

# SAM SZAFRAN

OBSESSIONS D'UN PEINTRE



# SAM SZAFRAN

Obsessions d'un peintre

---

Sous la direction  
de Julia Drost, avec Sophie Eloy

# « VOIR AUTREMENT. » SAM SZAFRAN (1934-2019)

Julia Drost et Sophie Eloy

« Il existe une gamme du visuel qui est aussi importante que le toucher, le goût, l'odorat dans ce que l'on appelle le regard<sup>1</sup>. » Sam Szafran s'est fait de ce constat une mission renouvelée sans relâche et nuancée pendant plus de soixante ans de peinture : « Donner un mode d'emploi, dire comment on doit regarder ce que je fais [...] oui, je peux donner un mode d'emploi pour cela : il faut regarder en oblique. C'est la diagonale du fou<sup>2</sup> [...] » C'est à son contemporain Georges Perec que Szafran emprunte cette notion de « regarder en oblique », qu'il a faite sienne et qui consiste à incliner un peu la tête, à décaler un peu la perspective, à adopter une autre attitude pour regarder le monde. Ce n'est qu'alors qu'il se révèle avec une grande clarté à celui qui sait regarder.

Trois ans après la mort de l'artiste français d'origine juive polonaise, l'hommage qui lui est rendu au musée de l'Orangerie propose, pour la première fois dans un musée national, un regard sur le chemin qui fut le sien depuis les années 1960.

Pour Jean Clair, le premier à avoir pleinement mesuré le travail de l'artiste à l'aune de sa propre écriture et d'un engagement envers l'homme, il s'agit de l'une des « œuvres les plus secrètes » de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Ce patient accompagnement par le texte et particulièrement la monographie de 1996 ont contribué à la révélation de certains des arcanes de cet œuvre énigmatique. Pareillement, en 2020, l'artiste vidéo et performeur Gregory Buchert relate dans « une sorte de journal intime à la frontière entre l'auto-fiction et le roman de formation », intitulé *Malakoff*<sup>4</sup>, une

rencontre fictive entre un jeune artiste en résidence dans cette ville et le peintre âgé de plus de quatre-vingts ans : « L'œuvre de Szafran est certes confidentielle, d'aucuns penseront même que c'est une peinture anachronique sur laquelle n'aurait jamais soufflé le vent des avant-gardes, mais j'étais malgré tout stupéfait qu'elle soit à ce point méconnue des initiés. » Buchert y voit alors « une raison de plus pour [s]'y intéresser<sup>5</sup> ».

Pourtant, dès le début de sa carrière, Szafran a été remarqué par un public attentif. Après sa première exposition individuelle à la galerie Jacques Kerchache en 1965 – accompagnée d'un texte de Pierre Schneider –, le marchand parisien Claude Bernard l'a accueilli dans sa jeune galerie et l'a régulièrement montré dans des expositions individuelles et collectives, aux côtés de Balthus, Bacon, Ipoustéguy ou Mušič. Il était présent, naturellement, dans l'exposition « 60-72, douze ans d'art contemporain en France » au Grand Palais à Paris. Cette grande manifestation officielle voulue par Georges Pompidou tentait de faire une synthèse des différentes tendances novatrices artistiques françaises à travers les œuvres de 72 artistes ; elle suscita de nombreuses polémiques, aux dimensions surtout politiques, qui ne placèrent probablement pas les artistes les plus silencieux – ceux dont l'expression ne passe que par l'œuvre – sous les projecteurs<sup>6</sup>. Parmi les admirateurs de Szafran, le photographe Henri Cartier-Bresson lui demanda, après sa visite de l'exposition, de lui apprendre à dessiner, devenant en quelque sorte son unique élève [2]. Le succès international

ne semblait pas non plus devoir se faire attendre. En 1974, le critique Pierre Schneider sélectionnait Szafran, avec Joan Mitchell et Simon Hantaï, pour le pavillon français de la Biennale de Venise, finalement annulée et dont il était le commissaire<sup>7</sup>. Quatre pastels de Szafran furent présentés quelques années plus tard à l'exposition internationale de la Biennale de 1982<sup>8</sup>.

Dès le début, l'œuvre divise les critiques. Si Pierre Schneider, par exemple, apprécie le retour de la peinture et la figuration par le dessin, Pierre Cabanne s'insurge contre son approche figurative et dénonce un « réalisme à la sauce Szafran<sup>9</sup> », une formule qui schématise l'opposition entre une avant-garde progressiste et principalement abstraite et une figuration démodée : « La période, selon Szafran, était à la guerre entre les figuratifs et les non-figuratifs, une guerre forte et stupide au demeurant<sup>10</sup>. » Pourtant, le peintre ne se l'est pas tenu pour dit. Bien au contraire, les controverses de l'époque l'ont renforcé dans l'affirmation d'une attitude qu'il qualifie de « néo-classique » en ce sens qu'elle cherche à renouveler une position dite « classique<sup>11</sup> ».

## « QUAND JE SUIS REVENU À LA FIGURATION »

Lorsque Szafran fait définitivement le choix de devenir artiste, il a une vingtaine d'années et derrière lui une enfance sacrifiée par la guerre, la persécution des juifs, l'absence de scolarité réelle, la grande pauvreté. Hésitant entre « le banditisme ou la peinture<sup>12</sup> », il consacre une grande part de son attention à construire son éducation. Celle-ci est personnelle et atypique avec comme principaux professeurs les artistes et poètes des cafés de Montparnasse qui lui recommandent la littérature – tous azimuts – et le cinéma, historique comme en train de se faire. Au milieu des années 1950, Szafran échoue aux examens d'entrée de l'École des arts appliqués et de l'École des

beaux-arts et suit les cours du soir de dessin et modelage de la Ville de Paris. Il fréquente l'académie de la Grande Chaumière, où l'on dessine beaucoup d'après le modèle vivant, et suit parfois des cours dans l'atelier d'Henri Coetz. Ses premières œuvres témoignent d'une confrontation avec les artistes de l'école de Paris. Les travaux abstraits côtoient les collages à la manière de Kurt Schwitters que lui a fait connaître Raymond Hains ; l'art brut et Jean Dubuffet se reflètent dans ses expérimentations, comme il regarde les peintures de Chaïm Soutine et de Nicolas de Staël, Bernard Réquichot et surtout Jacques Delahaye dont il devient l'ami [3 à 5]. Si ses débuts artistiques attestent clairement de l'étude intensive de ce qu'il pouvait voir dans les galeries et les ateliers, l'artiste a mis ses premières œuvres en relation avec la grande pauvreté dans laquelle il vivait. Rétrospectivement, il a déclaré que ses œuvres abstraites étaient dues au manque d'argent : « En vérité, j'ai peint de l'abstrait pour une raison matérielle. Je n'avais pas de quoi me payer les pinceaux et les peintures à l'huile. Je n'avais aucun crédit. Donc, l'abstraction m'intéressait<sup>13</sup>. »

En 1960, une boîte de pastels lui est offerte. Elle marque un tournant. Szafran découvre le maniement des bâtonnets et s'en sert de plus en plus dans des séries de chevaux, de rhinocéros et de natures mortes [21 ET 22]. Très vite, le pastel devient, avec le fusain, sa technique de prédilection. La critique le perçoit comme un redécouvreur qui ranime une technique passée de mode. Il est comparé à des artistes du xix<sup>e</sup> siècle tels que Camille Flers et Edgar Degas<sup>14</sup>. Pendant deux décennies, la maîtrise de cette technique devient le défi majeur de l'artiste, dont le poète Fouad El-Etr a décrit la « hantise de la perfection » dans son « Esquisse d'un traité du pastel<sup>15</sup> ». Il emprunte l'expression à Francis Ponge, avec lequel Szafran partage l'intérêt pour les choses muettes et banales, comme les escaliers et les intérieurs, qu'il place au centre de ses compositions.

Szafran attribue son choix délibéré en faveur de la figuration à sa rencontre, en 1961, avec Alberto Giacometti.

1 Sam Szafran. *Entretiens avec Alain Veinstein*, Paris, Flammarion, 2013, p. 62.

2 *Ibid.*, p. 110.

3 Jean Clair, « Quatre thèmes dans l'œuvre de Szafran », *La Nouvelle Revue française*, n° 552, janvier 2000, p. 182.

4 Gregory Buchert, *Malakoff*, Paris, Verticales, 2020, p. 18.

5 *Ibid.*

6 60-72, douze ans d'art contemporain en France,

cat. exp. (Paris, Grand Palais), avec des textes de Sam Szafran et de Jean Bouret, Paris, Réunion des musées nationaux, 1972.  
7 La Biennale est annulée « en raison de problèmes politiques inhérents à [sa] restructuration » dans le cadre du plan quadriennal. Les changements ralentissent l'organisation et l'édition de 1974 ne peut avoir lieu. *La France à Venise. Le pavillon français de 1948*

à 1988, cat. exp. (fondation Peggy Guggenheim / 44<sup>e</sup> Biennale de Venise), dir. par Annick Spay et Laurence Wavrin, Paris / Rome, Association française d'action artistique, Carte Segrete, 1990, p. 90.  
8 *La Biennale di Venezia. Settore arti visive*, cat. exp., Venise, Biennale de Venise / Milan, Electa, 1982, p. 55.  
9 Pierre Cabanne, « Le réalisme à la sauce Szafran », *Combat*, 25 février 1974, p. 8.

10 Sam Szafran. *Entretiens avec Alain Veinstein*, op. cit., p. 166.

11 *Ibid.*

12 « Le banditisme ou la peinture. Entretien de Sam Szafran avec Daniel Marchesseau », dans *Sam Szafran. L'atelier dans l'atelier (1960-2000)*, cat. exp. (Paris, musée de la Vie romantique), Paris, Paris Musées, 2000, p. 17-26.

13 Sam Szafran. *Entretiens avec Alain*

*Veinstein*, op. cit., p. 167.

14 Jean Clair, « Neuf notes sur la peinture au pastel augmentées de quelques parenthèses », dans *Le Pastel*, cat. exp. (château d'Ancy-le-Franc), Auxerre, Association Yonne et tourisme, 1980, n.p.

15 Fouad El-Etr, « Esquisse d'un traité du pastel », dans *Szafran. Pastels (1974)*, cat. exp., Genève, Artel Galerie, 1974, n.p.



Pour Sam affectivement Martine

2 Martine Franck, *Henri Cartier-Bresson écoute Sam Szafran dans son atelier*, Malakoff, 1983, épreuve gélatino-argentique, 13 × 18 cm, Martigny, fondation Pierre Gianadda, 317

C'est en discutant avec Giacometti qu'il se persuade que la représentation de la réalité est plus forte que toute forme de rêve ou d'utopie. Szafran établit dans ce contexte un lien entre sa peinture abstraite et sa peinture figurative. « Cette période (abstraction) a beaucoup compté pour moi. J'ai appris à travailler avec n'importe quel produit, avec ce que je trouvais, par terre, dans les poubelles. Ces pratiques, imposées par la nécessité, m'ont finalement formé, esthétiquement et plastiquement. [...] Quand je suis revenu à la figuration, grâce à Alberto [Giacometti], je n'en ai pas oublié pour autant l'expérience abstraite, qui m'a beaucoup aidé<sup>16</sup>. » Malgré l'éclectisme de ses débuts artistiques, il y a une grande cohérence dans son approche de la peinture, qui ne se définit pourtant pas par un style, mais plutôt par une manière, on serait presque tenté de dire une méthode, d'aborder l'œuvre d'art.

#### « QUELQUE CHOSE DE MENTAL »

Il est éclairant d'établir un lien entre le traumatisme subi par l'enfant et son repli dans le dessin et la peinture, comme si l'adolescent, blessé au plus profond de son être par l'expérience de la perte, essayait de trouver refuge dans la création. Szafran se souvient qu'à son retour à Paris il dessinait « tout le temps et partout ». Et, bien des années plus tard, il confessa encore : « Peindre est une sorte de thérapie<sup>17</sup>. » Ainsi l'art prend-il le sens d'une mise à l'épreuve qu'il s'agit de surmonter : « Pour moi, la peinture est quelque chose de mental. Quelque chose que je cherche à dominer, plus ou moins bien<sup>18</sup>. »

Le traumatisme vécu se lit dès ses premiers travaux, informels et soumis aux tentations de la matière que la période promeut tout particulièrement. Sous la surface picturale, l'épaisseur de la matière enferme les strates du passé, comme le montrent de façon saisissante les premiers collages et peintures dans la veine de la « seconde école de Paris ». De vieux restes de papiers, de tissus, des morceaux de plumes, des coquilles d'œuf... sont collés un à un sur le papier, en couches multiples. Les peintures sont réalisées

de la même manière : des matériaux de toutes sortes et des couleurs apposées en strates successives à la spatule donnent naissance à des œuvres aussi denses que composées. L'artiste a parfois recours au chalumeau pour les durcir, il les cautérise comme des plaies, pour qu'elles ne puissent plus s'ouvrir [6]. Les stratifications tiennent lieu de pansement qu'on applique sur la lésion afin de la suturer et de protéger les tissus plus profonds. À l'épaisseur du matériau correspond la sédimentation de la mémoire. On a le sentiment d'être renvoyé à ce que Thomas de Quincey écrivait à propos de la mémoire humaine : « Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel ? [...] Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais aucune en réalité n'a péri<sup>19</sup>. »

Dans cette perspective qui permet d'établir une équivalence métaphorique entre couches picturales et transformation de l'expérience traumatique, la technique du pastel vers laquelle Szafran se tourne, d'abord dans les séries des chevaux et des choux, est particulièrement éloquente, dès lors que le pastel procède essentiellement par accumulation. Si la fine poudre est fixée après chaque passage, la dernière couche, elle, ne l'est pas. Appelée la « fleur », c'est elle qui donne toute sa luminosité à l'œuvre. Et c'est justement ce phénomène de stratification vibrante qui invite le spectateur à imaginer que des choses inexprimées se cachent sous la surface.

#### « UNE CERTAINE MATHÉMATIQUE »

Dans ses œuvres, Sam Szafran ne laisse que peu de place au hasard. L'expérience visuelle est calculée avec minutie. Après avoir tenté en vain d'entrer dans une école d'art, il s'instruit en autodidacte et se forme largement à travers ses lectures. Il consulte et étudie le *Traité des principes et des règles de la peinture* de Liotard<sup>20</sup>, le *Traité* du pastel de Karl Robert<sup>21</sup>, se confronte aux œuvres qu'il va voir dans les

16 Sam Szafran. *Entretiens avec Alain Veinstein*, op. cit., p. 167.

17 Sam Szafran, dans un entretien avec Julia Drost, 30 avril 2015.

18 Sam Szafran. *Entretiens avec Alain Veinstein*, op. cit., p. 92.

19 Thomas de Quincey, « The Palimpsest of the Human Brain », dans Id., *Essays*, éd. par Charles Whibley, Londres, s.d., p. 272. La traduction française donnée ici est celle de Charles Baudelaire dans *Les Paradis artificiels*, in Id.,

*Œuvres complètes*, éd. par Claude Pichois, Paris, Callimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, vol. 1, p. 505.

20 Jean-Étienne Liotard, *Traité des principes et des règles de la peinture* [1781], Genève, Notari, 2007.

21 Karl Robert, *Le Pastel. Traité pratique et complet comprenant la figure et le portrait, le paysage et la nature morte*, Paris, Henri Laurens, coll. « Bibliothèque de l'enseignement pratique des beaux-arts », 1896.

# CATALOGUE

# LE CHAOS APPRIVOISÉ. — ATELIERS

Sophie Eloy

« Ainsi, après beaucoup d'errances, de la Pologne à l'Australie, Szafran a-t-il rebâti cette demeure où, dans le poudroïement des poussières colorées, coulent le miel et le lait de ce Chanaan dont sont faits les pastels<sup>1</sup>. »

Les ateliers que Sam Szafran a occupés à Paris, d'abord dans la plus grande précarité – cité Falguière, rue Campagne-Première, rue de Ménilmontant, rue Puget, rue Henri-Barbusse, rue Castagnary, rue de Crussol, rue du Champ-de-Mars –, celui auquel il a donné son nom – l'imprimerie Bellini, consacré à l'estampe –, ceux de ses amis – au premier rang desquels Raymond Mason – et finalement celui qu'il achète rue Vincent-Moris à Malakoff, forment, plus encore qu'une série ou un sujet, un thème qui traverse l'œuvre de l'artiste comme il est au centre de sa vie. Regardés, scrutés, analysés, ces lieux définissent les multiples facettes d'une observation – probablement muée en introspection – qui prend sur le papier et sous le bâtonnet de pastel la forme d'une figuration constamment renouvelée. L'atelier de Malakoff, le dernier, où il s'est installé à quarante ans, est devenu le lieu définitif, celui qui a autorisé l'artiste à s'en affranchir, à en faire le théâtre, le contenant d'autres scènes, d'autres images, à ne plus être hanté par sa description inlassablement fouillée ou par l'approfondissement de sa cartographie.

À partir du début des années 1960, Sam Szafran se tourne, d'une expérimentation tous azimuts parfois abstraite, vers la figuration, dont il ne s'est ensuite plus jamais éloigné. Au cours de cette décennie, il constitue un corpus très restreint de sujets qu'il peint sans relâche pendant plusieurs dizaines d'années, dont on pourrait dire qu'il les raconte. Le motif de l'atelier en est le premier. Il inscrit Sam Szafran dans une longue généalogie de l'histoire de l'art, celle des artistes qui, comme ils se livrent à la pratique de l'autoportrait, s'exercent à la représentation de l'atelier. Celle-ci reflète l'affirmation de son statut par l'artiste. Elle relève volontiers du manifeste, d'une manière de travailler, d'habiter, de vivre ; l'atelier désigne un monde à la fois domestique, intime, comme il en révèle la dimension alchimique.

Les vues d'ateliers, à partir de la fin des années 1960, se ramifient en plusieurs séries composées suivant des principes différents. L'atelier du Champ-de-Mars donne littéralement prise aux phénomènes d'une météorologie extrême, orage, neige. Celle-ci est vraisemblablement intime et l'usage virtuose du fusain consent toute latitude à des images inquiétantes, filiations dessinées de scènes du cinéma expressionniste. Elles offrent aussi à l'artiste l'occasion d'innombrables expérimentations formelles ou techniques, griffures, dessin tracé à la gomme, pastilles dispersées sur la feuille pour épargner les flocons de neige en réserve du noircissement généralisé du fusain. Il en va différemment de l'atelier de la rue de Crussol, très petit espace laissé par le peintre américain Irving Petlin qui constitue le sujet d'une série au pastel. Sam Szafran la décrit avec précision : « Mes premiers grands pastels sur le thème de cet atelier ont été réalisés de mémoire entre 1970 et 1972, d'après des dessins exécutés *in situ*. On y trouve les motifs qui deviendront récurrents selon les séries : les châssis retournés le long des murs (ici ceux de Petlin), le tub suspendu en hommage à Degas (*La Bassine*), le poêle à charbon, élément central de ce décor surréaliste, les *boîtes* de bâtonnets de pastel et les livres d'échantillons *À la Cerbe* qui se reflètent, inversés, dans la verrière zénithale mal colmatée, la chaise longue capitonnée trouvée chez Madeleine Castaing où repose une figure amie... Les différents états d'ordre et de désordre de cet atelier à travers les onze variations qu'il m'a inspirées – ton général, lumière du jour, lueur de nuit, compositions ordonnées ou déchiquetées – expriment la palette d'émotions vives qui étaient miennes en ce moment, allant de la stabilité relative, sinon de la sérénité, à la colère et au drame passionnel le plus aigu<sup>2</sup>. » L'ensemble de pastels inspirés par l'imprimerie Bellini – pour Szafran un sujet, mais aussi une affaire commerciale à laquelle il s'est associé – découle d'un autre principe de composition, certainement d'une autre nécessité, soulignée par Julia Drost : il n'est, en effet, plus question de variations mais de cartographie, de plans cinématographiques et d'inventaire systématique. Szafran donne une vision aussi précise que muette et théâtrale de l'espace symbolique, sinon sacré, où se développe le processus de création. Le peintre se souvient de « variations très précises autour de motifs picturaux, éminemment neufs pour [sa] sensibilité : la grande verrière pyramidale, de jour comme de nuit ; les presses à bras monumentales ; l'escalier du sous-sol, y montant, y descendant ; la cursive et ses réserves ; l'alignement des pierres lithographiques<sup>3</sup>... »

<sup>2</sup> « Le banditisme ou la peinture. Entretien de Sam Szafran avec Daniel Marchesseau », dans *Sam Szafran. L'atelier dans l'atelier (1960-2000)*, cat. exp. (Paris, musée de la Vie romantique), Paris, Paris Musées, 2000, p. 21. On peut compter en réalité douze variations de cet atelier dans l'œuvre de Szafran.  
<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>1</sup> Jean Clair, « Quatre thèmes dans l'œuvre de Szafran », *La Nouvelle Revue française*, n° 552, janvier 2000, p. 189.

## LA RUE DU CHAMP-DE-MARS

« Les ateliers de Szafran sont d'abord des désastres. La nuée obscure les menace, la pluie les inonde, la neige tombe sur eux, le vent les ravage. Sous l'orage, tout est jeté pêle-mêle, les meubles, les tréteaux, les tables, les cadres, les feuilles. Le peintre lui-même est pris par le tourbillon, il est délogé, expulsé, rejeté hors champ. On ne voit plus de lui qu'une main dans l'angle inférieur gauche, qui, comme un sismographe, enregistre les tremblements de terre, trace les progrès de la destruction. »

Jean Clair, « Quatre thèmes dans l'œuvre de Szafran »,  
*La Nouvelle Revue française*, n° 552, janvier 2000, p. 182-200, ici p. 185.



36 *L'Atelier de la rue du Champ-de-Mars (Second orage)*, 1969-1970  
Fusain sur papier, 107 × 75 cm, collection particulière



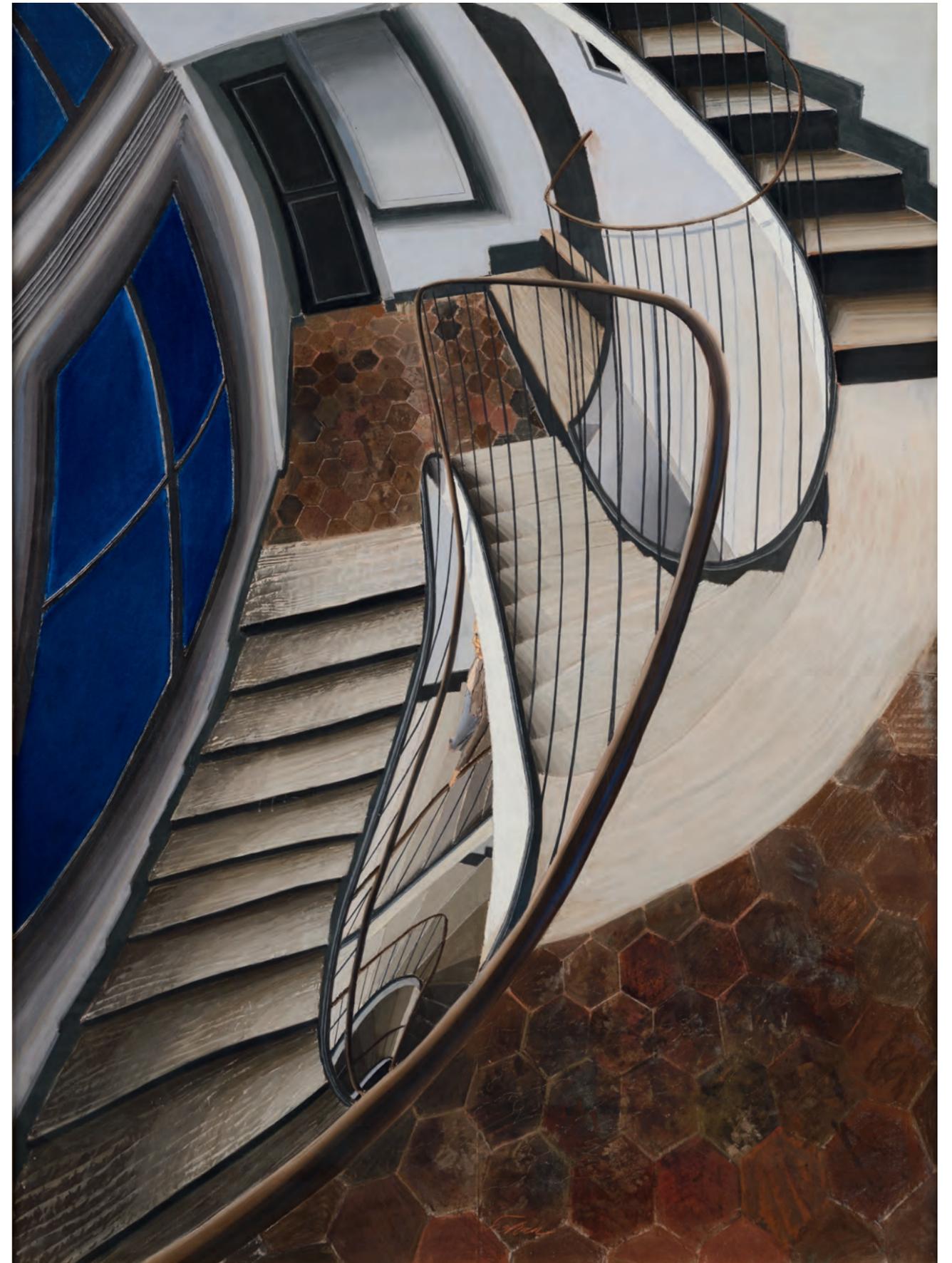
44 *L'Atelier de la rue de Crussol*, février-mars 1972  
Pastel sur calque contrecollé sur carton, 120 × 80 cm, collection particulière



45 *L'Atelier de la rue de Crussol*, avril 1972  
Pastel sur calque contrecollé sur carton, 120 × 80 cm, collection particulière



67 *Escalier*, 1980  
Pastel sur papier, 153 × 113 cm, collection particulière



68 *Sans titre (Escalier rue de Seine)*, 1981  
Pastel sur papier, 153 × 113,5 cm, collection Josette, Jean-Claude et Bernard Weill

« Je suis tombé un jour sur Lecoq de Boisbaudran. [...] Il est surtout connu pour avoir imaginé une technique d'apprentissage du dessin fondée sur la mémoire. Sa mnémotechnique m'a influencé dans la mesure où mes dessins de plantes, au départ, étaient plutôt un exercice de style. [...] Quand ce n'était pas ça, je déchirais. J'en ai fait ainsi une centaine. Sans savoir pourquoi. Je tournais ma plante, comme ci, comme ça. Je recommençais.

Mais à mesure que j'approfondissais le problème du trait, je me rendais compte que ça appelait, que ça demandait la couleur. J'ai commencé avec des crayons. Ça ne marchait pas. Quant à utiliser le pastel, j'étais limité par le format : au-delà d'une certaine taille, le verre devient trop important et l'œuvre finit par être intransportable en raison de son poids. Or j'avais toujours rêvé de faire de grands murs de plantes. J'en suis donc venu à l'aquarelle. Je ne suis pas un aquarelliste-né comme Raymond (Mason), mais j'ai finalement trouvé. J'ai inventé aussi.

Quand l'aquarelle est sèche, je me mets à gommer : c'est ce qui me permet, à travers la gomme, de moduler chaque feuille. Je vais aussi user de rehauts de pastel, mais d'une manière non traditionnelle : j'incise le papier et je passe de la poudre de pastel dans les incisions, ce sont de véritables incrustations de pastel. J'ai compris après beaucoup d'années que le papier était très important pour moi parce que c'est ce qui se rapproche le plus de la peau. Qu'est-ce que le pastel ? C'est une forme de maquillage, comme on maquille un visage. »

« Sam Szafran se confie à Jean Clair »,  
*Beaux-Arts Magazine*, n° 34, avril 1986, p. 33-34.



87 *Végétation dans l'atelier*, 1980  
Aquarelle et pastel sur papier, 106,5 × 75 cm, collection particulière



89 *Lillette sur son banc posant devant les pastels*, 2008  
Aquarelle et pastel sur soie, 270 × 196 cm, collection particulière



90 *Sans titre (L'Atelier à Malakoff)*, 1999  
Aquarelle et crayon sur papier, 182 × 120 cm, collection particulière



93 *Lillette dans les feuillages (Hommage à Georges Perec)*, février-août 2003  
Aquarelle sur papier, 94 × 149 cm, collection particulière

## Musées d'Orsay et de l'Orangerie – Direction des éditions

Directrice des éditions  
Marie-Caroline Dufayet

Suivi éditorial  
Marie Leimbacher,  
assistée de Thomas Bari Carnier

Iconographie  
Direction des éditions

Préparation des textes  
Jean-Claude Baillieul

Relecture des textes  
Françoise Baillieul

Traduction de l'allemand  
Jean Torrent pour le texte de Peter Ceimer  
et Françoise Joly pour le texte de Julia Drost

### Éditions Flammarion

Directrice éditoriale  
Julie Rouart

Éditrice  
Marion Doublet

Responsable de l'administration éditoriale  
Delphine Montagne

Fabrication  
Corinne Trovarelli

Graphisme et mise en page  
Clémence Michon

Photogravure  
Artisans du Regard

### EN COUVERTURE

Sam Szafran, *Feuillages*, 1986-1989  
(détail **[92]**)

CET OUVRAGE A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER  
SUR LES PRESSES D'INDICE, BARCELONE,  
ESPAGNE, EN JUILLET 2022.

© ÉTABLISSEMENT PUBLIC  
DU MUSÉE D'ORSAY ET DU MUSÉE  
DE L'ORANGERIE – VALÉRY-GISCARD-D'ESTAING,  
PARIS, 2022  
ISBN : 9782354333508

© FLAMMARION, PARIS, 2022  
N° D'ÉDITION : L.01EBUN000928  
ISBN : 9782080286567

### CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Couverture : Photo : Galerie Claude Bernard / Jean-Louis Losi

1 : © Photo Didier Cicquel • 2 : © Martine Franck / Magnum Photos. Collection de la Fondation Pierre Gianadda • 3, 4 : Photo Jean-Louis Losi • 6 : Photo Lala • 7 : Cardenas / AP / SIPA • 8 : Photo Jean-Louis Losi • 9 : Photo BnF • 10 : Photo Jean-Louis Losi • 11 : Reproduction avec l'aimable autorisation de la Triton Collection Foundation • 13 : akg-images • 14 : Photo © Wallace Collection, London, UK / Bridgeman Images • 15 : Photo © musée d'Orsay / Sophie Crépy • 16 : Photo Lala • 17 a et b, 18 : Photo © musée d'Orsay / Sophie Crépy • 19 : © Martine Franck / Magnum Photos • 20 : Photo Jean-Louis Losi • 21 : Photo © musée d'Orsay / Sophie Crépy • 22 : Photo : Galerie Claude Bernard / Jean-Louis Losi • 23 : akg-images • 24 : Bertrand Huet / Tutti • 25 : SBL photo pour la galerie Brame et Lorenceau • 26 : © The Lucian Freud Archive. All Rights Reserved 2022 / Bridgeman Images • 27 : Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat • 28 : Image Courtesy of the Artist • 29 : Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI • 30 : New York, Whitney Museum of American Art. © 2022. Image numérique Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala • 31 à 34 : Photo © musée d'Orsay / Sophie Crépy • 35 : Bertrand Huet / Tutti • 36 à 40 : Photo Jean-Louis Losi • 41 à 43 : Photo Courtesy of The William Louis-Dreyfus Foundation • 44 : Photo : Galerie Claude Bernard / Jean-Louis Losi • 45 : Crégory Maillot / point-of-views.ch • 46 : Photo Lala • 47 : Photo Jean-Louis Losi • 48 : Photo © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / image of the MMA • 49 : Photo Lala • 50 à 54, 57 : Photo Jean-Louis Losi • 58 : Vincent Everarts • 59 : Bertrand Huet / Tutti • 60 : Vincent Everarts • 62 : Photo Jean-Louis Losi • 63 : Photo © musée d'Orsay / Sophie Crépy • 65 : Photo Jean-Louis Losi • 66 : Photo Lala • 67 : Photo Marian Cerard • 68 : Photo Jean-Louis Losi • 69 : Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat • 70 : Photo Jean-Louis Losi • 72 : Art-Photo / PHIA • 73, 74 : Photo Jean-Louis Losi • 75 : Photo Lala • 76, 77 : Photo : Galerie Claude Bernard / Jean-Louis Losi • 78 : Photo Lala • 79 : Photo Thomas Hennocque • 80 : Photo Suzanne Nagy • 81 : Photo : Galerie Claude Bernard / Jean-Louis Losi • 83, 84 : Photo Courtesy of The William Louis-Dreyfus Foundation • 85, 88 : Photo Jean-Louis Losi • 89 : Bertrand Huet / Tutti • 90 : Prudence Cuming Associates Ltd. • 91 : Photo Courtesy of The William Louis-Dreyfus Foundation • 92 : Photo : Galerie Claude Bernard / Jean-Louis Losi • 93 : Photo Jean-Louis Losi • 95 : Photo Lala • 96 : Photo © musée d'Orsay / Sophie Crépy • 105 : Bertrand Huet / Tutti • 107 : Photo : Galerie Claude Bernard / Jean-Louis Losi • 108 : Bertrand Huet / Tutti • 109 : Photo © musée d'Orsay / Sophie Crépy • 111 : Photo Lee Stalworth. Hirshhorn Museum and Sculpture Carden • 116 : Bertrand Huet / Tutti • 118 : Photo Jean-Louis Losi • 119 : Michel Soskine • 120 : Margaret Zayer / La Maison du pastel • 122, 123 : Photo © Christie's Images / Bridgeman Images • 125 : Photo © RMN-Grand Palais / image musée du quai Branly - Jacques Chirac • 126 : Photo Jean-Louis Losi • 127, 128 : Bertrand Huet / Tutti • 129, 130 : Photo © Michel Darbellay, Martigny • 131 : © Martine Franck / Magnum Photos. Collection de la Fondation Pierre Gianadda • 132 : © Photo Didier Cicquel.

### MENTIONS DE DROIT

Christophe Boltanski : © Éditions Stock, 2015

Martine Franck : © Martine Franck / Magnum Photos

Lucian Freud : © The Lucian Freud Archive. All Rights Reserved 2022 / Bridgeman Images

Alberto Giacometti : © Succession Alberto Giacometti / Adagp, Paris, 2022

Didier Cicquel : © Photo Didier Cicquel

Jan Dibbets, Jean-Louis Losi, Gordon Matta-Clark, Bruce Nauman, Sam Szafran, Maria Helena Vieira da Silva : © Adagp, Paris, 2022

Les crédits photographiques et les droits afférents sont soumis à la connaissance des ayants droit. Malgré nos recherches, certains n'ont pu être retrouvés. Que ceux que nous n'aurions pas nommés reçoivent ici nos excuses et se fassent connaître.

Dans le secret de l'atelier, le peintre Sam Szafran (1934-2019) poursuit inlassablement les obsessions dont son œuvre est emplie. Après l'écroulement de son enfance lors de la Seconde Guerre mondiale, l'art fut pour lui un ancrage dans le réel. À l'écart des vicissitudes du monde comme des débats de son temps, son goût pour l'exactitude des formes ne l'empêcha jamais de les laisser dériver : escaliers en colimaçon devenus labyrinthes, ateliers envahis par la végétation, boîtes de pastels métamorphosées par un jeu de perspective...

Cet ouvrage propose une nouvelle lecture de l'œuvre si singulier de Sam Szafran et invite le lecteur dans les méandres de ses fusains, pastels et aquarelles.

