

Zeitschrift:	Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
Herausgeber:	Association suisse de littérature générale et comparée
Band:	- (2022)
Heft:	51: Literarische Glokalisierung = Glocalisation littéraire = Literary glocalization
Artikel:	Panorama et Sandorama : marque globale, culture locale. Mise en abîme dans les revues pharmaceutiques suisses des années 1960
Autor:	Pic, Muriel / Jaussi, Sophie
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1074484

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Muriel Pic, Sophie Jaussi

Panorama et Sandorama : marque globale, culture locale

Mise en abîme dans les revues pharmaceutiques suisses des années 1960

Anfang der 1960er Jahre publizierte das Pharmaunternehmen Sandoz mehrere Haus- und Werbezeitschriften zur Begleitung seiner Forschung und Medikamentenproduktion. Der Artikel widmet sich der deutschsprachigen Zeitschrift *Panorama*, redigiert vom Stammhaus in Basel, sowie der anderthalb Jahre später ins Leben gerufenen französischsprachigen Zeitschrift *Sandorama* der Tochtergesellschaft in Paris. Die Publikationen wurden mit der Absicht konzipiert, die Marke Sandoz global bekannt zu machen. Das Zielpublikum waren Ärzte, die dazu bewogen werden sollten, die pharmazeutischen Produkte des Unternehmens zu verschreiben. Dabei musste aber auch der kulturelle Kontext der Erscheinungsorte berücksichtigt werden. Am Beispiel eines Artikels über den *Blauen Reiter*, der zuerst in *Sandorama* und dann in *Panorama* veröffentlicht wurde, wird aufgewiesen, wie Sandoz das Zusammenspiel zwischen dem Globalen und dem Lokalen nutzte, um seine Unternehmensziele zu erreichen. Als noch weitgehend unerforschtes Feld – mit der Schweiz als Angelpunkt – bieten die pharmazeutischen Zeitungen der 1960er Jahre eine ideale Schnittstelle zur transnationalen Geschichte der Pharmazie, der Medizin, des Marketings, des Grafikdesigns sowie der Künste.

Les revues pharmaceutiques suisses connaissent après la Seconde Guerre mondiale un nouvel âge grâce au développement de la psychopharmacologie.¹ En janvier 1962 paraît le premier numéro de la revue pharmaceutique francophone *Sandorama*, périodique trimestriel des laboratoires Sandoz, dont le siège principal est situé à Bâle. Diffusée en Romandie, en Belgique et en France, la revue, « strictement réservé[e] au personnel médical », est un équivalent francophone de *Panorama* – qui paraît en allemand depuis juin 1960 –, mais présente des spécificités culturelles propres à l'Hexagone, voire même à sa capitale, où la revue est imprimée. Ces deux revues émanent du « département de la propagande » des laboratoires pharmaceutiques qui diffusent à travers elles, et d'autres en anglais et en espagnol, publicité et image de marque à l'échelle mondiale. Si les deux revues sont gouvernées

1 Cf. Muriel Pic, « Avant-gardes et expérimentations des formes dans les revues pharmaceutiques suisses : le cas *Sandorama* (1962-1965) », *Gesnerus. Swiss Journal of the History of Medicine and Science*, vol. 77, Vincent Barras et Hubert Steinke (dir.), juin 2020, p. 64-101 (en ligne: brill.com/view/journals/ges/77/1/article-p64_3.xml).

par une ligne éditoriale avec une charte graphique et éthique stricte chargée de faire rayonner une image homogène de la pharmaceutique suisse, elles présentent aussi des spécificités culturelles locales. Car ce n'est que de croiser les deux échelles du global et du local que la confiance peut s'établir entre ceux qui produisent des médicaments et ceux qui les prescrivent ou les recommandent aux consommateurs. Le niveau global garantit la puissance de la firme, le local sa capacité d'écoute et d'adaptation à chaque cas. Dans les revues pharmaceutiques, dont *Panorama* et *Sandorama*, lesquelles sont des objets d'informations culturelles et publicitaires autant, et peut-être plus, que des organes de diffusion de la recherche, on observe une procédure de mise en abîme du global et du local. Les Arts et les Lettres, centraux dans ces revues qui tissent une complicité avec le lecteur-médecin en s'adressant à ses passions et ses hobbies, sont eux aussi chargés d'articuler la partie et le tout, le détail et l'ensemble.

Après une description plus générale des différentes modalités d'adresse globale et locale au sein des revues, on tentera de cerner au plus près les rapports, transferts et circulations qui s'établissent entre *Panorama* (depuis l'entreprise bâloise) et *Sandorama* (depuis la société parisienne), en se penchant sur un article emblématique du dispositif de mise en abîme du local et du global dans les deux publications. À partir de ce texte consacré au mouvement du *Blaue Reiter* et mis sous presse une première fois en français dans la livraison *Sandorama* d'octobre 1962, puis la même année dans le numéro de décembre de *Panorama* en allemand, il devient possible d'approcher le geste éditorial des laboratoires Sandoz depuis différents niveaux de généralité. On s'intéressera à la fois au choix du sujet culturel et artistique traité, à sa traduction et à son agencement sur la page de la revue en regard des illustrations et de la publicité sélectionnées pour l'accompagner, mais aussi, en élargissant la focale, aux métamorphoses de sens imposées à l'article en fonction de la place qu'il occupe respectivement dans les deux revues, selon les effets de lecture provoqués par des états de co-présence textuelle distincts. Analyser « au microscope » une page unique en vue d'articuler ce maillon précis avec la chaîne des articles qui constituent la livraison d'une publication, laquelle prend elle-même sa place dans la série complète des numéros du périodique, c'est aussi prendre le pari que l'exemple parlera pour le tout – mais un « tout » disparate ! – et qu'il ouvrira un champ de questionnements plus vaste quant à l'objet « revue pharmaceutique », entre objectifs publicitaire, scientifique, épistémologique et culturel.²

2 En effet, il faut garder à l'esprit que la visée première des laboratoires Sandoz en tant qu'entreprise est d'attirer l'attention de leur public de médecins sur les produits pharmaceutiques qu'ils commercialisent (ce qui n'interdit pas l'hypothèse que les rédactions des revues, et spécialement celle de *Sandorama*, aient pu avoir des objectifs culturels supplémentaires, où le médecin est un lettré autant qu'un

Outre l'examen minutieux de la revue elle-même, cette analyse prend appui sur la correspondance échangée entre la Sandoz S. A. de Bâle et la filiale parisienne, dont les locaux sont situés 6 rue de Penthièvre dans le 8^e arrondissement de Paris, avant que la société ne déménage en 1968 sur un site plus grand, à Rueil-Malmaison.³ Malheureusement, les documents conservés par les laboratoires Sandoz, rassemblés aujourd'hui aux Archives Novartis, ne contiennent pas la correspondance du Département pharmaceutique pour les années 1961-1965, qui auraient directement concerné la majorité des publications *Panorama* et *Sandorama*. En revanche, deux autres pans de la communication permettent de formuler des hypothèses, à défaut de fournir des preuves matérielles explicites : la correspondance de 1956-1960, couvrant les années précédant immédiatement la période qui nous intéresse d'une part, et les lettres échangées entre Bâle et Paris par la seconde « branche » de l'entreprise Sandoz d'autre part, à savoir le Département des colorants, à propos de sa revue *Palette*, dont le premier numéro paraît en 1959.⁴

1. La mise en abîme du global et du local dans *Sandorama*

S'adresser au monde : le Swiss style et le graphisme publicitaire dans les revues pharmaceutiques

On trouve dans *Sandorama* et *Panorama* des publicités pour les mêmes médicaments et au graphisme identique : c'est ce dernier qui donne une même image de marque aux deux revues et à des remèdes allant des neuroleptiques aux

prescripteur). En 1960, voici comment le service médical de la filiale parisienne résumait, à l'attention de Bâle, les objectifs en termes de publicité et de relations publiques pour la période 1961-1962 : « Atteindre et influencer le prescripteur malgré la saturation publicitaire. » Archives Novartis, M 320.071/13.

3 Comme les locaux de la rue de Penthièvre, ceux de Rueil-Malmaison ont été dessinés par l'architecte suisse Jean Tschumi. Son travail pour l'entreprise pharmaceutique fera de lui l'une des figures essentielles de l'architecture « corporate » Suisse. Dans le numéro d'avril 1962 de *Sandorama*, c'est Edouard-Marcel Sandoz lui-même (sculpteur renommé, fils du fondateur de l'entreprise et président du directoire de la filiale française) qui rendra hommage à Tschumi, précisant que celui-ci s'est éteint sur le trajet ferroviaire reliant la Suisse et Paris.

4 En fait, le Département des colorants constitue la branche historique de la société Sandoz, laquelle fut fondée comme fabrique de colorants en 1886 par Alfred Kern et Edouard Sandoz. Ce n'est qu'en 1917 que l'entreprise confie la création d'un Département pharmaceutique au professeur et biochimiste Arthur Stoll. Pour une histoire conjointe de l'évolution des deux branches de Sandoz, on peut consulter Walter Dettwiler (éd.), *Von Basel in die Welt. Die Entwicklung von Geigy, Ciba und Sandoz zu Novartis*, Zürich, Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2012.

suppositoires pour la nausée ou aux cachets pour l’insuffisance cardiaque. Les publicités pour l’Optalidon, le Melleril, l’Hydergine, le Torécan, le Melle-lettes, le Ferronicum, l’Acylanid obéissent ainsi toutes à une charte graphique qui privilégie un fond photographique montrant la prise du remède, le corps malade ou des motifs soit abstraits, soit relevant de l’histoire naturelle. Plus globalement, la ligne graphique des deux revues Sandoz suit celle de la pharmaceutique suisse de l’époque qui vise une diffusion mondiale de l’image de marque helvétique, cette dernière ne pouvant se morceler en diverses identités. Le marché exige une cohérence nationale capable de garantir la qualité suisse. Avant l’alliance officielle de Ciba et Geigy en 1970, qui débouche sur une fusion avec Sandoz en 1997⁵, les laboratoires semblent avoir réalisé dès les années 1950 une fusion invisible en s’accordant sur une même charte graphique. Jusque dans les années 1970, la publicité pharmaceutique suisse écrit l’une des pages les plus importantes de l’histoire du graphisme. L’effort en termes de communication visuelle est commandé par Geigy, dont le « Département de la propagande » (rebaptisé en 1966 « Département de la publicité »)⁶ est dirigé par René Rudin jusqu’en 1970. Les graphistes recrutés sont formés pour la plupart à l’*Allgemeine Gewerbeschule Basel*, équipe complétée par des graphistes venus de l’étranger, notamment du Japon et des États-Unis.⁷ La police publicitaire obéit à des principes stricts : une position objective ; des éléments suggestifs ; une excellence du niveau artistique, de la qualité des illustrations, du design typographique et de la réalisation technique ; la volonté de créer un « Geigy Style » et de consolider la confiance inspirée par la marque : « All printed material that leaves our house and every other statement of our propaganda should express the trustworthiness of the name Geigy, and thus also function as goodwill propaganda in addition to the immediate objective ».⁸ Fiabilité du nom et valeurs éthiques, qualité artistique et réalisations impeccables, tels sont les principes de la publicité pharmaceutique des années 1960 qui vise une diffusion mondiale de ses produits par l’intermédiaire de ce qui deviendra le « Swiss style » et même le « Geigy style ».

5 *Ibid.*

6 Barbara Junod, « From a Focus on Products to a Focus on Customers – The Advertising Policies and Practices at the Basel Headquarters », dans Andres Jansers et Barbara Junod (éd.), *Corporate Diversity. Swiss Graphic Design and Advertising by Geigy. 1940-1970*, Zürich, Lars Müller Publishers, 2009, p. 32.

7 Andres Jansers, « Design as Giving: Graphic design and Advertising from Basel », *ibid.*, p. 20.

8 Barbara Junod, « From a Focus on Products to a Focus on Customers – The Advertising Policies and Practices at the Basel Headquarters », *art. cit.*, p. 32.



Fig. 1. Fred Toller, Michael Gilligan (photo), Inside your obese patient a thin one signals to be let out. US/US, 1963-65. Leaflet Offset, 34.9 x 17 cm

La publicité pharmaceutique est soumise à un contrôle cantonal, voire supra-cantonal avant même la formation en 1971 de l'OICM. Des règlements concordataires existaient depuis 1900 pour l'examen et l'enregistrement par un centre commun des spécialités pharmaceutiques et des dispositifs médicaux. Le graphisme pharmaceutique suisse se déploie donc sous la

contrainte de la sobriété et de l'élégance plus à même de susciter la confiance des médecins et des organes de contrôle. En témoigne le volume trilingue *Publicité et graphisme dans l'industrie chimique*, largement illustré et réalisé par Hans Neuburg en 1967, avec la participation de René Rudin, Victor Cohen et Josef Müller-Brockmann. L'ouvrage s'intéresse aux emballages de médicaments comme aux prospectus, affiches ou bulletins publicitaires pour la marque, chargés de véhiculer l'image de la bonne santé. Outre qu'il réunit les personnalités les plus en vue de l'époque dans le domaine du graphisme publicitaire en Suisse, il propose une sorte de manifeste en exposant une typologie des éléments visuels utilisés pour une « publicité vivante et [un] graphisme équilibré ».⁹ Le lecteur suit ainsi l'invention de nouvelles représentations du corps et de la nature par « jeux de caractères », « surfaces colorées », « diagrammes et courbes », « poumons et formes des pilules », « nature », « coupes histologiques », « éléments abstraits », « dessins et stylisation », « les flammes », « les articulations », « photo-graphisme », « photographie », « zoologie », « photomontage », « emploi systématique d'un motif », « gouttes d'eau », « fibre musculaire », etc. (Fig. 1).

Toutefois, malgré une identité nationale de la pharmaceutique suisse, il importe de noter que chaque laboratoire conserve des modalités graphiques propres : par exemple, Sandoz est reconnu pour sa publicité de prestige en collaboration avec des artistes, mais aussi pour la mise en avant de productions d'enfants ou d'aliénés, manière de promouvoir l'Art brut, auquel Jean Dubuffet donne alors ses lettres de noblesse. Cet ascendant culturel se retrouve dans *Sandorama* : outre les fonds photographiques, la revue utilise souvent des dessins, notamment de Sempé. Ceux-ci sont l'occasion de mesurer combien l'humour demeure un champ où les spécificités nationales sont présentes : des divergences de goût entre la filiale française et la maison mère se font parfois sentir, renforçant alors le geste d'inscription d'éléments locaux dans la revue.¹⁰ Cette dernière les fait varier selon les thématiques des numéros, plus clairement affichées que dans *Panorama*, par exemple sur le feu (Fig. 2).

9 Hans Neuburg, *Publicité et graphisme dans l'industrie chimique*, Zurich, ABC Verlag, 1967, p. 27.

10 En témoigne une lettre du 26 mars 1958, envoyée par la filiale parisienne à Bâle au sujet de nouveaux encarts publicitaires. Alors que le libellé du courrier annonce, dans ses premières lignes « Messieurs, nous vous remettons ci-joint 4 compositions d'André François pour notre propagande Optalidon », le destinataire bâlois de la lettre a griffonné à la main « grauenhaft ! » [affreux] dans la marge. L'univers de l'un des affichistes les plus renommés de France, grand illustrateur de livres de Céline, Queneau ou Boris Vian au trait souvent grinçant, ne semble pas au diapason de la sensibilité suisse. Archives Novartis, M 320.071/6.



Fig. 2. *Sandorama*, printemps 1964, publicité pour l'Optalidon

De la même façon, la revue francophone se distingue de l'homologue allemand par son recours au rouge avec le noir et blanc pour sa charte graphique. Avec cet ajout de couleur, *Sandorama* se rapproche de l'esthétique des *Cahiers du cinéma*, le cinéma scientifique se développant alors massivement en France sous l'impulsion de la cinémathèque Sandoz justement dirigée par le rédacteur en chef de la revue, écrivain, traducteur et cinéphile, Michel Breitman. La France se distingue à cette époque par l'importance qu'elle accorde au septième art et pour son inventivité dans le domaine à travers la Nouvelle Vague. La revue en porte les traces et publie non seulement des photogrammes de films scientifiques, des photographies d'acteurs comme Jean-Paul Belmondo, mais aussi des avis de projection et des entretiens avec des cinéastes. Autant de différences locales dans une revue à diffusion mondiale, et c'est d'ailleurs le nom *Sandorama* qui l'emportera finalement, supplantant le titre initial de l'édition germanophone.

S'adresser au particulier : les besoins locaux et les liens de confiance

Dans une lettre des laboratoires Sandoz de Bâle à la filiale parisienne le 23 décembre 1960, l'envoi du premier numéro de *Panorama* annonce déjà le projet d'une revue équivalente en français, mais qui respecterait « les besoins locaux » :

23. DEZ 1960

Laboratoires SANDOZ S.A.R.L.
Boîte postale 778-08
Paris 8^e
à l'attention du Dr. Lantiez !

Objet : PANORAMA

Messieurs

Comme suite aux entretiens que vous avez eus avec Monsieur de Morsier, nous vous adressons, sous pli séparé, les 3 premiers numéros en allemand de notre nouvelle revue PANORAMA en vous priant de bien vouloir examiner comment une édition française pourrait se réaliser. En principe, nous pensons limiter le contenu de chaque numéro à 16 pages dans un format un peu plus réduit, par exemple celui du CONTACT (31x44cm). L'édition allemande est imprimée en Suisse en héliogravure (Tiefdruck) qui revient meilleur marché que le procédé habituel avec une composition à la lettre.

Comme vous le savez, nous aimerais que les éditions pour la Suisse Romande, la Belgique et éventuellement d'autres pays soient également tirés par vos soins si vous vous décidez à entreprendre la publication de ce périodique en France. Le procédé par héliogravure ne permet cependant pas de tenir compte de nécessités locales (autres formes, autres noms, etc.) et par conséquent, nous pensons qu'il faudra adopter une solution mixte, l'édition pour la France étant imprimée totalement en héliogravure, l'édition pour les autres pays partiellement seulement, c'est-à-dire qu'un côté de chaque planche sera imprimé en héliogravure et l'autre selon le procédé habituel avec des compositions pouvant être modifiées selon *les besoins locaux*.

Comme vous le voyez, cette réalisation pose pas mal de problèmes. Nous vous saurions gré d'y réfléchir, de demander quelques devis, et lorsque les choses seront suffisamment avancées, nous croyons qu'il conviendrait que le Dr. Lantiez vienne à Bâle pour en discuter avec nous. La traduction, la rédaction et la création d'articles nouveaux en français se fera à Bâle en pleine collaboration avec vous.¹¹

Les « besoins locaux » dont il est question seront liés au type d'images et de visuels publiés dans *Sandorama*, tant pour le graphisme que pour l'illustration des articles, et posent donc des questions d'abord techniques. Finalement, la revue sera imprimée à Paris, chez Les Fils de Victor-Michel, dont la renommée dans la presse graphique française remonte à la fin du XIX^e siècle.

Le dernier numéro de *Sandorama*, paru en allemand en avril 1994, présente un article du Dr. Prof. Lattmann résumant l'histoire de la revue depuis sa naissance en juin 1960. La première parution se présente sous le titre *Das ärztliche Panorama – eine Sandoz-Zeitschrift* en juin 1960. La série initiale de la revue *Sandorama* paraît de janvier 1962 à mars 1965 au format tabloïd de

11 Archives Novartis, M 320.071/14. Nous soulignons.

la presse (moyennant une très légère réduction de taille en 1964), qui change ensuite au profit du format magazine en 1965. Si la durée de vie de *Sandorama* est longue, de 1960 à 1994, l'article consacré à l'histoire de la revue, néée d'une initiative du Professeur Josef Neugebauer, qui dirige alors le département de l'Information médicale des laboratoires Sandoz, ne mentionne que brièvement la parution francophone de *Sandorama* : « Quelques filiales composent provisoirement leurs propres revues, essentiellement à partir d'articles qui sont collectés par la rédaction bâloise (p. ex. Sandoz France, Italie, Égypte, etc.). Mais aucune de ces éditions ne survit une décennie ou plus. »

Les spécificités locales de *Sandorama* concernent donc certains aspects du graphisme et des thématiques, comme le cinéma, mentionnés auparavant. Il faut en énumérer d'autres comme les mots-croisés ou les échecs, absents de *Panorama*, la revue germanophone offrant quant à elle des pages philatélistes absentes de *Sandorama*. À travers chacune des revues, on peut saisir des données culturelles propres à l'Allemagne, à la France et à la Suisse. Dans tous les cas, ce qui est visé est un lien de confiance entre les laboratoires et les médecins auxquels s'adressent exclusivement les revues dont la finalité est commerciale.¹²

Parmi les différences entre *Sandorama* et *Panorama*, on remarque la forte présence d'auteurs modernes et contemporains français dans la première, plus largement un vif intérêt pour la littérature, là où la revue germanophone privilégie la peinture¹³, l'archéologie ou d'autres sciences plus historiques. Outre des inédits épistolaires de Max Jacob, *Sandorama* présente dans sa première série une quatrième de couverture exclusivement dédiée à des inédits d'écrivains connus en France comme Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Henri Michaux et Jean Paulhan. Les textes sont orientés vers le rapport des arts et de la médecine, le rôle thérapeutique des premiers constamment suggéré par les montages de la revue : un texte littéraire voisine avec une publicité

12 À ce propos, il faut ajouter que l'adaptation au contexte local s'affine et s'affirme au sein même des pages francophones de *Sandorama* : en effet, des recherches comparatives effectuées dans les bibliothèques suisses et à la Bibliothèque nationale de France [Cote Jr.Fol.JO 8647/*Sandorama*] ont permis d'identifier deux versions légèrement différentes de la revue selon qu'elle était distribuée en France ou en Suisse. Souvent concentrées dans l'intervalle des pages centrales (p. 9 à 12) des numéros, les modifications effectuées concernent certains noms de médicaments (par exemple le « Deseril », commercialisé en France sous le nom « Desernil-Sandoz »), des annonces ou comptes rendus de colloque selon le lieu de leur tenue, ou encore des spécificités culturelles comme la mise en avant du cinéma scientifique en France, plus régulièrement mis à l'honneur dans l'édition « française » de *Sandorama*.

13 Arthur Stoll, le créateur de la section pharmaceutique bâloise des laboratoires Sandoz, était aussi un collectionneur d'art majeur en Suisse. Très proche des milieux artistiques et intellectuels, il est l'un des membres fondateurs de l'Institut suisse pour l'étude de l'art (ISEA).

pour un médicament (Fig. 3). Pareil dispositif reflète la réalité d'une époque qui oscille entre thérapeutique médicamenteuse des maladies mentales, en particulier la schizophrénie, et thérapie par l'expression et les formes (*Gestalt-thérapie*), cette dernière alors bien représentée en France, par ailleurs sous l'influence de l'Art brut mentionné auparavant et né des échanges entre Jean Dubuffet et les hôpitaux psychiatriques suisses où celui-ci découvre de nombreuses œuvres de malades mentaux.

La mise en abîme : glocalisation des arts et de la littérature dans Sandorama

La mise en abîme est une invention que l'on peut dire française : dans un passage bien connu de son *Journal*, daté du 9 septembre 1893, André Gide notait à propos de la mise en abîme : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on trouve [...] transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble [...] ». Propre au langage de l'héraldique, la mise en abîme est décrite par l'érudit jésuite Claude-François Ménestrier (1631-1705) dans les termes suivants : « Tout autant de fois que l'on commence à blasonner par d'autres figures que par celles du milieu, celle qui est au milieu est dite être en abîme ».¹⁴ C'est dans ce cadre iconologique que se situe la primauté accordée aux formes dans *Sandorama* pour l'expression d'une identité, le langage de l'héraldique garantissant justement l'affirmation d'un motif, en l'occurrence celui de produire des montages entre pharmaceutique et création littéraire et plastique. Les montages et les choix des thèmes visent un langage de l'identité locale dans une perspective globale, produisant une mise en abîme qui reflète la stratégie de communication des laboratoires Sandoz et le rôle qu'y jouent les arts, non seulement source de contenus mais aussi vecteurs de techniques.

Ce point est remarquablement exemplifié dans un article anonyme (et, ainsi, implicitement attribué à la rédaction) sur l'asile de Saint-Alban et la pratique de l'ergothérapie dans le numéro de juillet 1962 (p. 6-7). François Tosquelle, qui a dirigé l'institution sise en Lozère pendant vingt ans, va partir non sans laisser un héritage fondateur et fondamental pour la psychothérapie.¹⁵ Outre une plus grande liberté des pensionnaires et des efforts pour les insérer dans la vie de la région, il met en place de célèbres « clubs thérapeutiques » où sont favorisés les échanges, les rencontres et les activités

14 Cité par Carlo Ginzburg, « La mise en abyme. Un recadrage », dossier « Carlo Ginzburg. Le détail et l'abîme » par Muriel Pic, *Incidence*, n° 15, *Vérité, fiction. Faire vrai ou dire juste ?*, Bernard Vouilloux (dir.), 2020, p. 348-367.

15 Carles Guerra et Joana Masó (dir.), *La Déconniatrie. Art, exil et psychiatrie autour de François Tosquelle*, Toulouse, Les Abattoirs/Arcadia, 2021.

Cheminées monumentales en céramique de Didier Dumas.

LE FEU DANS L'ATRE

PAR DOMINIQUE AURY

Si j'ai vraiment souvenir de l'avoir vu, je n'en sais rien, on me l'a peut-être seulement raconté. Se souvient-on d'avoir vu la foudre à quatre ans, même si la foudre, boule de feu silencieuse et lente, entre par la fenêtre, traverse longuement la chambre sombre, et se glisse et disparaît sous le manteau de la cheminée ? Maintenant je le vois comme si j'y étais, maintenant que celles qui l'ont vu avec moi sont mortes. C'était ma grand-tante peut-être, que j'ai oubliée, ma grand-mère sûrement, dont je me souviens d'autant que je lui ressemblais de plus en plus : même taille, mêmes épaules, mêmes hanches. Si je les avais rencontrées, je pourrais mettre ses robes, qui m'iraient sans une retouche, la chemise de madapolan, les trois jupons, coton, finette, flanelle, et sous la jupon de drap gris et le corsage ajusté le corset et le cache-corset à festons. Les gros bras noirs tricotés me gênaient bien, maintenus au-dessus du genou par une jarretière, et constamment mal tirés. C'est dans cette tenue de paysanne des provinces de l'Ouest, sûrement la même depuis des siècles — sa génération fut la dernière à la porter — qu'elle ranimait chaque matin son feu dans l'âtre, dégageant les braises, posant doucement le petit bois, faisant doucement marcher le grand soufflet. On se met à éronepetons devant l'âtre, ou bien on s'assoit sur une chaise de paille dont les pieds ont été raccourcis pour qu'elle soit tout à fait basse.

Le petit bois est fait d'ajones coupés dans la lande qui précède la Nafré, ou de bois mort ramassé dans les chemins creux, ou de pousses taillées aux haches de troènes. Acheter du petit bois quand il est facile d'en ramasser est un crime. D'ailleurs les allume-feu parisiens, maigres, mal séparés à la hache, trempés dans la résine, et toujours trop courts, me font encore honte aujourd'hui, et dans n'importe quelle forêt j'ai toujours envie de faire un fagotin, comme elle faisait. Elle n'avait pas l'air de la bonne vieille des livres de fable, courbée sous le fardeau, que non. Le fagotin allait dans le tablier de cotonnade bleue, avec les châtaignes à l'automne, tandis qu'au printemps il y avait un panier pour les tournes de primevères pâles et de violettes de chien, qui dégagnaient la même fine odeur d'eau fraîche et de terre. On faisait le tour par le chemin des Mares, on passait devant la Porte Malherreuse, on redescendait par le chemin de cailloux et de rochers, le plus ensaïné, le mieux caché, où sur la gauche, dans l'encoche d'une ancienne carrière, coulait sans bruit des sables roux une source qui n'en finissait pas. Puis on remontait par la route du gué de l'Épine. Au retour, sabots trempés et capuchons de laine semé des dix mille gouttelettes du crachin, on retrouvait la cheminée noire et la cendre. Pour que le feu reprenne, il fallait ne pas fermer tout à fait la fenêtre, ou bien laisser la porte entrebâillée, sinon la pièce s'empêtrait de fumée. L'idée que dans toutes les anciennes cheminées n'importe qui peut faire un bon feu est une idée naïve et citadine.

Un feu n'est pas une bête domestique, qui niche partout et obéit toujours. C'est un animal sauvage qu'on apprivoise comme on peut. Donc voici les ajoncs sur les braises, puis les branches de pommeier, qui font un feu vif et clair, le meilleure feu du monde pour les omelettes, ou quand il s'est un peu calmé, pour faire griller, au bout d'une longue fourche anglo-indienne, les tranches de pain pour le goûter. La cheminée est vaste, et le feu entouré de trépieds pour poser bouilloires, casseroles, poêles qui attendent accrochées à droite et à gauche, lisses et luisantes à l'intérieur, et à l'extérieur craquantes de suie et noires à faire frémir. On n'enlève jamais ce beau velours de suie, que les flammes font rougeoyer, et qui double l'épaisseur du métal, comme un émail supplémentaire. Mais l'admire n'est pas donné à tout le monde. Mon autre grand-mère, chassée par la guerre de son île de France, abaisait de sa haute taille un regard d'horreur et de mépris sur cette primitive batterie de cuisine, qu'on ne pouvait pas récuperer, et sur ce feu de sauvages, qui lançaient des braises sur le plancher, et soupirait avec des éclats incongrus. Et puis le spectacle de cette paysanne sur sa chaise basse, de cette cuisinière qui se faisait à ras de terre : la jatte avec la pâte à crêpes par terre sur le granit de l'âtre, par terre l'assiette pour recevoir les crêpes, par terre l'autre assiette pour le lard dans un nouet de toile, non, c'était plus qu'elle n'en pouvait supporter. Et des crêpes à la farine de blé noir ! Et qu'on mangeait avec du beurre salé ! L'année d'après, l'Oise se revanchait sur la Rance et le Couesnon en cuisinant, sur une étincelante cuisière de fonte, des crêpes de pur froment parfumées à la fleur d'oranger.

« Tu ne sauras jamais faire marcher une cuisinière, ne tisonne pas comme celle-là. Car j'étouffais le feu. Et c'est vrai que le charbon vent d'autres cérémonies que le bois, des ruses qu'il faut apprendre, avec les secrets des tuyaux et des fours, puisqu'il n'y a pas chez nous de cheminées victoriennes, ou qu'il n'y en a plus. Dans une coque de fonte entre des parois de fonte on y entassait à l'air libre anthracite et boulets, et tourbe quelquesfois. De perles flammeuses bleues s'échappaient avec de temps à autre un sifflement sourd, un discret bruit d'avalanche. On nourrissait la fournaise par petites pelletées, avec précaution. Je n'aime guère ces brasiers monotones. Si le vent tourne, la bourrasque rabat un souffle empoisonné ; si le tirage faiblit, on glisse dans la torpeur, et Robin Hood vous tombe des mains. On a les jambes qui brûlent, et le dos glacé. Nous sommes en Angleterre. Mais non, nous sommes en France, et toutes les cheminées neuves ou refaites à neuf, ou simplement rendues à leur rôle original sont aujourd'hui destinées au feu de bois, avec un arrois magnifique et tout à fait inutile de chenets et de landiers, et des plaques à fleurs de lis et couronnes, ou bien à bergères portant leur pot à lait sur la tête, comme Perrette.

Le chauffage central n'y change rien, Dieu merci (sauf de n'avoir plus le dos glacé), ni le vent les jours de tempête — et toute la cendre vole dans la pièce, mais n'importe — ni l'odeur du bois mouillé qui grésille et fume, ni ces flammes enfin qu'on peut regarder comme on regarde la mer briser sur les rochers, ou l'ombre du bouleau bouger sur la pelouse, ou seulement, dans la nuit, leur reflet sur le plafond. La cheminée est une caisse de résonance. L'écho d'un train gronde de l'autre côté de la vallée, le chien du voisin aboie. On a lu bien assez tard, on peut s'arrêter, éteindre la lampe de chevet. Le reflet du feu est là, depuis longtemps, pour longtemps. On plonge dans une durée sans mémoire et sans fin.

Un chat ne serait pas de trop, ou un chien, qui dormirait avec de grands soupirs. On dormirait aussi...

Imprimé en France

LES FILS DE VICTOR MICHEL, Paris

Fig. 3. *Sandorama*, printemps 1964, quatrième de couverture du journal avec un texte de Dominique Aury.

manuelles et intellectuelles entre les soignants et les malades. Les relations entre ceux-ci ne sont plus de l'ordre de la hiérarchie et de la discipline mais orientées vers des réalisations communes autour d'une bibliothèque, d'une radio ou encore de la publication d'un journal : « Certes dans la plupart des services psychiatriques il existe un journal, mais à Saint-Alban, [...] il y a surtout le journal à usage interne qui au cours des veillées est élaboré par les malades eux-mêmes et ensuite repris par les médecins qui s'emploient à « l'abréaction » de tous les conflits personnels que le journal reflète. Psychodrame quotidien, catharsis de tous les instants, péripeties de transferts et d'identifications salutaires, chaque aspect de la vie sociale du groupe est utilisé, exploité, dirigé. »¹⁶ L'illustration de l'article présente une photographie d'un homme de dos, un dessin d'aliéné à la main. La légende indique : « Le secrétaire de rédaction choisit la page de couverture du prochain journal. » (Fig. 4). La volonté d'une mise en abîme avec *Sandorama* est évidente. Il en va d'une volonté de faire de l'humour caractéristique de la parution francophone afin de s'attirer bienveillance et complicité des médecins-lecteurs, tout en mettant à distance une thérapeutique placée sous l'ascendant de la psychanalyse et du traitement par la parole au lieu même d'une promotion des médicaments psychopharmacologiques : une publicité pour le neuroleptique Melleril orne le bas de la page, manière de dire qu'aucune activité de ce type n'est possible sans ce médicament. Grâce à la mise en abîme, *Sandorama* devient un objet thérapeutique tandis que rédacteurs et lecteurs se transforment en aliénés, dans une inversion des rôles entre médecin et patient triangulée par la figure du fou artiste. Mais cet échange des places est au plus près de la réalité expérimentale de l'époque : la prise des psychotropes par les médecins vise alors à se mettre en état de psychose expérimentale, c'est-à-dire à devenir fou de manière réversible afin de mieux savoir comment traiter la maladie psychique. De plus, Saint-Alban est un lieu qui compte en France : l'asile s'est distingué pendant la Seconde Guerre mondiale pour son activité de résistance, ayant accueilli de nombreux réfugiés et été fréquenté par des artistes et des intellectuels comme Paul Éluard et Maurice Merleau-Ponty.¹⁷

L'article sur Saint-Alban valorise donc un espace et un moment importants de l'histoire psychiatrique française. Cet ancrage dans le tissu culturel du pays en fait un maillon d'articulation avec le public local. Sans doute est-ce la raison pour laquelle il n'est pas traduit dans *Panorama*, contrairement à d'autres textes, plus immédiatement destinés à participer au transfert culturel franco-allemand par le biais de la Suisse.

16 Henri Ey, « À propos d'une réalisation d'assistance psychiatrique à Saint-Alban », *L'Évolution psychiatrique*, n°3, 1952, p. 580.

17 Raphaël Koenig, « Résistance et vie intellectuelle à Saint-Alban », Contribution au catalogue d'exposition « François Tosquelles », Fondation Tàpies, Barcelone, décembre 2020.



Le secrétaire de rédaction choisit la page de couverture du prochain journal.

Fig. 4. *Sandorama*, juillet 1962, illustration de l'article « Les fous face à leur folie » (reportage photographique de Serge Hambourg)

Ainsi, certains textes circulent au contraire d'une revue à l'autre, une trajectoire parfaitement représentée par un article publié dans la livraison qui suit celle de juillet 1962 et dédié à *L'Almanach du Cavalier bleu*, revue d'artistes qui marque un moment important de l'histoire culturelle des représentations de la psyché : l'expressionisme met la vision intérieure sur le devant de la scène. Pour l'historien de l'art Carl Einstein, contemporain du *Blaue Reiter*, au-delà d'une école picturale qui met en avant le caractère visionnaire de la perception et sa projection sur la toile,

ce qui a été expérimenté et découvert dans ce groupe était autre chose qu'une variante de l'artisanat pictural. Un point décisif est que, pour ces gens, il en allait de quelque chose de plus important que la seule peinture, à savoir d'une transformation de la structure psychique. L'histoire de ce mouvement coïncida exactement avec l'agonie de la grande peinture européenne. Enfin, les Allemands posaient le problème de l'autonomie de la peinture et du libre développement de processus hallucinatoires.¹⁸

18 Carl Einstein, *Le Cavalier bleu* [1931], trad. Isabelle Kalinowski, *Gradhiva* [Online], n° 14, 2011 (en ligne depuis le 30 mai 2012: doi.org/10.4000/gradhiva.2206).

C'est sur cet article faisant le lien entre l'intérêt pour les processus psychiques dont témoigne la publication francophone et l'accent que l'édition bâloise met souvent sur l'histoire de la peinture qu'on voudrait maintenant se pencher.

2. Du similaire, faire une spécificité en contexte

Der Blaue Reiter : perspective cavalière

En octobre 1962, *Sandorama* publie le dernier numéro de l'année en cours. Il s'agit de la quatrième livraison de la revue en français, dont la publication a débuté un an et demi après celle de *Panorama* en allemand. Comme la page de titre l'indique, le numéro est consacré au « fantastique » et propose, en page 16, un article signé Pierre Cabanne dédié au mouvement artistique du *Cavalier bleu*. L'auteur du texte est un journaliste et critique d'art qui compte parmi les collaborateurs de *Sandorama* depuis le tout premier numéro.¹⁹ Le ton et l'orientation de l'article sont ceux d'un journalisme culturel éclairé, cherchant à brosser le portrait du mouvement en le replaçant dans la chronologie des avant-gardes picturales, tout en s'appuyant sur un point d'actualité locale, à savoir l'exposition organisée au même moment à la Galerie Maeght à Paris, laquelle commémore elle-même les 50 ans de la publication de l'almanach du *Blaue Reiter*.²⁰ L'édition de cet ouvrage, pensé, construit et assemblé par Vassily Kandinsky et Franz Marc depuis Munich à la fin de l'année 1911, proposait une vision interdisciplinaire de l'art et « montrait une diversité déconcertante de textes et reproductions : peinture, musique, science, sculpture, poésie ».²¹

Pour le lecteur-médecin de 1962, il y a donc un effet de mise en abîme patent : une revue au contenu hétérogène, expérimentant des formes entre discours scientifique, publicité pharmaceutique et journalisme culturel et littéraire, présente une revue artistique devenue elle-même l'emblème d'un certain rapport des avant-gardes au dialogue des disciplines et au multilatéral. De fait, la perspective mimétique s'installe jusque dans cette tension entre national et international qui est au cœur des enjeux politiques des

19 En octobre 1962, Pierre Cabanne a déjà signé 4 textes dans *Sandorama* : sur Georges Braque (janvier 62), sur Jean Arp (avril 62), sur l'enfant malade dans la peinture contemporaine et sur les peintres en tant qu'enfants prodiges (juillet 62).

20 Voir « Der Blaue Reiter », *Derrière le miroir*, n° 133-134, Maeght Éditeur, octobre-novembre 1962.

21 Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, [2015], Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2018, p. 458-461.

mouvements avant-gardistes du début du XX^e siècle²², mais qui colore également les liens unissant la maison-mère Sandoz à ses filiales, toujours à la recherche d'un équilibre entre les objectifs généraux de l'entreprise et les nécessités locales de chaque pays où les laboratoires sont implantés. Elle est aussi présente dans l'attention accordée à la question formelle : par son expérimentation picturale et plastique en marche vers l'abstraction qui ne cède rien sur l'exigence spirituelle de l'art²³, la démarche plurielle du *Blaue Reiter* peut faire écho, à un demi-siècle de distance, aux préoccupations des rédactions *Sandorama* et *Panorama*. Ces préoccupations sont d'ordre tant pragmático-matériel – quelle forme de périodique inventer pour souder un réseau médical autour de l'information pharmaceutique ? – qu'intellectuel : profondément attachées aux réflexions scientifiques suscitées par la multiplicité des *formes du vivant* (de publication en publication, la volonté de penser le continuum des espèces est flagrante), les revues Sandoz cherchent d'évidence à éclairer ces questionnements depuis des discours protéiformes et des mises en scènes éditoriales savamment configurées. On y reviendra dans un instant.

Chassé-croisé du glocal : reprise, traduction et disposition

Mais confrontons d'abord l'article publié dans *Sandorama* avec sa reprise dans *Panorama* en décembre 1962 (fig. 5 et 6), afin d'examiner la circulation d'un élément *a priori* identique d'un organe de presse à l'autre. Notons d'emblée que les transferts de textes, chez Sandoz, se font d'ordinaire plus volontiers dans l'autre sens, c'est-à-dire de la maison-mère vers les publications qu'on pourrait, à première vue, penser subordonnées à la « matrice » *Panorama*. L'exemple choisi montre que la situation est plus incertaine, plus ouverte à des relations d'horizontalité. On peut ajouter que les phénomènes de récupération d'un papier entre les deux sites suisse et français restent occasionnels (ils n'en sont que plus intéressants à scruter) et que la majorité des articles semble relever de la création originale. Pour *Sandorama*, cette création originale se fait néanmoins à Bâle, à l'instar de *Panorama*. Le siège suisse donne l'impression d'avoir centralisé la production d'articles pour la revue-mère comme pour les éditions des filiales – même si chaque numéro non-germanophone,

22 Sur ce sujet, outre l'ouvrage précédemment cité de Béatrice Joyeux-Prunel, on pourra lire Thomas Hunkeler, *Paris et le nationalisme des avant-gardes 1909-1924*, Paris, Hermann, 2018. Les pages 65-106, consacrées à l'expressionisme allemand, intéressent tout particulièrement notre propos.

23 À titre d'exemple, Kandinsky s'empare de l'éternel enjeu formel dès les débuts du mouvement, publiant dans l'almanach un assez long texte intitulé « Über die Formfrage » (« Sur la question de la forme »). Dans Vassiliy Kandinsky et Franz Marc (éd.), *Der Blauer Reiter*, [1912], dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München, Piper & Co Verlag, 1965, p. 132-182.



Il y a des mouvements qui ont révolutionné le monde, le « Cavalier bleu » est de ceux-là. Juillet 1911. Depuis quatre ans déjà « Les Demoiselles d'Avignon » de Picasso, se dressent comme des idoles déarticulées, d'une nouvelle religion : le Cubisme, qui n'est pourtant pas l'œuvre d'un seul, mais un amoncellement préparé, prédit. Ce sont des paysages très architecturés, synthétiques, dépolis, rapportés de l'Estaque, en Provence, par Braque, puis ceux peints en Espagne peu après, à la Horre de Ebbo, par Picasso, qui ont déclenché la révolution picturale d'aujourd'hui, l'art amorturé, réduit à des plans et à des volumes essentiels : ainsi naquit le Cubisme de la boutade d'un critique, Louis Vauxcelles, qui croyait être drôle.

Le Cubisme affirmait les droits du réel, non seulement dans ses formes, mais aussi dans sa densité, sa synthèse. Un cubiste, Picasso, dépassa ce réel et fit le premier une aquarelle abstraite, dépourvue d'imitation avec la nature était délibérément supprimée ; à quelques centaines de kilomètres de là, à Munich, Wassily Kandinsky faisait de même. Ayant passé un jour, dans son atelier, une reproduction des « Meules » de Monet à l'envers, il se rendit compte que, même en perdant son sens propre, cette toile devenait une peinture « autre » ; il se mit à placer des couleurs sur un plan, sans penser à un objet réel. Piesse et Kandinsky ne pensaient pas, ils versaient de cette l'art abstrait, un peu comme Leibnitz et Newton, qui ne se connaissaient pas non plus et n'avaient aucune relation entre eux, avaient créé, indépendamment l'un de l'autre, le calcul infinitésimal.

Kandinsky était né à Moscou en 1866 d'une famille très aisée et il était venu à Munich pour étudier la peinture. La féerie baroïote des églises moscovites aux coupoles multicolores, les marchés grouillants de tumulte populaire d'Asie centrale inspirèrent ses premières toiles aux formes brutes, aux couleurs éclatantes où, dans le royaume des émotions indéfinissables, se rencontraient l'influence des Fauves et l'inspiration des artistes orientaux. Dans l'équation cabotique que Kandinsky élabora à partir de 1900, le thème du cheval s'est progressivement dessiné : c'est d'un souvenir d'enfance, un petit cheval de plomb couleur isabelle avec lequel il aimait jouer, que sont nées les premières études inspirées par lui. Ce thème fut couronné d'un singulier accord où le cheval est considéré comme un être sacré,

doux de facultés surréalistes ; l'Allemagne gothique de Baldung Grien et de Dürer en fit un être fantastique ; chez Kandinsky il apparaît, dès 1903, comme une monture de rêve traversant au galop un paysage irréel en forme d'une forêt.

Des amis enthousiastes, le cheval inspira nombre

de facutes surréalistes. À la même époque un de ses amis, Franz Marc, épria lui aussi de cette sorte de puissance surréaliste qui émane de l'animal, peint des chevaux bleus. En quelques mois, ces deux peintres réalisèrent, autour d'eux à Munich, une école de peinture, même âgée pour travailler et exposer ensemble, c'est sous le double signe du cheval et du cavalier qu'ils élaborèrent leur mouvement. En juillet 1911, ils préparaient l'édition d'un almanach qui devait contenir des articles d'artistes et de critiques, et, pour illustrer leurs recherches, un petit tableau de Kandinsky présidait à leurs discussions : le « Cavalier bleu » et c'est ce nom-là qu'ils choisirent de donner à cette publication.

Le mouvement du « Cavalier bleu », le « Blaue Reiter » fut une des tentatives les plus audacieuses pour libérer totalement la peinture de l'académisme : l'exposition de la

Galerie Maeght restituera l'ambiance, à la fois de révolts et de recherches, du mouvement de peintres, de poètes et de musiciens animé par Kandinsky pour élaborer un art purement plastique, d'un intense contenu poétique. Autour de lui les personnalités les plus originales furent celles de Franz Marc, de Arnold Schönberg, la première exposition du « Blaue Reiter » eut lieu, à la Galerie Thannhauser à Munich peu avant que Kandinsky publie son livre capital : « Du spirituel dans l'art ». Il y expose ses idées et ses théories, mais aussi ses peintures réalisées alors qu'il abandonnait ses formes reconnaissables. Lorsqu'on examine la série d'études faites par Kandinsky pour la couverture de l'Almanach du « Blaue Reiter » on y aperçoit nettement s'affirmer et s'accentuer cette abstraction déjà amorcée dans les œuvres de 1909, mais avec une intensité et une radicalité nouvelle qu'il avait exercitée en 1910. Peu à peu le thème se libérait de l'anecdote, il devenait « peinture pure » ; la folle chevauchée des cavaliers de « Au soleil », en 1910, est la première vraie affirmation de l'art abstrait qui devait faire couler tant d'encre et provoquer tant de controverses passionnées.

« Quand une image se déplace peu à peu sous

nos yeux » écrit Kandinsky « vite une association d'idées se forme, qui joue un rôle de tentatrice pour nous engager à découvrir une explication objective. Car toute image d'une conception supérieure peut être ramenée par nous à nos formes cellulaires. Mais à une image connue de la nature. Ce sont ces « associations » qui aillaient faire naître le divorce entre le public et l'artiste ; l'art abstrait est issu de là.

On sait que, s'il n'a pas tout de suite conquise les regards et l'appréciation, il s'est propagé à travers le monde, surtout ces vingt dernières années, avec une incroyable rapidité. Peut-être parce qu'inconsciemment les hommes de notre temps ont besoin de cette émotion et de cette contemplation des formes inobligatoires pour fixer, au plus secret d'eux-mêmes, leur état d'esprit. C'est pourquoi l'artiste s'enfonce dans les profondeurs de son art, en quête de trésors invisibles, travaille à éléver cette pyramide spirituelle qui atteindra le ciel », a encore écrit Kandinsky. Qui d'entre nous refuserait d'aller à la recherche de ces « trésors » et de les déceler dans l'univers mystérieux et passionnant du tableau ?

Pierre CABANNES.



Franz MARC : Le cheval (Coll. Nina Kandinsky).



Fig. 5, Sandorama, oct. 1962, p. 16.

Kandinsky und der «Blaue Reiter»



Eine repräsentative Ausstellung mit Werken von Kandinsky wird im Laufe des Jahres 1963 in verschiedenen europäischen Städten zu sehen sein. (Die Redaktion).

Es gibt Bewegungen, die die Kunstwelt revolutionierten; der «Blaue Reiter» gehört zu ihnen. Juli 1911: Schon seit vier Jahren geben Picasso's «Demoiselles d'Avignon», seltsam zerstückte Symbole einer neuen Kunstrichtung, überall zu Diskussionen Anlaß: Wenn das, was man bald darauf «Kubismus» nannte, auch nicht mit ihnen geboren wurde, so haben sie ihm dennoch angekündigt, ohne weiteres zu erkennen. Schon im späten Jahrzehnt hatte als gestalterisches Ziel die Erforschung der Natur durch Zylinder, Kugeln und Kegel gezeichnet. Picasso und Braque begannen 1908 die ersten Bilder nach diesem Prinzip zu malen. Damit verlor die naturgegebene Gegenständlichkeit - für Cézanne noch bestimmd - ihre Bedeutung, und die Bildgegenstand wurde zum reinen Kunstgegenstand durch die Verwandlung der an den Dingen als strukturbildend tatsächlich erkannten oder frei angenommenen stereometrischen Formen in flächenhafte, bald aber auch völlig irrationale Zusammenhang dieser Formen die Komposition.

In Frankreich überschritt Francis Picabia (1879-1953) als einer der ersten die Grenzen des Realen und schuf ein abstraktes Aquarell, darin jede Nachahmung der Natur willkürlich unterdrückt war. In Deutschland war es Wassily Kandinsky (1866-1944), der 1910 als erster gegenstandslose Bilder zu malen begann. Eines Tages hatte er in seinem Atelier die Reproduktion eines Gemäldes von Monet umgekehrt betrachtet und dabei bemerkt, daß dieses Bild - auch ohne seine Gegenständlichkeit - «etwas anderes» wurde.

Kandinsky wurde in Moskau als Sohn wohlhabender Eltern geboren. 1886 kam er zum Studium der Malerei nach München. Zahlreiche farbenprächtige Kuppen der Kirchen Moskaus und die dortigen Märkte mit ihren bunten Gewimmel inspirierten ihn zu seinen ersten Gemälden, in denen große Formen und grelle Farben dominierten. Die Bilder, die Kandinsky von 1899/1900 an malte, hatten immer mehr das Pferd zum Thema. Ein kleines isabell-farbene Bleipferd, das er in seiner frühen Kindheit als Spielzeug besonders gern hatte, war eine wichtige Stütze. Schon im Sommer 1903 an erscheint das Pferd bei ihm als eine Art Traumgestalt, das durch eine Phantasielandschaft am Rande eines Waldes galoppiert.

Ungefähr zur gleichen Zeit begann auch Franz Marc, ein Freund Kandinskys, blaue Pferde zu



malen, fasziniert von der eigentlichem Kraft, die von diesem Tier ausgeht. Und als die beiden jungen Maler in München mit gleichaltrigen Künstlern eine Arbeitsgemeinschaft bildeten, stand diese Bewegung im doppelten Zeichen des Pferdes und des Reiters. Im Juli 1911 bereiteten sie die Herausgabe eines Jahrbuches vor, das Artikel über die Ästhetik sowie ihre künstlerischen Ziele illustrierte. Reproduktionen sollten als Deckblatt figurieren ein kleines Bild Kandinskys, der «Blaue Reiter». Sie wählten diesen Namen auch als Titel für ihre Veröffentlichung.

Die Bezeichnung des «Blauen Reiters» war einer der mutigsten Versuche zur völligen Befreiung der Malerei vom Akademismus. Auch Dichter und Musiker (der Komponist Arnold Schönberg beispielsweise) schlossen sich der Bewegung an. Die erste Ausstellung des Blauen Reiters fand in der Münchner Galerie Tannhäuser statt; kurz bevor Kandinsky 1912 sein schriftstellerisches Hauptwerk veröffentlichte: «Über das Geistige in der Kunst».

Das Bild der blauen Pferde nahm an Größe zu, aber es verlor allmählich seine erkennbaren Formen. Untersucht man die Serie von Skizzen, die Kandinsky für den Umschlag des Jahrbuchs vom Blauen Reiter entwarf, so erkennt man deutlich, wie die Abstraktion, die sich schon im ersten Aquarell aus dem Jahr 1910 ankündigte, immer mehr an Boden gewinnt.

Wann sich die abstrakte Kunst auch nicht auf Anhieb durchsetzen vermochte, so breitete sie sich doch, vor allem während der letzten zwanzig Jahre, mit erstaunlicher Raschheit über die Welt aus; vielleicht, weil die heutigen Menschen unbewußt das emotionelle und kontemplative Element beim Betrachten von abstrakten Formen benötigen, um in ihrem Inneren das künstlerische und zugleich erneuernde Prinzip zu entdecken. Tatsächlich kann man am ehesten annehmen, „Jeder, der sich vertieft in die verborgenen inneren Schätze seiner Kunst, ist ein benediktionswürter Mitarbeiter an der geistigen Pyramide, die bis zum Himmel reichen wird“, schreibt Kandinsky in seinem Buch «Über das Geistige in der Kunst». Und wer von uns würde es ablehnen, auf die Suche nach solchen Schätzen zu gehen, um sie in der geheimnisvollen, faszinierenden Welt des Bildes zu entdecken?

Pierre Cabane, Paris



Franz Marc: «Der Traum» (Sammlung Nina Kandinsky)

bei katarrhalischen Affektionen

der Luftwege

Ipedrin®

In einigen Ländern: **Ipesandrin®**

Fig. 6, Panorama, déc. 1962, p. 15.

destiné à d'autres régions que la Suisse allemande et l'Allemagne, est composé en collaboration avec les rédactions extérieures. Les lignes esquissant les contours du global et du local suivent le tracé des aires linguistiques avant d'épouser celui des frontières nationales.

La version allemande du texte de Cabanne, intitulée « Kandinsky und der „Blaue Reiter“ », se trouve en page 15 de *Panorama*. Dès le titre et l'indication du signataire, le similaire s'ouvre à la différence : l'apparition de Kandinsky dans l'intitulé arrime le mouvement artistique à l'un de ses fondateurs, lorsque l'article original ne précisait aucune « monture privilégiée » pour le cavalier en bleu. Le choix des illustrations, bien que très semblable, va dans le même sens. Là où *Sandorama* proposait une photographie de l'artiste russe et un portrait de son acolyte Franz Marc, *Panorama* ne retient que la photographie de Kandinsky. Passant de son biotope français à l'étranger, l'auteur de l'article se voit en outre amputé d'un « n » : « Pierre Cabane », affiche faussement le bas de l'article ; et l'indication du lieu d'origine, « Paris », fait saillir la vision d'un journal fonctionnant avec des correspondants extérieurs, dont les lecteurs germanophones sont peut-être moins susceptibles de reconnaître les noms. Loin des yeux, loin de la justesse orthographique.

Du reste, la version allemande est une traduction qu'on pourrait qualifier de *plus ou moins* fidèle et présentant des gestes de recomposition qui font glisser l'action traductrice vers la transposition.²⁴ C'est une nouvelle occasion pour des jeux de chassé-croisé entre globalité (du sens de l'article) et ancrage local du propos. Par manque de place, on n'en donnera qu'un bref aperçu en citant l'entame du papier, où la traduction réduit l'influence du *Blaue Reiter* à l'espace de l'art, tandis que l'original de Cabanne la rêvait à l'échelle du monde entier (« Es gibt Bewegungen, die die Kunstwelt revolutionierten [...] » ; (« Il y a des mouvements qui ont révolutionné le monde [...] »).²⁵ Il faut aussi souligner, juste au-dessus de cette entame, l'ajout d'une remarque par la rédaction. Elle précise qu'une « exposition représentative et avec des œuvres de Kandinsky pourra être vue au cours de l'année 1963 dans

24 Il est difficile de reconstituer la manière dont l'entreprise organisait ses traductions. Des extraits de la correspondance du Département des colorants à propos de la revue *Palette* font toutefois supposer que Sandoz était très attachée à fournir des textes de qualité dans toutes les langues. Le 14 août 1962, le rédacteur en chef de *Palette*, Fritz Störi, écrit à la direction du Département pour faire état de problèmes récurrents dans la traduction des articles « pour les éditions de *Palette* en langues étrangères », lesquelles « sont tout aussi importantes, voire plus, que l'édition allemande. ». Pour les numéros à venir, il est donc décidé de modifier le circuit traducteur au sein de la firme, notamment pour la traduction française des articles techniques, qui devront se faire à l'avenir en concertation avec Sandoz Paris (en allemand : « Übersetzung der technischen Artikeln durch Vermittlung von Sandoz Paris »). Archives Novartis, R-201-005 (1957-1964).

25 Nous soulignons.

diverses villes européennes »²⁶, annonce qu'on ne trouve nulle part dans *Sandorama*, et pour cause : en octobre, l'année 1963 pouvait paraître encore loin et l'exposition qu'il s'agissait de mettre en avant pour le public médical français était celle de la galerie Maeght. En toute logique, le paragraphe faisant référence à cet événement parisien disparaît dans *Panorama*.

C'est un même souci d'adaptation qui préside à la configuration générale de la page où est situé l'article, révélant la vigilance éditoriale sur l'ensemble du trajet qui va de l'architecture textuelle à l'architecture d'ensemble du numéro, en passant par l'échafaudage vaginal. Dans les deux revues, ce sont souvent les textes relevant du domaine littéraire, artistique ou plus largement culturel qui apparaissent dans un dispositif de « montage » avec une publicité pour un médicament Sandoz. C'est le cas ici, où l'encart publicitaire au graphisme formel soigné – abstrait dans les deux cas, permettant un signe adressé à l'abstraction travaillée par les avant-gardes expressionnistes – est inséré en dessous du papier de Cabanne. La publicité sert-elle « graphiquement » de socle à la pensée artistique des formes – ou l'article agit-il comme une caution culturelle (un « produit d'appel ») pour attirer l'œil du lecteur sur le médicament ? Les deux approches sont possibles et on tranchera d'autant moins que l'objet revue conditionne par définition des réceptions très diverses. Ce qui est certain, en revanche, c'est que du numéro d'octobre de *Sandorama* à celui de décembre de *Panorama*, l'année 1962 avance vers l'hiver. Il n'est donc pas étonnant que l'antalgique (Optalidon) mis avant dans l'édition française se voie remplacé par un médicament prescrit contre les affections des bronches (Ipedrin), la rédaction bâloise pariant sur les refroidissements inévitables des patients suisses. Selon toute vraisemblance, les campagnes de publicité s'organisent en outre sur des périodes décalées dans le temps en fonction des différents pays : *Sandorama* encarte l'Optalidon dans tous ses numéros de 1962, tandis qu'il ne figure plus dans *Panorama*, qui a déjà vanté ses mérites tout au long de l'année précédente (l'antalgique est au sommaire de chaque livraison en 1961).

Le vivant : un art et une technique

Mais le sens d'un article, puis d'une page, est aussi soumis à l'effet général du numéro de la revue. C'est sur ce dernier agrandissement de focale qu'on voudrait conclure. D'une édition à l'autre, le texte sur le *Cavalier bleu* se trouve dans un environnement à la fois analogue et entièrement différent. Analogique parce que le geste de reprise de la revue bâloise vis-à-vis de sa consœur

26 « Eine repräsentative Ausstellung mit Werken von Kandinsky wird im Laufe des Jahres 1963 in verschiedenen europäischen Städten zu sehen sein. (Die Redaktion). »

parisienne ne s'arrête pas à l'écrit de Cabanne. Il importe par la même occasion l'article qui suit en page 17 et qui provient de la plume de Philippe Soupault, « À propos du cinéma fantastique », traduit en « Der Film und die Welt des Phantastischen ». L'écrit, centré sur la figure de Georges Méliès, est transposé selon un axe similaire au geste de transfert décrit auparavant. Par exemple, il démontre que l'intertextualité et la connivence intellectuelle sont de nature fortement « située » et difficilement globalisables : une phrase comme « Alors Méliès vint et, le premier en France, mesura la véritable portée du cinématographe » n'a que peu de chance d'accrocher le lecteur germanophone, alors que l'allusion à Boileau et Malherbe n'échappe pas au lecteur français cultivé. Elle n'est donc pas traduite.

Au-delà de cette proximité immédiate, l'environnement du *Blaue Reiter* se distingue nettement dans *Sandorama* et dans *Panorama*, car l'orientation générale des deux publications n'a presque aucun autre trait commun. On l'a dit plus haut : le numéro de la filiale française est assemblé autour d'une thématique – le fantastique sous toutes ses formes – quand l'édition suisse de décembre offre un visage à la fois plus disparate et plus empreint de discours scientifique, voire technique. Les deux couvertures témoignent d'ailleurs d'emblée de cet écart, puisque *Sandorama* choisit d'illustrer la sienne avec le dessin réalisé par un « malade mental » (que le lecteur retrouve dans un long article du professeur Robert Volmat, proche du psychiatre Jean Delay et auteur d'un « Art psychopathologique » renommé), tandis que *Panorama* opte pour l'image microscopique du liquide cérébrospinal (qui accompagne pour sa part un article très pointu sur les techniques pour examiner le liquide céphalorachidien contenu dans les méninges). Deux façons à la fois opposées et complémentaires d'approcher les mécanismes psychiques : la production artistique exécutée depuis un état pathologique de l'esprit et la tentative de voir et d'explorer les recoins organiques les plus reculés de notre cerveau. Mais aussi deux façons d'inviter les lecteurs à rencontrer les formes du vivant, entre perception affective et scientifique.

Dès lors, l'article signé par Cabanne pourra développer des réseaux de signification bien distincts au sein du numéro plus traditionnellement scientifique de *Panorama*, alors que *Sandorama* l'aménait à côtoyer des textes composés pour former une unité dédiée au fantastique littéraire, artistique, cinématographique et scientifique, culminant selon les habitudes de la revue parisienne avec la dernière page réservée au texte d'un écrivain. Ici, il s'agit d'un écrit d'Henri Michaux intitulé « Animaux fantastiques » et faisant retrouver un cheval, comme si celui-ci traversait la revue, gambadant d'un article à l'autre – et « qu'y a-t-il de plus protéiforme que le cheval ? » interroge justement Michaux.

Mais n'est-ce pas projeter nos manières de lire un livre sur celles, bien différentes, que peut déclencher la consultation d'une revue ? Une revue se butine, se prend puis se repose, attend qu'un regard se porte sur un article

qui conduira à un second, laissant d'autres éléments dans l'ombre à l'affût d'une occasion nouvelle. Dans ces curieux objets que les rédactions de *Panorama* et *Sandorama* expérimentent dans les années 1960 – années d'intense « revuisme » littéraire et intellectuel en France, conjugué à l'expansion des discours de vulgarisation médicale – chaque article est susceptible d'activer une lecture « isolante » ou « globalisante ». Un papier peut constituer un microcosme textuel à lui seul ou prendre une place articulée dans l'architecture générale du numéro – voire, par effet d'échos d'un numéro à l'autre, dans l'ensemble de la chaîne périodique de la série *Panorama* ou *Sandorama*. À une forme matérielle hétérogène répondent des habitudes de lecture protiformes. À travers le temps et l'espace, d'une revue l'autre, cela n'aurait pas déplu à Vassily Kandinsky qui affirmait, dans l'almanach galopant à l'assaut du XX^e siècle : « on n'a pas le droit de faire d'une forme un uniforme. »²⁷

27 Vassily Kandinsky, « Über die Formfrage », dans Vassily Kandinsky et Franz Marc (éd.), *Der Blauer Reiter*, op. cit., p. 142.

