

JEAN PEYRISSAC

Œuvres

présenté par Jean-Michel Goutier
textes de René Guilly, Marcel Brion et Jean Peyrissac



Jean Peyrissac, *Hommage à Paul Éluard*. Circa 1935, 60 x 55 cm. M.N.A.M.
Centre Georges Pompidou

Dans un récent débat avec Maurice Rheims sur «la mutation de l'esprit de collection», organisé par *le Figaro littéraire*, Lévi-Strauss affirme que les responsables de l'incertitude portant ombrage à la création artistique sont «les épigones des grands peintres qui ont gâché le goût à force d'à-la-manière-de». Je trouve que les dégâts sont particulièrement visibles parmi les œuvres de ce que les spécialistes, qualifiés ou non, de l'art d'aujourd'hui considèrent comme représentatives de la peinture surréaliste. Que de pseudo-Magritte rongés par la publicité! Que de pseudo-Dalí appréhendés dans le filigrane d'un billet de banque américain! Que de pseudo-Masson sans l'épreuve du labyrinthe! Et surtout que de pseudo-Ernst dont les procédés, débordants d'inventions et de fraîcheur agressive, sont devenus de tristes canevas qui alimentent de multiples ouvroirs dispensant des «bon-dieuseries» surréalisantes! Dans *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* André Breton, il y a un demi-siècle exactement, se prononçait déjà «contre tout conformisme» et contre «un trop certain conformisme surréaliste aussi. Trop de tableaux, en particulier, se parent aujourd'hui dans le monde de ce qui n'a rien coûté aux innombrables suiveurs de Chirico, de Picasso, d'Ernst, de Masson, de Miró, de Tanguy — demain ce sera de Matta — à ceux qui ignorent qu'il n'est pas de grande expédition, en art, qui ne s'entreprenne *au péril de la vie*, que la route à suivre n'est, de toute évidence, pas celle qui est bordée de garde-fous et que chaque artiste doit reprendre seul la poursuite de la *Toison d'or*.»

Jean Peyrissac a mené, en dehors de tout groupe constitué, sa propre quête de la modernité. Impliqué dans l'art de son temps: constructivisme, cubisme et surréalisme, c'est dans la recherche d'une *plastique de l'espace* qu'il a réussi à affirmer sa singularité. Un certain détachement envers «le milieu» de l'art et un éloignement géographique des foyers de turbulence l'ont peut-être fait passer à côté des prises de position des francs-tireurs comme en témoigne cet extrait inédit de ses carnets qui pourrait très bien viser l'automatisme revendiqué par les surréalistes: «J'ai une frayeur, celle de m'installer confortablement dans un ordre idéologique dont les formes sont déjà atteintes de sclérose. Il faut une rupture non basée sur l'ignorance qui porte pour fruit la plupart des œuvres que nous voyons... l'art n'est pas hasard, facilité, lancer de la main! Il est cruellement exigeant. Je pense qu'il s'agit de disloquer ce qui existe en commençant par nous-même...». Malgré des malentendus, qu'il serait passionnant d'explicitier, Peyrissac a traversé les avant-gardes en créant entre ces mouvements des interconnexions et des points de jonction à la manière des passages couverts célébrés par Walter Benjamin. La rigueur de ses propositions, la qualité de sa production et ses avancées prémonitoires liées au temps et à l'espace, devraient contribuer à réviser les structures, par trop rigides et systématiques, des histoires de l'art du XXe siècle.

Jean-Michel Goutier



Jean Peyrissac, *Hommage à Solange Bertagna*. Circa 1935, 24,5 x 21,5 cm.
Collection particulière

Les perspectives d'une rencontre ou l'avènement d'une statuaire dynamique

... Brancusi avait pressenti, vingt ans avant nous, que la sculpture moderne doit se dérouler dans le temps. Il avait aussi rejeté cette vieille illusion qui veut que le mouvement nuise à la perfection des formes. Ce que nous prenions pour une coquetterie, était au contraire un sûr instinct: le mouvement anime les formes, il leur rend une signification, il peut devenir aussi indissociable de la forme que le dessin, en peinture, l'est de la couleur.

Je sais que ces spéculations peuvent paraître hasardeuses. Elles me sont venues à l'esprit lorsque j'ai été mis en présence de l'œuvre de Peyrissac. Avant lui, certes, Calder nous avait obligé à considérer ce problème. Mais il ne s'agissait encore que d'un cas isolé et il se mêlait à la tentative de Calder assez d'humour et d'ironie pour nous inciter à la prudence et nous garder de toute induction hâtive.

Or nous apprenons que depuis plusieurs années Jean Peyrissac travaillait seul dans une maison arabe d'Alger, qu'il installait ses objets au milieu des cactus de son jardin, qu'il a passé des jours et des mois à concevoir chacune de ses pièces, à les dégrossir à la lime, à les polir, à les ajuster. Alors tout s'éclaire, le phénomène Calder n'est plus aberrant, il s'inscrit dans la logique d'une évolution, il devient, grâce à Jean Peyrissac, le signe avant-coureur d'une nouvelle sculpture.

Il faut deux points, dit-on, pour définir une ligne droite. Nous voyons aujourd'hui la ligne Calder-Peyrissac s'avancer dans l'avenir et se prolonger dans le passé. Elle rejoint les objets surréalistes, les constructions statiques ou animées des abstraits, les machines de Marcel Duchamp, les peintures futuristes, les tableaux orphiques et dadaïstes de Picabia, l'intuition de Brancusi, enfin.

Toutes ces expériences, plus ou moins réussies, nous apportent un enseignement: lassé de la gesticulation, figée pour l'éternité, de la sculpture traditionnelle, lassé surtout de l'éternité, jamais l'homme n'a eu un plus

grand besoin de contempler le mouvement, de cesser de l'«agir» pour l'assumer dans l'imaginaire.

Je ne veux pas dire que la statuaire statique soit condamnée définitivement mais que parallèlement il va se développer une statuaire dynamique exigée et rendue possible par l'époque.

Car il convient de faire remarquer que seul notre temps pouvait permettre au mouvement de devenir objet de contemplation. Il fallait en effet auparavant que soit admise, et découverte, l'éventualité non figurative.

Il est évident que tant que la reproduction du monde extérieur, ou même sa transfiguration, restait le dogme fondamental des arts plastiques, le mouvement demeurait sacrifié. Le mouvement éternisé était encore un moindre mal. Que l'on imagine par exemple, la victoire de Samothrace se mettant à voler, le discobole à jeter son disque, la Vénus de Milo à cligner de l'œil: toute l'ordonnance de l'œuvre eut été détruite. Aucun sculpteur n'a songé à construire des marionnettes ou des automates. Le réalisme serait intervenu avec tant d'urgence qu'il aurait interdit tout passage à la contemplation imaginaire, du moins à celle propre aux arts plastiques.

Le mouvement ne pouvait donc devenir un moyen d'expression plastique qu'à partir de la découverte de la non-figuration. Et ce n'est pas pour rien que Brancusi a été le premier à oser «animer» ses sculptures. Le premier en effet il est parvenu à l'extrême pointe de l'évolution qui devait amener la non-figuration. Je ne sais s'il a franchi la limite, mais il a poussé jusqu'au bout ce processus moderne qui consiste à porter l'intérêt sur la forme aux dépens de la représentation. Alors la référence au monde extérieur ne devient plus perceptible. La forme a été abstraite. À ce point extrême de convergence une voie divergente s'offre: revêtir de significations autonomes cette forme libérée du monde extérieur.

Aussi, les objets de Peyrissac ou de Calder ne sont pas des abstractions, mais des objets autonomes fonctionnant dans l'espace, doués d'une signification nouvelle qui trouve dans l'homme des résonances: au lieu de lui décrire sa condition elle s'y assimile et la recrée.

Il va de soi que la contemplation du mouvement ne saurait être valable — autrement dit efficace — sans la plénitude plastique. C'est là une loi générale qui veut que la signification ne vaille que par la forme qui la soutient et la forme que par la signification qu'elle soutient.

Cette plénitude nous la trouvons chez Peyrissac, mais comme il fallait nous y attendre, elle se réalise selon des modalités très différentes de celles de Calder.

Jean Peyrissac est plus classique que Calder, plus rigoureux, et laisse une part moins grande au hasard. L'étonnante complexité de certains de ses objets a été soigneusement calculée. Les ellipses et les mouvements rectilignes s'y combinent selon une orchestration bien réglée. Le point de départ est déterminé: une impulsion sur une boule ou un levier et le mouvement se déploie pendant un certain temps et d'une certaine façon.

J.-P. Sartre a comparé l'évolution d'un objet de Calder à «un petit air de jazz hot». Les objets de Peyrissac, eux, suivent une partition que le compositeur a écrite avec minutie. Faussé, un objet de Calder nargue encore l'espace. Dérégulé un objet de Peyrissac perd son charme premier qui est la précision et l'exactitude superposée des «thèmes en mouvement».

Peyrissac se distingue également par le soin qu'il apporte au choix et à la mise en œuvre du matériau: cuivre, acier, bois, cordes, caillou poli par la mer. Il s'attarde longuement à la finition de chaque pièce. Il brase avec plus de soin qu'un orfèvre. Aucun des détails qui figurent sur l'épure primitive n'est négligé, chaque ligature, chaque segment doit être irréprochable.

Enfin Peyrissac a eu l'idée d'incorporer le son à ses mouvements. Des cordes tendues sont heurtées à certains instants et donnent une note. Si l'on y réfléchit cela n'a rien d'incohérent: les origines mécaniques du son nous restent assez évidentes pour que nous l'assimilions à un mouvement perceptible.

L'œuvre récente de Calder se trouvait déjà en partie dans son cirque animé. De même les œuvres antérieures de Peyrissac, dessins à la Clouet et peintures d'objets à trois dimensions nous introduisent à ses «machines» actuelles. Toute cette évolution s'enchaîne parfaitement et reflète les mêmes choix. C'est là un des signes qui indiquent une œuvre valable.

Par des voies dissemblables Calder et Peyrissac se sont rencontrés dans la même nécessité historique. Et l'on ne saurait dire quel événement a pour nous plus d'importance: le surgissement d'une œuvre que nous ignorions ou les perspectives que cette révélation suscite en nous.

René Guilly

Derrière le miroir, Numéro 8. Galerie Maeght. Mars 1948

... Les mobiles de Calder sollicitent la collaboration des éléments et de la nature: ceux de Peyrissac, au contraire, affirment une primauté de l'intelligence, et comme une volonté d'imposer à la nature la forme autour de laquelle elle devrait agencer ses propres formes. Calder est un «pionnier», qui aborde gaillardement les vastes étendues; Peyrissac, héritier du XVII^e siècle, plus encore que de la Renaissance, fait penser à Jean Cousin, et à ces admirables «abstraites» du Classicisme français, qui ont encore tant de choses à nous dire, et dont l'étude sera si précieuse pour qui désirera interpréter les constantes abstraites actuelles, à la lumière de ces constantes anciennes dont leurs œuvres portent témoignage, et dont j'ai seulement indiqué ailleurs la fécondité toujours active. Il y a, chez Peyrissac, quelque chose des belles et ingénieuses pièces d'hydraulique inventées par Cousin, et si nous les imaginons en plein air, c'est en accord avec les plans de Le Nôtre, ou, mieux encore, dans les jardins de Blois, d'Ecouen et de Gaillon, tels qu'ils furent pensés par les architectes de la Renaissance [...].

Marcel Brion

extrait de *L'Art abstrait*, Albin Michel, Paris, 1956

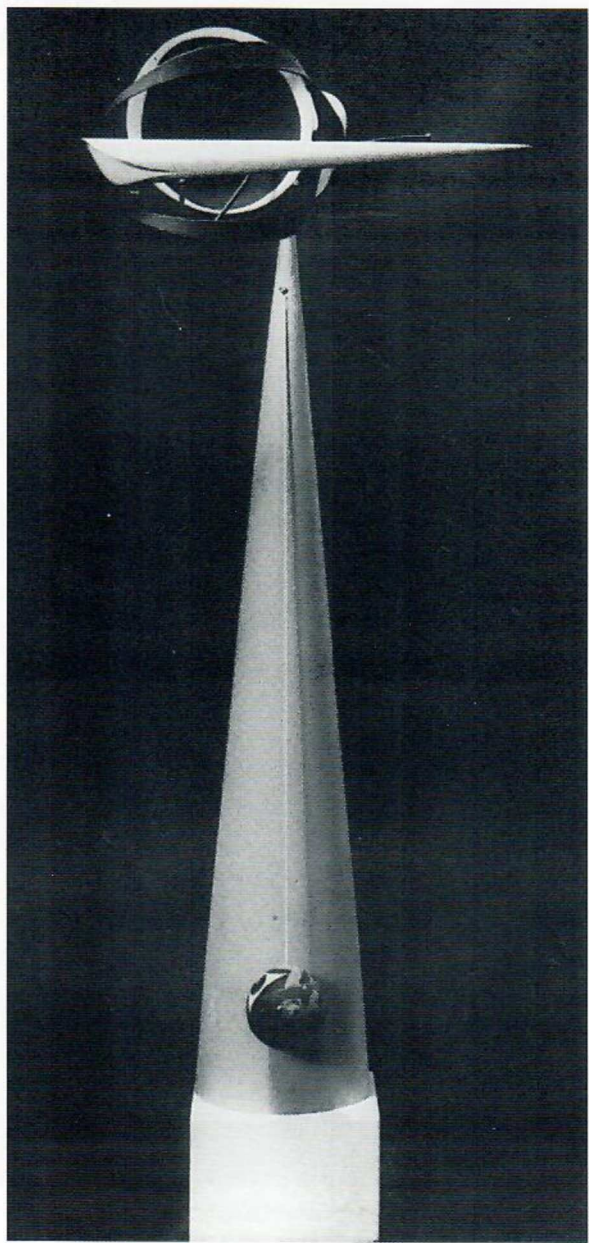


Jean Peyrissac, «Constructions animées». Exposition de la galerie Maeght, 1948

À propos d'une certaine poétique...

Au fond de l'œil le plus limpide, il est facile de discerner une fêlure, originale, qui fait de la vision attentive cette contemplation riche de connaissance sans laquelle le rêve ne se poserait jamais. Ainsi au croisillon de cheveux des télescopes se fixent les étoiles. Ainsi prend naissance, et choisit sa ligne, la larme éteinte de la douleur ou l'humeur éclatante du rire. Ainsi se fixe la buée irisée de l'inquiétude. Ainsi se propagent par le monde des sens et des passions les nervures grandissantes de la connaissance. De cet indice personnel dont nul chiffre, nulle lettre, nulle règle ne peuvent donner le sens, hommes, bêtes et choses se sentent tout à coup marqués, fixés et retenus au moment le plus troublant de leurs métamorphoses. Ils changent et jalonnent de leur changement les moments inertes de l'esprit, si bien que l'on ne sait plus si l'esprit s'immobilise ou si le monde se contient. Entre ces deux états, il n'y a de place que pour une relativité : la mode. La mode, expression merveilleuse et ascendante de la marche expressive des hommes.

J'essaierai de fouiller jusqu'aux limites transparentes du regard, de remonter de la vision jusqu'à la vue, de dépasser — si possible — cette dernière et de saisir ces êtres qui vivent dans les énormes frontières qui divisent la tête contemplative, ces zones noires où gravitent de l'œil à l'oreille, de l'oreille aux extrémités digitales des personnages dont la pointe s'applique à limiter le style. Quel profond vitrail notre vision noyée dans la pierrerie magique où perpétuellement s'organisent et se



Jean Peyrissac, «Construction statique articulée», 1927

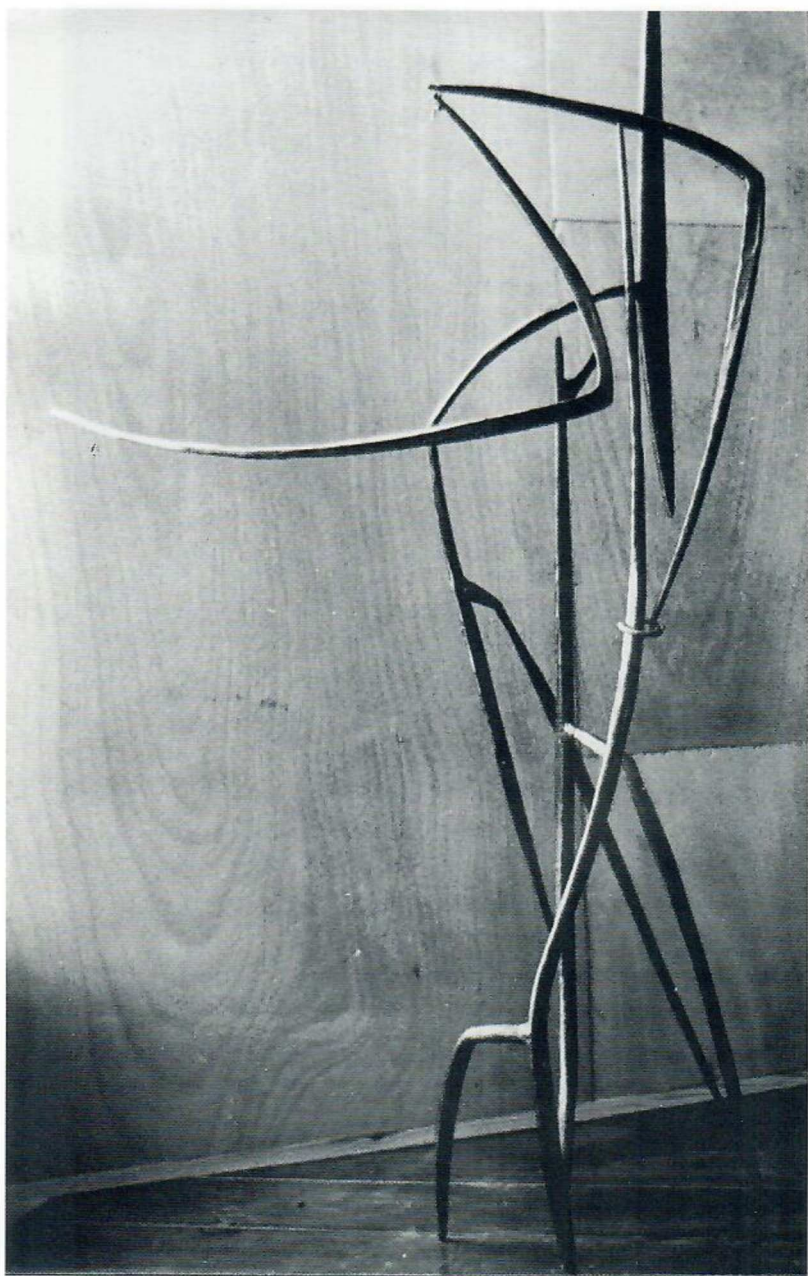
dénouent les plus rares morphologies. Et à quel destin se trouve soudain vouée la peinture pénétrant avec son art dans des domaines interdits, réalisant ce qui avortait sans elle et mettant en lumière les vertiges dont on désespérait, les rêves que l'on vouait à la honte et au silence.

Notre œuvre doit proposer la vue indiscernable du monde, non la vue cachée, non l'apparence mythique ou religieuse, mais très exactement celle du géant qui se dissimule derrière le fil, lequel humoristiquement, ne le trahit, ni ne le sauve, mais en donne partiellement la loi. Admettons que cette loi soit symétrie ou équilibre dans le mouvement, ajoutons surtout qu'elle peut être faiblesse, cruauté ou tout simplement trajectoire d'une goutte de pluie.

Cette œuvre, puisse-t-elle toucher si peu à la nature et toucher de si près à nous-mêmes qu'il est presque impossible d'en analyser l'effet. Ainsi le rayon discipliné deux fois se perd le long de sa propre réflexion. Puisse notre pensée devenir cette image virtuelle au-delà de laquelle le monde est soumis à nos sens, en deçà de laquelle nous sommes insoumis. Si bien que nous ne prendrons de la peinture que ce qui lui ressemble, ses jeux, ses poudres, son reflet, et de la pensée que ce qu'elle dessine et colore.

Jean Peyrissac

Texte non daté, environ 1925, extrait du catalogue de la galerie
Charley Chevalier, 1985



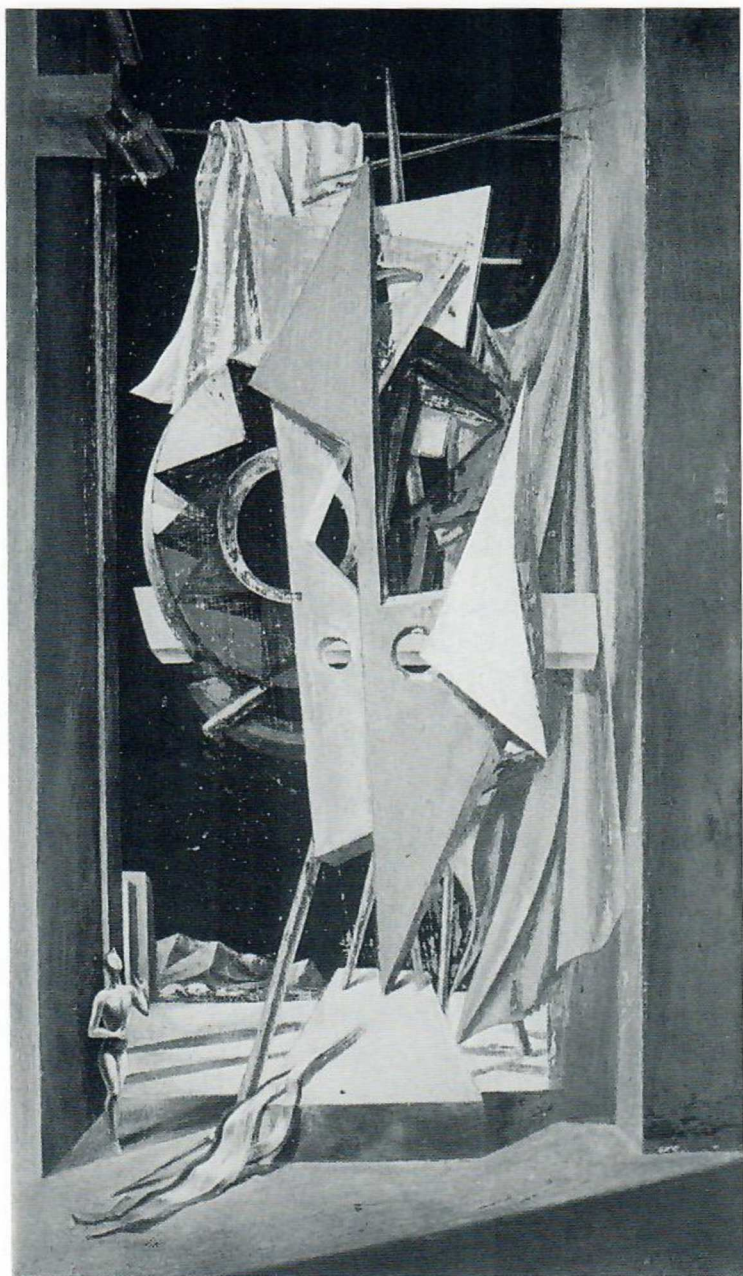
Jean Peyrissac, *L'Astrologue*. Fer articulé, 1957



Jean Peyrissac, Relief. Fer forgé sur bois, *Circa* 1965, 94,5 x 53,5 cm.
Collection particulière



Jean Peyrissac, Relief sur bois, 1968-1970. Environ 85 x 53 cm.
Collection particulière



Jean Peyrissac, Huile, 1930, 55,5 x 32 cm

Vers une plastique de l'espace

Il y a, dans l'art, des possibilités qui dépassent celles déjà exprimées par les moyens consacrés. Ne s'agit-il pas d'affirmer que l'inconnu devient une nécessité, un prolongement indéfini de nous-mêmes? Cette position entraîne tout naturellement notre esprit à combiner les différents modes d'expression possibles, et avec les arts de l'espace, ceux de la durée: danse, poésie, musique. Cette simple constatation agrandit notre liberté; elle nous plonge dans l'atmosphère de notre époque et nous contraint à renouer avec les principes immuables.

S'il nous est proposé de constituer un tout, de créer une unité qui s'ajuste aux phénomènes naturels du cosmos..., n'est-ce pas alors aborder une spiritualité qui puise force et poésie dans les grandes lois qui régissent l'univers: lois de la pesanteur, de la gravitation, giration, ascension, chute, etc.?

Sur le plan des arts plastiques, comment exprimer ces principes, sinon dans une mise en ordre qui présiderait à toutes créations. Créer des formes, pour une fonction déterminée, pour un mouvement défini, les répartir avec justesse dans l'espace, jouer avec les intervalles, respirer...; ponctuer, rythmer, organiser; mais occuper cet espace selon des proportions géométriques continues qui s'enchaînent pour tracer de toujours nouvelles figures. Seule la nécessité de remplir un temps vide et un espace libre, engendre la volonté d'ordonner et de construire, base même de tous problèmes spatiaux. Ces motifs nous amènent naturellement à une représentation spatiale d'un

spectacle, et d'une conception faite de rapports de forces entre elles, dont le jeu est l'amorce d'un désir de mouvement.

Avant d'aborder la réalisation du mouvement, les qualités constructives et plastiques demeurent un but sans lequel l'œuvre perdrait sa destinée. Qui pense plastique engendre un langage poétique de la forme parée de son pouvoir expressif, tout à la fois expression d'un équilibre formel et physique, qui se manifeste dans l'espace pour créer cet espace et lui donner sa véritable mesure. C'est ainsi que la pureté de l'œuvre plastique rejoint empiriquement la solution mathématique dans toute sa rigueur.

Cet exposé exige une solution, mais offre à nos conceptions des possibilités nouvelles. Notre époque est faite d'influences subtiles... mariage, interpénétrations des différentes activités humaines, et ce qui hier encore nous paraissait inconciliable, s'éclaire aujourd'hui d'une lumière particulière. L'homme conscient de l'avènement cosmique, angoissé par son pouvoir, tenté par le possible, sollicite à l'extrême l'éveil de l'artiste. Si les découvertes de la science s'offrent en spectacle..., il serait vain pour l'artiste d'aborder les vastes problèmes très particuliers que proposent la physique ou l'astronomie et tous les mouvements de la pensée. Sa conscience s'émerveille et se trouble... S'il lui est encore impossible de traduire le climat de telles connaissances par de simples procédés d'imitation, ce qui lui paraîtrait absurde, n'est-il pas amené à s'exprimer par équivalences? Ces émotions mettent son esprit à l'épreuve et se répercutent dans son subconscient sous des formes nouvelles, un langage, des moyens accordés à notre époque et aux possibilités inépuisables de l'art.

Sans doute verrons-nous de grandes plastiques mouvantes abandonnées aux éléments, occuper les grands espaces vides de nos places, animer, équilibrer les profils de nos architectures, marquer les entrées de nos ports. Tentations d'espaces, les futures perspectives de notre attente ne seront plus les manifestations d'un rêve, mais l'émouvant symbole de l'univers.

Jean Peyrissac
Art Présent, n° 10-11, décembre 1949



Jean Peyrissac, Huile, 1926, 54 x 45,5 cm

Biographie

Né le 29 septembre 1895 à Cahors.

Ses études de médecine sont interrompues par la Première Guerre mondiale.

En 1920 il se fixe à Alger, à St-Eugène, et décide de se consacrer à la peinture et à la sculpture.

Entre 1923 et 1925 il réalise des constructions polychromes à partir de matériaux divers disposés et fixés à l'intérieur de boîtes en bois peintes. Élabore de grandes constructions abstraites.

L'année de sa première exposition personnelle à la *Galerie des Quatre chemins*, en 1927, à Paris, il est invité par Lyonel Feininger à se rendre au Bauhaus de Dessau où il rencontre Kandinsky et Klee.

De 1927 à 1934 il entretient des relations avec Paul Éluard auquel il dédiera une boîte qui fait partie aujourd'hui des collections du MNAM au Centre Georges Pompidou.

1929-1932. Séjourne à Florence et en Espagne. Intérêt marqué pour l'œuvre du Greco.

La série des sculptures coniques, réalisées autour des années 30, avec leurs petites sphères colorées fixées à l'extrémité de ficelles, marque la transition entre les reliefs du début et les sculptures mobiles de la fin des années 40.

1933. Exposition particulière du 20 mai au 7 juin chez Pierre Colle à Paris.

1937-1947. La guerre le retient à Alger. C'est au cours d'une visite d'atelier, chez Jean Peyrissac, qu'Aimé Maeght rencontrera Baya qu'il exposera en 1947.

La période comprise entre les années 1930 et 1957 englobe la production de ce que Peyrissac ne nommera pas des mobiles mais des «engins plastiques», des «constructions dans l'espace» ou encore des «cosmogonies». Ce dernier terme convient parfaitement aux œuvres exposées en 1948 à la galerie Maeght.

En septembre 1957 il doit quitter Alger et vient se fixer à Paris. Il confie alors presque exclusivement au fer forgé le soin d'exprimer rythmes et «équilibres statiques».

Meurt à Paris le 18 juin 1974.

Expositions personnelles et collectives

1927 *Galerie des Quatre chemins*, Paris.

1933 *Galerie Pierre Colle* (grand découvreur, expose, un des premiers, Calder).

Salon de l'Art Contemporain à Anvers: parrainé par Waldemar George, expose avec les «Nouveaux Humanistes», Christian Bérard, Eugène Berman, Philippe Hosiasson, Tchelitchew, Léon Zack...

1943 «L'École de Paris dans les collections algériennes», Alger.

1944 «Sur le Surréalisme», British Council, Alger.

1948 Exposition importante chez Maeght d'«Engins plastiques et constructions dans l'espace».

Salon de Mai, Salon des Réalités Nouvelles (y exposera en permanence jusqu'à sa mort).

1949 *La Sculpture en France de Rodin à nos jours: Maison de la Pensée Française* à Alger

1958 *Kunstalle* de Recklinghausen, Westphalie.

1959 «Sculptures», *Galerie Claude Bernard*, Paris.

1960 «Cent Sculpteurs de Daumier à nos jours», *Musée d'Art et d'Industrie*, Saint-Étienne.

1964 *Salon du Sud-Ouest* à Montauban.

Bicentenaire de Baccarat: 1764-1964, Paris.

- 1965 Panathénées de la Sculpture mondiale, Athènes.
- 1967 «Sculptures 1947-1967»: Musée de peinture et de sculpture, Grenoble.
- 1969 «Malerei des Surrealismus», Kunstverein in Hambourg.
- 1970 Galerie Françoise Tournié, Paris.
- 1971 «La peinture non objective 1924-1939», Galerie Jean Chauvelin, Paris.
Annely Juda Fine Art, Londres.
Galleria Milano, Milan.
- 1972 Galerie Françoise Tournié, Carennac: peintures, sculptures, dessins.
- 1976 «Un siècle de dessins de sculpteurs: 1850-1975», Musée Bernadotte, Pau, Musée des Beaux-Arts, Calais.
- 1977 Galerie Quincampoix (Nathalie Seroussi), «Tableaux-Objets, Paris».
- 1979 «The Planar Dimension Europ 1912-1932», Salomon Guggenheim Museum, New York.
- 1980 «Reliefs», Landesmuseum Münster Kunsthau, Zurich.
- 1983 «Hommage à Alicia Penalba», Musée Massey à Tarbes avec Cardenas, César, Étienne Martin, Hajdu, Parvine-Curie, Poncet, Stahly, Di Teana.
Centre Culturel de l'Université de Dijon: fers forgés et reliefs polychromes.
- 1985 Galerie Charley Chevalier, Paris.
- 1986 «Qu'est-ce que la Sculpture Moderne?», Centre Georges Pompidou.
- 1987 Galerie Franka Berndt, «Modernes for ever», Paris.
- 1989 Galerie Nathalie Seroussi, «Reliefs», Paris.
- 1990 Galerie Gabrielle Laroche, Paris, «Abstraction et Surréalisme».
IVAM Centre Julio Gonzalez, Valence, Espagne «Paris 1930: Art Abstrait — Art Concret».
- 1992 Oct-Nov, Galerie Callu Mérite, Paris, Peintures des années 1920-1930. Fers des années 1950-1960.
Nov. Foire de Gand (Belgique), Galerie Callu Mérite, Paris.

Bibliographie

Livres:

- Benezit E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, tome 8, Librairie Grund, Paris, 1976.
- Michel Seuphor, «La sculpture de ce siècle», *Dictionnaire de la sculpture moderne*. Griffon, Neuchâtel 1959.
- Marcel Brion, *L'Art abstrait*, Albin Michel, Paris 1956.
- Denys Chevalier, *Nouveau dictionnaire de la sculpture moderne*, Hazan, 1970.
- Frank Popper, *L'Art cinétique*, Gauthier-Villiers, Paris 1970. «Qu'est-ce que la sculpture moderne?», Centre Georges Pompidou. Eté 1986. (Commissaire de l'Exposition: Margit Rowell).
- Hans Andersen, *Les Images de la Lune*. Illustration Alexandre Alexeieff, Vox, Paris, 1942, décor de Peyrissac.
- René Kerdyk, «Vénitienne», opéra-bouffe en un acte, musique de Jean Rivier, costumes et décor de Peyrissac: Exposition Internationale 1937, Paris.
- Lina Lachgar, *Echats*, poèmes, illustrations de Peyrissac. Ed. Breton 1971.
- Roger Bordier, *L'objet contre l'Art*, Hachette 1972. *L'Art moderne et l'Objet*, Albin Michel, Paris, 1978.