donne le petit côté du rectangle; la diagonale rabattue du demi-carré inférieur en donne le grand. La répétition de ce demi-carré fixe, par son côté inférieur, la base de l'illustration, tandis que le côté supérieur du premier demi-carré en fixe la limite supérieure (extrémité de la queue de l'oiseau). Les côtés horizontaux du second carré ainsi construit limitent en hauteur un nouveau rectangle en section d'or, dressé dans l'axe vertical de l'affiche, et dont les grands côtés déterminent symétriquement la largeur de l'illustration. Il suffit de poursuivre la partition rythmique en nouveaux rectangles de section d'or, ainsi qu'en leurs carrés d'origine, pour obtenir la construction des éléments importants: assise de la ligne PiVolo, largeur et hauteur du verre, ouverture du V qui coiffe le tout, points de centre et rayons des grands cercles schématisant le ventre et l'aile de l'oiseau. Les différentes diagonales fixent l'inclinaison des obliques de l'illustration et du texte.

L'affiche *Onoto* de l'année suivante est, comme *L'Intran*, construite sur un rapport de trois à quatre modules; mais, cette fois, le module est divisé en cinq parties[25]. La rigueur de la composition, gouvernée par cette modulation et ses déductions géométriques, rend le tracé régulateur si évident que tout commentaire semble superflu.



31. *ONOTO. Affiche, lithographie, 1925. Etude de tracé régulateur.*



32. *FLORENT. Idem. Etude de tracé régulateur.*

La troisième affiche analysée, *Réglisse Florent*, de 1925 aussi, est bâtie sur la moitié du rectangle de trois quarts, soit deux tiers. Cette composition introduit en outre la proportion de la porte d'harmonie[26]. La diagonale du carré, figurant la ligne de partage de l'ombre et de la lumière, est rabattue sur le grand côté du format pour fixer l'assise du mot *Réglisse*, lequel, par sa position tout contre le haut de l'affiche, s'efface au profit du couvercle de la boîte située à l'arrière-plan. Très reconnaissable dans sa présentation en géométral, son importance est soulignée par la bande rouge de la marque *Florent* qui lui fait écho.

S'il est vrai qu'à cette époque de sa vie, le rapport de section d'or semble avoir été peu pratiqué par Cassandre, il n'existe toutefois aucune divergence entre ses exigences géométriques et celles de Le Corbusier. Peu importe, en effet, les valeurs arithmétiques de ces rapports; qu'ils soient deux tiers, trois quarts, porte d'harmonie ou section d'or, ce qui compte c'est que la même méthode est appliquée: celle d'une partition rythmée sur un mode unique. Pour désigner ces structures, l'un parlera de façon imagée de «plancher des vaches», l'autre de «gros œuvre»; c'est la même idée, dont les effets sont bien cette «cadence secrète» décelée par Cassandre dans les toiles cubistes et, de façon peut-être moins évidente, dans les compositions de Segonzac. Et il n'est pas douteux que ces constructions ne jouaient qu'un rôle «équilibreur», que toutes ces affiches, riches en idées plastiques, sont nées d'une invention préconçue[27].

Dans ses jeunes années, l'une des vertus première de l'affiche, avant tout peinture monumentale, est, pour Cassandre, d'être aussi plate que possible. Il est impératif qu'elle s'intègre parfaitement à l'architecture de la rue, qu'elle tienne le mur. Aussi s'interdit-il l'emploi d'aucun, ou peut s'en faut, des artifices de la «ronde-bosse»: ni modelé heurté ni clair-obscur mais, comme dans le vitrail, l'imagerie populaire, la tapisserie médiévale, la fresque du début du Quattrocento, uniquement le trait, seulement soutenu par des valeurs plates et des couleurs qui jouent plus par leur pouvoir d'évocation que par leurs contrastes chromatiques, et ce trait, dépersonnalisé jusqu'à l'abstraction, dans sa rigueur géométrique.

Exception faite de l'affiche *Grand-Sport*, où le sujet, la casquette, est peint de façon assez figurative et prend, dans son contexte graphique, une réalité frappante, c'est sans doute aussi à la pratique de cette rigueur structurelle que ces premières œuvres doivent leur platitude, celle qui faisait dire à Degas, s'exclamant devant une toile de maître: «C'est plat comme la belle peinture!»[28].