



# Le miracle de la fabrication

## Le pastel et l'aquarelle dans l'œuvre de Sam Szafran

Julia Drost

S'il fallait désigner ce qui, au centre des créations de Sam Szafran, est à mettre à l'origine de la force d'attraction exercée par ses tableaux, ce serait alors la latence du mystérieux. Insondables non seulement au sens où leurs motifs seraient originaux, énigmatiques ou déconcertants – par exemple les vertigineux espaces des cages d'escalier, le fouillis impénétrable des serres où semblent pousser des forêts vierges ou les vues d'atelier, avec les presses et les pierres lithographiques –, les œuvres de Szafran nous font aborder aux limites du définissable et du maîtrisable. Puisés au domaine du quotidien et de l'expérience immédiate de l'artiste, l'ordinaire et le banal ne sont ici que prétexte à révéler ce qui se cache derrière la prétendue réalité des choses, « cette façon, écrit Georges Perec, de regarder les choses un peu de biais, de manière oblique ; de faire en sorte que l'œil ne regarde pas au centre mais sur le côté pour voir le monde apparaître de manière un peu détournée, c'est alors qu'il apparaît en grand relief<sup>1</sup> ».

Le véritable secret des œuvres se découvre avec un retard que l'artiste provoque, semble-t-il, intentionnellement. Car ce n'est qu'au prix d'un commerce patient avec les tableaux que se laisse dévoiler un peu de la maîtrise technique virtuose avec laquelle Szafran, dans l'oscillation et le feuilletage de ses pastels, entraîne l'œil à supposer une part d'inexprimé derrière la surface des apparences.

Et pourtant, avec ses vues d'atelier, ses escaliers et ses végétations proliférantes, tous motifs qu'il aura indéfiniment répétés, déclinés et fait varier au fil des années, l'artiste nous donne aussi un indice thématique concernant la spécificité de son œuvre. Ces mêmes gammes de couleurs sans cesse peintes et repeintes, les palettes de pastels qui nous précipitent dans l'infini des nuances en décomposant la lumière selon le spectre innombrable de ses vibrations nous incitent à porter notre attention du côté de la fabrication des œuvres.

Tenter de percer à jour les recettes secrètes que Szafran met en jeu pour créer ses surfaces peintes, qu'elles soient opaques, sourdes, éclatantes ou génératrices d'espaces de couleur dans leur microstructure, est une entreprise certainement sans issue. Pour autant, on ne peut s'empêcher de vouloir comprendre l'incompréhensible effet de la technique, ce qu'il y a d'énigmatique derrière la surface peinte, au-delà du plan du tableau, qui n'est bidimensionnel qu'à première vue. On pourrait parler à cet égard d'un redoublement de la vision. On dirait presque que les techniques et les matériaux utilisés par le peintre viennent contredire le « sens » iconographique de ses tableaux, la constance dans le choix des sujets. La manière spécifique dont les œuvres représentent des thèmes déterminés semble en effet privilégier la surface. Or, c'est ici que se produit l'élargissement de l'horizon. Le regard attentif découvre un système panoptique de structures internes et de modules qui se répètent à l'infini, organiques, serait-on tenté de dire. On les rencontre partout dès qu'on met, littéralement, son nez dans la craie.

Il n'y a guère de choses qui soient laissées au hasard dans les œuvres avaux de Szafran. Préparées à grands frais et calculées avec minutie, les structures que l'artiste introduit dans ses œuvres planifient cette ouverture construite de l'expérience de la vision. Ce qui explique d'ailleurs la constance des motifs « apparents » de ses peintures.

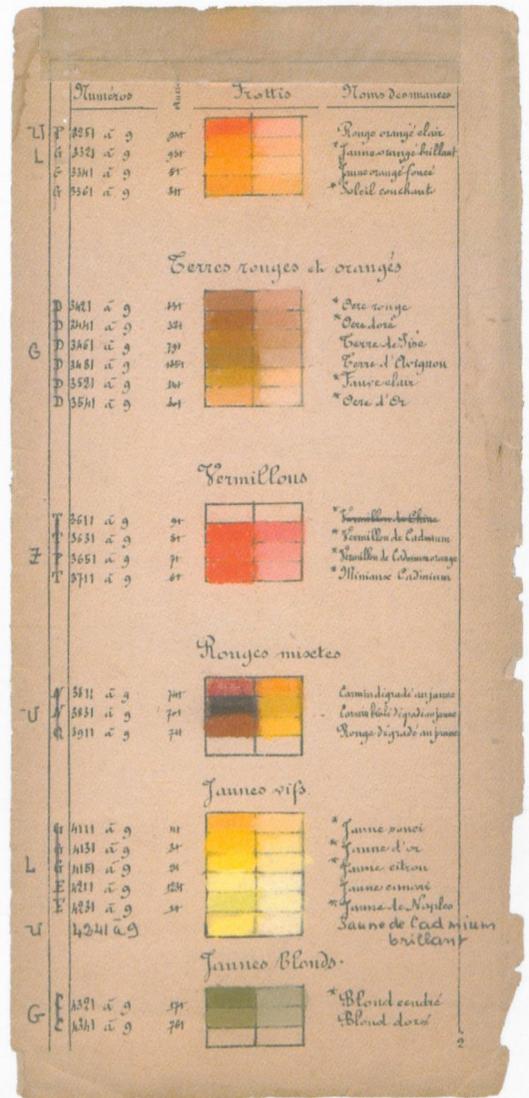
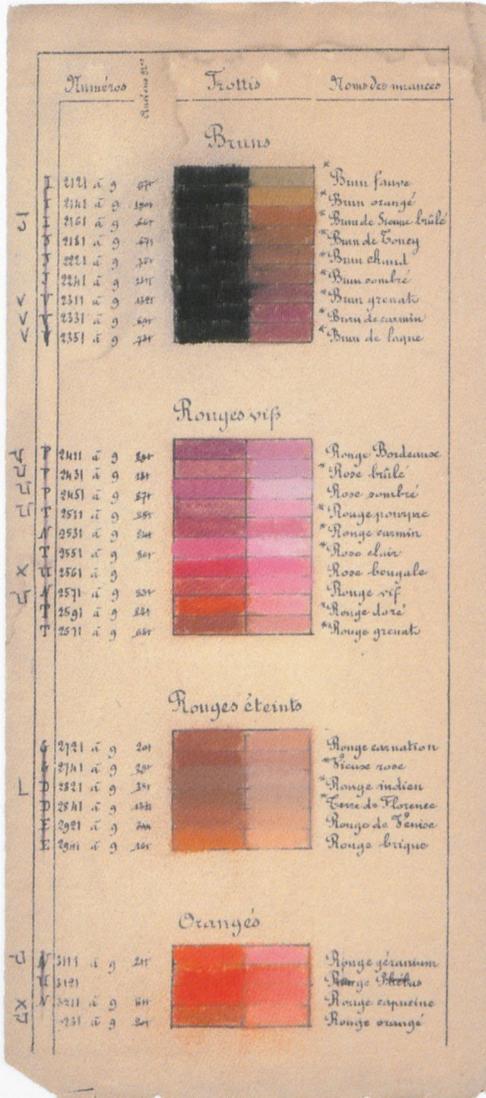
Et la technique elle-même, choisie et modifiée au fil de longues années d'expérimentation dans le laboratoire de l'atelier, qu'il s'agisse des pastels seuls ou de leur emploi combiné avec le fusain ou l'aquarelle, renvoie à l'histoire d'une technique : les débats esthétiques qui ont entouré le pastel aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles nous aideront peut-être à saisir un peu mieux, dans leur processus et leur impact, les peintures de Sam Szafran.

Sam Szafran  
*Lilette sur un banc*  
2007  
Aquarelle et pastel sur  
calque  
81 x 73 cm  
Collection particulière

Le savoir et l'expérience – Sam Szafran et l'histoire du pastel

« Demandons au pastel ce qu'il peut donner, conseille Karl Robert dans son *Traité du pastel* de 1896, ne sortons point de sa qualité propre. Cette qualité se résume en deux mots, la fraîcheur et le charme <sup>2</sup> ». L'évanescence, l'aspect éphémère de cette poudre de pigments qui tient à peine, de cette poussière colorée qui sait pourtant poser, mieux qu'aucune autre substance picturale, les plus subtiles nuances de ton, explique qu'on ait longtemps refusé d'établir

III.1-2  
Nuanciers des Pastels Roché,  
Paris, 1938  
Collection La Maison du  
Pastel, Paris



la technique du pastel sur un pied d'égalité avec la peinture à l'huile. Le pastel se conserve moins bien, il est trop sensible, excessivement vulnérable à l'humidité, aux chocs et aux secousses, une précarité qui réclame qu'on le place aussitôt sous verre. La découverte tardive du papier sans acide au XX<sup>e</sup> siècle aura été une véritable bénédiction pour cette technique fragile qui a eu longtemps a réputation d'être impossible à conserver. Ainsi Denis Diderot a-t-il pu se moquer en ces termes du peintre Quentin de La Tour, lorsqu'il exposa au Salon de 1755 le portrait de la marquise de Pompadour qui est aujourd'hui au Louvre : « Souviens toi que tu es poussière, pastelliste, et que tu retourneras en poussière <sup>3</sup> ». Et c'est précisément en ce sens que les symbolistes ressentent le pastel comme une épiphanie, qu'ils y voient l'instrument idéal, le moyen le plus aigu d'exprimer le non-explicite, de ne faire que suggérer un indéfini, un indicible, ou, pour reprendre une formule de Jean Moréas, « de vêtir l'Idée d'une forme sensible <sup>4</sup> ».

Du point de vue de l'étymologie, le mot pastel vient de l'italien « pastello », qui dérive lui-même de « pasta », la pâte. Il s'agit de pigments qui sont broyés puis mélangés avec un liant à du plâtre ou à de l'argile pour former

une sorte de pâte à modeler dont on peut fabriquer sans peine des bâtonnets qui ressemblent à de la craie et qui se prêtent parfaitement à la peinture. Dans son *Encyclopédie*, Denis Diderot décrit simplement la technique du pastel comme « une peinture où les crayons font l'office des pinceaux<sup>5</sup> ». Léonard de Vinci évoque déjà dans le Codex Atlanticus (fol. 247, Biblioteca Ambrosiana, Milan) une technique picturale consistant à « colorier à sec » qu'il a observée dès avant 1500 en France chez Jean Perréal (Jean de Paris). Léonard n'a lui-même fait qu'un usage très parcimonieux du pastel, généralement pour rehausser ses dessins, par exemple dans le fameux portrait de 1499 conservé au Louvre, qui représente probablement Isabelle d'Este, l'archiduchesse de Mantoue. Seuls les rehauts sont exécutés ici au pastel de couleur jaune ocre, le portrait lui-même est dessiné à la craie noire et à la sanguine.

Le pastel a vécu son heure de gloire dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est avant tout la peinture de portrait qui aura su reconnaître les qualités de cette fine poudre de couleur qui était capable, par ses nuances, de rendre en d'infinis dégradés, mieux que la peinture à l'huile, le teint satiné d'une peau ou la splendeur d'une étoffe de soie. En tant que technique, le pastel était certes beaucoup moins bien considéré que la peinture à l'huile, puisqu'il convenait principalement à l'exécution de portraits de petit ou de moyen format. Mais sous la main d'artistes comme Rosalba Carriera, Quentin de La Tour, Jean-Marc Nattier, Jean-Étienne Liotard et d'autres, ces œuvres ne tardèrent pas à bénéficier pourtant d'une faveur qu'elles n'avaient jamais connue jusqu'alors, suscitant l'engouement des collectionneurs, ce qui peut s'expliquer aussi par les bouleversements sociétaux et socioculturels de l'époque : « Le pastel fut l'expression rêvée d'une culture où le faux tendait à se confondre avec le vrai, la surface avec la profondeur<sup>6</sup> ».

L'expressivité de cet instrument semblait donc spécialement faite pour prêter au visage humain, dans le portrait, un langage psychologique, ce à quoi artistes et critiques s'appliquèrent avec une science consommée de la physiologie.

Dans le sillage de cette évolution, le pastel est promu au rang de technique autonome, dont on reconnaît les qualités propres, comme il ressort de la *Grammaire des arts du dessin*, le traité publié avec un fort succès par Charles Blanc en 1880 – qu'on prendra donc soin de considérer comme un témoignage déjà tardif :

« Mais le pastel n'est pas seulement un moyen auxiliaire ; quelques peintres excellents en ce genre, La Tour, Chardin, Tocqué, Prud'hon et même [sic] la Vénitienne Rosalba et Mme Vigée Lebrun, en ont fait une chose à part et l'ont employé avec bonheur au portrait<sup>7</sup> ».

Du fait des possibilités qu'offraient ses nuances de couleur par la neutralisation ou l'intensification des teintes employées, le pastel représentait déjà pour les artistes romantiques, au premier rang desquels Eugène Delacroix, un moyen d'innovation artistique. Au milieu des années 1840 paraissent en l'espace de quelques années plusieurs traités sur le pastel, dont les auteurs signalent que c'est une technique « fort en vogue<sup>8</sup> ». Et dès 1835, le Salon réserve une salle particulière au pastel et à l'aquarelle : les portraitistes y sont mis tout spécialement en vedette<sup>9</sup>. Mais au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est dans la peinture de paysage que se produit l'innovation du pastel. Avec Boudin, le plein air devient un genre autonome. Millet, pour finir, administre la preuve que le pastel se prête aussi à la représentation de la vie réelle. Nous reviendrons plus bas à la maîtrise virtuose de cette technique chez le dernier Degas. Loin d'être reléguée à un « art de boudoir », la peinture au pastel est désormais une technique utilisée par certains artistes d'avant-garde.

Il doit en particulier son ennoblement à sa capacité de parvenir à un effet visuel qui n'a rien à envier à la peinture à l'huile – quand on regarde du moins le tableau à distance. Vu de près, le pastel déploie sa spécificité : ce qui ne fait que suggérer, ce qui ne s'exprime jamais clairement ni avec insistance semble participer de son essence même.

Or, c'est une impression tout autre que le spectateur ressent devant les compositions des séries auxquelles Sam Szafran donne naissance au début des années 1970, ses *Ateliers, rue de Crussol*, ses *Ateliers Bellini* ou ses *Escaliers*. Les ateliers nous emmènent, comme les escaliers et les autres motifs de prédilection de l'artiste, dans son environnement immédiat. « Je me suis emparé d'un thème, explique Szafran, comme un voyou s'empare d'un territoire. En partant de la ville, de la rue, des escaliers<sup>10</sup> ».

La série des *Atelier, rue de Crussol*, de même que les *Imprimeries* et les *Ateliers Bellini* – une imprimerie de lithographies d'art, rue du Faubourg Saint-Denis, que Szafran exploite pendant quelque temps au début des années 1960 et où il installe en outre son propre atelier –, provient directement de son cadre de vie. Le choix de l'atelier, un motif classique de l'histoire de l'art, reflète le statut de l'artiste, il montre le lieu où il travaille. Or, ce n'est plus tant ce vieux sujet qui importe à Szafran : il s'agit plutôt pour lui de se mesurer de façon concentrée à un problème technique, la maîtrise du pastel, dont l'importance lui devient essentielle.

### L'atelier comme laboratoire

Dans les onze pastels intitulés *L'Atelier, rue de Crussol* que Szafran exécute entre 1968 et 1972, c'est le chaos qui règne le plus souvent. L'artiste a occupé cet ancien atelier du peintre américain Irving Petlin, situé dans le XI<sup>e</sup> arrondissement de Paris, à proximité du Cirque d'hiver, de février à octobre 1968. Entre des tables construites avec des tréteaux et des planches, jonchées de livres ouverts ou entassés en piles, se trouvent plusieurs chevalets, vides ou avec quelque chose dessus. Au milieu de l'atelier trône un poêle en fonte. C'est le seul objet fixe dans ce lieu d'activité acharnée, d'inlassable expérimentation. Le monde réel, extérieur, n'y a aucune place, pas plus qu'il ne joue un rôle dans les autres œuvres de Szafran, où domine l'autoréférence.

Sur une planche de la série (cat. 23), l'artiste est assis dans un fauteuil, le bras sur l'accoudoir, absorbé dans la méditation et l'oubli du monde, les yeux fixant le vide par-dessus les tables encombrées. Juste au-dessus de sa tête, une grande bassine de fer blanc, fixée à l'une des traverses métalliques, fait saillie dans l'espace, un hommage au *Tub* de Degas, qui revient aussi dans d'autres compositions, parfois à l'envers. Le chevalet à l'extrême gauche du tableau est vide, mais les nombreuses boîtes de pastels dans la partie droite sont une allusion directe à la technique que Szafran utilise. Un clavier de craies peintes témoigne de la richesse apparemment infinie des couleurs et de leurs nuances à peine perceptibles. On croirait presque entendre, crescendo et decrescendo, les résonances chromatiques. Les innombrables feuilles de papier déchirées et froissées qui jonchent le sol soulignent qu'on se trouve ici dans le lieu d'une création en perpétuelle recherche, livrée aux expérimentations tâtonnantes. En entrant dans l'atelier de Szafran, on pénètre dans un laboratoire, dans l'*hortus conclusus* d'un chimiste des couleurs, pour qui expérimenter sans relâche avec les matériaux du peintre a le sens et la portée d'un défi existentiel. L'artiste le confesse lui-même : « Les différents états d'ordre et de désordre de cet atelier [...] – ton général, lumière du jour, lueur de nuit, compositions ordonnées ou déchiquetées – traduisent la palette d'émotions vives [...], de la stabilité relative, sinon de la sérénité, à la colère et au drame passionnel le plus aigu <sup>11</sup> ».

Les motifs peuvent bien se ressembler beaucoup, les compositions diffèrent d'autant par le coloris et l'atmosphère. Quelques-unes d'entre elles produisent une impression de relative matité et paraissent retenues dans leurs couleurs (cat. 25). Malgré l'emploi des tons complémentaires, le bleu pour le mur et le marron orangé pour le bois de la table, il n'y a pas d'éclat coloré qui se crée, comme si entre les deux pôles complémentaires, l'énergie chromatique stockée dans les craies de pastel attendait le moment de déployer ses effets. Il en va tout autrement dans une autre planche de la série (ill. 3, cat. 24). Le désordre en semble cette fois-ci banni : les boîtes de pastels sont soigneusement alignées, disposées en bon ordre les unes à côté des autres sur les plateaux de bois soutenus par les tréteaux. Chevalets et toiles sont rangés sur le côté. Le sol est balayé. Un vêtement est posé sur le fauteuil de l'artiste, peut-être une couverture aussi. La grande bassine est toujours accrochée dans l'espace. Une chaise est venue s'y ajouter. Est-elle fixée aux entretoises métalliques du plafond ou flotte-t-elle dans les airs ? Ce n'est plus le poêle en fonte qui détermine le point de fuite de la composition, mais une scène insolite qui se déroule au-dessus. Couché sur le dos, un funambule se tient en équilibre sur un fil métallique tendu en travers de l'atelier, une jambe pliée, l'autre pointée à la verticale vers le sol, s'aidant d'une perche pour garder sa posture. C'est seulement derrière l'acrobate qu'on découvre l'artiste, de profil. Il est assis à une table tout au fond de la pièce, en train de dessiner son modèle. Le funambule figuré par Szafran se laisse lire comme une allusion à son propre travail. Peu après son mariage avec Lilette



III.3  
 Sam Szafran,  
*L'Atelier, rue de Crussol  
 avec fildefériste et boîtes de  
 pastels*,  
 Février 1972, pastel,  
 117,5 x 78 cm  
 Collection particulière

Keller en 1964, Szafran fait la connaissance du funambule Philippe Petit, qui allait devenir mondialement célèbre en 1970, en réalisant l'exploit spectaculaire de marcher sur un fil tendu entre les deux tours de l'église Notre-Dame (ill. 4). L'acrobate s'est entraîné pour sa prouesse dans l'atelier de Szafran, qui l'a dessiné au cours de cet exercice en 1968 (ill. 5). Or, le funambule n'est pas le sujet du tableau. On ne le découvre en effet qu'après s'être immergé dans la composition. La fascination, ce sont les couleurs des craies de pastel qui l'exercent, en particulier celles de la série



III. 4  
Le Funambule Philippe Petit  
entre les tours de Notre-  
Dame de Paris, 1970  
Collection Sam et Lilette  
Szafran, Malakoff

« À la Gerbe », dont la fameuse luminosité rayonne si loin qu'elle se reflète dans le scintillement des supports métalliques de la verrière et tranche sur le bleu des murs.

Le morcellement de la représentation et la façon dont elle est exécutée, presque déjà sur le mode du collage, avec une technique complexe qui rejette toute spontanéité, n'appellent guère le pastel. On attendrait plutôt un instrument moins ouvert, plus précis, qui corresponde mieux à la ligne nette et au dessin sans équivoque. La spécificité du pastel tient en effet justement à ce qu'il « est, à la fois, la ligne et la couleur », permettant au dessinateur de travailler avec la couleur et au peintre avec le crayon<sup>12</sup>. Le pastel fait de la ligne le support de la couleur et de la couleur la substance de la ligne, *disegno* et *colore* contractant par son entremise une union symbiotique.

### Un état d'agrégat

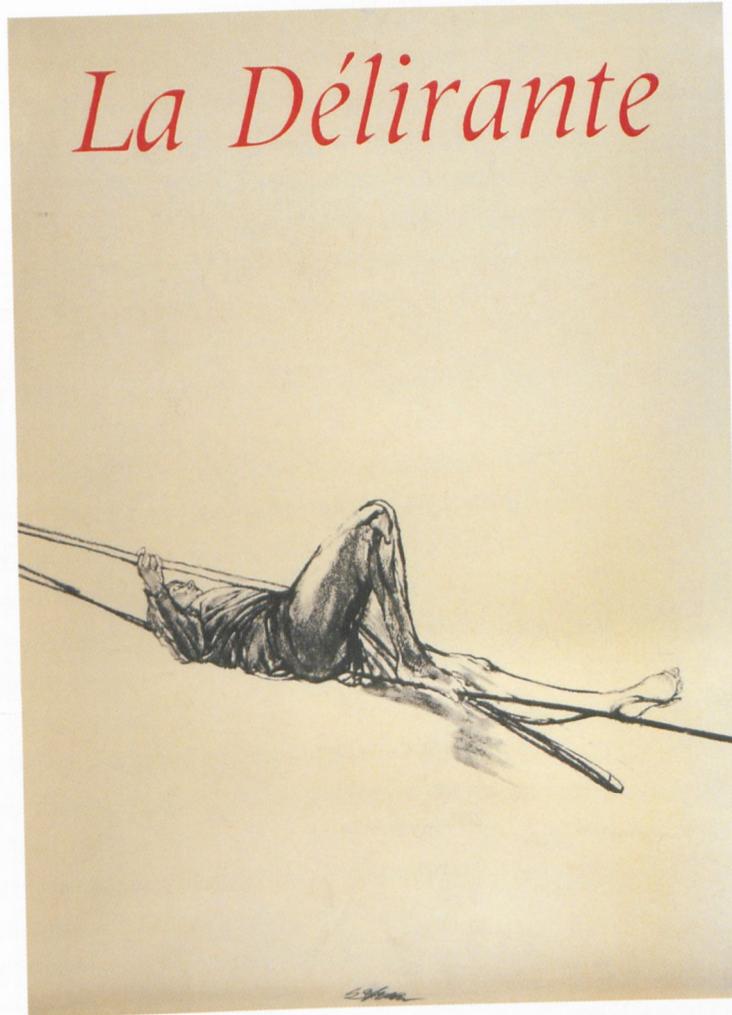
La contradiction entre le motif et la technique se fait presque plus flagrante encore dans les dessins extrêmement techniques des *Imprimeries Bellini*. Ces œuvres voient le jour dans un atelier lithographique que Szafran reprend au début des années 1970 et qu'il baptise du nom du peintre italien Giovanni Bellini. Avec un ami, il loue une ancienne imprimerie d'affiches de cinéma rue du Faubourg Saint-Denis, et il s'achète de vieilles machines. Il y réalise des lithographies et des gravures pour artistes. Les membres du groupe Panique comptent entre autres parmi ses clients. L'architecture de l'atelier, les machines, les plaques d'impression et les rouleaux des presses lithographiques fournissent à l'artiste des motifs qui satisfont amplement son désir de peindre. Ainsi la verrière de l'atelier revient-elle sans arrêt au centre de son attention dans différentes vues de l'atelier. Szafran

s'emploie à rendre avec une extrême précision du détail les roues dentées, les vis, les plaques et les outils. Cette exactitude analytique et toute chirurgicale de la représentation est en curieux contraste avec le pastel, matériau éphémère, poudreux, difficile à maîtriser, et avec sa tradition, telle que l'histoire de l'art l'a transmise. Si l'on songe aux grands maîtres du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont les portraits au pastel jouaient avec la transparence des tons délicats et qui appliquaient les teintes claires sur les couleurs plus sombres pour obtenir une impression d'authenticité et de naturel, la démarche de Szafran est à l'exact opposé de cette manière de faire qui semble si justement accordée à la nature même du matériau utilisé.

Or, il s'agit en effet ici de la question de cet état d'agrégat à quoi le peintre ramène la substance picturale de départ dans ses tableaux. Szafran fixe souvent chacune des couches de ses pastels. Quand on procède de cette façon, les particules de couleur se combinent différemment. Elles vont au bout de leur capacité d'absorption, elles se déposent et, lorsqu'on laisse agir le fixateur assez longtemps, forment une couche relativement lisse. L'effet optique change alors du tout au tout. La couche de pigment s'assombrit et perd un peu de son caractère vaporeux et léger. Une lumière plus sourde vient se substituer à l'éclat de la surface. Du point de vue technique, le pastel se compose donc en l'espèce de plusieurs couches de couleur compactes, séparées les unes des autres par le processus de fixation. L'effet qui en résulte donne davantage de consistance matérielle aux objets – chaises, fauteuil, bassine, tables, machines, plaques. Vouloir transposer la poudre de couleur presque immatérielle en un substrat matériel est une contradiction en soi. Le poète libanais Fouad El-Etr, ami de Szafran, parle de la « condensation de sensations, de sentiments et d'impressions » que l'artiste cherche à obtenir<sup>13</sup>. C'est comme si le peintre entendait porter son regard derrière les choses, le faire pénétrer dans les choses, comme s'il essayait de tâter des yeux leur consistance physique.

### L'obsession du matériau

À l'obsession du matériau pictural répond son omniprésence dans l'œuvre, comme il apparaît avec une singulière clarté dans la série de pastels intitulés *Escalier Bellini* (cat. 26–27). L'étroit et sombre escalier tournant nous offre une vue des boîtes de pastels rangées à son pied. Les perspectives changeantes, obliques ou faussées de la cage d'escalier n'ont de cesse de s'ouvrir sur l'éventail éclatant des craies de toutes les couleurs. Centre de gravitation de l'escalier tournant que le regard du peintre explore à l'infini, les boîtes de couleurs apparaissent à nouveau comme



III. 5  
Couverture de la revue *La Délirante* avec le fusain *Funambule* (1968) de Sam Szafran  
Collection Sam et Lilette Szafran, Malakoff

le véritable sujet de la représentation. Rappelant les espaces cosmiques plongés dans les ténèbres, pouvant être défini comme l'origine illimitée de la gamme des couleurs, le noir qui domine ici le plan du tableau à mesure qu'on s'écarte de son centre fait l'effet d'un espace où se produit la mise à feu, disons même l'explosion et le déploiement du spectre des couleurs gorgées de lumière. C'est de cette immatérialité (peinte) que les choses surgissent pour accéder à l'être grâce aux particules lumineuses du pastel. En poussant un peu plus loin, on pourra en faire dériver la portée métaphysique de ces peintures, une sorte de surréalité qui reste accrochée aux choses et qui ajoute au regard qu'on pose sur elles une dimension qui nous permet d'aller voir au-delà des objets.

### Premiers pas et premiers pastels

C'est Henri Goetz (1909–1989) qui fait découvrir et essayer le pastel à Szafran. Goetz est au fond l'un des rares peintres de sa génération à employer cette technique désuète. Szafran aime raconter comment ses amis Jean-Paul Riopelle, Joan Mitchell et d'autres se sont d'abord moqués de ses premiers essais dans cet « art de boudoir ». Il étudie auprès de Goetz à l'académie de la Grande Chaumière, où celui-ci dispose un peu par hasard d'un atelier, se souvient Szafran<sup>14</sup>. De temps à autre, Goetz le fait également venir dans son atelier personnel de la rue Notre-Dame-des-Champs<sup>15</sup>. En plein apogée de l'abstraction, vouloir apprendre la technique était presque une gageure, souligne Szafran :

« En l'absence d'un métier qu'un maître aurait pu nous enseigner. On ne sait plus comment on peignait autrefois. Même le *Traité du pastel* de Liotard nous est devenu abscons. [...] On ne sait plus rien <sup>16</sup> ».

Mais Szafran est autodidacte et c'est de son propre chef qu'il se met aussitôt à l'ouvrage avec le nouvel instrument qu'il vient de découvrir. « Je n'ai jamais supporté l'idée du maître », confesse-t-il en jetant un regard en arrière sur ses débuts artistiques, une période qu'il dit avoir vécue dans une « confusion totale ». Après son retour d'Australie au début des années 1950, de cet autre bout du monde où il avait émigré en 1947 avec sa mère et sa sœur cadette, Szafran découvre le quartier parisien de Montparnasse. On peut y rencontrer artistes et écrivains dans les cafés. Szafran sait en parler comme personne. Et de nommer entre autres Alexander Calder, Henry Miller, Nicolas de Staël, Jean Ipousteguy ou encore Jean Arp et Yves Klein, pour qui le jeune homme exécute toutes sortes de tâches et de commissions. La rencontre avec Alberto Giacometti est déterminante, nous y reviendrons. Mais il n'est guère aisé de mettre de l'ordre dans toutes ces influences qui l'assaillent : « A vingt ans, j'ai été obligé d'assimiler d'un seul coup [...] le cubisme, le dadaïsme, le surréalisme, le tachisme, les Américains... Quelle confusion <sup>17</sup> ! ». À la librairie allemande Calligrammes, rue du Dragon, Szafran, mû par une curiosité sans borne et une insatiable soif de savoir, découvre les vieux maîtres allemands et les peintres romantiques et expressionnistes, l'école de Vienne, Klimt et les artistes de la Sécession, ainsi que le symbolisme belge et tchèque. Il acquiert en outre les rudiments du métier en suivant les Cours d'artisanat de la ville de Paris.

Sans ressources, l'artiste pratique d'abord en priorité le dessin au fusain. Dans les premières planches conservées, par exemple *La mort* (1958) ou *L'âme en peine* (1958), on ne peut manquer de relever l'influence du symbolisme. Plusieurs dessins sont re-

haussés à la craie blanche. Avant cela, Szafran avait aussi réalisé des compositions abstraites, des collages avec du bois, des bouts de papier, des tickets déchirés en morceaux et autres matériaux sans valeur (ill.6). Dans certains cas, il passe ses collages au feu, afin d'en condenser et d'en agglomérer les divers éléments. L'artiste raconte que ces procédées lui ont été inspirés par Kurt Schwitters, dont Raymond Hains lui avait fait connaître les œuvres. Par son caractère processuel, cette méthode de stratification est en somme déjà très proche de la façon dont Szafran em-



Ill. 6  
Sam Szafran  
*Sans titre*  
1958  
Collage  
Collection particulière

ploiera par la suite le pastel, en opérant, comme nous l'avons vu, un feuilletage dont il fixe chacune des couches successives. Jean Clair l'a signalé :

« Les premiers collages, collages à la Schwitters, avaient marqué [...] ce geste instinctif de voir dans l'œuvre un plateau plus qu'un tableau, un plan sur lequel se déposent les matières, plus qu'un écran sur lequel elles se disposent. Le tableau était concrétion, accrétion, un entassement plutôt qu'une peinture<sup>18</sup> ».

Vers 1958–1959, Szafran décide d'abandonner les collages matiéristes abstraits : « J'ai réalisé que la réalité est plus forte que tout. » Voici ce qu'on allait d'ailleurs lire quelques années plus tard, sous la plume de Pierre Schneider, dans le catalogue publié à l'occasion de l'une de ses premières expositions à la galerie Jacques Kerchache, à Paris, en 1965 :

« À l'écart et essentielle me paraît l'œuvre de Szafran. Le réel s'y lève, pâle encore comme la mort, revenant empêtré dans ses bandelettes, traînant l'odeur de néant. [...] La peinture, avec Szafran, revient de loin<sup>19</sup> ».

### Figuration apparente : l'abstrait dans le concret

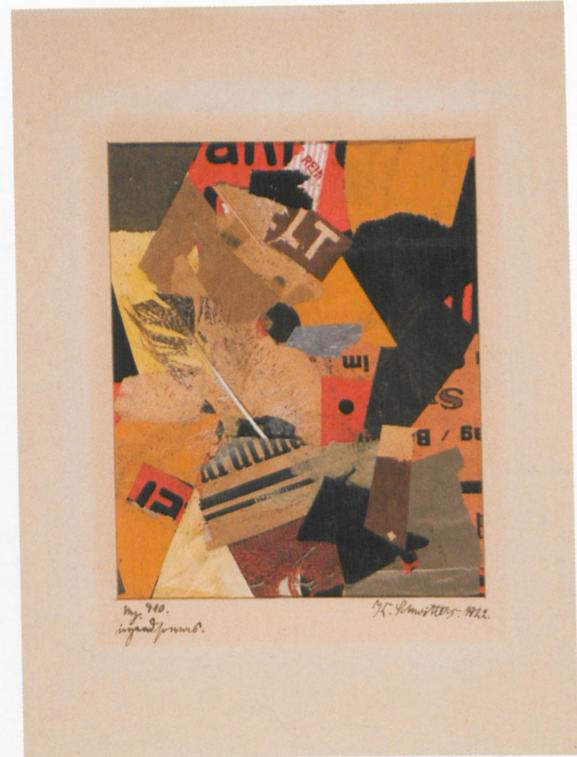
Et pourtant, l'artiste n'opte pas pour la figuration pure. Peut-être comparable en cela à d'autres peintres comme Balthus ou Francis Bacon, Szafran n'est figuratif qu'en apparence. Sa figuration déplace l'abstrait dans le concret, elle le fait passer dans la représentation apparemment objective, en la dotant d'une macrostructure qui oscille entre abstraction et réalité physique. Ce qu'on saisira peut-être mieux en jetant un œil à la série des rhinocéros qu'il peint en 1959, à l'huile (ill. 8). Szafran y a été stimulé par le fameux bois gravé en 1515 par Albrecht Dürer, dont il avait vu une reproduction dans la vitrine du marchand d'art Paul Prouté, rue de Seine. Mais ses rhinocéros sont des études où c'est la lumière qui tient la vedette, en venant se réfracter, au mépris de toutes les lois physiques, sur les surfaces que lui offrent la tête, le dos, les muscles de l'animal. Faisant ressortir les effets d'ombre et de lumière, les subtiles nuances chromatiques, loin de favoriser une dissolution des formes, opèrent au contraire une mise en forme par le biais de la couleur.

Quelque temps plus tard, c'est le chou, un légume de son enfance, qui succède, en multiples variations, au rhinocéros. L'artiste a grandi rue du Faubourg Saint-Martin. Le petit Szafran accompagnait toutes les semaines son père au marché et les odeurs de choux pourrissants lui étaient tout aussi familières qu'aux narines de Malte Laurids Brigge les effluves baignant les abords de l'hôpital militaire du Val de Grâce, devant lequel le jeune homme passe chaque jour dans le récit de Rainer Maria Rilke<sup>20</sup>. En 1961–1962, le légume d'après-guerre, nourrissant et pas cher, devient l'objet d'étude de prédilection du jeune peintre. Szafran explore le pastel en peignant des choux (ill. 66–68, p. 180) :

« Les choux entre temps passaient d'une couleur (et d'une odeur) à l'autre avec la lenteur d'une année bissex-tile – de verts, devenaient bleus ; et de ce bleu, violets, ou mauves, ou noirs ; le blanc, pour sa part, correspondait à un état de décomposition particulièrement avancé. Jamais nature morte n'aura mérité son nom à ce point-là<sup>21</sup> ».

Se cristallise à nouveau ici ce qui constitue au fond la véritable affaire du peintre Szafran : éplucher l'apparente objectivité des choses pour en révéler la vraie nature processuelle. À cette fin, quoi de plus adéquat qu'un chou en train de pourrir peau après peau ?

L'histoire familiale nous fournit une autre explication de la fascination que le pastel, en tant que matériau, déclenche chez Szafran. Pendant des générations, les membres de la famille ont gagné leur vie en faisant commerce de tissus. L'excitation du contact tactile avec la poudre de craie paraît dès lors aller presque de soi. Szafran n'a de cesse de répéter – et c'est un élément capital pour la compréhension de ses peintures – à quel point il aura été ai-



III. 7  
Kurt Schwitters  
Mz. 410. irgendsowas.  
1922  
Collage, tissu, papier et  
plume sur carton  
21,3 x 17,5 cm  
Musée Sprengel, Hanovre



Ill. 8  
 Sam Szafran  
*La reconnaissance chassée  
 du paradis terrestre*  
 18 juillet 1960  
 Huile sur toile  
 114 x 146 cm  
 Collection particulière

guillonné par la complexité même du pastel. Le démontage, la mise en pièces, l'analyse, la construction – en bref la confrontation, au sein du tableau, avec la matière picturale transforme l'expérience visuelle du spectateur placé devant le tableau en perception quasi tactile des objets qui y sont figurés.

### La leçon de Giacometti

La quête de Szafran, l'attention qu'il porte à ce qui relève du processus, le regard toujours neuf qu'il pose et pose encore sur des choux ou sur tel autre sujet qui lui tient lieu de leitmotiv prennent leur élan dans la remise en cause, dans l'analyse et le questionnement de la réalité de ces choses. L'artiste raconte qu'à la Grande Chaumière, déjà, il ne voulait pas étudier le modèle tous côtés immobile d'un seul point de vue, mais de et en mouvement.

Alberto Giacometti est celui qui montre à Szafran qu'il est possible de s'en tenir à un seul et même motif. Son idée d'une exploration indéfiniment reconduite de cet unique objet à partir de multiples perspectives, pour le décortiquer jusqu'à son être propre et en pénétrer la véritable réalité, est sans doute l'essence de ce que Szafran appelle la « leçon de Giacometti ». On peut établir en effet une corrélation entre la quête de Giacometti cherchant l'attitude adéquate par rapport à la réalité, sa suspicion envers tout ce qui se prétend réel, et les questions qui occupent Szafran quand il s'approche d'un chou :

« Mais, de nouveau, il y a là une espèce de confusion : étaient-ce les choses que je voyais que je voulais reproduire, ou était-ce une chose affective, ou un certain sentiment des formes qui est intérieur et que l'on voudrait

projeter à l'extérieur ? [...] En voulant s'exprimer soi-même, disons sans tenir compte de la réalité extérieure, on finit par faire un objet qui a des ressemblances avec la réalité extérieure. Alors qu'en voulant copier le plus exactement possible une tête, par exemple, pour celui qui regarde, le résultat ne sera pas du tout ressemblant avec la tête qu'on voulait reproduire<sup>22</sup> ! » Szafran ne dit pas autre chose quand il parle de la création de ses choux : il les a dessinés trait pour trait avec ses pastels, mais lorsqu'il s'est écarté un peu pour contempler son dessin et le chou, le premier n'avait subitement plus rien à voir avec le second.

Est-ce Giacometti qui a encouragé Szafran à étudier sans cesse le même objet, le même motif ? Le fait est que par tempérament, les deux artistes contraignent, combattent et mettent l'un comme l'autre leur résistance intérieure au défi : « Quand c'est facile, ça ne m'intéresse pas », avoue Szafran, qui désigne Giacometti comme son véritable maître, même si celui-ci n'a jamais voulu prendre le moindre élève. Le peintre entretient une relation passionnelle avec son œuvre en cours. Szafran parle d'ailleurs de « gourmandise visuelle ». Il est toujours à l'ouvrage sur plusieurs tableaux en même temps et il arrive toujours un moment où il reste bloqué en plein travail. Entre le début et l'achèvement d'une œuvre, il y a parfois chez Szafran des années : « C'est l'image qui m'appelle, ce n'est pas moi qui fais l'image ».

## Escaliers

Les escaliers sont le thème le plus visité de Szafran. Inlassablement, l'artiste revient à ce motif qui porte déjà en soi la nécessaire répétition de la montée et de la descente. Mais comme l'écrit Jean Clair, « l'œuvre singulière de Szafran ne répète pas, elle reprend, elle insiste, elle revient, elle cherche, dans une durée concrète et toujours changeante, vivante et menacée<sup>23</sup> ». Les regards qu'il porte sans relâche sur les cages d'escalier ne sont pas à comprendre dans la perspective de celui qui en gravit les marches pour rentrer chez lui ou qui les descend pour sortir (ill. 9). Les espaces qui s'enroulent en échiquier, les volées de marches qui donnent souvent le tournis font plutôt penser à des constellations de cauchemar. Bien davantage que le mouvement qui se rattacherait à une interminable montée, c'est la chute libre que ces escaliers suggèrent. À cet égard, l'attraction que ces tableaux exercent par une régie de la lumière qui fait alterner les ténèbres les plus épaisses et les éclairages aveuglants et dont le peintre a réglé les moindres détails en s'aidant d'innombrables polaroids (ill. 69–70, p. 181) n'est pas seule en cause. Le point bien plus déterminant, c'est la manière dont Szafran configure l'espace, en se gardant soigneusement de toute la mathématique propre aux dessins d'architecture. Pour générer cet abîme magique qui nous entraîne inéluctablement dans la chute, il faut ce gauchissement de l'espace qui rompt avec la représentation tridimensionnelle ordinaire, cette souplesse curvilinéaire que l'artiste confère à des lignes et à des enfilades habituellement droites, cette déformation des cages d'escalier qu'on croirait vues à travers un objectif grand angle.

Les étroites volées de marches et les cages d'escalier, qui sont à proprement parler des espaces intermédiaires assurant le passage entre sphères privée et publique, entre l'intimité de l'appartement et l'extériorité de la rue, semblent pourtant ne conduire nulle part chez Szafran. Malgré les portes qui apparaissent sans arrêt, mystérieusement closes, ces escaliers ont une existence autonome, ils mesurent un espace imaginaire dont la fonction ne saurait se réduire à la simple possibilité d'entrer ou de sortir. Ce sont des lieux sans issue, qui ne mènent à rien. Et pourtant, ces cages d'escalier se réfèrent à des modèles concrets. La première série voit le jour au 54, rue de Seine, l'adresse d'un ami de l'artiste, le poète libanais Fouad El-Etr, fondateur et directeur de la revue *La Délirante* et de la maison d'édition du même nom (cat. 42–46). Contrairement à une première impression qui les fait paraître fantomatiques et vides, les escaliers de Szafran sont fréquentés par de nombreux visiteurs, qui sont le plus souvent seuls dans les tableaux. Le galeriste et collectionneur Jacques Kerchache, l'artiste et ami François Barbâtre, Martin Dieterle, Henri Cartier-Bresson, Sam Szafran lui-même et quelques autres surgissent dans ces cages d'escalier, dans ces mondes intermédiaires étrangement déformés, quelque part on ne sait où entre dehors et dedans.



Ill. 9  
Sam Szafran  
*Sans titre (Escalier)*  
1974  
Pastel  
78 x 58,5 cm  
Collection Lillette Szafran,  
Malakoff

des vues instables, faisant basculer le spectateur dans la confusion de leurs abîmes ou de leurs escarpements vertigineux. Les tableaux qui voient à présent le jour, des aquarelles et des pastels, sont des collages qui remettent en cause la pure et simple possibilité de contempler la réalité, car à partir de quel angle pourrait-on encore prétendre la saisir dans un tel désordre perspectif ?

Il nous faut jeter ici un œil du côté de Kurt Schwitters. Szafran n'a certainement pas manqué de visiter la grande rétrospective Schwitters présentée pendant l'hiver 1994-1995 au Centre Pompidou, sachant que l'Hanovrien compte parmi les artistes qu'il apprécie le plus et à qui il dit devoir tant de choses<sup>24</sup>. Dans la façon dont ils sont composés, les vertigineux escaliers et immeubles de Szafran rappellent les collages matiéristes de Kurt Schwitters, d'où dérive également le principe de réalisation architectonique de ses *Merzbauten* (ill. 11-12). Exposées au Centre Pompidou, les photographies conservées du *Merzbau* de 1933 montrent la dissolution ou la multiplication des perspectives et des angles de vue. Dans ce fouillis de parois, d'arêtes, d'angles, de surfaces et de flèches construits avec des éléments de bois et de plâtre, toute orientation semble désormais impossible et les notions d'orthogonalité, d'avant et d'arrière n'ont plus aucun sens. Fragmenté selon ses angles, ses axes et ses diverses perspectives, le monde paraît mis en pièces et réduit à la multitude de ses vues possibles. On doit avoir à l'esprit que les murs du premier *Merzbau* construit par Schwitters dans son atelier de Hanovre étaient encore recouverts, sur toute leur surface, d'affiches et de journaux et que des tableaux y étaient accrochés. « Dans son atelier déjà plein à craquer de piles de papiers trouvés dans les poubelles, de tableaux et de sculptures, Kurt Schwitters a bâti une construction faite de vieilles planches

Prises dans leur mouvement de montée ou de descente, les personnages cachés dans l'espace dont les divers plans se présentent comme autant d'obstacles au regard ne sont jamais visibles que partiellement. On aperçoit tantôt les jambes, tantôt le haut du corps, ailleurs un bras qui se laisse guider par la rampe dont le bois, poli par des décennies d'usage, s'enroule dans la cage où il disparaît parfois d'un seul coup, devenant alors une ligne imaginaire qui poursuit sa course dans l'esprit du spectateur. C'est cet élément, en tant que courbe venant dupliquer la caractéristique spatiale de ces escaliers en colimaçon, qui nous fait éprouver toutes sortes de souvenirs haptiques. Il marque l'arrêt et la limite entre rampe et palier, tout en s'enroulant dans un mouvement de spirale propre à donner le vertige. Presque abstraite, détachée de son objet, cette ligne resurgit comme un condensé dans les séries de dessins aquarellés évoquant parfois la calligraphie qui naissent au début des années 1990 (ill. 10 ; cat. 53). Plutôt que d'indiquer le début et la fin d'un mouvement, les lignes spiralées qui s'étirent et se déforment sous l'effet d'un changement de perspective, avant de s'enrouler de nouveau en courbes resserrées, sont avant tout ici des vecteurs dynamiques propres à signifier le sentiment d'espace. Encore une fois sans début ni fin, comme s'il s'agissait d'un courant reliant les choses par-delà les distances qui les séparent.

La virtuosité avec laquelle Szafran jongle avec les perspectives, avec les angles et les plans le conduit, à la fin des années 1990, de la réduction et de la décomposition de leurs éléments à une nouvelle structure visuelle où les escaliers, les ombres, les plans et les enfilades d'immeubles se combinent pour créer



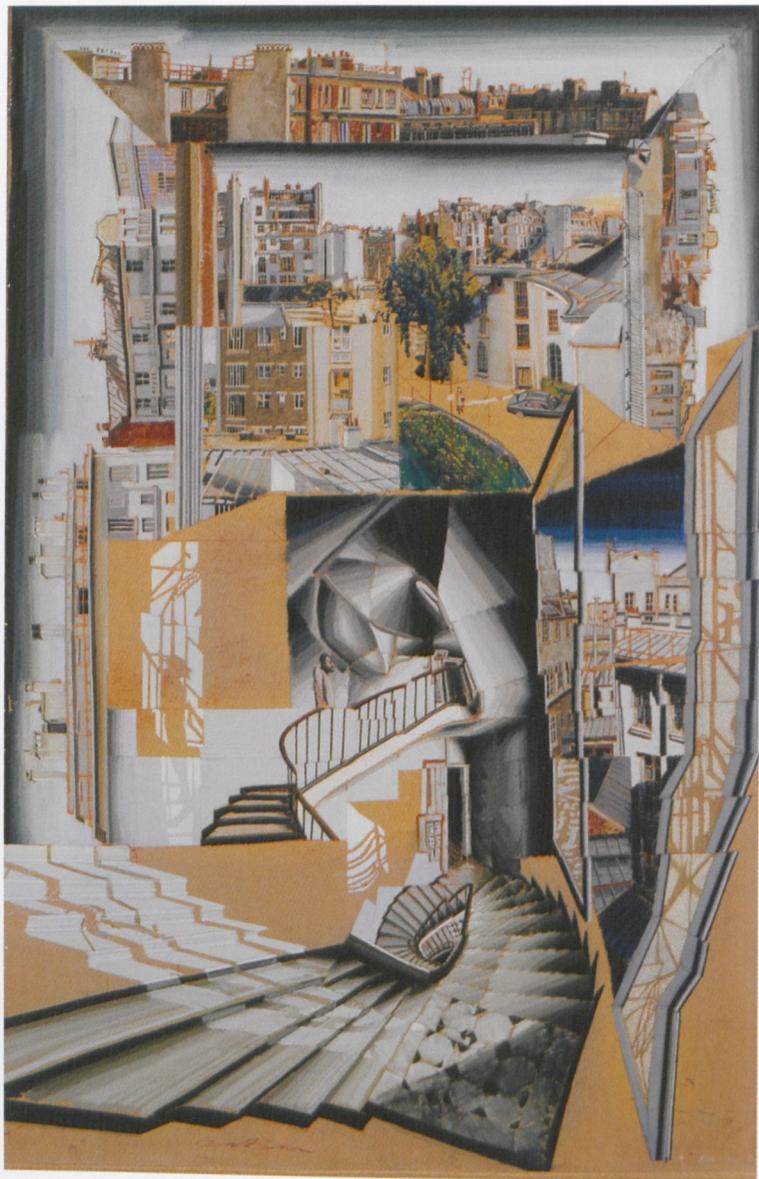
III. 10  
 Sam Szafran  
*Sans titre (Escaliers et rampes)*  
 1997-1998  
 Aquarelle sur soie  
 68,5 x 85,3 cm  
 Collection particulière,  
 Londres

de bois qu'il a revêtue, apparemment au hasard, de toutes sortes de matériaux<sup>25</sup> ». Ce n'est que dans les années 1930 que l'artiste en repeindra tous les murs en blanc, donnant au *Merzbau* l'aspect que les photographies nous ont fait connaître.

Le caractère autoréférentiel de l'œuvre est le second principe majeur que les deux artistes ont en commun. De même que Schwitters exclut tout questionnement qui serait à situer en dehors de l'œuvre et qu'en jouant avec des bribes et des fragments, il fait du monde un objet commode et manipulable, de même Szafran entretient avec la réalité un commerce qui opère par décomposition et démontage. Des vues partielles et des fragments peints de son univers sont intégrés sur le mode du collage aux œuvres de la série qui représente les toits et les cours intérieures des immeubles du boulevard Montparnasse, les toits et les cages d'escalier de la rue de Seine et de Malakoff. Ainsi des immeubles du boulevard Montparnasse, les toits et les cages d'escalier de la rue de Seine et de Malakoff. Ainsi l'enveloppe peinte de courrier aérien qui, placée au centre du *Paysage à la manière d'Hokusai* (1999, cat. 50) – cas de figure unique dans l'œuvre de Szafran –, fait partie intégrante de la composition, apparaît également comme une réminiscence de Schwitters.

### Temporalité de l'œuvre

Comme dans les tableaux de végétation, qui gauchissent davantage l'espace pour dégager ce qu'il y a derrière, l'élément figuratif, le motif apparent semble n'être ici encore que l'activateur d'un thème qui se fait entendre au-delà du réalisme de l'œuvre. Cages d'escalier, plantes qui prolifèrent dans les ateliers ou dans des serres, il s'agit toujours de ce regard onirique, pareil à lui-même dans l'inévitable répétition et pourtant toujours autre dans la nouveauté du détail, qui vient se poser sur des espaces déjà connus, familiers et à jamais étrangers. Les tableaux sont des revenants qui insistent et ne nous lâchent plus, nous entraînant, par leur perspective répétée, légèrement rajustée à chaque coup, dans la contemplation de ce qui, toujours semblable, n'est jamais identique. Quand



III. 11  
Sam Szafran  
*Sans titre*  
2004  
Pastel  
124 x 83 cm  
Collection particulière

suiVante comme sa suite obligée. À cet égard, c'est en particulier la technique du pastel qui introduit dans l'œuvre des traces de temporalité, qu'il s'agisse de la lisibilité du processus de fabrication ou de l'imprécision des structures qui abandonnent au spectateur le soin d'en explorer les couches et les strates et qui semblent se modifier à chaque regard. On envisage sans le vouloir les tableaux comme des états d'agrégat d'un même objet, on pense à la matière inhérente aux choses, à jamais soumise au changement. Pareil effet ne peut être obtenu qu'au moyen de la figuration, de la référence au concret, aux objets qui nous sont plus ou moins familiers. Sinon, comment de tels courts-circuits pourraient-ils se produire et parvenir à une expression tangible dans la pure abstraction ?

### Un « art savant »

« J'ai choisi le pastel comme procédé d'expression parce qu'il me paraissait un moyen d'extrême rigueur pour me débattre avec mes fantasmes », confesse Szafran en 1970, en faisant état de l'effet persistant qu'aura exercé sur lui, durant toute sa vie, la découverte des craies de couleur<sup>27</sup>.

Les pastels et les œuvres des grands maîtres de cette technique lui deviennent un objet d'étude à long terme. Szafran s'y attelle sans réserve, en procédant de façon scientifique. Il va dans les bibliothèques pour

on examine la temporalité qui en résulte dans l'œuvre de Szafran, on doit prendre en compte deux aspects. S'il s'agit d'un côté de la stabilité de ces leitmotifs tout au long de périodes entières de la vie de l'artiste, de la déclinaison pendant des décennies du même objet découvert un jour, la répétition introduit aussi une autre dimension temporelle qui renvoie – le contraste ne saurait être plus grand – à la fugacité de ce qui ne dure qu'une fraction de seconde. Ce n'est pas un hasard si les tableaux de Szafran font penser au cinéma, comme si dans leur succession, ils étaient les variations d'un même plan, des images que l'œil et l'esprit parviennent à peine à séparer sur l'écran. Son imagination visuelle, sa conception picturale de l'espace se ramène en effet, il le dit lui-même, à une pensée en images animées. La génération de Szafran a appris à voir dans les salles de cinéma, comme Georges Perec l'indique dans *Les Choses*, à propos de ses deux jeunes protagonistes Jérôme et Sophie :

« Il y avait, surtout, le cinéma. Et c'était sans doute le seul domaine où leur sensibilité avait tout appris. Ils n'y devaient rien à des modèles. Ils appartenaient, de par leur âge, de par leur formation, à cette première génération pour laquelle le cinéma fut, plus qu'un art, une évidence<sup>26</sup> ».

S'il avait travaillé pour le cinéma, il ne serait pas devenu réalisateur, mais monteur, raconte Sam Szafran. Mais ses escaliers sont tout autre chose que des arrêts sur image qui figent le flux de l'action et du mouvement. On a l'impression au contraire que ces tableaux suggèrent eux-mêmes le mouvement, la variation et le changement perpétuel. Le temps y est contenu, selon cette idée de prolepsis développée par Edmund Husserl, une sorte de vision prospective qui anticipe le futur à partir du donné. Dans la démarche de Sam Szafran, chaque œuvre commencée appelle la

étudier les ouvrages de Liotard et le *Traité du pastel* de Karl Robert, s'instruit en contemplant les œuvres dans les musées et les collections, se fait montrer les pastels des vieux maîtres au cabinet des dessins du Louvre, où il s'applique à copier des Watteau « aux trois crayons » : sanguine, pierre noire, craie blanche<sup>28</sup>. Nous revient à ce propos en mémoire ce que Paul Valéry écrivait en 1938 sur Edgar Degas : « Il ne voyait dans l'art que problèmes d'une mathématique plus subtile que l'autre, que nul n'a su rendre explicite, et dont fort peu de gens peuvent soupçonner l'existence. Il parlait volontiers d'art savant ; il disait qu'un tableau est le résultat d'une série d'opérations...<sup>29</sup> ».

Une description qui pourrait s'appliquer pleinement à la méthode raffinée de Szafran. Et c'est au bout du compte à l'ouvrage *Degas à la recherche de sa technique*, que Denis Rouart publie en 1945 et dont un ami lui fait cadeau en 1968, que Szafran dit que ses pastels sont redevables pour l'essentiel<sup>30</sup>.

Edgar Degas est tenu pour le maître de la virtuosité dans la peinture au pastel au XIX<sup>e</sup> siècle, même s'il vient au terme de tout un cortège d'artistes qui ont librement et joyeusement expérimenté avec les divers usages possibles de cette technique, comme l'a montré l'exposition du musée d'Orsay en 2008, où Sam Szafran présentait lui-même deux de ses œuvres<sup>31</sup>. Ainsi savons-nous par exemple que Jean-François Millet aura déjà fait preuve d'une étonnante liberté en la matière. Il ne peignait pas directement au pastel, mais appliquait les craies de couleur sur son dessin exécuté au fusain. Le « trait noir » est donc caractéristique de ces travaux. Millet utilisait par ailleurs le pastel comme des crayons de couleur, ce qui explique qu'il ne se soit pas servi du papier à gros grain spécialement approprié à cette technique (papier pumicif)<sup>32</sup>. Édouard Manet appliquait quant à lui ses pastels directement sur la toile blanche tendue, sans dessin préalable, et n'employait que très rarement le papier. Le pastel lui paraissait un moyen particulièrement adapté à l'impératif de spontanéité, à cause de son emploi facile, qui n'exige pas grande préparation ni temps de séchage : « Un artiste doit être spontanéiste. Voilà le terme juste. Mais pour avoir de la spontanéité, il faut être maître de son art. [...] Il faut traduire ce qu'on éprouve, mais le traduire instantanément pour ainsi dire<sup>33</sup> ».

À partir de 1895, Degas travaille presque exclusivement au pastel<sup>34</sup>. La plupart de ses derniers pastels sont exécutés sur du papier calque, dont la transparence permet d'effectuer des reports, inversés ou à l'identique. Certes, ce support semble à vrai dire assez peu indiqué, puisqu'il ne possède qu'un faible pouvoir d'adhérence. Mais son marchand Ambroise Vollard aura su reconnaître la prédilection de Degas, en considérant à juste titre que l'artiste s'est servi du papier calque comme d'un instrument de travail et d'un moyen de correction : « [Il] espérait toujours arriver à faire mieux. C'est cette perpétuelle recherche qui explique tous les calques de Degas que Degas faisait de ses dessins, ce qui faisait dire au public : "Degas se répète." Le papier calque servait seulement au peintre de moyen pour se corriger ; ces corrections, Degas les faisait en recommençant son nouveau dessin en dehors du premier trait. Ainsi de correction en correction, il arrivait qu'un nu, pas plus grand que la main, était conduit jusqu'à grandeur nature pour être en fin de compte abandonné<sup>35</sup> ».

Degas était constamment à la recherche de nouvelles astuces et artifices techniques. Il travaillait sur des feuilles de papier calque découpées, il arrivait qu'il n'ait pas suffisamment de place sur sa feuille et qu'il doive en prendre



III. 12  
Kurt Schwitters  
*Merzbau*, 1933  
photographie  
Archives du  
Musée Sprengel Hanovre

une deuxième parce que l'idée du tableau s'était développée autrement que prévu. Par la suite, il demandera à un encadreur, Sosthène Lézin, de maroufler ses feuilles de calque sur du papier blanc pour éviter qu'elles ne brillent ou ne jaunissent naturellement. Degas avait appris la technique du travail sur calque en observant son ami le peintre et dessinateur architecte italien Luigi Chialiva (1842-1914) et il en avait tiré des conséquences pour sa propre façon de faire. C'est aussi l'artiste italien qui a fixé les pastels de Degas, au moyen d'une recette secrète – et aujourd'hui perdue –, dont on suppose toutefois qu'elle était à base de caséine. Cette substance modifie moins la surface du pastel que les fixateurs qu'on trouvait habituellement dans le commerce, qui faisaient briller les couleurs ou au contraire les rendaient mates. Szafran prête cette qualité au fixateur qu'il utilise aujourd'hui et qui est fabriqué en Hollande.

### **Systématisme et infraction aux règles**

Szafran apprend et reprend de Degas le travail avec le papier calque et il partage surtout avec lui son tempérament passionné, en constante recherche. Pour que les particules de couleur adhèrent mieux à ce support en soi trop lisse, il faut au préalable le préparer. Comme Degas, Szafran utilise au premier chef le papier calque pour entreprendre un traitement systématique de ses thèmes et motifs, en particulier les tableaux de végétation, et se lancer dans une exploration virtuose des effets chromatiques et lumineux des pastels, qui perdent plus ou moins de leur éclat de surface selon le type de fixation employé (ill. p. 22). L'artiste fabrique des pochoirs qu'il découpe dans des feuilles de zinc aussi minces que du papier. En se servant avec systématisme du décalque, Szafran invente un procédé qui ne tarde pas à devenir sa marque caractéristique, à savoir une dissolution de l'identité dans le maintien de la ressemblance. Ce qui est apparemment le même est au fond toujours autre. La règle comporte déjà en soi son écart.

Mais ce n'est pas uniquement du décalque que l'artiste reçoit des impulsions décisives. Car comme Szafran, Degas fixe lui aussi ses pastels en plusieurs couches successives, dont les différentes strates donnent aux œuvres une lumière plus profonde, aux multiples nuances. Étienne Moreau-Nélaton, un de ses collectionneurs, raconte qu'on pouvait froter les pastels de Degas avec le doigt, sans que les couleurs ne soient brouillées ou seulement altérées<sup>36</sup>.

### **L'histoire de la matière picturale comme histoire de l'art**

« Outre les dispositions reçues sous l'influence du monde et du lieu qui l'entourent, note Odilon Redon en 1913 dans son *Journal*, l'artiste cède aussi, dans une certaine mesure, aux exigeants pouvoirs de la matière qu'il emploie : crayon, charbon, pastel, pâte huileuse, noirs d'estampe, marbre, bronze, terre ou bois, tous ces produits sont des agents qui l'accompagnent, collaborent avec lui, et disent aussi quelque chose dans la fiction qu'il va fournir. La matière révèle des secrets, elle a son génie ; c'est par elle que l'oracle parlera<sup>37</sup> ».

L'histoire de l'art est donc toujours aussi celle de la matière employée par l'artiste : elles sont très intimement mêlées l'une à l'autre – et depuis le début de l'industrialisation technique plus que jamais. À ce titre, l'histoire de la fabrication des pastels elle-même joue un rôle éminent.

Le jour où le marchand de couleurs Lefèvre-Foinet, au début des années 1960, l'emmène avec lui rue Rambuteau, Szafran, qui utilisait jusqu'alors les pastels de Sennelier, fait une rencontre qui aura une influence marquante sur son œuvre. C'était peu avant que l'artiste n'entre à la galerie Claude Bernard, où il expose pour la première fois en 1964. Dans leur boutique de la rue Rambuteau, les sœurs Roché vendent depuis des décennies des pastels qu'elles fabriquent selon leur propre recette. Quand il pousse la porte du magasin, c'est un nouvel univers qui s'ouvre pour Szafran.

## Les pastels de Roché

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les artistes réalisaient leurs pastels sur du vélin, un cuir de veau dont la légende veut qu'il provienne d'un animal mort-né. Utiliser comme support le parchemin, employé depuis le Moyen Âge pour souligner le caractère précieux des Évangiles et des Psaumes, n'avait pas seulement pour but de prêter à l'œuvre une valeur matérielle. Sur ce fond « vivant », les particules des pigment tenaient facilement, de façon un peu comparable à l'adhérence de la poudre et du fard sur la peau humaine. Les possibilités de nuance des pastels



étaient encore loin d'être aussi développées au XVIII<sup>e</sup> siècle qu'elles le sont aujourd'hui. Les artistes disposaient alors d'une gamme qui comptait une centaine de teintes. La révolution technique qui s'opère au XIX<sup>e</sup> siècle allait apporter des changements de grande conséquence et le nombre de nuances proposées par les fournisseurs de pastels se multiplia rapidement.

L'établissement de référence de la fabrication des pastels était la Maison Macle, fondée en 1720. À cette époque, les pastels parisiens de Rosalba Carriera et de Quentin de La Tour sont connus et célèbres dans l'Europe entière. À ses débuts, la maison Macle, comparable à la maison Sennelier, qui a été fondée en 1887 et qui existe encore aujourd'hui, vendait des fournitures pour artistes, et notamment des pastels, fabriqués artisanalement. Un jour, l'attention du pharmacien Henri Roché (1837-1924), chimiste et biologiste de formation, est attirée sur cet établissement par son ancien maître Louis Pasteur. Roché abandonne l'activité qu'il avait exercée jusqu'alors pour se consacrer désormais corps et âme à la production des pastels, qu'il n'a de cesse de perfectionner. En 1878, il fonde la maison du Pastel. Quand il reprend la maison Macle, il hérite d'une centaine de nuances de couleur. Parmi ses clients, il compte Legros et Whistler à Londres, Chéret, Degas et de nombreux autres artistes. En 1887 déjà, cinq cents nuances sont proposées à la vente et avant la Première Guerre mondiale, il y en aura bientôt un millier. Le chimiste dispose de plusieurs ateliers et laboratoires, ainsi que d'une boutique à Paris, rue du Grenier Saint-Lazare. À partir de 1812, Henri Roché travaille en étroite collaboration avec son fils, le médecin Henri Roché (1868-1948), qui se lance à son tour dans la fabrication des pastels tout en poursuivant l'exercice de son métier (ill. 16). Le père et le fils déplacent l'ensemble de leurs activités, ateliers, laboratoires et boutique, au 20 de la rue Rambuteau. La Première Guerre mondiale paralyse la marche de l'entreprise. Lorsqu'Henri Roché senior meurt en 1924, son fils reprend l'établissement et transfère en 1930 les ateliers

III. 13  
Page du nuancier de la Maison du Pastel comportant 335 nuances, Paris, 1872  
Collection La Maison du Pastel, Paris

III. 14  
Page du nuancier de la Maison du Pastel comportant 1166 nuances, Paris, 1910  
Collection La Maison du Pastel, Paris

III. 15  
Couverture du nuancier de la Maison du Pastel comportant 335 nuances, Paris, 1872  
Collection La Maison du Pastel, Paris

III. 16  
 Le médecin Henri Roché, rue  
 Grenier Saint-Lazare, Paris,  
 vers 1905  
 Collection La Maison du  
 Pastel, Paris



de production à Saint-Martin-de-Bréthencourt, près de Rambouillet. Rue Rambuteau ne subsiste plus qu'un petit magasin dans l'arrière-cour, qui est encore ouvert aujourd'hui tous les jeudis de 14 à 18 heures. Au prix d'incessantes recherches et d'une activité sans relâche, Roché ne tarde pas à pouvoir proposer à sa clientèle un choix de quelque mille six cent cinquante nuances de couleur. Avant le déclenchement de la Deuxième Guerre mondiale, il compte parmi ses clients Vuillard, K. X. Roussel, Gernez, Paul-Élie Dubois, Flandrin, Brisgand, Guirand de Scevola et bien d'autres. La famille doit fuir pendant la guerre, mais elle relance ses activités une fois le conflit terminé. Mme Roché et ses trois filles Huberte, Gisèle et Denise rebâtissent les ateliers et laboratoires pillés par les occupants allemands et détruits ensuite par les alliés. Elles reprennent l'entreprise à la mort d'Henri Roché en 1948, et les trois sœurs poursuivent la fabrication des pastels selon la recette familiale jusqu'à la mort d'Huberte, l'aînée, en 1999, avant de transmettre les rênes de leur établissement à leur jeune cousine Isabelle Roché, qui offre aujourd'hui à sa clientèle une gamme de pastels riche de quelque huit cents teintes.

### Les bleus

C'est avec le pastel Roché n° 7261 que Szafran peint ses végétations bleues (ill. 17).

Ce sujet qui revient à la façon d'un leitmotiv dans son œuvre, Szafran le trouve aussi dans son environnement le plus proche. Lui-même sans le sou, il a dépendu pendant de longues années de la bienveillance d'amis qui lui mettaient leurs ateliers à sa disposition. Ce n'est qu'en 1974, après l'atelier Bellini, qu'il s'installe dans son propre atelier à Malakoff, rue Vincent-Moris, où il vit et travaille encore aujourd'hui. Sa fascination pour les plantes date de l'été 1966, quand il peut utiliser durant quelques mois, grâce à l'entremise de son ami Riopelle, l'atelier du peintre chinois Zao Wou-Ki : « J'étais fasciné par un magnifique philodendron – rare à l'époque dans une maison – qui resplendissait sous la verrière, et qu'il m'était impossible de dessiner. Cette impuissance était devenue une obsession <sup>38</sup> ».

C'est dans le jardin d'hiver de La Besnardière, la maison de campagne de Claude Bernard en Touraine, que voient le jour quelque temps plus tard, puis de mémoire jusqu'aux années 2000, les premières grandes

compositions dans lesquelles le pigment bleu semble dévorer les feuilles dessinées au fusain. L'envahissement, le recouvrement du fouillis de plantes par cette nappe bleue montant du fond du tableau déconcerte. Ce bleu d'aspect hallucinatoire, qui fait penser à l'azur et aux horizons lointains, n'a rien à voir avec le vert végétal des philodendrons et des aralias qui peuplent l'atelier de Szafran.

Versant du côté de l'abstrait, la ligne de contour du dessin au fusain souligne le caractère organique du monde végétal, en suggérant par sa multiplication sérielle la possibilité en principe infinie de sa prolifération. La matérialité du pigment et de la substance picturale renvoie ici à l'origine végétale de la couleur. On a souvent relevé que le mot « pastel » possédait une double racine étymologique. Nous avons déjà parlé de l'interprétation qui le fait dériver de l'italien « pasta ». Dans sa seconde acception, le terme désigne une plante que les teinturiers utilisaient pour colorer les tissus en bleu indigo. À la fin du Moyen Âge, ce « pastel des teinturiers », également appelé guède ou isatis, a été évincé par l'importation du véritable indigo, provenant de *Indigofera tinctoria*, une plante tropicale de la famille des papilionacées.<sup>39</sup>

Mais la résonance de ce bleu ne saurait s'expliquer aussi simplement. Elle se double d'un effet métaphysique, qui renvoie notamment à ce caractère précieux qui s'est conservé lorsqu'on est passé, à la Renaissance, des fonds d'or au lapis-lazuli du paysage et des images saintes. Cet

horizon transcendantal qui s'introduit ainsi dans la peinture de Szafran se transforme, à travers la combinaison de la profondeur spatiale bleue et de la facture picturale restant à portée immédiate de la main et de l'œil du spectateur, en paradoxe d'une expérience suspendue, renvoyée dans le monde du rêve. D'apparence parfois mathématique, la reconstruction des formes de feuilles de palmier et de philodendron qui masquent l'espace trouve son pendant dans le pur champ de couleur qui renonce à toute mathématique et résulte entièrement de l'effet de la matière. Avec ce contraste, il n'y a plus rien de définitif, mais un état de perpétuel changement et de transformation continue, tel qu'il apparaît typiquement dans les figures et le déroulement des rêves, qui n'ont pas de fin et dont on peut seulement supposer qu'ils se résolvent en dehors de l'espace de l'imagination.



Ill. 17  
Sam Szafran  
*Atelier avec Lilette*  
1974  
Pastel  
120 x 80 cm  
Collection particulière

## Des végétations d'une technique virtuose

Les tableaux de végétation que Szafran a peints à l'aquarelle sont encore bien plus nombreux que ses *Bleus*. Le caractère fascinant de cette technique se révèle pour la première fois à l'artiste le jour où il entreprend de rehausser à l'aquarelle, comme Degas ses monotypes, ses premières lithographies, tirées en 1976 dans l'atelier de Piero Crommelynck. L'aquarelle ne tarde pas à lui paraître particulièrement adaptée à représenter les plantes en grand format.

« Mon obsession des plantes a trouvé là depuis quinze ans son meilleur terrain pour s'exprimer. Ces grandes aquarelles sont le négatif du positif des pastels des feuilles bleues des années 1970. Elles sont issues des réactions en chaîne qui provoquent des déviations continues<sup>40</sup> ».

Szafran se montre à nouveau infatigable expérimentateur et découvreur hors pair. De façon toute scientifique, il soumet l'aquarelle à des essais systématiques, jusqu'à ce qu'il obtienne l'effet désiré. Il l'utilise presque à sec ou toujours mélangée avec quelques gouttes de fiel de bœuf. Il en résulte des irisations qui varient selon les proportions. Un ami chinois qui l'a vu à l'ouvrage lui a dit qu'il avait réinventé sans le savoir la vieille peinture chinoise à l'aquarelle. En Chine, où il n'est jamais allé, Szafran est un homme illustre. En 1994, il est invité comme professeur à la China National Academy of Fine Arts et la Société savante du pastel de Shanghai le nomme président d'honneur. Mais sur ce point aussi, Szafran et Degas se ressemblent, dont Valéry disait que « personne n'a plus positivement que lui méprisé les honneurs, les avantages, la fortune<sup>41</sup> ».

La soie de Chine est le support favori de Szafran. Le peintre chinois Lap Sze-to, que lui présente Cartier-Bresson, lui en offre un échantillon au début des années 1990. Certes, la fibre de bambou vieille de cinq siècles exige une préparation coûteuse – elle est marouflée sur carton ou doublée de papier de soie, avant d'être enduite de colle de riz pour qu'elle ne demeure pas trop absorbante –, mais elle se prête ensuite aussi bien au pastel qu'à l'aquarelle.

Si l'aquarelle lui permet d'abord d'obtenir, grâce aux dessins préparatoires qu'il réalise au papier calque, des formats de plus en plus grands, Szafran s'est appliqué ces derniers temps à conjuguer les deux techniques, le pastel et l'aquarelle, en optant quelquefois pour un format monumental, comme dans son *Hommage à Jean Clair pour son exposition « Cosmos »* (cat. 55). Une œuvre de 1980 (cat. 11) présentait déjà une combinaison des deux procédés, mais sans que le pastel et l'aquarelle s'y mélangent, le peintre leur réservant une zone séparée de son tableau. À présent, ils s'interpénètrent en revanche. L'aquarelle transparente, appliquée en couche extrêmement mince, entre en contact direct avec la poudre de pigment opaque qui blanchit le fond des feuilles aquarellées en vert. Mais ici non plus, on n'est pas au bout de la virtuosité du peintre : outre le pastel et l'aquarelle, Szafran reprend d'autres techniques – mine de plomb, crayon de couleur, pastels d'autres fabricants. Légèretés haptique et optique s'unissent dans une synthèse qui résout métaphoriquement ce qui semblait jusque-là antithétique.

Un contrepoint apparaît pratiquement dans chaque composition végétale. Lilette en kimono ou en ikat, assise sur une chaise Thonet ou sur le banc de Gaudí, les boîtes de pastels, l'escalier métallique en colimaçon au milieu de l'atelier ou le pesant poêle en fonte, un tuyau de cuivre ou un objet du même genre dans les œuvres les plus récentes donnent la mesure de la végétation proliférante et rappelle au spectateur qu'il ne se trouve pas en pleine nature, dans une invraisemblable jungle, mais dans l'atelier de l'artiste. En tant que forme sinueuse et isolée, la ligne, qu'on a déjà vu s'imposer dans les tableaux d'escalier, rattache ainsi sans exception les uns aux autres les différents ensembles qui constituent l'œuvre de Szafran.

L'apparition de la petite silhouette de Lilette sur les tableaux parfois monumentaux réveille le souvenir d'une conversation que Szafran et Giacometti ont eue en juin 1964 à la terrasse du Dôme, sur le boulevard Montparnasse. Giacometti, désignant une femme qui traversait la rue dans leur direction, dit à son ami : « Plus elle se rapproche, plus cela devient flou. » Ce type de vision a fortement impressionné Szafran. Et peut-être est-ce précisément cette manière de voir, cette pénétration qui l'aura charmé dans la technique du pastel.

Si les pastels du XVIII<sup>e</sup> siècle conduisent, quand on les regarde de près, à la dissolution du motif et en même temps à la découverte de la technique qui devient tout à coup lisible – l'examen pouvant faire apparaître, par

comparaison avec la perfection de l'effet à distance, la virtuosité et le brio démontrés par l'artiste dans la maîtrise de ses moyens –, la technique de Szafran, avec le secret du feuilletage qu'elle opère, avec les engrenages presque impossibles à reconstituer de ses dessins successifs « à l'échelle », persiste dans le vain effort de donner de la clarté à la vision. C'est cela qui maintient durablement le miracle de la fabrication. Il reste impossible d'en saisir les détails : il n'y a pas de solution à l'énigme, point de terme à l'illusion.

(Traduit de l'allemand par Jean Torrent)

- 1 Georges Perec, « LXXXIV » [1981], dans *id.*, *Entretiens et conférences II, 1979–1981*, Nantes, 2003, p. 328.
- 2 Karl Robert, *Le pastel. Traité pratique et complet*, Paris, 1896, p. 21–22. Voir aussi Frédéric-Auguste-Antoine Goupil, *Le Pastel simplifié et perfectionné* [1858], Paris, 1971, p. 9 : « Le pastel nous plaît par son éclat, par son velouté, qui semble enlevé à l'aile du papillon et n'être inventé que pour reproduire à nos yeux les riantes images des femmes et des fleurs. »
- 3 Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, t. XII, Paris, 1974, p. 376.
- 4 Jean Moréas, « Le symbolisme », dans *Le Figaro*, 18 septembre 1886, Supplément littéraire, p. 1–2, cité par Jean-David Jumeau-Lafond, « Symbolismes », dans : *Le Mystère et l'éclat. Les pastels du Musée d'Orsay*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 2008, p. 128–131, p. 128.
- 5 Denis Diderot, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 36 vol., t. XII, Paris, 1751–1780, p. 153.
- 6 Claude Arnaud, « Poussières d'étoile », dans *Le mystère et l'éclat. Les pastels du Musée d'Orsay*, cat. exp., Paris, Musée d'Orsay, 2008, p. 11–22, p. 15.
- 7 Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin. Architecture, Sculpture, Peinture*, Paris, 1880, p. 587.
- 8 S. Jozan, *Du pastel, traité de sa composition, de sa fabrication, de son emploi dans la peinture*, Paris, 1847, p. 5. Voir aussi Goupil [1858], 1971 (note 2). Le peintre de paysage Camille Flers écrit en 1846 : « La peinture au pastel, après avoir joui, grâce à certains portraitistes fameux, d'une vogue considérable, était sinon tombée dans l'oubli. (...) Elle reprend course aujourd'hui et tend à reconquérir sa place dans nos expositions... », cité par Jean Clair, « Neuf Notes sur la peinture au pastel augmentées de quelques parenthèses », dans *Le Pastel*, cat. exp., Château d'Ancy-le-Franc, non paginé.
- 9 Stéphane Guégan, « Retour en grâce », dans *Le Mystère et l'éclat*, 2008 (note 6), p. 24–26, p. 25.
- 10 Michel Le Bris, « Sam Szafran. L'Atelier dans l'atelier », dans *Sam Szafran*, cat. exp., Paris, Musée de la vie romantique, 2000, p. 9.
- 11 Voir ici même le texte de Daniel Marchesseau, p. 69
- 12 Geneviève Monnier, *Le Pastel*, Paris, 1992, p. 5.
- 13 Lettre de Fouad El-Etr à Sam Szafran, 13 octobre 1974, dans *Sam Szafran. Pastels*, cat. exp., Genève, galerie Artel, 1974, non paginé.
- 14 Sur l'académie de la Grande Chaumière, voir Peter Kropmanns et Carina Schäfer, « Private Akademien und Ateliers im Paris der Jahrhundertwende », dans *Die große Inspiration. Deutsche Künstler in der Akademie Matisse*, 3<sup>e</sup> partie, cat. exp., Ahlen, Kunst Museum, 2004, p. 25–38, p. 33 et suivantes.
- 15 C'est là qu'il travaillait avec sa femme, le peintre Catherine Boumeester.
- 16 « Sam Szafran se confie à Jean Clair », dans *Beaux-Arts*, n° 34, avril 1986, p. 36.
- 17 *Ibid.*
- 18 Jean Clair, *Sam Szafran*, Paris, 1996, p. 41.
- 19 Pierre Schneider, dans *Sam Szafran*, cat. exp., Paris, galerie Jacques Kerchache, 1965, non paginé.
- 20 Rainer Maria Rilke, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, traduit de l'allemand par Maurice Betz, Paris, 1966, p. 11 : « La rue commença à dégager de toutes parts des odeurs. Autant que je pouvais distinguer, cela sentait l'iodoforme, la graisse de pommes frites, la peur. »
- 21 Fouad El-Etr, « Esquisse d'un traité du pastel », dans *Sam Szafran*, cat. exp., Genève, galerie Artel, 1974, non paginé.
- 22 Alberto Giacometti cité par Georges Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris, 1959, p. 122–123.
- 23 Jean Clair, 1996 (note 17), p. 69.
- 24 Kurt Schwitters, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 1994.
- 25 Dietmar Elger, « Der Merzbau », dans *Kurt Schwitters, 1887–1948*, cat. exp., Hanovre, Sprengel Museum Hannover, 1986, p. 248–254, p. 248.
- 26 Georges Perec, *Les Choses. Une histoire des années 60*, Paris, 1965, p. 52.
- 27 « Sam Szafran 1970 », dans *1960–1972, douze ans d'art contemporain en France*, cat. exp., Paris, Grand Palais, 1972, p. 338.
- 28 Jean-Etienne Liotard, *Traité des principes et des règles de la peinture* [1781], Genève, 2007.
- 29 Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*, Paris, 1938, p. 12.
- 30 Denis Rouart, *Degas à la recherche de sa technique*, Paris, 1945.
- 31 Voir les reproductions dans *Le Mystère et l'éclat. Pastels du Musée d'Orsay. L'album de l'exposition*, Paris, 2008, p. 10–11.
- 32 Marie-Pierre Salé, « Jean-François Millet. Le renouveau du pastel au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Le Mystère et l'éclat*, 2008 (note 6), p. 40–42, p. 42.
- 33 Antonin Proust, *Édouard Manet. Souvenirs*, Paris, 1996, p. 83.
- 34 Anne Roquebert, « Edgar Degas réinvente le pastel », dans *Le Mystère et l'éclat*, 2008 (note 6), p. 64–69, p. 68.
- 35 Ambroise Vollard, *Degas (1834–1917)*, Paris, 1924, p. 68.
- 36 Roquebert, 2008 (note 33), p. 67.
- 37 Odilon Redon, *À soi-même. Journal (1867–1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris, 1961, p. 128.
- 38 Voir ici même le texte de Daniel Marchesseau, p. 182.
- 39 Voir Geneviève Monnier, « Le pastel, technique d'hier et d'aujourd'hui », dans *Le Pastel*, 1992, p. 109–111.
- 40 Voir ici même le texte de Daniel Marchesseau, p. 182.
- 41 Valéry, 1938 (note 29), p. 12.