

Comprendre le XXe siècle des musées

Séminaire animé par Agnès Callu

Séance 1 (23 novembre 2010) : Objet, méthode et historio-bibliographie

Yves Chevrefils Desbiolles

Texte rédigé en octobre 2013

Mis à jour de l'annexe : mai 2015

Travailler sur l'art et les musées à l'IMEC

« [L'art mange de tout, même de l'archive](#) ». L'art *absorbe* le document depuis au moins les journaux collés cubistes, mais « [l'art \[est aussi\] cannibale](#)¹ » ! Il dévore sans cesse sa propre substance dans un recyclage fécond de mots, de formes, de signes, de choses. Dès les années 1960, bien des artistes ont fait du processus de l'archivage une méthode de production de l'objet d'art ou encore de l'archive un substitut de l'objet d'art. Le fait que l'archive fasse depuis si longtemps partie de la panoplie des modes d'expression plastique confirme son désenclavement de la notion de témoignage ou de preuve au profit de celle d'embrayeur comme en témoigne la virtuosité documentaire d'un Boltanski ou la maîtrise professionnelle du processus de l'archivage par Gilbert and George, pour citer deux exemples bien connus. On pense aussi à Jean Le Gac et à ses narrations qui s'enroulent autour de la figure du peintre à force d'« archives » dessinées, peintes, photographiées, écrites, créées de toute pièce pour célébrer la Peinture.

En Bretagne depuis 2013, une « ligne de recherche » de l'École européenne supérieure d'art est consacrée à l'« [auto-archivage immédiat comme œuvre](#) ». L'un des projets rassemblés sous ce thème a pour cadre les

¹ « L'art se saisit de tout : les fonds d'artistes conservés à l'IMEC », entretien avec Laurence Bertrand Dorléac, *Lettre de l'IMEC*, n° 13, 2011, p. 3-6.

Archives départementales de la Dordogne où l'on tente de réactiver sur un mode électro-pop de vieilles partitions musicales publiées au tournant des XIXe et XXe siècles². Honneur à toutes les vieilles maisons d'archives – nationales, départementales, muséales, associatives, religieuses ou autres – et à leur manière de travailler les objets et les mots abandonnés par le temps ; elles sont aujourd'hui source de métaphores, de transpositions, de traductions, d'analogies, d'allégories, d'avatars comme à Nice en 2012, où un Institut des archives sauvages a conçu une exposition d'œuvres construites selon des systèmes d'archivage imaginées par leurs auteurs : « [Il s'agit de sortir des classifications habituelles à vocation scientifique ou historique pour inventorier de nouveaux moyens de collecte, de restitution ou de consultation de documents. Chaque archive sauvage crée sa propre institution, ses méthodes de classement, ses catégories propres, ses fonctions et usages³.](#) » Les choses évoluent rapidement ; de nombreux projets ont aujourd'hui pour cadre ou pour aliment l'Internet. L'hypermnésie, on le sait, est ce qui caractérise le mieux l'esprit de ce monde : délaissant ou ignorant la notion par trop mécanique d'embrayeur, beaucoup d'artistes font désormais de l'archive une sorte d'objet dérivant dans le flux infini/indéfini de la toile et de ses « datas ».

À sa façon depuis 1989, l'IMEC, n'a cessé de promouvoir une approche ouverte de l'archive : refus de la distinction entre archive noble (manuscrit ou correspondance), archive triviale (un dossier administratif, par exemple) ; valorisation de la recherche qui motive et justifie la conservation ; attention

² Julie Morel (dir.), *De l'auto-archivage immédiat comme œuvre*, Rennes, École européenne supérieure d'art de Bretagne et Direction générale de la création artistique (ministère de la Culture et de la Communication), 2013, p. 74.

³ http://www.villaarson.org/index.php?option=com_content&view=article&id=322:linstitut-des-archives-sauvages&catid=37&Itemid=202

portée aux passeurs, aux hommes de réseaux, aux médiations, aux revues⁴. Parmi les quelques 600 fonds d'archives conservés dans les magasins de l'abbaye d'Ardenne, une quarantaine sont des fonds d'artistes. La spécificité des fonds d'artistes tient souvent à une forme de redoublement de l'œuvre plastique dans la mesure où – sans parler des travaux faisant de l'écrit leur matière, du calligramme à l'œuvre conceptuelle – plusieurs artistes ont également eu une activité littéraire, journalistique ou plus largement scripturale (journal, pensées ou aphorismes, annotations diverses, *a priori* non destinés à la publication)...

À ce qui forme en général le noyau d'un fonds d'archives littéraires (imprimées, manuscrits, correspondance privée et professionnelle, notes de travail, bibliothèque personnelle), ces fonds proposent des pièces appartenant au *grand œuvre* de l'artiste (estampes, dessins, collages, photographies le plus souvent, mais aussi, bien que rarement, de petits formats peints ou sculptés) ou relevant de sa préparation (dessins, croquis, travaux préparatoires et même quelquefois des objets en trois dimensions tels que des maquettes ou des moulages). Les fonds d'artistes comptent parmi les plus protéiformes conservés à l'IMEC.

Cette observation concernant le *statut* de l'archive doit être mesurée à l'aune d'une autre constatation tournée cette fois vers la *stratégie* de l'archive : une archive bien constituée peut être un moyen de mettre le pied dans l'étrier de l'histoire de l'art. Comme toute richesse, l'archive se transforme en un facteur discriminant : dans les magasins de l'IMEC à l'abbaye d'Ardenne, le

⁴ Constatant à la toute fin des années 1980 la difficulté en France de nourrir les travaux sur l'histoire du livre et de l'édition par des documents de première main, Olivier Corpet (Association Ent'revues, Maison des sciences de l'homme), Pascal Fouché (Bibliothèque de littérature française contemporaine, Université Paris VII) et Jean-Pierre Dauphin (archives de la maison Gallimard) ont fondé l'IMEC. Jusqu'à l'automne 2013, l'IMEC a été dirigé par Olivier Corpet sous les présidences successives de Claude Durand, Christian Bourgois, Jack Lang. La direction générale de l'IMEC est aujourd'hui assurée par Nathalie Léger sous la présidence de Pierre Leroy.

fonds de tel peintre d'un naturel peu disert, est surtout composé de catalogues, de cartons d'invitation, parfois de quelques poèmes et de quelques lettres ; celui de tel autre, grand épistolier, adroit diariste, journaliste à ses heures, rassemble des centaines de lettres, des carnets de dessins, des manuscrits divers. En ce sens, la maîtrise des archives apparaît comme une des clés, ou peut-être même LA clé de la maîtrise de l'œuvre⁵. Un exemple anecdotique, mais révélateur, de l'enjeu que peut représenter la maîtrise de l'archive est donné par le désarroi profond d'Asger Jorn lorsqu'il apprend que Christian Dotremont prépare à l'aide de ses archives personnelles une exposition-bilan consacré au mouvement COBRA ; Jorn propose à leur mécène commun, Paolo Marinotti, de financer lui-même l'achat des archives de Dotremont et de les offrir au Centre d'art contemporain que dirige Marinotti, dans le Palazzo Grassi à Venise, afin d'empêcher Dotremont de réaliser son projet.

Derrière ces considérations et cet exemple se profilent diverses interrogations sur les processus de légitimation de l'artiste et de son œuvre à partir de l'archive⁶. « Une Galerie ne consacre pas, elle suggère une vérité et lui permet de prendre vie au contact des autres⁷ » : les galeries d'art, par leur fonction d'exposition, se trouvent dans le parage des musées. Leurs archives peuvent être bien sûr une source d'informations autour de la valorisation marchande de l'art, mais aussi, plus largement et pour les plus avancées d'entre elles, un témoignage à propos des intuitions et des risques pris par ces femmes et ces hommes qui accompagnent les artistes dans leurs succès

⁵ Voir à ce sujet : Olivier Corpet, « L'archive-œuvre » dans *Les Artistes contemporains et l'archive*, (J.-M. Poinsot, dir.), Châteaugiron, Archives de la critique d'art, 2001, p. 29-32.

⁶ Yves Chevretil Desbiolles, « "J'ai trop de travail et c'est à peine si..." Le projet Cobra forêt de Christian Dotremont » dans *De l'archive à l'œuvre. Les dessins d'écrivains* (Cl. Bustarret, Y. Chevretil Desbiolles, Cl. Paulhan, dir.). Paris, Éditions Le Manuscrit, 2011, p. 237-257.

⁷ Denise Breteau, texte dactylographié du 29 avril 1971 annonçant l'exposition « Les Critiques » [Otto Hahn, François Pluchart, Pierre Restany, Gérard Gassiot Talabot].

comme dans leurs échecs. En point d'orgue, voici trois exemples tirés des archives de galeries d'art conservées à l'IMEC.

Le 17 février 1939, la Galerie Matières et Formes, créée deux ans plus tôt, s'installe rue Bonaparte. Les vernissages de la galerie, qui porte désormais le nom de son fondateur René Breteau, sont toujours des célébrations et ce soir-là, voix et musique sont conviées : Jacqueline de Lisle dit des poèmes de Jean Cocteau, Ernest Engel joue des variations tirées de l'Opéra de Quat'Sous, Rosetta Carter exécute une sonate et Dimitri Renngarten un prélude de leur composition ; deux *opus* de Pierre Barbaud sont interprétés. Mais les deux seules photographies de l'événement qui ont été conservées dans les archives de la Galerie Breteau sont réservées à un seul des noms portés au programme, celui de Hans Weidt, le maître des *Ballets 38*.



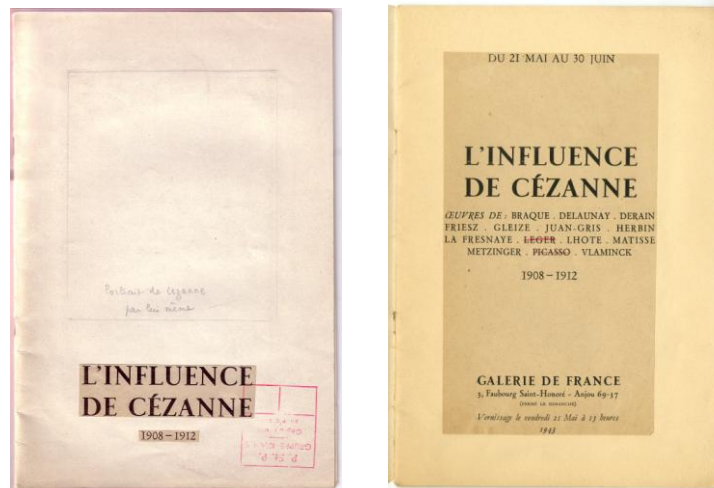
Hans Weidt danse lors de l'inauguration des nouveaux locaux de la Galerie Breteau, rue Bonaparte à Paris. On reconnaît Étienne-Martin, barbu, assis au premier rang (1939).

Hans ou Jean Weidt est une personnalité hors normes de la scène parisienne de ce temps. Surnommé le « danseur rouge », il est né en 1904 dans une famille pauvre de Hambourg. En 1929, il crée une petite compagnie qui se livre par la danse à une féroce critique sociale et politique de la République de Weimar. Inquiété par les nazis, Hans Weidt quitte l'Allemagne en 1933 et s'installe à Paris. Il danse, masqué, dans la Cour carré du Louvre, puis se fait connaître, devient l'ami de Mouloudji, de Roger et Noël Blin, de Jean-Louis Barrault. De jeunes danseurs, dont Françoise Michaud et Dominique Dupuy,

le rejoignent ; la réputation de la petite compagnie croît. Sa « performance » de février 1939 à la galerie Breteau – devant un public dont l'immobilité sérieuse contraste avec le corps du danseur animé et souriant – sera l'une des dernières manifestations de Jean Weidt avant la guerre. Interné comme apatride dans un camp français d'Afrique du Nord, il combat ensuite les troupes allemandes sous l'uniforme britannique. En 1946, Jean Weidt revient à Paris pour fonder les « Ballets des Arts »⁸.

La Galerie de France a ouvert ses portes au mois de février 1942, à Paris. Son fondateur, un industriel lyonnais nommé Paul Martin, entreprend aussitôt un bilan du premier XXe siècle artistique avec une exposition de jeunes peintres réunis autour de la figure de Charles Dufresne. Une seconde exposition consacrée aux Fauves connaît un grand succès. Une troisième intitulée *L'Influence de Cézanne* doit prendre le relais au printemps 1943. La préparation va bon train : les confrères Louise Leiris et Léonce Rosenberg sont consultés, la presse, mais aussi la haute administration des beaux-arts sont interpellées, le fils de Cézanne et d'autres collectionneurs sont sollicités. Parmi ces derniers, quelques-uns refusent net, les « tableaux étant pour l'instant très dispersés et difficiles à transférer », c'est-à-dire, compte tenu des circonstances, entreposés dans un endroit que l'on espère discret et sûr, hors de portée des services nazis de confiscation des œuvres d'art. Néanmoins, grâce à l'extrême obligeance de Roger Dutilleul qui prête à lui seul sept toiles, le projet est presque sur le point de trouver sa forme finale lorsque le couperet de la *Propagandastaffel* tombe ; il n'est pas question d'accrocher des tableaux de Léger et de Picasso, et sans ces tableaux, l'exposition perd une grande partie de sa signification.

⁸ Le témoignage de Dominique Dupuy dans *L'Aventure de la danse moderne en France 1920-1970* (Éditions Bougé, 1990), ainsi que le site internet des Archives de la danse (Tanzarchiv) de Leipzig et celui du Centre national de la danse de Pantin, permettent de comprendre la carrière de Jean Weidt à la fois brillante (médaillé d'or au dernier concours des Archives internationale de la danse, à Copenhague en 1947) et difficile (déçu par une critique parisienne – prompte à moquer, contre toute vraisemblance, un danseur « existentialiste » - il quitte la France en 1948 et s'installe à Berlin-Est.



Maquette d'un petit catalogue pour l'exposition « L'Influence de Cézanne » portant le tampon de la *Propagandastaffel* de Paris, section Culture (1943). Sur la seconde page, l'officier de la *Propagandastaffel* a rayé les noms de Léger et de Picasso.

Le projet sera repris par la Galerie de France après la guerre, au début de l'année 1947. La venue d'un grand nombre de visiteurs signe son succès. Mais après le temps de la censure, vient celui de la polémique : il y a toujours deux artistes de trop. Une note sans titre ni signature publiée par la revue *Esprit* en mars 1947 résume bien l'enjeu : « [Les organisateurs de l'exposition *L'Influence de Cézanne*, à la Galerie de France, n'ont pas de chance avec la politique. Cette exposition préparée sous l'occupation avait dû être décommandée au dernier moment sur l'ordre de la Kommandantur, qui trouvait dangereux pour l'ordre grand-allemand qu'on pût offrir au public le spectacle de toiles dues à Picasso ou à Fernand Léger... Las ! Vlaminck et Derain y figurent aussi \(avec des peintures de 1908 et 1911\), et des voix s'élèvent avec véhémence parmi la critique pour déplorer la présence de ces peintres, coupables d'être allés naguère voir de trop près ce fameux ordre grand-allemand... »](#)

Du 5 au 26 février 1949, la galerie Billiet-Caputo, animée depuis 1948 par Gildo Caputo et Myriam Prévost, présente une exposition un peu oubliée aujourd'hui, mais qui à l'époque posait des questions passionnantes pour la critique. Il s'agit de *Histoire d'un portrait. Peintures, gouaches et dessins* dans laquelle le peintre Reynold Arnoult tentait de « [mesurer les possibilités plastiques](#)

[d'un] modèle », en l'occurrence le restaurateur Camille Renault au profil si imposant (1,84m, 180k), qui accueillait à sa table de Puteaux tout le milieu artistique parisien. Cette exposition peut en effet nous sembler un peu scolaire, un peu "poseuse" même de la part d'un peintre précoce (il avait 9 ans lors de sa première exposition personnelle à Rouen), un Prix de Rome qui veut exceller dans toutes les variantes de la figuration et de l'abstraction, avec ces toiles exposées dans l'ordre chronologique de leur production.



Exposition *Histoire d'un portrait* par Reynold Arnould, Galerie Billiet-Caputo (1949).



L'exposition suscite un grand intérêt aux États-Unis comme en France

L'enjeu propre à ce temps est résumé dans *Carrefour* par Frank Elgar : « En voulant revenir à la plastique pure, [notre époque] a nécessairement enlevé à l'art pictural quelques-uns de ses attributs traditionnels, en particulier

la ressemblance, le sentimentalisme, l'expression psychologique. La peinture moderne a sacrifié le sujet à l'objet, la reproduction de la réalité extérieure à la recherche d'une réalité conçue et sentie par l'artiste. Faire un portrait, c'est aujourd'hui une entreprise impossible... » Peu se souviennent aujourd'hui de Reynold Arnoult. L'événement est oublié. L'exposition a pourtant connu un grand succès et reçu une presse élogieuse ; elle a beaucoup voyagé, à Oxford à la Maison française, puis à New York chez Durand-Ruel, à Waco au Texas dans des locaux de l'école des beaux-arts, à l'université de Princeton, au San Francisco Art Museum... Les questions posées par l'art à la critique ne sont plus les mêmes.

Annexe

Les fonds d'archives artistiques conservés à l'IMEC

Artistes et photographes

Pierre **Albert-Birot** (1876-1967), peintre, mais également poète et fondateur de la revue *SIC* ; Frédéric **Barzilay** (né en 1917), photographe du nu féminin ; Jean **Bazaine** (1904-2001), peintre non figuratif qui s'est aussi intéressé à l'art du vitrail à celui de la mosaïque ; Étienne de **Beaumont** (1883-1956) qui fut à la fois créateur de décor de théâtre, de costumes et de bijoux, surtout connu pour ses bals masqués ; Didier **Ben Loulou** (né en 1958), qui photographie avec la même intensité les visages et les villes ; Étienne **Beöthy** (1897-1961), membre fondateur du groupe Abstraction-Création ; Pol **Bury** (1922-2005), un des premiers artistes cinétiques ; Gisèle **Celan-Lestrangle** (1927-1991), peintre et graveur qui a accompagné de nombreux poètes ; Roman **Cieslewicz** (1930-1996), artiste, graphiste, affichiste, dont le travail est présent dans toutes nos bibliothèques personnelles ; **Dado** (1933-2010) dont l'IMEC possède les œuvres « ADN-isées⁹ » ; Fred **Deux** (né en 1924), dessinateur et écrivain tout entier absorbé dans une démarche autobiographique ; Jacques **Doucet** (1924-1994) qui a appartenu au mouvement COBRA ; Albert **Flocon**, (1909-1994), graveur français d'origine allemande, ancien élève du Bauhaus ; André **Fougeron** (1913-1998), promoteur après la guerre du Nouveau Réalisme français ; Gisèle **Freund** (1908-2000), dont on connaît moins les activités de grand reporter ; Otto **Freundlich** (1878-1943), maître de l'abstraction membre des groupes Art concret et Abstraction-Création ; Aline **Gagnaire** (1911-1997) qui participa aux activités de l'Ouvroir de peinture potentielle (OUPEINPO) ; Shirley **Goldfarb** (1925-1980), peintre abstraite qui a laissé un important journal intime ; Maurice **Guy-Loë** (1898-1991), peintre lauréat du prix Blumenthal de 1922, fondateur de la Maison des artistes ; Jean **Héliou** (1904-1987), membre des groupes Art concret et Abstraction-Création, mais qui évolua plus tard de l'abstraction vers la figuration ; Maurice **Henry** (1907-1984), poète et peintre surtout connu pour son dessin d'humour ; Pierre **Jahan** (1909-2003), « photographe-illustrateur » comme il aimait à se définir lui-même ; Ida **Kaskysya** (1905-1990), artiste française d'origine russe, connue pour ses collages et sa proximité avec la poésie ; Michèle **Katz** (née en 1936), artiste plasticienne auteure d'un abondant journal ; Jeanne **Kosnick-Kloss** (1892-1966), peintre

⁹ Voir « Dado », *La Lettre de l'IMEC*, n° 6, automne 2007, p.12.

d'origine allemande, fondatrice de l'Association des amis d'Otto Freundlich ; Charles **Lapicque** (1898-1988), le coloriste le plus étonnant parmi les artistes de la Seconde École de Paris ; Robert **Lapoujade** (1921-1993) qui fut autant cinéaste que peintre ; Jean **Le Gac** (né en 1936), peintre de la Nouvelle Figuration dans la veine dite « narrative » ; Henri **Maccheroni** (né en 1932), peintre, photographe, graveur, cofondateur de la du centre national d'art contemporain Villa Arson à Nice ; André **Mare** (1885-1932), peintre et décorateur qui fut à l'initiative de la fameuse maison cubiste du Salon de 1912 ; Gregory **Masurovsky** (1929-2009), dessinateur et graveur maître du noir et du blanc ; Jean-Luc **Parant** (né en 1944), « fabricant de boules et de textes sur les yeux » ; Arturo **Patten** (1939-1999), photographe remarqué pour ses portraits d'écrivains ; Louis **Péronne** (1892-1965), peintre discret conseillé par Félix Fénéon ; Édouard **Pignon** (1905-1993) qui a pratiqué une figuration proche de l'abstraction, qui a aussi créé de nombreux décors pour Jean Vilar ; Cécile **Reims** (née en 1927), buriniste dont l'œuvre personnelle est caractérisée par un naturalisme mélancolique, qui a aussi traduit les œuvre de Hans Bellmer, Leonor Fini et Fred Deux ; Agnès **Rosenstiehl** (née en 1941), auteure et illustratrice d'une œuvre importante pour la jeunesse ; Alina **Szapocznikow** (1926-1973), sculptrice polonaise auteur d'une étonnante série de pièces réalisées à partir de moulage de son corps ; Boris **Taslitzky** (1911-2005), connu pour ses tableaux décrivant la vie ouvrière et la résistance communiste, ce peintre est aussi un excellent portraitiste et un maître des vues d'atelier ; Léon **Zack** (1892-1980) qui, avant d'opter pour l'abstraction, a appartenu au mouvement néo-humaniste défendu par Waldemar-George.

Critiques et historiens de l'art

Henri **Béhar**, l'un des meilleurs spécialistes du mouvement Dada et du surréalisme ; Renée **Boullier** (1916-1998), directrice artistique de la revue *Nabuchodonosor* ; Liliane **Brion-Guerry** qui a dirigé un ouvrage collectif remarqué dans le domaine de l'histoire de l'art intitulé *1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale* ; Georgette **Camille** (1900-2000), grande amie des surréalistes et correspondante de la revue *Cahiers du Sud* ; Hubert **Damisch (né en 1928)** qui a marqué par son enseignement plusieurs générations d'historiens de l'art ; Georges **Didi-Huberman (né en 1953), philosophe et historien** ; Mikel **Dufrenne** (1910-1995) qui a longtemps codirigé la Revue d'esthétique ; Félix **Fénéon** (1861-1944), proche de la génération des postimpressionnistes et rédacteur du *Bulletin de la vie artistique* ; Jean-Louis **Ferrier** (1926-2002), créateur de la revue d'esthétique *Médiations* ; Blaise **Gautier** (1930-1992), premier directeur du Centre

national d'art contemporain et créateur de la *Revue parlée* au Centre Pompidou ; Daniel **Klébaner** (1949-2011), écrivain et critique d'art ; Bernard **Lamarche-Vadel** (1949-2000), créateur de la revue *Artistes* ; Jacques **Lepage** (1909-2002), théoricien de l'École de Nice et du mouvement Support-Surface ; Catherine **Millet** (née en 1948), créatrice de la revue *art press* ; Jean-Michel **Palmier** (1944-1998), spécialiste de l'expressionnisme littéraire et artistique germanique ; Hélène Parmelin (1915-1998), critique d'art et pamphlétaire, proche du Parti communiste et ami de Picasso ; Gaëtan **Picon** (1915-1976), directeur de la collection «Les sentiers de la création» chez Albert Skira ; Édouard **Roditi** (1910-1992), critique d'art, critique littéraire, poète et traducteur ; **Waldemar-George** (1893-1970), probablement le critique d'art le plus prolifique de l'entre-deux-guerres, directeur ou créateur de nombreuses revues parmi lesquelles *L'Amour de l'art*, *Formes*, *Prisme des arts* ; André **Warnod** (1885-1960), écrivain, chroniqueur et dessinateur ; auxquels viennent se joindre les écrivains et les poètes qui ont eu une activité critique d'art : Saranne **Alexandrian** (1927-2009), Jacques **Henric** (né en 1938), Alain **Jouffroy** (né en 1928), Jean **Lescure** (1912-2005), Édouard **Levé** (1965-2007), Bona de **Mandiargues** (1926-2000), Jean José **Marchand** (1920-2011), Jean **Paulhan** (1984-1968), José **Pierre** (1927-1999), André Pieyre de **Mandiargues** (1909-1991), Jean **Tardieu** (1903-1970)...

Maisons d'édition qui ont eu une activité exclusive ou importante dans le domaine des livres d'art

Le Chêne (après son rachat par Hachette en 1951), maison qui vit le jour en 1941 sous l'égide de Maurice Girodias ; les **Éditions surréalistes**, nées en mars 1926 avec l'ouverture de la galerie surréaliste, rue Jacques-Callot à Paris ; **Georges Fall** éditeur, qui crée en 1954 « Le Musée de poche », collection de petits livres entièrement en couleurs, dont le succès lui permet de lancer en 1967 la revue, *Opus international* ; **Flammarion**, grande maison d'édition fondée à Paris en 1874, avec des collections telles que “ Les Classiques de l'art ”, “ Images et Idées ”, et “ Les Maîtres de la peinture moderne ” ; **Les Éditions de la Sirène**, fondées en 1917 avec dans son catalogue les noms de Max Jacob, Blaise Cendrars, Félix Fénéon, Jean Cocteau, Kees Van Dongen, Fernand Léger ou Raoul Dufy..., gérées dès 1923 par les Éditions Crès.

Associations

Association des Amis de Jeanne et d'Otto Freundlich ; Archives du livre d'artistes et des « Ephemera » ; Maison nationale des artistes ; Salon des réalités nouvelles.

Galleries d'art

Galerie Colette Allendy ; Galerie Matières et Formes puis Galerie Breteau ; Galerie Billiet-Caputo ; Galerie de France ; Galerie Chantal Crousel.

Reuves

art press, L'Art vivant, Mélusine, Opus international, Médiations, SIC.