



**GALERIE
CHEVALIER**





Jean
Lurçat / Mathieu
Matégot

Face à Face

Tapisserie, céramique, mobilier

Textes de Gérard Denizeau

EXPOSITION DU 17 MAI AU 29 JUIN 2019

TÉL. : +33 (0)1 42 60 72 68
INFO@GALERIE-CHEVALIER.COM - WWW.GALERIE-CHEVALIER.COM

 facebook.com/Galerie.Chevalier.Parsua

 [galerie_chevalier_parsua](https://www.instagram.com/galerie_chevalier_parsua)



Signature des artistes

AVANT-PROPOS

La Galerie Chevalier est heureuse et fière de présenter ce **Face à Face Jean Lurçat - Mathieu Matégot** !

Jean Lurçat était sur le devant de la scène en 2016, lors de la commémoration du cinquantenaire de sa mort, mais n'oublions pas que son œuvre tissée est indissociable du renouveau de la tapisserie au XX^e siècle. Quant à Mathieu Matégot, il doit son retour en grâce, dans les années 2000, au travail de plusieurs galeristes parisiens et à la ferveur des collectionneurs de mobilier des années 1950/60. De lui, le public apprécie avant tout les réalisations originales en tôle pliée ou en rotin. Certaines pièces iconiques sont même rééditées aujourd'hui ! Mais ce que les amateurs ignorent souvent, c'est que Mathieu Matégot s'est également illustré dans l'Art de la Lice !

Cette exposition s'inscrit dans la continuité de nos premières expositions monographiques à la Galerie Chevalier, dédiées à la tapisserie contemporaine : Yves Millecamps (2008), Pierre Daquin (2009), Robert Wogensky (2010), Daniel Riberzani (2010), Jan Yoors (2011), Hommage à La Demeure (2013), Jon Eric Riis (2011 et 2015), Marcel Marois (2015) ou encore Françoise Paressant (2013 et 2017).

Avec Céline Letessier, ma sœur, nous imaginions cette exposition Jean Lurçat versus Mathieu Matégot depuis quelques années déjà et sommes particulièrement heureuses de la dévoiler ce printemps.

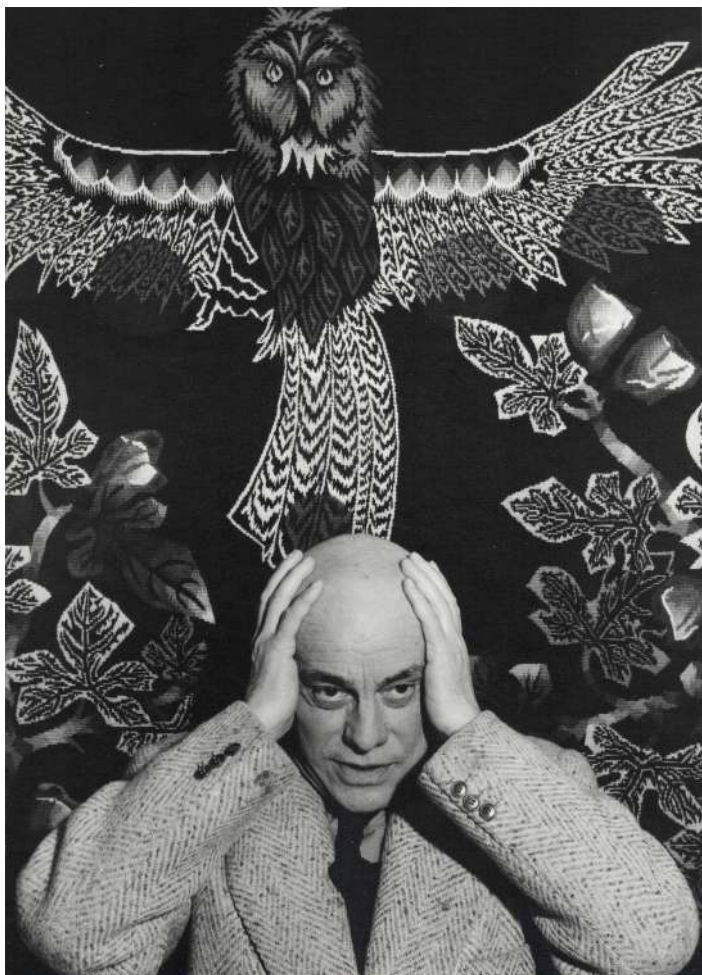
Ce sont deux artistes que nous défendons avec ferveur depuis que j'ai rejoint la galerie en 2006. Même avant cela, nos parents, Dominique Chevalier et Nicole de Pazzis-Chevalier, avaient eu la chance de présenter une pièce unique et historique (1922-25) au petit point de Lurçat : **le Cirque**. Après avoir été réalisée pour la salle à manger de Marie Cuttoli, cette pièce est désormais dans une très bonne collection privée française.

La Galerie Chevalier a vendu un grand nombre de tapisseries de Lurçat, d'après des cartons sélectionnés avec soin, pour leur originalité, leur rareté, leur provenance. Ces œuvres ont pris place chez des collectionneurs français, européens mais aussi brésiliens, américains ou encore russes. Autre signe des temps.... qui changent, le Museum of Fine Arts de Boston (MFA) a acquis en 2017, auprès de la Galerie Chevalier, deux tapisseries de Jean Lurçat : **Fanfares** de 1945 - probablement une pièce unique - et **Le Sanglier**, 1955 (seulement deux exemplaires existants). Quant à Mathieu Matégot, ses tapisseries sont encore à découvrir... même si ses premières œuvres tissées datent d'après la Seconde Guerre mondiale, quand il s'établissait Villa Seurat, dans le voisinage direct de Lurçat. C'est vraiment à ce moment là que leur amitié s'approfondit et que Jean Lurçat le présente à Denise Majorel en 1948. Elle confiera d'ailleurs à Matégot l'aménagement de la Galerie La Demeure, rue Cambacérès.

Nous tenons à remercier chaleureusement, Gérard Denizeau, le spécialiste incontesté de Jean Lurçat, entre autres, qui nous livre dans les pages qui suivent des extraits inédits d'échanges qu'il a pu avoir avec Matégot, le cadet de Lurçat.

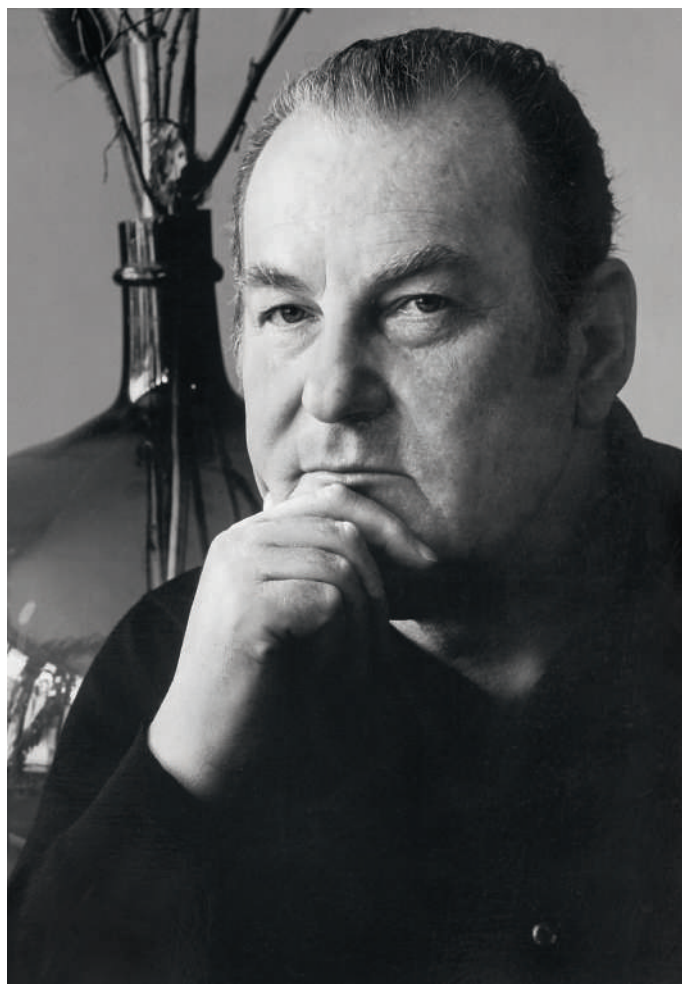
Le figuratif face à l'abstraction, le baroque face au minimalisme des lignes. Deux visions que tout sépare mais que la Galerie Chevalier réunit sur ses cimaises en y adjoignant quelques céramiques de l'un et des pièces de mobilier de l'autre. Cela nous a paru plus pertinent encore pour poursuivre ce dialogue de deux grands Maîtres de l'Aventure tissée !

Amélie-Margot Chevalier
Avril 2019



Jean Lurçat

Mathieu Matégot



*Jean
Lurçat / Mathieu
Matégot*
Face à Face

Jean Lurçat, Mathieu Matégot... À ces deux protagonistes majeurs de la chronique artistique française dans la seconde moitié du XX^e siècle, la Galerie Chevalier a donc choisi de proposer, du 17 mai au 29 juin 2019, un face-à-face inédit. Rencontre féconde et conflictuelle, source d'un étrange contrepoint visuel, libre jeu de renvois et d'échanges entre deux des créateurs les plus inspirés de la légende contemporaine du textile, ce puissant dialogue reposera sur la confrontation de quelques-unes de leurs réalisations les plus abouties. Un demi-siècle après la mort de Lurçat, deux décennies après celle de Matégot, les deux artistes sont ainsi invités à perpétuer, au-delà d'une destinée terrestre révolue, cette fructueuse contribution commune qu'ils avaient toujours su placer sous le double signe de l'émulation loyale et d'une indéfectible amitié.

Gérard Denizeau



Le Bois - Tapisserie d'après un carton de **Jean Lurçat**. Pièce unique, 1947. Tissée à l'Atelier Tabard, Aubusson, France.
Trame en laine, chaîne en coton. H. 3,90 x L. 3,78 m / H. 12ft 7 x W. 12ft 4



Terra Nostra - Tapisserie d'après un carton de **Mathieu Matégot**. Edition 1/6, vers 1975. Tissée à l'Atelier Pinton, Aubusson, France.
Trame en laine et lurex, chaîne en coton. H. 1,50 x L. 2,10 m / H. 4ft 11 x W. 6ft 11

UN DIALOGUE LYRIQUE

Si Jean Lurçat (1892-1966) demeure, en tant qu'artiste, l'un des témoins majeurs de son siècle, c'est probablement pour avoir reçu le don de capter, turbulentes ou furtives, joyeuses ou tragiques, toutes les rumeurs de son temps. Tel un sismographe, il s'est naturellement appliqué à en reproduire une image fidèle bien que capricieuse, transfigurée par le miracle de son art. Lui-même n'aimait-il pas se présenter comme une sentinelle du monde, vigie lançant son regard visionnaire à l'affût des périls et discernant toujours la première étincelle des brasiers, les premiers signes des grands désastres de son temps ? Longtemps après la fin des tragédies et la reconstruction des cités, de Verdun à Barcelone, des Brigades d'Espagne aux maquis de la Résistance, son œil aura continué à en percevoir les ruines calcinées, vision de cauchemar qui persiste au cœur même de ses chants les plus vigoureusement optimistes. Plus enthousiaste encore que prophétique, Jean Lurçat n'aura ainsi jamais, au long de sa carrière, cessé de mettre le lyrisme de ses formes et de ses couleurs au service d'un message universel : « La tapisserie murale - aimait-il à répéter -, chante le parfum, l'ivresse du vin, le lierre et le jasmin, le chat et la pie voleuse, l'œil du coursier, le milan et le faucon, le miel du lait, et le lait des nuées, l'ortie et le caillou, l'absinthe, le thym... ». Confiant aux spectateurs vigilants le soin de découvrir sur ses surfaces de laine colorée l'écho de toutes les rumeurs du monde, paisibles ou turbulentes, le grand artiste continue ainsi, cinquante ans après sa disparition, d'offrir à ses visiteurs contemporains un miroir qui « voit plus haut que l'horizon ».



Céramiques de Jean Lurçat et fauteuil de Mathieu Matégot

En Mathieu Matégot (1910-2001), par ailleurs, le grand public reconnaît avant tout l'un des plus grands designers de son temps, l'inventeur infatigable d'un mobilier aux formes et aux matières perpétuellement renouvelées. Maître virtuose de la tôle perforée comme du rotin, multipliant avec un bonheur inégalé les dessins de sièges, de tables, de bureaux, de porte-revues... il a fait preuve de la même souveraineté artistique dans sa considérable production de tapisseries (quelque 629 réalisations), usant d'une palette et d'un répertoire de formes dont les deux premiers caractères restent l'originalité et le constant renouvellement.

Formé à l'École des Beaux-Arts de Budapest, où il a rencontré Victor Vasarely, venu en France pour y trouver un terrain à la mesure de son talent, il a été l'un des tout premiers à comprendre que la véritable révolution initiée par Jean Lurçat dans le domaine de la tapisserie serait, bien plus qu'une mode passagère, le signe avant-coureur d'une métamorphose du monde sensible. En accord profond, selon ses propres mots, avec cette conception de l'œuvre d'art comme terre d'accueil de tous les signaux – visuels aussi bien que sonores – qui balisent, depuis les temps obscurs, la longue chronique de l'humanité, Matégot postule – avec la même vigueur que Lurçat – l'inscription de l'œuvre textile dans la durée tourmentée de l'histoire. Plus de vingt ans après la disparition du grand aîné dont il était resté le disciple le plus imprévisible et le moins docile, il insistera, encore et toujours, sur la puissance dramatique d'une pratique textile si merveilleusement adaptée aux strictes exigences de l'architecture contemporaine : « *Rien ne fait mieux chanter l'architecture d'intérieur que la tapisserie d'aujourd'hui, aucune expression artistique ne se prête mieux à l'expression d'un certain génie de la modernité* », nous confiera-t-il encore, dans sa thésaïde d'Avon (Seine-et-Marne), par un beau jour du printemps 1991. Et l'on comprend mieux alors l'enthousiasme lyrique d'un André Parinaud pour qui « *regarder une tapisserie de Matégot, c'est entendre un concerto ou une symphonie* » (Angers, 1990).



Mathieu Matégot, détail de *Tropique du Capricorne*



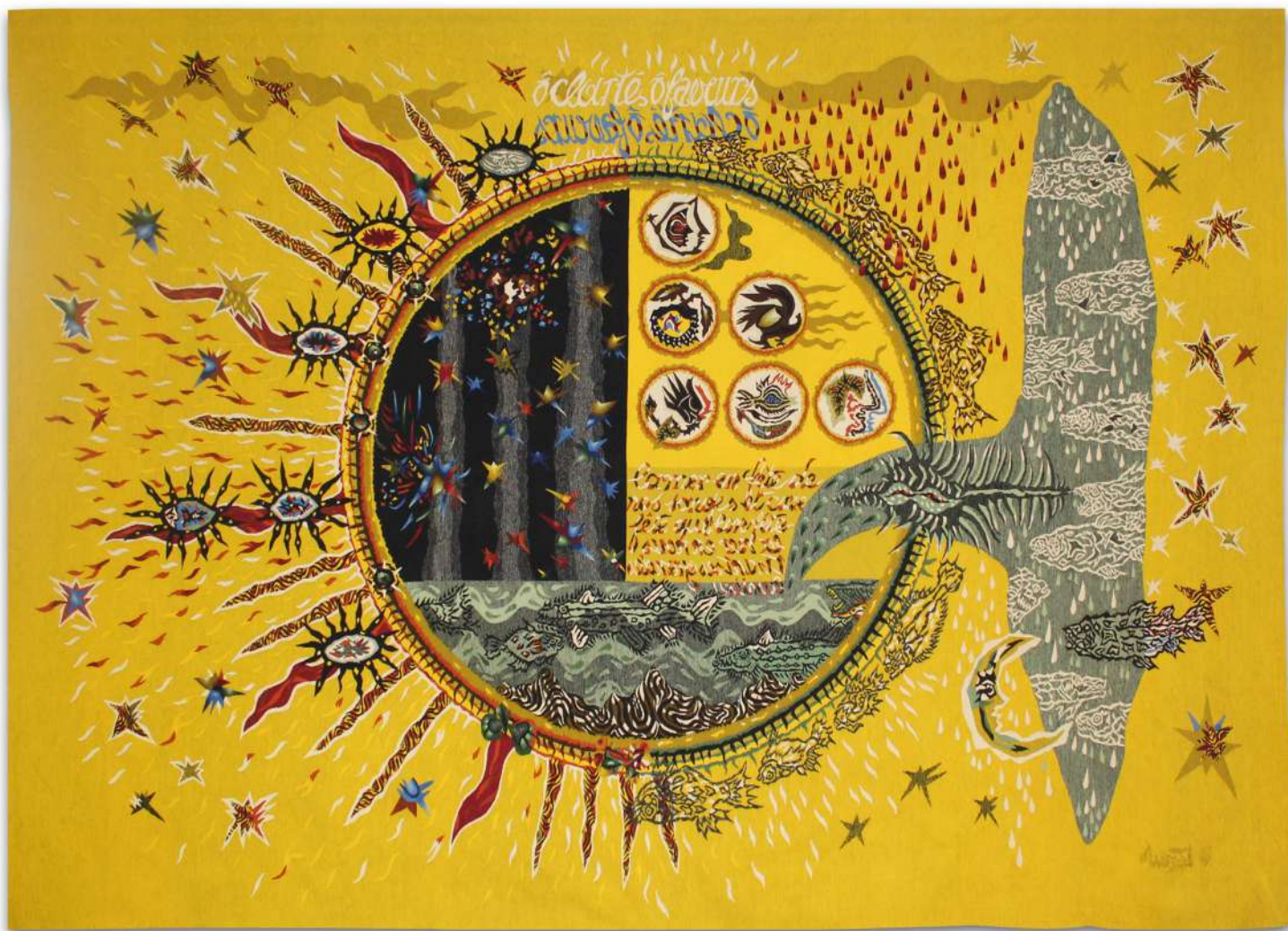
Mathieu Matégot, détail de *Terra Nostra*

DEUX CRÉATEURS AU GÉNIE POLYMORPHE ET MUTAGÈNE

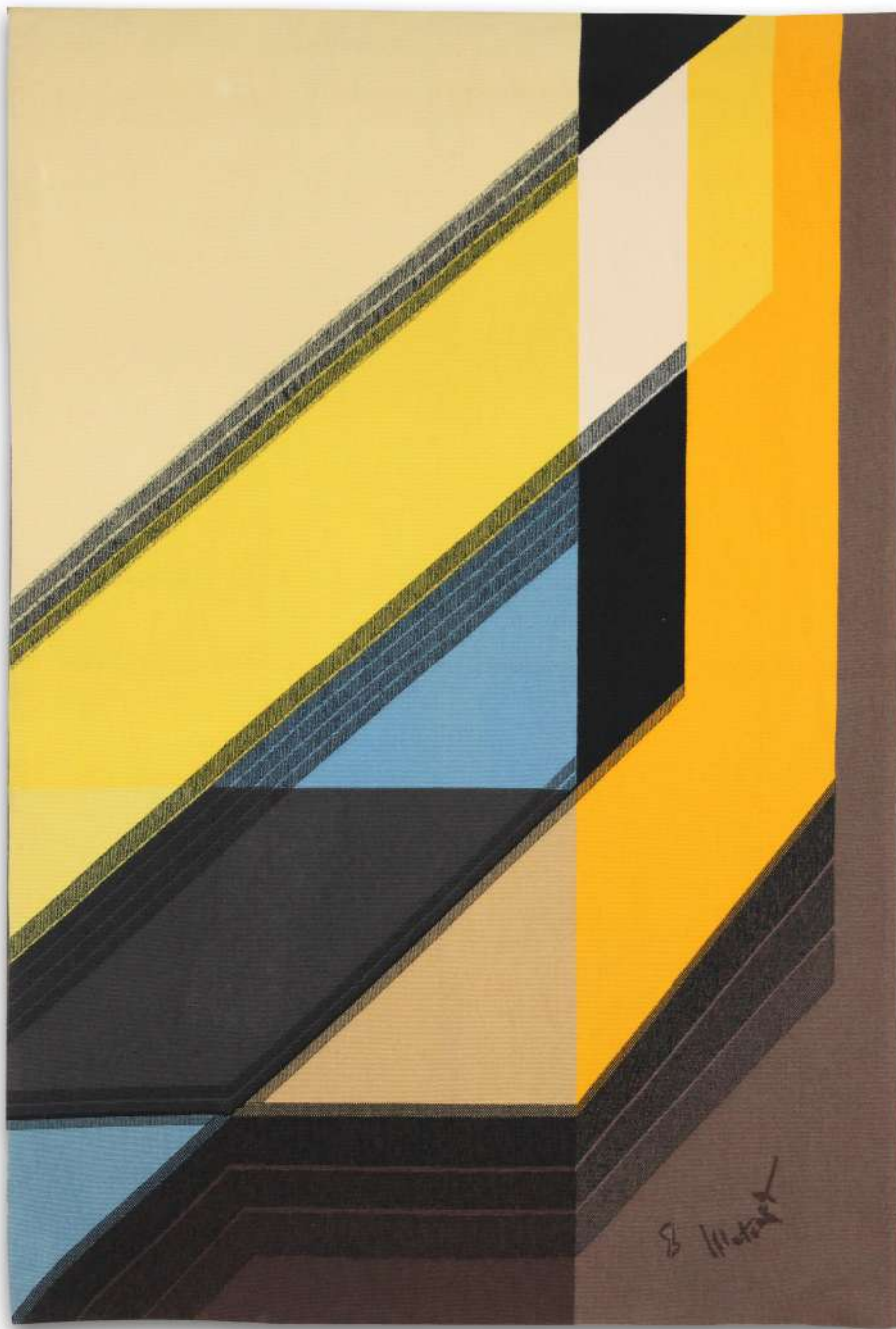
Vigoureux, dynamique, soumis aux lois d'une sève créatrice impulsive, Jean Lurçat reste un artiste farouchement volontaire. De l'appétit de création qui l'anime en permanence, il s'est toujours appliqué à rigoureusement contrôler les effets, tant formellement qu'esthétiquement. Refusant de considérer tout schéma préétabli comme l'apparence illusoire de son inspiration, il s'est notamment attaché à régler les fruits de son imagination, toujours féconde, selon les règles de son propre univers plastique. Ce qui, au passage, explique le caractère fébrile de son activité artistique et la multiplicité de ses moyens d'expression : huile, gouache, aquarelle, dessin (lavis, mine de plomb, encre, pastel), gravure (eau-forte, lithographie), tapisserie, céramique, décor d'intérieur, décor de scène, papier-peint, bijou, verre, poème... Il n'est pas jusqu'à ses ouvrages – théoriques ou historiques – sur la tapisserie qui ne se transforment en manifestes passionnés, par la vigueur du ton et l'originalité du discours.

En regard, Mathieu Matégot n'aura jamais cessé de surprendre par l'éclectisme de sa pratique artistique. Salué dès 1950 par Germain Bazin comme « Tapisier et artisan du fer », il a très vite imposé un style unique à toutes ses réalisations, si diverses qu'en soient les formes et les matériaux. Le grand écrivain Marcel Brion l'avait tôt noté dans un texte magnifique, repris à l'occasion de l'exposition angevine de 1990 : « Dans les œuvres de Mathieu Matégot, on ne remarque pas, à proprement parler, un changement de style d'une tapisserie à l'autre, car le style participe de l'éternel et de l'immuable dans l'individu, mais bien un changement de langage ; et chaque fois, l'invention d'un langage nouveau, si saisissante qu'elle correspond presque à une totale transfiguration du vocabulaire, est comme le passage d'un idiome à un idiome tout différent ». En parallèle, c'est à nouveau à André Parinaud qu'il revient d'insister sur le caractère inventif d'une pratique constamment renouvelée, l'éminent critique notant que le grand artiste avait, dans le domaine de la tapisserie, « exploité toutes les ressources, le point, le modelé, le battage, la rayure et les franges » !

Aussi n'y a-t-il nulle exagération à affirmer que la tapisserie contemporaine aura connu, grâce aux contributions décisives de ces deux hommes, les deux plus grandes secousses de son histoire au XX^e siècle, tous deux ayant œuvré avec le même bonheur pour la jouissance de l'œil, même si Matégot a précocement renoncé au naturalisme féerique et flamboyant des grandes compositions de Lurçat pour explorer la voie, plus austère et plus exigeante, d'une abstraction fortement nuancée de mysticisme.



La Mer et ses lumières - Tapisserie d'après un carton de Jean Lurçat. Première édition de 1961, cet exemplaire date de 1965.
Tissée à l'Atelier Picaud, Aubusson, France. Trame en laine, chaîne en coton. H. 2,87 x L. 4,00 m / H. 9ft 4 x W. 13ft 2



Aimant - Tapisserie d'après un carton de **Mathieu Matégot**. Edition 1/8, vers 1970. Tissée à l'Atelier Gisèle Glaudin-Brivet, Aubusson, France.
Trame en laine, chaîne en coton. H. 1,73 x L. 1,14 m / H. 5ft 8 x W. 3ft 9

L'OPTION DÉCORATIVE

Pour Lurçat comme pour Matégot, l'option décorative s'est imposée, dès leur entrée dans la carrière artistique, comme l'emblème d'une certaine modernité. À vingt ans d'intervalle, il s'agissait moins, pour chacun de ces artistes, de se soucier du patrimoine légué par les siècles que de poser les fondations d'un nouvel ordre artistique. Que faire après Giotto, Raphaël, Rembrandt, Cézanne ? Possédant une conscience aiguë de la remise en cause des buts de l'art en ce début du XXe siècle, le tout jeune Lurçat défendait ainsi la légitimité d'une esthétique décorative, aux critères exclusivement plastiques, choisissant une voie à laquelle il devait rester fidèle toute sa vie :

« Parmi tant de problèmes – de l'heure – le problème de l'Art décoratif. Humain au premier chef. Que devons-nous attendre de la peinture qui se targue de philosophie et de métaphysique pour sombrer dans les délires cubistes ? Nous réclamons une liberté nouvelle, une intelligence nouvelle, une organisation nouvelle, une esthétique nouvelle. Alors nous croirons à une liberté formelle et pure. Nous croirons ce que disent nos matières. Nous croirons à la nécessité et au bien-fondé de notre atmosphère d'art. Nous croirons à la redécouverte de nos traditions de métiers d'art que peut-être alors les syndicats, forts de leur puissance coopérative d'organisation et d'enseignement, pourront prendre en main. » [Jean Lurçat, 1913, *Les Feuilles de Mai*, n°3

Au passage, il est à observer que Mathieu Matégot admirera surtout chez Lurçat cette faculté de penser dès sa prime jeunesse la nécessité de changer l'ordre du monde artistique, une nouvelle civilisation exigeant des expressions nouvelles. Toutefois, tiendra-t-il à préciser – lors de notre entretien du 21 mars 1991 – Lurçat a eu aussi la chance exceptionnelle de débarquer, un peu par hasard, à Nancy, vivier de l'Art Nouveau, dès 1910. Et surtout d'y faire la rencontre de Victor Prouvé, peintre, décorateur, sculpteur, graveur, joaillier, relieur, l'esprit de recherche en éveil constant et inlassablement actif pour assurer la cohésion de l'École de Nancy, à la tête de laquelle il forma d'innombrables disciples, dont Paul Colin et Jean Lurçat. Lequel, par ailleurs, ne se fera pas faute de rendre souvent hommage à ce maître aimé et reconnu :

« En sus d'une certaine déclivité naturelle du tempérament et des dons, le rayonnement de Prouvé devait faire en moi pencher le plateau de la balance en faveur des arts. [...] Dix-huit ans, c'est l'âge des révoltes, mais c'est aussi l'âge des dévotions ; tout se débat, se noue ou se dénoue dans l'effervescence. Ce qu'il y avait de bouillant dans Prouvé, cette incorruptible verdure en lui étaient bien faits pour appâter les jeunes ». [Jean Lurçat, 1958]



Jean Lurçat, détail sur le jeu de miroir entre le serpent et le mot Liberté « camouflé », extrait de *Liberté*

Et il est indéniable que la rencontre avec Victor Prouvé a sans doute été capitale dans la destinée de Lurçat et, bien au-delà, de toute la tapisserie contemporaine : aux côtés de son seul véritable guide, le jeune artiste a élargi son ambition, s'appliquant à la maîtrise du dessin, de l'aquarelle, mais aussi de la décoration et de la reliure. Le Musée de l'École de Nancy conserve ainsi deux couvertures réalisées par Jean Lurçat, en 1911, pour *Art et Industrie*, revue mensuelle illustrée, et pour les *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam. Tout naturellement inscrits dans le courant naturaliste de l'École de Nancy, les motifs floraux s'y déploient à leur aise, attestant cette maîtrise de la composition dont bénéficiera tout l'œuvre tissé ultérieur. On ne saurait assez souligner la force de cette leçon décorative que Lurçat n'évoquera jamais, jusqu'à ses derniers jours, sans une certaine nostalgie et l'on rappellera, au passage, la longue amitié ayant uni Mathieu Matégot à Jean Prouvé, fils de Victor.

Sur la logique historique de la veine décorative au XX^e siècle, Mathieu Matégot a, lui aussi et très fréquemment, eu l'occasion de s'exprimer, offrant notamment à la question posée par Odile Filion (« *Comment la création et la vente de meubles pouvait-elle vous amener à la décoration ?* », 1987) une réponse d'une simplicité lumineuse : « *Parce que j'exposais au Salon des Artistes Décorateurs, aux Arts Ménagers, qui avait une très bonne section Meuble, et aussi aux Arts de la Table, le salon qu'avaient créé Max Fourni et Waldemar George. Le public me contactait de cette façon. Les salons avaient alors un rôle de diffusion et de commande important.* » Démonstration qu'il était possible de rester, dans le pur domaine de la décoration, un artiste aussi original qu'inventif tout en s'inscrivant profondément dans le panorama contemporain !

On ne saurait enfin comprendre toute la force de cet engagement sur la voie décorative sans rappeler qu'à vingt ans, Lurçat, délaissant des études de médecine à peine entreprises à la faculté de Nancy, a ouvert sa carrière comme ouvrier fresquiste ! À cette occasion, la rencontre de 1913 avec Jean-Paul Laffitte a été décisive. Car c'est à ce modeste fresquiste, auquel il s'est lié par un contrat d'apprentissage de trois ans, que Lurçat doit son initiation professionnelle. En juin 1914, les deux hommes ont installé leurs échafaudages sous le plafond de la Faculté des Sciences de Marseille ; simple apprenti, notre peintre broie le mortier, humidifie les surfaces, passe les enduits, nettoie le matériel...

Une année auparavant, pourtant, en juillet 1913, il avait exécuté sa première décoration murale, couvrant d'images fantaisistes les murs de la chambre occupée par les filles de sa fidèle amie Jeanne Bucher, dans un foyer de Chexbres (Suisse). C'est aussi à Jean-Paul Laffitte qu'il doit l'ultime grande révélation de sa jeunesse, l'Italie. Le 14 juin 1914, profitant d'une période de liberté, il s'est élancé à la découverte des horizons ultramontains, Florence, Rome, Naples, Ischia... Parallèlement à la révélation de la lumière méditerranéenne, qui lui inspire quelques paysages d'une grande fraîcheur chromatique, le jeune artiste ébloui découvre les Primitifs... Giotto, Cimabue, Cavallini. Il s'en souviendra, bien plus tard, dans ses propres paysages orientaux figés dans la crudité d'une lumière vibrante, aussi dépouillés que les décors minéraux du Trecento. N'est-il pas significatif que l'Italie ait été aussi, quelques décennies plus tard, la première étape du long chemin qui, après divers détours par l'Amérique latine et par New York, devait mener Mathieu Matégot à Paris, terre d'élection de sa destinée d'artiste ?



Mathieu Matégot, détail de *Tropique du Capricorne* et table servante *Gin* et corbeille (courtesy galerie Matthieu Richard)

LA TAPISSERIE, UNE TENTATION PRÉCOCE

Les tout premiers débuts de Lurçat en matière de travail textile remontent à l'immédiat avant-guerre. C'est pour ses parents qu'il exécute alors des cartons de coussins ou de dessus de chaises dont le caractère conventionnel ne laisse que faiblement augurer son destin ultérieur de rénovateur de la tapisserie ! Toute une ménagerie naïve apparaît sur ces premiers essais, une imagerie digne de la meilleure tradition beauvaisienne et plaisamment ordonnée : singes, éléphants, perruches, paons... sur fond de verdure académiques. Assurément, la volonté d'un travail décoratif bien mené l'emporte ici sur le désir d'originalité. Mais avec la guerre, l'horreur des tranchées de Verdun, la blessure, la maladie et l'immobilisation forcée des mois de convalescence, tout va changer :

« Ma mère possédait quelques laines employées autrefois à des travaux de canevas. Je décidai de tenter l'aventure, on s'y est mis tous les trois, mon père, ma mère et moi... J'avais choisi comme modèle une aquarelle de 40 x 50. Le résultat fut désastreux : j'obtenais un succédané décevant d'aquarelle brodée, en ayant gâché d'innombrables nuances de laine. Je ne me décourageai pas. Il convenait donc de rectifier le tir, de limiter le nombre des nuances, de changer le point employé. La nécessité de faire des économies m'avait sauvé et permis de réaliser une seconde tapisserie, encore bégayante et imparfaite, mais qui n'était plus une "copie" de peinture. » (Lurçat, 1962)



Jean Lurçat, détail de *La mer et ses lumières*



Jean Lurçat, détail de *La mer et ses lumières*

Les premières vraies tentatives de Lurçat en matière de tapisserie remontent donc aux années 1917-1920, leur réalisation textile étant confiée à sa mère et à sa compagne, Marthe Hennebert. Le plus important, ici, reste que le jeune artiste ait immédiatement compris, en termes de matériau, les données du problème posé par le passage de la peinture à la laine. Avant son emménagement dans l'hôtel particulier de la Villa Seurat que son frère a construit pour lui, il a reçu la visite de Marie Cuttoli, collectionneuse fortunée et intuitive, fondatrice en 1922 de la galerie parisienne Myrbor. Très intéressée par ses premiers canevas qui lui semblent ouvrir la voie d'une régénération de la tapisserie, elle a passé commande au jeune artiste d'un tapis (*Le Jardin*, 240 x 140 cm, petit point), tissé à Sétif et présenté par ses soins à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes qui, organisée à Paris d'avril à octobre, marque le triomphe de l'Art déco. À cette occasion, Jacques Doucet acquiert *Le Jardin*, pour l'installer dans son célèbre Studio de la rue Saint-James, à Neuilly. Bien d'autres tapis de Lurçat (*Flammes*, *La Sirène*, *Hoggar*, *L'Arc*, *La Neige*, *Cavalcade...*), souvent exécutés dans l'atelier créé et animé à Sétif par Marie Cuttoli, attesteront, au même titre que ses canevas, le caractère prémonitoire de ses idées en matière d'art textile. Au cours de ces mêmes années cependant, la tapisserie reste primordiale, Marthe réalisant elle-même la quasi-totalité des canevas avec autant de talent que de sensibilité. Au nombre des importants travaux textiles du temps, figurent aussi plusieurs paravents, dessus de chaises, de fauteuils ou de divans, portières... qui attestent une inclination définitive pour l'art décoratif. Parallèlement à cette activité, Lurçat a réalisé diverses compositions de plus grande envergure, mais le plus important demeure peut-être cette confiance de l'artiste, recueillie par Pierre Courthion en 1929, et qui prouve la précocité de la technique du carton numéroté : « *Il n'existe aucun carton peint ou dessiné de mes tapisseries. Tout, sauf les profils, est combiné, tracé, indiqué aux ouvriers sous forme de numéros correspondant à des teintes de laine. Je travaille un peu comme on compose en musique, sans entendre.* » [Art et décoration, août 1929]

LE CARTON NUMÉROTÉ, SUJET DE DIVERGENCE

Sur cette technique si particulière du carton numéroté, il vaut de s'attarder quelques instants, Mathieu Matégot ayant, pour sa part et très tôt, choisi de ne pas suivre la voie indiquée par Lurçat en ce domaine. Décision d'autant plus surprenante qu'il avait appris de ce même Lurçat « la stricte limitation du nombre des couleurs utilisées, l'abandon de la perspective et le retour aux battages, hachures, pointillés, pour assurer les transitions ». Mais sans doute voyait-il dans cette technique si rigoureuse un frein au jaillissement de son inspiration. Si l'on considère l'étonnante liberté formelle et chromatique de ses propres tapisseries, il semble difficile de lui donner tort tant cette méthode, telle que la présente Lurçat, suppose nombre de contraintes :

« L'artiste, ayant au préalable choisi un nombre x de couleurs, donne à chacune de celles-ci un numéro d'ordre – les cinq dégradés d'un jaune seront, allant du plus clair au plus foncé, numérotés de 1 à 5 ; les dégradés d'un rouge de 6 à 10, etc. Ce repérage soigneusement mis au point, le peintre tracera les différentes zones de nuances, indiquant la nuance par un chiffre, chaque dégradé par un signe convenu ; et, par des signes également convenus, précisera le caractère qu'il convient de donner, en les tissant, à ces dégradés, aux hachures, aux rayés, aux pointillés. Ce procédé offre comme avantage immédiat une fidélité de 100% aux désirs du créateur, tant sur le plan de l'écriture pure que sur celui des teintures (puisque les laines ont été choisies et teintées avant même la première esquisse de la composition). Un avantage second, mais que d'aucuns estimeront au contraire prééminent, est que cette méthode (penser en numéros) interdit au peintre tout retour aux procédés de chevalet. La méthode sur laquelle, après quelques tâtonnements, nous nous mîmes d'accord consistait en un échantillonnage préalable des laines. Nous repérions, parmi les écheveaux teints existant parfois déjà dans les casiers, un nombre relativement réduit (de 20 à 30) de nuances ; celles-ci servant, d'une part, d'échantillonnage au teinturier ; devant, d'autre part, composer strictement notre palette. Ainsi étions-nous en mesure de composer selon un registre connu, éprouvé ; et selon le hasard des mélanges, les improvisations, bonnes ou mauvaises chances coutumières au travail de la palette. » (Lurçat, 1947)



La Mer et ses lumières - Tapisserie d'après un carton de Jean Lurçat. Signature du peintre cartonnier. 1943. Tissée probablement à l'Atelier Suzanne Goubely, Aubusson, France. Trame en laine et soie, chaîne en coton. H. 2,36 x L. 3,20 m / H. 7ft 7 x W. 10ft 4



Jean Lurçat, détail de *Liberté*

Il est surtout, dans la méthode du carton numéroté, un avantage considérable que Jean Lurçat ne mentionne pas encore en 1947 : la maîtrise des grandes surfaces. Seul, le carton numéroté est en mesure de l'assurer pleinement si le créateur s'entoure d'assistants. Or, pour notre artiste, la renaissance de la tapisserie doit absolument se présenter comme une aventure collective. Une aventure qui associe bien sûr le peintre et les lissiers – même si les prérogatives de ces derniers sont désormais réduites – mais, surtout, le chef d'atelier à ses aides. Sur ce point, nous possédons le témoignage inestimable de plusieurs assistants du maître à Saint-Céré ; certains ont hélas disparu récemment (Jean-Luc Blum, Claude Brizay, Josep Grau-Garriga, Robert Wogensky), d'autres (Yves Millecamps, Paul-José Gosselin) poursuivent leur brillante carrière artistique, mais c'est à Janine Dassonval que nous devons le rapport le plus documenté sur les cartons de Jean Lurçat. Ayant travaillé aux côtés de Lurçat à Saint-Céré, Janine a récemment mené à bien une tâche gigantesque, le catalogue des cartons de son ancien magister. Connaissant l'identité de tous les assistants qui s'étaient succédé auprès du grand artiste, en mesure de déchiffrer toutes les indications (ce qui suppose un certain mérite, celles des dernières années étant particulièrement malaisées à lire) qu'il griffonnait sur les vastes surfaces de papier, elle a ainsi réussi à de consigner la totalité des contributions ayant permis la réalisation de cet immense ensemble : plus de mille cartons, souvent de taille considérable ! Ce qui lui a permis, par ailleurs, de découvrir d'assez fréquentes étrangetés dans la numérotation de cartons privés d'annotations ou de vérifier la réalité d'une dégradation consternante des couleurs pour diverses œuvres réalisées sur le tard (observation qui renvoie plus précisément à la prolifération de coqs repris en petit format !).

TABARD, LE LISSIER COMMUN

Interrogé par Georges Boudaille, en 1960, sur l'identité des hommes auxquels il serait le plus redevable, Mathieu Matégot a fourni une réponse lapidaire : « Je ne citerai pas de noms. Sauf celui de Lurçat, à qui je dois tout, et celui de Tabard, qui prit des risques en me permettant tous les essais techniques sur son métier ». Bel hommage, qui associe l'aîné prestigieux à François Tabard, directeur de l'atelier familial dont la toute première mention remonte à 1637 (l'atelier lui-même étant créé en 1869), et auquel Jean Lurçat avait rendu une première visite dès 1937, à l'aube de la nouvelle aventure textile donc, découvrant un interlocuteur d'une rare ouverture d'esprit et prêt à prendre tous les risques pour relancer le grand art de la tapisserie, alors bien assoupi :

« Tabard m'a dit : « Est-ce qu'il serait possible de travailler ensemble ? » J'ai accepté. Il m'a semblé singulièrement intéressant qu'un chef d'atelier d'Aubusson soit décidé à remonter le courant et à tenir tête à ceux qui proclamaient que « depuis le XVIIIe siècle, il n'y a plus d'art en France », comme le lâchait un jour, sans en apercevoir le burlesque, un docteur du coin ! » [Lurçat, 1962]

Or, c'est également vers Tabard que Matégot se tournera en 1947, désireux de travailler avec un partenaire prêt à relever le pari d'une tapisserie contemporaine débarrassée de ses servitudes ancestrales. Un partenaire aussi auquel il rendra un vibrant hommage, longtemps après la fermeture définitive de l'atelier aubussonnais en 1983 :

« J'ai rarement rencontré un homme aussi ouvert à la modernité alors qu'il avait toute sa vie évolué dans un univers peu porté à apprécier l'art contemporain. Lorsque je lui soumettais un projet, il m'écoutait attentivement, posait des questions très précises sur ce que je voulais en tant qu'artiste, soulevait parfois des objections techniques, mais uniquement avec le désir et la volonté de les surmonter pour arriver au meilleur résultat possible. Je me suis même parfois dit que ma plus grande dette vis-à-vis de Lurçat, c'était la rencontre qu'il m'avait permise avec cet homme si discret et si efficace. Je trouve dommage qu'on ne lui rende pas assez hommage dans les ouvrages consacrés à la tapisserie moderne, car c'est parfois la survie même de son atelier qu'il mettait en danger en acceptant des expériences inédites. Si vous me demandiez qui je dois remercier pour l'aide apportée à ma carrière, je mettrais Lurçat et Tabard à égalité, et je n'oublierais pas Denise Majorel et Madeleine David, si précieuses et si gentilles. » [Matégot, propos recueillis le 21 mars 1991]

Ce que Lurçat et Matégot avaient donc trouvé, chez les Tabard (François, mais aussi son frère Léon et ses deux sœurs, Clémence et Marie-Antoinette), c'était le vivier d'un avenir auquel ils devaient travailler avec une équitable ardeur. Dès 1945, François Tabard avait notamment contribué à la création d'un atelier-école à Aubusson, destiné à former des lissiers ouverts à une redéfinition de leur tâche, institution qui devait fusionner en 1950 avec l'École Nationale d'Arts Décoratifs de la ville. Avec cet homme providentiel, nos deux artistes partageaient en outre une valeur capitale, le respect de la matière et du métier. Ce que Lurçat résumera de façon succincte au soir de sa vie : « Pour vivre, j'ai besoin d'une grande rigueur, d'une grande dignité. Cette espèce de sens ouvrier des matières et du métier, ce respect des matières et de leur emploi, je les ai profondément ressenties devant la tapisserie. Je ne les possédais pas, je ne les nourrissais pas devant la peinture à l'huile. » [Lurçat, 1962]



Détail du monogramme tissé de l'atelier Tabard, à Aubusson

LA DEMEURE, TERRE COMMUNE

En tant que maître de la tapisserie contemporaine, les destinées de Lurçat et de Matégot se sont souvent croisées à la galerie La Demeure, dirigée par Denise Majorel et Madeleine David. En 1991 encore, ce n'est pas sans une réelle émotion, que Mathieu Matégot évoquera le temps heureux où l'on se rendait dans ce temple de l'art « comme à l'église » ! Déplorant que l'État n'ait jamais soutenu l'effort de promotion internationale de la tapisserie, n'ait jamais accordé le moindre subside à La Demeure, il aura ainsi conservé toute son affection et son admiration à Denise Majorel, « veuve de la Tapisserie », souhaitant vigoureusement que son rôle apparût avec plus de clarté dans les manuels d'art contemporain. Quoi de plus normal pour un artiste qui avait contribué à la formation et au développement de l'A.P.C.T. (Association des Peintres Cartonniers de Tapisserie) ? Une institution présidée par Jean Lurçat et dont les statuts, publiés le 18 février 1947, prônaient explicitement l'organisation d'expositions et de conférences, un soutien constant aux efforts des artistes et des exécutants, notamment aux chefs d'atelier d'Aubusson, l'extension maximale des activités en rapport avec la tapisserie contemporaine, etc. Un point sur lequel Matégot avait insisté n'était autre que l'accompagnement de la tapisserie par d'autres expressions de la sensibilité contemporaine. C'est ainsi qu'au côté de ses propres tapisseries seront, par exemple, présentées des pièces de céramique dues à Mado Jolain. Ne voit-on pas là la préfiguration lointaine de l'actuelle initiative de la Galerie Chevalier, offrant à ses visiteurs une mise en espace commune de deux artistes, mais aussi de leurs divers modes d'expression ? Mieux encore, en 1959, c'est à Matégot que Denise Majorel et Madeleine David demanderont, en tant qu'architecte d'intérieur, le réaménagement complet et l'agrandissement de leur galerie, désormais installée rue Cambacérès.

Dès l'origine, Lurçat avait choisi de ne pas monopoliser les cimaises de La Demeure, sa réputation étant déjà considérable, sa clientèle toujours plus abondante. Ainsi ses cadets, au premier rang desquels Mathieu Matégot (qui bénéficiera d'un plus grand nombre d'expositions personnelles que lui), auront-ils tout loisir de faire leurs propres preuves. Lorsque le local de la galerie sera installé au bas du quartier latin, quartier animé et encore neuf au regard des exigences de la création contemporaine, c'est à Matégot qu'il reviendra, avec l'appui décisif de Lurçat, d'inaugurer les nouvelles cimaises, lors de l'exposition de juin 1955. Voisins à la Villa Seurat, les deux hommes se connaissaient bien et, en dépit de quelques accrochages relatifs au choix des ateliers aubussonnais, s'étaient mis d'accord sur l'essentiel des principes de renaissance de la tapisserie. Si glorieuse qu'ait été ensuite sa carrière internationale, notamment au Japon et aux États-Unis, Matégot se rappellera jusqu'à ses dernières années la chaleur et la générosité qui présidaient aux destinées de La Demeure, aimant à souligner (encore en mars 1991 à l'occasion de notre dernière rencontre) que c'est La Demeure qui l'avait fait connaître – et vendre – en tant que peintre cartonnier avant qu'il ne s'affirme définitivement en tant qu'architecte d'intérieur et créateur de mobilier. Et cela bien qu'il ait très vite pratiqué une esthétique abstraite qui l'éloignait des préceptes de presque tous les autres artistes de la galerie.



Le Vin de la liberté - Tapisserie d'après un carton de Jean Lurçat. Vers 1942-1946. Tissée à l'Atelier Tabard, Aubusson, France.
Trame en laine, chaîne en coton. H. 2,18 x L. 1,45 m / H. 7ft 2 x W. 4ft 9

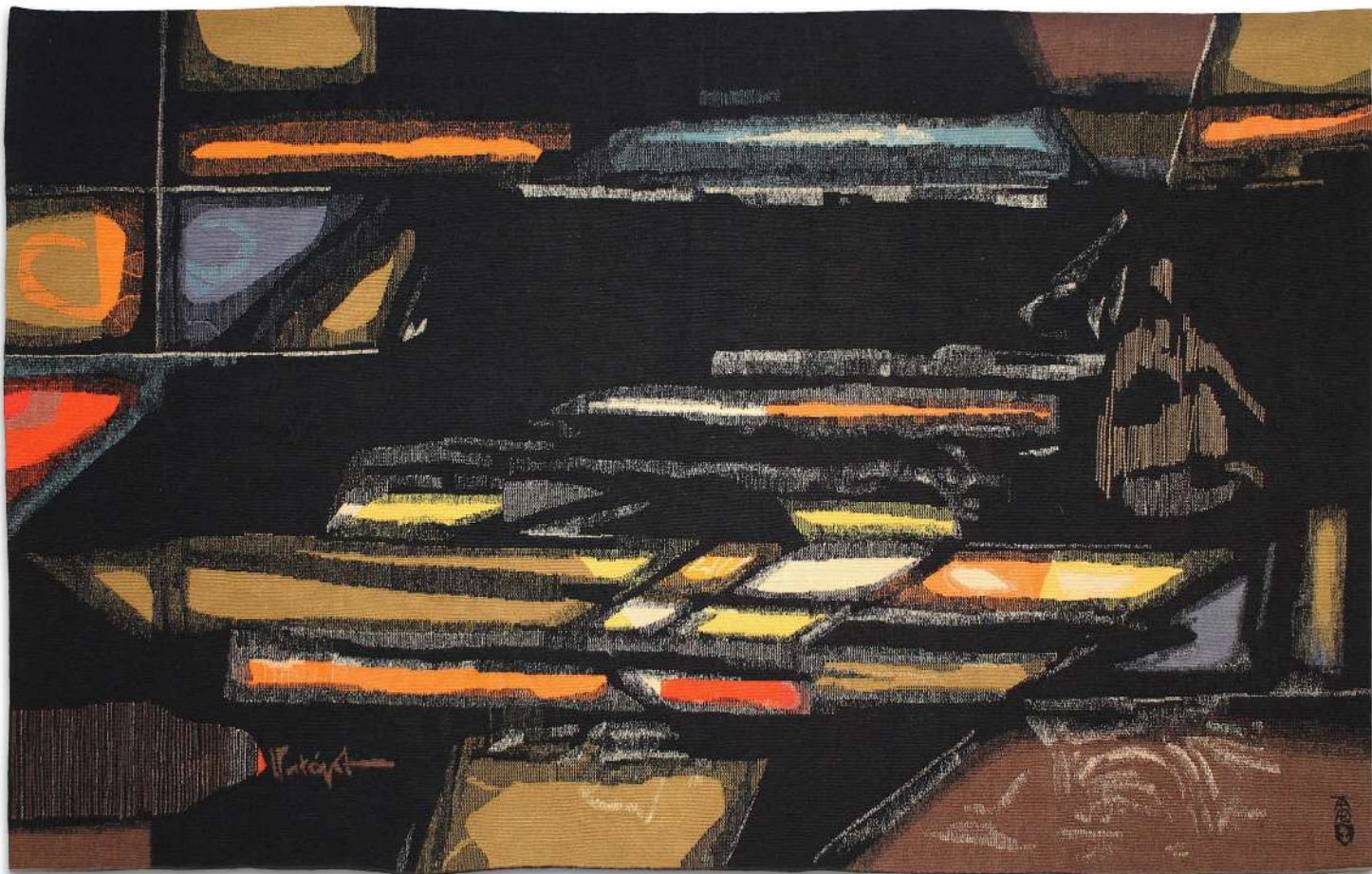


Mathieu Matégot, détail d'une représentation de sirène stylisée, extrait de *Croisière*

CONVERGENCES ET DIVERGENCES

Dès les premières années de leur entreprise commune, Lurçat et Matégot avaient compris que le phénomène de renouveau de la tapisserie, cet art si éminemment français, ne serait viable qu'au niveau international. Mais, au-delà de ces seules préoccupations tactiques et stratégiques, bien des points communs étaient déjà à relever dans leurs démarches respectives. Tous deux avaient ainsi, au temps de leur belle jeunesse, subi fortement la double influence du cubisme et du surréalisme avant de voir leur trajectoire diverger, vers le naturalisme fantastique pour Lurçat (*Le Vin de la Liberté, Apollinaire bleu*), vers l'abstraction visionnaire pour Matégot (*Terra Nostra, Le Parkhor*). Tous deux, également, développeront tout au long de leur carrière une évidente inclination pour l'appel de l'ailleurs, explicite chez Matégot (*Tropique du Capricorne, Croisière*), plus poétiquement imprécis chez Lurçat (*La Mer et ses lumières*). Tous deux, enfin, puiseront le plus souvent leur inspiration aux grands viviers universels : l'exotisme teinté de surnaturel spirituel pour Matégot (*Le Parkhor, Omar Khayyâm*), la condition humaine et ses désordres pour Lurçat (*Liberté, Les Rets*), mais aussi le monde obscur de la mythologie, l'exaltation des forces cosmiques et telluriques, la poésie mystique, voire, à l'occasion, la technologie contemporaine.

Au travers de leur évolution, les deux artistes seront restés fidèles à une esthétique sans concession, usant d'une palette aux teintes peu nombreuses mais d'une rare intensité. Diversité et mutation sont les maîtres mots, dans le même temps que leur univers reste traversé par les éléments, obsessionnels, d'une permanence clairement revendiquée. C'est probablement aux judicieux choix de palette – couleurs vives, mais limitées – qu'est due la puissance lyrique de leurs compositions, mais aussi aux trajectoires d'une ligne volontiers ondulante, parfois tourbillonnante, à la source d'une domestication hypnotique de la vision, jusque dans une œuvre aussi soumise à la rigueur de l'abstraction géométrique qu'*Aimant*. Profondeur symbolique et luminosité vibrante sont équitablement au rendez-vous chez les deux hommes, même si Matégot travaille plus intensément les jeux d'ombre et de lumière, notamment en spéculant sur le point et la hachure, tandis que Lurçat oscille constamment du mirage solaire à la vision nocturne (*Le Bois, Les Quatre mains, Les Quatre coins*).



Croisière - Tapisserie d'après un carton de **Mathieu Matégot**. Édition 2/6, vers 1960. Tissée à l'Atelier Tabard, Aubusson, France.
Trame en laine, chaîne en coton. H. 1,00 x L.1,63 m / H. 3ft 4 x W. 5ft 4



Les Rets - Tapisserie d'après un carton de **Jean Lurçat**. Vers 1950. Tissée à l'Atelier Tabard, Aubusson, France.
 Trame en laine, chaîne en coton. H. 1,49 x L. 2,59 m / H. 4ft 11 x W. 8ft 6



Tropique du Capricorne - Tapissérie d'après un carton de **Mathieu Matégot**. Vers 1975. Tissée à l'Atelier Pinton, Aubusson, France.
Trame en laine, chaîne en coton. H. 2,58 x L. 3,45 m / H. 8ft 5 ½ x W. 11ft 4



Les Quatre Coins - Tapisserie d'après un carton de Jean Lurçat. Vers 1945. Tissée à l'Atelier Suzanne Goubely, Aubusson, France.
Trame en laine et soie, chaîne en coton. Signature du peintre cartonnier et marque de l'atelier à gauche.
H. 2,27 x L. 2,92 m / H. 7ft 5 ½ x W. 9ft 7

Enfin, reste cette conviction profonde, et partagée par nos deux artistes, que le monde est un grand ensemble organique dont l'homme n'est qu'un élément, au même titre que la pierre, le vent, l'animal... Intuition sur laquelle Lurçat n'aura jamais cessé de méditer et qu'il aura su exprimer avec un subtil mélange de raison et de poésie :

« *Le monde n'est pas constitué par des éléments séparés qui seraient le règne animal, le règne végétal, le règne minéral, etc. Chacun de nous est commencement de minéral ou aboutissement de végétal, etc., et nous vivons, nous nous développons, nous nous ramifions exactement comme une branche d'arbre. C'est un sentiment très stable, très continu en moi, depuis que je vis... Nous sommes pierre, nous sommes feuillage, nous sommes poisson... Chaque être est tout à la fois.* » [1962]

Reste, comme seul vrai point d'irréductible divergence, l'usage, chez Jean Lurçat, d'un langage explicitement symbolique, pratique dont ne peuvent évidemment s'accommoder les conceptions abstraites de Matégot. Ainsi voyons-nous surgir la chouette, symbole très antique de sagesse dans *Apollinaire bleu*, les poissons et les nuages, signes de fécondité dans *les Quatre mains*, le papillon, symbole de légèreté métaphysique dans *Le Bois*, les cornes et le coq, lourdement chargés d'histoire rebelle contre le serpent de l'oppression dans *Parkhor*, etc.

De même, la pure intelligence visuelle du spectateur est-elle sollicitée par le luth des *Quatre coins*, qui inscrit la vision dans la durée, par le fond cosmique du *Vin de la liberté*, signe de la permanence nocturne dans l'imaginaire de Lurçat, ou encore par le filet des *Rets*, prison qui induit la nécessité du combat pour la liberté. C'est évidemment à une lecture bien plus subjective qu'invitent les aplats colorés de Matégot (« clairière » centrale de *Terra nostra*, motif orangé d'Omar Khayyâm – contre le « noir silence de l'Au-Delà » – diagonale « africaine » de *Tropique...*) !



Jean Lurçat, détail d'une chouette, extrait de *Apollinaire Bleu*



Jean Lurçat, détail d'un papillon, extrait du *Bois*



Jean Lurçat, détail d'un luth, extrait des *Quatre Coins*



Le Parkhor - Tapisserie d'après un carton de Mathieu Matégot. Édition 2/6, vers 1955-1960. Tissée à l'Atelier Tabard, Aubusson, France.
Trame en laine, chaîne en coton. H. 1,72 x L. 2,20 m / H. 5ft 7 ½ x W. 7ft 3



Les « Quatre Mains » (proposition de titre) - Tapisserie d'après un carton de Jean Lurçat. Vers 1940-1945. Tissée à Aubusson, probablement à l'Atelier Goubely, France. Trame en laine et soie, chaîne en coton. H. 1,97 x L. 2,81 m / H. 6 ft 6 x W. 9 ft 3





L'Air / Le Feu / L'Eau

AMICHO TOM



Jean Lurçat, détail de l'oiseau pris dans le filet, extrait des *Rets*



Jean Lurçat, détail des cicatrices du pied de la table et des soleils de l'espoir qui brillent du fond des ténèbres, extrait du *Vin de la Liberté*



Omar Khayyâm - Tapisserie d'après un carton de **Mathieu Matégot**. Édition 1/6, vers 1955-1960. Tissée à l'Atelier Tabard, France.
Trame en laine, chaîne en coton. H. 2,20 x L. 1,28 m / H. 7ft 3 x W. 4ft 3 ½



Apollinaire Bleu - Tapisserie d'après un carton de **Jean Lurçat**. 1958. Tissée à l'Atelier Pinton, Aubusson, France.
Trame en laine, chaîne en coton. H. 2,50 x L. 3,40 m / H. 8ft 2 ½ x W.11ft 2



Mathieu Matégot, détail d'Omar Khayyâm



Mathieu Matégot, détail de « la diagonale de l'Afrique, » extrait de *Tropique du Capricorne*

LA CÉRAMIQUE DE LURÇAT, « UN MÉTIER PARALLÈLE »

Vers la fin des années trente, Jean Lurçat avait marqué un intérêt passager pour la céramique, exposant une composition de poissons sur panneau de grès émaillé à l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1937. Mais c'est à l'atelier Sant Vicens de Perpignan, fondé par Firmin Bauby en 1942, qu'il a réalisé l'intégralité de ses vases et plats, si l'on excepte une expérience à l'atelier Madoura de Vallauris, ainsi que le service de table réalisé chez Haviland (Limoges) et présenté au public, à titre posthume, en juillet 1966, à la Cristallerie de Paris. À partir de 1951, au moment même où Léon-Georges Baudry, directeur de la Manufacture de Sèvres, sollicite de Lurçat des projets de décor pour vases, l'artiste découvre les joies de ce qu'il nomme un « métier parallèle », toujours attentif à l'avis des techniciens de la profession :

« Je ne travaille jamais en céramique ou en bijouterie sans une transition d'un jour ou deux, pendant laquelle je hume le climat. Je prends un pliant, je m'installe dans l'atelier, je regarde faire, j'entends le bruit des outils, bref, je change de tablier. C'est peut-être là qu'il y a quelque fatigue, car il faut se muter, mais il est un fait : chaque fois que je discute céramique, bijouterie ou lithographie, je me réfère toujours à ceux qui sont, en quelque sorte, les maîtres de chais. Je leur dis : « Attention... Est-ce que c'est bien ? Est-ce que ça vous paraît bien du point de vue métier, technique ? » [Lurçat, 1962]

À Sant Vicens, Lurçat œuvre avec autant de détermination que d'enthousiasme, procédant à d'innombrables essais sous la direction du chef d'atelier, Gumersind Gomila, et compensant la faiblesse de son expérience par la richesse et par la sûreté de son intuition. À ce sujet Claire Bauby Gasparian rappellera, beaucoup plus tard, que Jean Lurçat, "très apprécié à l'atelier", cachait mal son agacement de voir la signature du chef d'atelier figurer auprès de la sienne, estimant que ce dernier « ne faisait que superviser l'édition des céramiques et des panneaux et ne créait rien, ni ne donnait un coup de pinceau... » !

L'art de la céramique suppose un processus bien particulier : une fois la pièce – plat, assiette, broc, vase... – réalisée par l'artisan de la terre cuite, le peintre s'en empare pour la couvrir de couleurs et de motifs, au gré de son imagination. Il obtient ainsi un modèle original, destiné à une édition au nombre variable, généralement de 25 à 100 exemplaires, tous numérotés. Sur toutes les réalisations de Jean Lurçat reparaissent la flore, la faune, visages étranges de cette mythologie dionysiaque si particulière à l'artiste. Sous le soleil, l'univers s'embrase ; dans les profondeurs d'un impossible océan, c'est un poisson improbable qui passe sur fond clair. Ailleurs encore, une sirène, associe son visage à une verdure proliférante ; sur un autre plat, toute de fraîcheur et porteuse d'une discrète étoile, une naïade s'unit à d'incertains feuillages, sur fond blanc d'immensité. Au hasard d'autres pièces, la chouette mélancolique veille sous la clarté de la lune, des oiseaux se posent sur de dansantes ramures. Il n'est pas sans intérêt de noter que la délicatesse de ces rêveries, où la couleur se signale par sa vivacité plus que par sa diversité, s'inscrira avec un moindre bonheur dans les réalisations de grande envergure, le décor mural de la Maison de la Radio de Strasbourg en 1959 ou le double panneau décoratif pour la Cité administrative de Paris en 1965, qui valent surtout par la richesse de leur composition. Le matériau commande : avec la laine, Lurçat a toujours, même dans ses petites pièces, « pensé monumental » ; la céramique relève bien plus de la vision intime.



Céramiques Saint Vicens de Jean Lurçat, Perpignan



Fauteuil *Cap d'Ail*, de Mathieu Matégot (courtesy galerie Matthieu Richard), céramiques de Jean Luçat.
Tapis *Saturne* de Nicolas Aubagnac pour la Galerie Chevalier-Parsua.

UN STYLE UNIQUE

« *J'ai voulu marquer profondément des traces indélébiles de mon passage dans l'histoire de l'art français* » a confié Mathieu Matégot au soir de sa prodigieuse carrière (1990). Comment en douter au regard de l'immense fortune internationale de sa contribution au mobilier contemporain ? S'il est usuel de le présenter comme un maître de la tôle perforée, technique dont il avait eu l'intuition durant ses années de captivité en Allemagne, donc au seuil des années 40, alors qu'il se morfondait au sein d'une usine produisant des pièces métalliques, c'est avant tout par ses stupéfiantes qualités stylistiques (maîtrise des proportions, fécondité innovante, dynamisme et fantaisie) que son apport s'est imposé au premier rang de la modernité décorative.

Là encore, Lurçat ne s'y était pas trompé, acquérant vers 1955, pour son château des Tours Saint-Laurent comme pour son hôtel particulier de la Villa Seurat, les chaises Kimono de son cadet, ouvragées en Rigitulle (résille métallique qui, mise au point par Matégot, confère aux objets une saisissante impression de légèreté) et en rotin. C'est d'ailleurs au cours des années 50 que le génie de l'artiste brille avec le plus vif éclat dans le domaine du mobilier. On en découvrira ici les effets avec la Table servante « Venise » (1956, tôle perforée, métal, verre), la Corbeille à papier (tôle plissée et ajourée, métal) et autres Porte-revues ou Coupe à fruits (Rigitulle et métal, 1953) qui témoignent, avec le même bonheur, de l'inépuisable fécondité d'un artiste alors au faîte de sa carrière. Même si c'est probablement avec le fauteuil Cap d'Ail que l'on trouvera trace de l'ensemble le plus achevé de son style unique.

DEUX ARTISTES AU CŒUR ET EN MARGE DE LA MODERNITÉ

Tout, dans leurs réalisations respectives, dit l'irréductibilité de Jean Lurçat et de Mathieu Matégot à une école, comme si ces deux astres de la création contemporaine brillaient au firmament artistique du XX^e siècle sans faire partie d'aucune constellation. Mais demeure l'essentiel : tous deux appartiennent au petit groupe privilégié des créateurs qui ont influé, en leur temps, sur le destin de l'art. « Lurçat ! C'est la tapisserie » avait écrit René Huyghe en 1952, ajoutant aussitôt ; « Et la renaissance de la tapisserie, c'est, depuis dix ans, le principal événement de l'art contemporain. » Le mot peut valoir, avec les nuances qu'implique une telle analogie, pour Mathieu Matégot. Si ces deux hommes ont marqué l'histoire de la tapisserie contemporaine, ce n'est pas par le choix d'une technique et d'un matériau tombés en désuétude, mais pour s'être montrés, d'emblée, doués de capacités inventives qui, transfigurant cette technique et ce matériau traditionnels, devaient en révéler la vraie modernité. Leçon qui put être étendue aux autres champs de leur activité, dont évidemment la céramique et le mobilier.

Au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, l'époque avait été vécue par toute une génération comme l'aurore de temps nouveaux, délivrés des spectres hérités des âges obscurs. Nouveau roman, abstraction lyrique, existentialisme... tous les mouvements qui s'étaient développés, essentiellement de Paris à New York, témoignaient alors d'un enthousiasme jeune, donc intransigeant. Dans de telles conditions, la renaissance de la tapisserie sortait d'emblée des limites du strict ordre artistique, pour Jean Lurçat, déjà mûr, comme pour Mathieu Matégot, encore jeune, et prenait valeur de témoignage approprié devant l'histoire, vision optimiste qui conditionnait la forme et le fond de cette entreprise de rénovation. Toute la production textile des deux hommes devait ainsi se placer sous le signe de l'espérance, au cœur d'un siècle appelé à solliciter le mural, le monumental, l'art de commande tel que le pratiquaient ces Primitifs qu'ils admiraient tant et dont, d'une certaine façon, ils auront finalement transcrit la grande leçon en termes de modernité militante.

Gérard Denizeau
Avril 2019



Table à roulette *Gin* de Mathieu Matégot (courtesy galerie Matthieu Richard)



Table avec faïence de Jean Lurçat - H. 47 x L. 92, 5 x l. 47 cm

FOREWORD

Galerie Chevalier is pleased and proud to present the *Face to Face sharing with Jean Lurçat - Mathieu Matégot* !

Jean Lurçat stood at the forefront of the scene in 2016, when the fiftieth anniversary of his death was commemorated but let us not forget that his woven work is inseparable from the renewal of tapestry in the twentieth century. As for Mathieu Matégot, he owes his graceful return in the 2000s to the work of several Parisian gallery owners and the fervor of furniture collectors in the 1950s/60s. From him, the public appreciates above all the original creations in folded sheet metal or rattan. Some iconic pieces are even re-released today! But what enthusiasts often ignore is that Mathieu Matégot has also distinguished himself in the Art of Smoothing.

This exhibition is a continuation of our first monographic exhibitions at Galerie Chevalier, dedicated to contemporary tapestry: Yves Millecamps (2008), Pierre Daquin (2009), Robert Wogensky (2010), Daniel Riberzani (2010), Jan Yoors (2011), *Hommage à La Demeure (Tribute to the residence)* (2013), Jon Eric Riis (2011 and 2015), Marcel Marois (2015) or Françoise Paressant (2013 and 2017).

With my sister Céline Letessier, we had been imagining this exhibition Jean Lurçat versus Mathieu Matégot for a few years now and are particularly happy to unveil it this spring.

These are two artists that we have been passionately defending since I joined the gallery in 2006. Even prior to that, our parents, Dominique Chevalier and Nicole de Pazzis-Chevalier, had had the chance to present a unique and historical piece (1922-25) at the small point of Lurçat: *Je Cirque (the Circus)*. After having been made for Marie Cuttoli's dining room, this piece is now in a fine French private collection.

Galerie Chevalier has sold many Lurçat tapestries, based on carefully selected cardboards, for their originality, rarity, and provenance. These works have been exhibited by French, European, Brazilian, American, and Russian collectors. Another sign of the changing times, the Museum of Fine Arts in Boston (MFA) acquired two tapestries by Jean Lurçat in 2017 from the Galerie Chevalier: *Fanfares (Marching bands)* from 1945 - probably a single piece - and *Le Sanglier (The Wild Boar)*, 1955 (in only two existing copies).

As for Mathieu Matégot, his tapestries are still to be discovered... even if his first woven works date back to after the Second World War, when he settled at Villa Seurat, in the very neighborhood of Lurçat. This was when their friendship deepened and Jean Lurçat introduced him to Denise Majorel in 1948. She will also entrust Matégot with the development of the Galerie La Demeure, on Cambacérès street.

We would like to warmly thank Gérard Denizeau, the undisputed specialist of Jean Lurçat, among others, who provides us in the following pages with unpublished extracts of exchanges he may have had with Matégot, the youngest of Lurçat.

The figurative facing abstraction, the baroque facing the minimalism of lines. Two visions that separate both artists but are brought together by the Galerie Chevalier on its picture rails with the addition of a few ceramics from one side and pieces of furniture from the other. This gave us an even more relevant reason to continue this dialogue between two great Masters of Woven Adventure!

Amélie-Margot Chevalier
April 2019

JEAN LURÇAT - MATHIEU MATÉGOT... FACE TO FACE

Jean Lurçat, Mathieu Matégot... With these two major protagonists of the French artistic chronicle in the second half of the 20th century, Galerie Chevalier has therefore chosen to present, from May 17 to June 29, 2019, a never-before-seen face-to-face event. As a fruitful and conflictual encounter, a source of a strange visual counterpoint, a free play of references and exchanges between two of the most inspired creators of contemporary textile legend, this powerful dialogue will be based on the confrontation of some of their most accomplished achievements. Half a century after Lurçat's death and two decades after Matégot's, the two artists are thus invited to perpetuate, beyond a long-lost earthly destiny, this fruitful common contribution that they had always known to place under the double sign of loyal emulation and an unshakeable friendship.

A LYRICAL DIALOGUE

If Jean Lurçat (1892-1966) remains, as an artist, one of the major witnesses of his century, it is most likely because he received the gift of capturing, turbulent or furtive, joyful, or tragic, the many rumors of his time. Like a seismograph, he naturally strove to reproduce a faithful yet capricious image, transfigured by the miracle of his art. Indeed, he liked to be perceived as a sentinel of the world, in the lookout for perils, always discerning the first spark of blazes and the first signs of the great disasters of his time. Long after the end of the tragedies and the reconstruction of the cities, from Verdun to Barcelona, from the Spanish Brigades to the Resistance Maquis, his eye would have continued to perceive their burnt ruins, a frightening vision that lingers at the very heart of his most vigorously optimistic songs. More enthusiastic than prophetic, Jean Lurçat has never, throughout his career, stopped using the lyricism of his shapes and colors to serve a universal message:

"The wall tapestry (he used to repeat) sings of perfume, the drunkenness of wine, ivy and jasmine, the cat and the magpie, the courier's eye, the kite and the hawk, honey milk, and the milk of the clouds, the nettle and the pebble, absinthe, thyme..." Entrusting vigilant spectators with the task of discovering on his colored wool surfaces the echo of all the rumors, whether peaceful or turbulent in the world, the great artist thus continues, fifty years after his passing, to offer his contemporary visitors a mirror which "sees beyond the horizon".

Moreover, the general public sees Mathieu Matégot (1910-2001), above all, as one of the greatest designers of his time, the tireless inventor of furniture with constantly changing shapes and materials. A virtuoso master of perforated sheeting as well as rattan, he multiplies with unequalled happiness the designs of seats, tables, desks, and magazine racks... he has demonstrated the same artistic sovereignty in his considerable production of tapestries (nearly 629 creations), using a palette and a repertoire of forms whose first two characteristics remain original and constantly renewed. Trained at the Budapest School of Fine Arts, where he met Victor Vasarely, who came to France to find a field commensurate with his talent, he was one of the very first to understand that the real revolution initiated by Jean Lurçat in the field of tapestry would be, much more than a passing fashion, the precursor of a metamorphosis of the sensitive world. In deep agreement, in his own words, with this conception of artwork as a land of welcome for all signals - visual as well as sonorous - that have defined, since the dark prehistoric times, the long chronicle of humanity, Mathieu Matégot postulates with the same vigor the inscription of the textile work in the tormented duration of history. More than twenty years since the passing of the great elder Lurçat of whom he had remained the most unpredictable and least obedient disciple, he would continuously insist on the dramatic power of a textile practice so ideally adapted to the strict requirements of contemporary architecture: "Nothing makes interior architecture sing better than today's tapestry, no artistic expression is better suited to the expression of a certain genius of modernity", he once more confided to us, in his thebaid of Avon (Seine-et-Marne), on a beautiful spring day in 1991. Thus, we can better understand the lyrical enthusiasm of André Parinaud for whom "looking at a Matégot tapestry is like hearing a concerto or a symphony" (Angers, 1990).

TWO CREATORS WITH POLYMORPHIC AND MUTAGENIC GENIUS

Vigorous, dynamic, and subject to the laws of an impulsive creative sap, Jean Lurçat remains a fiercely determined artist. From the creative

appetite that drives him constantly, he has always applied himself to rigorously controlling the effects, both formally and aesthetically. Refusing to consider any pre-established scheme as the illusory appearance of his inspiration, he focused on adjusting the fruits of his imagination, always prolific, according to the rules of his own plastic universe. Which, by the way, explains the feverish nature of his artistic activity and the multiplicity of his means of expression: oil, gouache, watercolor, drawing (wash, graphite, ink, pastel), engraving (etching, lithography), tapestry, ceramic, interior decoration, stage decoration, wallpaper, jewelry, glass, poem... Even his works - theoretical or historical - on tapestry turn into passionate manifestos, by the vigor of the tone and the originality of the discourse.

On his part, Mathieu Matégot has never ceased to amaze by the eclecticism of his artistic practice. Hailed as an “Upholsterer and Ironworker” by Germain Bazin in 1950, he quickly imposed a unique style on all his creations, no matter how diverse their shapes and materials may be. The great writer Marcel Brion took early note of the matter in a magnificent text, which was revived at the time of the 1990 Angevine exhibition: “In Mathieu Matégot’s works, we do not notice, strictly speaking, a change in style from one tapestry to another, because style partakes in the eternal and immutable within the individual, but a change in language; and each time, the invention of a new language is so striking that it almost corresponds to a complete transformation of the vocabulary, like a movement from one idiom to another.” Simultaneously, it is once again up to André Parinaud to insist on the inventive nature of a constantly renewed practice, the eminent critic noting that the great artist had, in the field of tapestry, “made the most of its many resources (stitch, relief, stripe, hatching and fringes)!”

There is therefore no exaggeration in asserting that contemporary tapestry will have experienced, thanks to the decisive contributions of these two men, the two greatest tremors of its history in the 20th century, both of whom worked with equal happiness through the enjoyment of the eye, even if Matégot early renounced enchanting naturalism and blazed with the great compositions by Lurçat to explore the more austere and demanding way of an abstraction strongly qualified by mysticism.

THE DECORATIVE OPTION

Both Lurçat and Matégot have chosen the decorative option as an emblem of a certain modernity from the very beginning of their artistic careers. Within twenty years of each other, their concern was less about the heritage left by the centuries than about laying the foundations for a new artistic order. What is there to be done after Giotto, Raphael, Rembrandt, or Cézanne? Having a keen awareness of the questioning of the aims of art at the beginning of the 20th century, the very young Lurçat thus defended the legitimacy of a decorative aesthetic, with exclusively plastic criteria, choosing a path to which he had to remain faithful his entire life:

“Among the many issues - of the hour - the problem of Decorative Art. Human first and foremost. What can we expect from the painting that prides itself on philosophy and metaphysics to sink into cubist delirium? We demand a fresh freedom, a fresh intelligence, a fresh organization, a fresh aesthetic. Then will we believe in formal and pure freedom. We will believe what our materials say. We will believe in the necessity and relevance of our artistic atmosphere. We will believe in the rediscovery of our craft traditions, which may then be taken over by the unions, strengthened by their cooperative power of organization and teaching.” [Jean Lurçat, 1913, *Les Feuilles de Mai* (“The Leaves of May”), n°3]

It is worth noting that Mathieu Matégot has admired Lurçat’s ability to think from an early age about the need to change the order of the artistic world - a new civilization requiring new expressions. However, he did wish to point out - during our meeting on March 21, 1991 - that Lurçat also had the exceptional opportunity to set foot, quite luckily, in Nancy, an Art Nouveau breeding ground, since 1910. Where he met Victor Prouvé, a painter, decorator, sculptor, engraver, jeweler and bookbinder, the spirit of research constantly and tirelessly active to ensure the cohesion of the École de Nancy, at the head of which he trained countless disciples, including Paul Colin and Jean Lurçat. Which, moreover, would often pay tribute to this beloved and renowned master:

“In addition to a certain natural inclination of temperament and skills, Prouvé’s influence must have tipped the scale in my favor in favor of the arts. [...] The age of eighteen is an age of rebellion, but it is also an age of devotion; where everything is fought, knotted or unraveled in turmoil.



Céramique de Jean Lurçat représentant un masque africain sur fond crème

Prouvé's boiling point and incorruptible energy within him were designed to lure the young." [Jean Lurçat, 1958]

There is no doubt that Lurçat's meeting with Victor Prouvé was undeniably crucial to his destiny and, far beyond that, in all contemporary tapestry: alongside his only true mentor, the young artist broadened his ambition to not only master drawing and watercolor but also decoration and binding. The Musée de l'École de Nancy thus preserves two covers made by Jean Lurçat in 1911, one for *Art et Industrie*, a monthly illustrated magazine, and the other for the *Contes cruels* by Villiers de l'Isle-Adam. All naturally part of the naturalist movement of the École de Nancy, the floral motifs unfold at their ease, attesting to this mastery of composition that will benefit all the subsequent woven work. One cannot stress enough the strength of this decorative lesson that Lurçat never mentioned, until his last days, without a certain nostalgia and one will recall, in the meantime, the long friendship that united Mathieu Matégot to Jean Prouvé, Victor's son.

With regard to the historical logic of the decorative vein in the 20th century, Mathieu Matégot also had the opportunity to express himself very frequently, offering a brightly simple answer to Odile Filion's question ("How did creating and selling furniture lead you to decoration?", 1987): "Because I exhibited at the Salon des Artistes Décorateurs, at the Arts Ménagers that had a very good Furniture section, and at the Arts de la Table, the show Max Fourni and Waldemar George had created. People got in touch with me that way. Many orders were placed at shows then." Proof that it was possible to remain, in the pure realm of decoration, an artist as original and inventive as he is, deeply involved in the contemporary panorama!

The full force of this commitment to the decorative path cannot be understood without recalling that at the age of twenty, Lurçat, leaving medical studies barely undertaken at the University of Nancy, opened his career as a fresco worker! On this occasion, the 1913 meeting with Jean-Paul Laffitte marked a major milestone. Because it is to this modest fresco artist, to whom he has signed a three-year apprenticeship contract, that Lurçat owes his professional initiation. In June 1914, the two men had set their scaffolding under the ceiling of the Faculty of Sciences of Marseille; as a simple apprentice, our painter Lurçat, crushes the mortar, moistens the surfaces, passes the plasters, cleans the equipment... A year earlier, however, in July 1913, he had made his first wall decoration, covering the bedroom walls of his faithful friend Jeanne Bucher's daughters in a home in Chexbres (Switzerland) with fanciful images. He also owes the ultimate great revelation of his youth, Italy, to Jean-Paul Laffitte. On June 14, 1914, taking advantage of a period of freedom, he set out to discover the ultra-mountainous horizons of Florence, Rome, Naples, and Ischia... Alongside the revelation of Mediterranean light, which inspired him to create landscapes of great chromatic freshness, the dazzled young artist discovered the Primitives... Giotto, Cimabue, and Cavallini. He will remember it, much later, in his own oriental landscapes frozen in the crudeness of a vibrant light, as bare as the mineral decorations of the Trecento. After several decades, Italy was significantly the first step on the long road that, after various detours through Latin America and New York, led Mathieu Matégot to Paris, where his destiny as an artist was chosen.

TAPESTRY, AN EARLY TEMPTATION

Lurçat's very beginnings in textile work go back to the immediate pre-war period. He made cardboard boxes of cushions or chair covers for his parents, whose conventional nature did not bode well with regard to his future destiny as a renovator in the realm of tapestry! Throughout his first attempts, a quite naive menagerie appeared, an imagery worthy of the best Beauvaisian tradition, pleasantly arranged: monkeys, elephants, parakeets, peacocks... against a background of academic greenery. Undoubtedly, the will of a well-managed decorative work prevails in this case over the desire for originality. But with the war, the horror of the Verdun trenches, the injury, the illness, and the forced immobilization over the months of convalescence, everything will change:

"My mother owned some wools that were once used for canvas work. I decided to try it, the three of us got into it, my father, my mother, and I... I had chosen a 40 x 50 watercolor as a model. The result was disastrous: I obtained a disappointing substitute of embroidered watercolor, having ruined countless shades of wool. I did not give up. The situation therefore needed to be rectified, the number of nuances limited, and the point used changed. The need to save money had saved me and allowed me to create a second tapestry, still stuttering and imperfect, yet no longer a "copy" of the painting." (Lurçat, 1962)

Lurçat's first real attempts with tapestry began in 1917-1920, when his mother and his girlfriend, Marthe Hennebert, were responsible for the textile production. But more importantly, in this context, the young artist immediately understood, in terms of material, the data of the problem raised by the transition from painting to wool. Before moving to the mansion of the Villa Seurat that his brother built for him, he was visited by Marie Cuttoli, a wealthy and intuitive collector and founder of the Parisian gallery Myrbor in 1922. Very interested by his first canvases, which she felt opened the way for a regeneration of tapestry, she commissioned the young artist to design a carpet (Le Jardin, 240 x 140 cm, small stitch), woven in Sétif and presented by her at the International Exhibition of Decorative and Modern Industrial Arts which, organized in Paris from April to October, marked the triumph of Art Deco. On this occasion, Jacques Doucet acquired Le Jardin, to install it in his famous Studio on rue Saint-James in Neuilly. Many other carpets by Lurçat (Flammes, La Sirène, Hoggar, L'Arc, La Neige, Cavalcade...), often produced in the workshop created and animated in Sétif by Marie Cuttoli, will attest, as well as his canvases, to the premonitory nature of his ideas in textile art. However, during those same years, tapestry remained essential, Marthe made almost all the canvases herself with as much talent as sensitivity. Among the important textile works of the time, there are also several folding screens, chair covers, armchairs or sofas, doors... which attest a definitive inclination for decorative art. Alongside this activity, Lurçat has produced various compositions of a greater scope, but perhaps the most important one remains his personal confession, collected by Pierre Courthion in 1929, which proves the precocity of the numbered cardboard technique: "None of my tapestries are painted or drawn in cardboard. Everything, except the profiles, is combined, drawn, indicated to the workers in the form of numbers corresponding to wool tones. I work a bit as though I was composing music, without hearing." [Art et Décoration ("Art and Decoration"), August 1929]

THE NUMBERED CARDBOARD, A MATTER OF DIVERGENCE

On this very particular technique of numbered cardboard, it is worth spending a few moments, Mathieu Matégot having, for his part and very early on, chosen not to follow the path indicated by Lurçat in this field. This decision was all the more surprising as he had learned from the latter "the strict limitation of the number of colors used, the abandonment of perspective and the return to threshing, hatching and dotted lines to ensure transitions". But no doubt he saw in this technique so rigorous a brake to the spurt of his inspiration. Considering the astonishing formal and chromatic freedom of his own tapestries, it seems difficult to prove him wrong, as this method, introduced by Lurçat, involves many constraints:

"The artist, having previously chosen an X number of colors, gives each of them a sequence number - the five yellow shades are numbered from 1 to 5, ranging from lightest to darkest; the red shades from 6 to 10, etc. Once this marking has been carefully developed, the painter draws the different areas of shades, indicating the shade by a number, each shade by an approved symbol; and, by equally approved symbols, specifies the character that should be given, by weaving them, to these shades, hatches, stripes, dotted lines. This process offers the immediate advantage of 100% fidelity to the designer's wishes, both in terms of pure writing and dyeing (since the wools were chosen and dyed just before the first sketch of the composition). A second advantage, which some would consider to be preeminent, is that this method (thinking in numbers) prohibits the painter from returning to easel techniques. The method on which, after some trial and error, we agreed was a preliminary sampling of the wool. We identified, among the dyed skeins that sometimes already exist in the trays, a relatively small number (from 20 to 30) of shades; these shades serve, on the one hand, as a sample for the dyer and, on the other hand, to strictly compose our own palette. Thus we were able to compose according to a known, proven register; and according to the chance of mixtures, improvisations, good or bad customary chances at the work of the palette." (Lurçat, 1947)

Above all, in the numbered cardboard method, there is a considerable advantage that Jean Lurçat did not mention in 1947: the mastering of large sizes. The numbered cardboard method alone is able to fully guarantee this aspect if the designer surrounds himself with assistants. However, for Lurçat, the rebirth of tapestry must be presented as a collective adventure. An adventure that of course involves the painter and weavers - even if the latter's prerogatives are now reduced - but, above all, the workshop manager to assist him. On this point, we have the invaluable testimony of several of the master's assistants in Saint-Céré; some of them have unfortunately recently been deceased (Jean-Luc Blum, Claude Brizay, Josep Grau-Garriga, Robert Wogensky), and others like (Yves Millecamps, Paul-José Gosselin) continue their brilliant artistic careers, but

it is to Janine Dassonval that we owe the most documented report on Jean Lurçat's cardboard boxes. Having worked alongside Lurçat in Saint-Céré, Janine recently completed a gigantic task, her former master's cardboard catalogue. Knowing the identity of all the assistants who had succeeded one another with the great artist, able to decipher all the indications (which presupposes a certain merit, those of recent years being particularly difficult to read) that he scribbled on the vast surfaces of paper, she was thus able to record all the contributions that made it possible to produce this immense ensemble: more than a thousand boxes, often of considerable sizes! This allowed her, moreover, to discover quite frequent strangeness in the numbering of boxes without annotations or to verify the reality of a shocking degradation of colors for various works made at a later date (observation which refers more precisely to the proliferation of roosters reproduced in small formats!).

TABARD, THE COMMON WEAVER

Questioned by Georges Boudaille in 1960 about the identity of the men to whom he was most grateful, Mathieu Matégot provided a concise answer: «I won't mention any names. With the exception of Lurçat's, to whom I owe everything, and Tabard, who took risks in letting me try every possible techniques on his looms". A fine tribute, associating the prestigious elder to François Tabard, director of the family workshop whose very first mention dates back to 1637 (the workshop itself being founded in 1869), and to whom Jean Lurçat had made a first visit in 1937, at the dawn of the new textile adventure, discovering a person of rare openness and ready to take all the risks to revive the great art of tapestry, although drowsy at the time:

"Tabard asked me: «Would it be possible to work together?" And I accepted. It seemed to me particularly interesting that a workshop manager from Aubusson would be determined to go up the stream and stand up to those who proclaimed that "since the 18th century, France had no art", as a local doctor once said, without the slightest hint of the burlesque in his saying." [Lurçat, 1962]

However, Matégot also turned to Tabard in 1947, eager to work with a partner ready to take up the challenge of a contemporary tapestry free of its ancestral servitudes. A partner to whom he will also pay a vibrant tribute, long after the final closure of the Aubusson workshop in 1983:

"I have rarely met a man so open to modernity despite having spent his entire life in a world that was not very inclined to appreciate contemporary art. When I submitted a project to him, he listened carefully, asked very specific questions about what I wanted as an artist, sometimes raised technical objections, but only with the desire and will to overcome them to achieve the best possible result. At times I even thought that my greatest debt to Lurçat was the meeting he had allowed me with this man who was so discreet and efficient. I find it disappointing that his work on modern tapestry has not been sufficiently honored, for it was the very survival of his workshop that he put at risk by accepting new experiences. If you were to ask me who I should thank for the help I have been given to my career, I would put Lurçat and Tabard on an equal footing, and I would not forget Denise Majorel and Madeleine David, who were so precious and so kind." [Matégot - interview on March 21, 1991]

What Lurçat and Matégot had found, among the Tabard family (François, but also his brother Léon and his two sisters, Clémence and Marie-Antoinette), was the breeding ground for a future on which they had to work with an equitable enthusiasm. As early as 1945, François Tabard had notably contributed to the creation of a workshop-school in Aubusson, intended to train weavers open to a redefinition of their task, an institution that was to merge in 1950 with the city's École Nationale d'Arts Décoratifs. With this providential man, our two artists also shared the crucial value of respect and material and the craft. What Lurçat will succinctly summarize in the evening of his life: "In order to live, I need great rigor and great dignity. The kind of working sense of materials and craftsmanship, the respect for materials and their use that I deeply feel while facing the tapestry. I didn't own them; I didn't feed them in front of the oil painting." [Lurçat, 1962]

LA DEMEURE, COMMON LAND

As a master of contemporary tapestry, the destinies of Lurçat and Matégot have often crossed paths at the gallery La Demeure, directed by Denise Majorel and Madeleine David. In 1991, Mathieu Matégot evoked the happy times when people went to this temple of art "as if to the church"!

Deploing the fact that the State has never supported the international promotion of tapestry, nor has ever granted any subsidy to La Demeure, he has therefore retained all his affection and admiration for Denise Majorel, “widow of the tapestry”, strongly wishing that her role would appear with more clarity in contemporary art textbooks. For an artist who had contributed to the training and development of the A.P.C.T.C. (Association des Peintres Cartonniers de Tapisserie [“Tapestry Carton Painters Association”]), it is only natural. An institution chaired by Jean Lurçat and whose statutes, published on 18 February 1947, explicitly advocated the organization of exhibitions and conferences, constant support for the efforts of artists and performers, in particular Aubusson’s workshop managers, the maximum extension of activities related to contemporary tapestry, etc. One of the issues Matégot had insisted on was none other than the accompaniment of the tapestry by other expressions of contemporary sensibility. As a result, alongside his own tapestries, for example, ceramic pieces by Mado Jolain will be presented. This is a distant prefiguration of the current initiative of the Galerie Chevalier, offering its visitors a common space for two artists, but also for their various forms of expression. Better still, in 1959, Denise Majorel and Madeleine David, as interior architects, asked Matégot to completely refurbish and extend their gallery, now located on rue Cambacérès.

From the start, Lurçat had chosen to avoid monopolizing the picture rails of La Demeure, its reputation already being considerable, its clientele ever more abundant. Thus, his younger fellows, first and foremost Matthieu Matégot (who will benefit from a greater number of personal exhibitions than him), will have every opportunity to prove themselves. Hence, when the gallery’s premises were installed at the bottom of the Latin Quarter, a lively and still new district regarding the requirements of contemporary creation, it was Matégot who, with the decisive support of Lurçat, was responsible for inaugurating the new panels at the June 1955 exhibition. As neighbors at La Villa Seurat, the two men knew each other well and, despite some clashes over the choice of workshops in Aubusson, had agreed on the main principles of the renaissance of tapestry. As glorious as his international career may have been, particularly in Japan and the United States, Matégot will remember until his last years the warmth and generosity that presided over La Demeure’s destiny, underlining (again in March 1991 at our last meeting) that it was La Demeure that made him a well-known artist - and bankable - before he finally confirmed himself as interior designer and furniture creator. In spite of the fact that he very quickly practiced an abstract aesthetic that distanced him from the precepts of almost all the other artists in the gallery.

CONVERGENCES AND DIVERGENCES

From the very first years of their collaboration, Lurçat and Matégot understood that the phenomenon of the renewal of tapestry, this art so eminently French, would only be sustainable on an international level. But beyond these solely tactical and strategic concerns, many common points were already apparent in their respective approaches. Both had thus, in their beautiful youth, strongly suffered the double influence of cubism and surrealism before seeing their trajectory diverge, towards fantastic naturalism for Lurçat (*Le Vin de la Liberté*, *Apollinaire bleu*), towards visionary abstraction for Matégot (*Terra Nostra*, *Le Parkhor*). They both, too, developed throughout their careers an obvious inclination for the call of the elsewhere, explicit in Matégot (*Tropique du Capricorne*, *Croisière*), more poetically imprecise in Lurçat (*La Mer et ses lumières*). They will most often draw their inspiration from the great universal breeding grounds: exoticism tinged with spiritual supernatural for Matégot (*Le Parkhor*, *Omar Khayyâm*), the human condition and its disarray for Lurçat (*Liberté*, *Les Rets*), but also the obscure of mythology, the elation of cosmic and telluric forces, mystic poetry, as well as contemporary technology in some cases.

Through their progression, the two artists have remained faithful to an uncompromising aesthetic, using a palette of limited shades yet of a rare intensity. Diversity and mutation are key words, as their universe remains pierced by the obsessive elements of a clearly claimed permanence. It is probably due to the judicious choice of a palette with bright colors - although limited - that the lyrical power of their compositions was given, but also to the movements of a line that was deliberately wavering, sometimes whirling, at the source of a hypnotic domestication of vision, even in a work as submissive as *Aimant* to the rigor of geometrical abstraction. Symbolic depth and vibrant luminosity are equally present for both men, even if Matégot works more intensely on the interplay of shadow and light, notably by speculating on the point and hatching, while Lurçat constantly oscillates from the solar mirage to night vision (*Le Bois*, *Les Quatre mains*, *Les Quatre coins*). And there remains this deep conviction, shared by our two artists, that the world is a great organic whole of which man is only one element, just like stone, wind or animal... Intuition on which Lurçat will never have stopped meditating and that he will have been able to express with a subtle mixture of reason and poetry:



9 593 - Liberté de Jean Lurçat
H. 2,36 x L. 3,20 / H. 7 ft 7 x W. 10 ft 4



38 120 - Le Vin de la Liberté de Jean Lurçat
H. 2,18 x L. 1,45 m / H. 7ft 2 x W. 4ft 9



9 597 - Le Bois de Jean Lurçat
H. 3,90 x L. 3,78 / H. 12 ft 7 x W. 12 ft 4



37 974 - Terra Nostra de Mathieu Matégot
H. 1,50 x L. 2,10 m / H. 4ft 11 x W. 6ft 11



38 135 - Le Parkhor de Mathieu Matégot
H. 1,72 x L. 2,20 m / H. 5ft 7 ½ x W. 7ft 3



9 556 - Les 4 mains de Jean Lurçat
H. 1,97 x L. 2,81 m / H. 6ft 6 x W. 9ft 3

The world is not made up of separate elements constituting the animal kingdom, the plant kingdom, the mineral kingdom, etc. Each of us is the beginning of the mineral or the culmination of the vegetal, etc., and we live, we grow, we branch out exactly like twigs on a tree. This is a conviction of which I have been certain since my birth... We are rock, we are foliage, we are fish... Each being is everything all at once. [1962]

The only real point of irreducible divergence remains the use, by Jean Lurçat, of an explicitly symbolic language, a practice that obviously cannot be accommodated by Matégot's abstract conceptions. Thus, we see the owl, a very ancient symbol of wisdom Apollinaire bleu, fish and clouds, signs of fertility in les Quatres mains, the butterfly, a symbol of metaphysical lightness in Le Bois, horns and the rooster, heavily laden with rebel history against the serpent of oppression in Liberté, etc. Likewise, the pure visual intelligence of the spectator is solicited by the lute of les Quatres coins, which inscribes vision in time, by the cosmic background of Le Vin de la liberté, sign of the nocturnal permanence in Lurçat's visions, or by the net of Rets, prison which induces the necessity of the fight for freedom. The colorful flat areas of Matégot (the central "clearing" of Terra nostra, Omar Khayyâm's orange motif - against the "noir silence de l'Au-Delà" - "African diagonal" of the Tropics...) are of course much more subjective to read!

LURÇAT CERAMICS, "A SECONDARY JOB"

Towards the end of the 1930s, Jean Lurçat had shown a passing interest in ceramics, exhibiting a composition of fish on enameled stoneware panels at the 1937 International Exhibition of Decorative Arts. But it was at the Sant Vicens workshop in Perpignan, founded by Firmin Bauby in 1942, that he made all his vases and dishes, except for one experiment at the Madoura workshop in Vallauris, as well as the posthumous table service made at Haviland (Limoges) and presented to the public, in July 1966, at the Cristallerie de Paris. As soon as 1951, at the same time as Léon-Georges Baudry, director of the Manufacture de Sèvres, asked Lurçat for decorative projects with vases, the artist discovered the joys of what he called a "secondary job", always attentive to the advice of the technicians of the profession:

"I never work with ceramics or jewelry without a transition of a day or two, during which I inhale the climate. I pull out a folding folder, I sit in the workshop, I watch, I hear the tools, in short, I switch aprons. And this is where fatigue comes along, because you need to change, yet it is a fact: every time I discuss ceramics, jewelry, or lithography, I always refer to those who are, in a way, cellar masters. I tell them: "Look out... Do you find this to be good? Does that sound good to you from a business, or technical point of view?" [Lurçat, 1962]

In Sant Vicens, Lurçat works with both determination and enthusiasm, carrying out countless tests under the direction of the workshop manager, Gumersind Gomila, and compensating for the weakness of his experience with the richness and reliability of his intuition. On this subject, Claire Bauby Gasparian will recall, much later, that Jean Lurçat, "much appreciated in the workshop", was not hiding his annoyance at seeing the signature of the workshop leader appear with his own, considering that the latter "was only supervising the edition of ceramics and panels and creating nothing, nor giving a brush stroke..."!

The art of ceramics involves a very particular process: once the piece - dish, plate, jug, vase... - has been made by the terracotta craftsman, the painter takes it over and covers it with colors and motifs, at the whim of his imagination. He thus obtains an original model, intended for an edition with a variable number of copies, generally from 25 to 100, all numbered. On all Jean Lurçat's works, the flora and fauna, strange faces of this Dionysian mythology so particular to the artist, appear again. Under the sun, the universe burns up; in the depths of an impossible ocean, an improbable fish passes over a light background. Elsewhere, a mermaid associates her face with a proliferating greenery; on another dish, all freshness and bearing a discreet star, a naiad unites with uncertain foliage, on a white background of immensity. At random from other pieces, the melancholic owl watches under the moonlight, birds rest on dancing antlers. It is worth noting that the delicacy of these reveries, where color is more marked by its liveliness than by its diversity, will be less fortunate in large-scale projects, such as the wall decoration of the Maison de la Radio de Strasbourg in 1959 or the double decorative panel for the Cité administrative de Paris in 1965, which are worthwhile above all because of their rich composition. The material controls: with wool, Lurçat has always, even in his small pieces, "thought monumental"; ceramics is much more of an intimate vision.

A UNIQUE STYLE

"I wanted to deeply mark indelible traces of my passage in the history of French art" revealed Mathieu Matégot at the end of his prodigious career (1990). How can this be doubted in view of the immense international fortune of his contribution to contemporary furniture? While it is customary to present him as a master of perforated sheet metal, a technique he had the intuition for during his years of captivity in Germany, i.e. at the beginning of the 1940s, when he was mired in a factory producing metal parts, it is above all by his amazing stylistic qualities (control of proportions, innovative fertility, dynamism, and fantasy) that his contribution has imposed itself at the forefront of decorative modernity.

There again, Lurçat was not mistaken, acquiring around 1955, for his castle in the Tours Saint-Laurent and for his mansion in the Villa Seurat, the Kimono chairs of his young fellow, decorated in Rigitulle (a metal mesh which, developed by Matégot, gives objects a striking impression of lightness) and rattan. It was in the 1950s that the artist's genius shone brightest in the field of furniture. Let us discover their impacts and effects with the "Venise" Serving Table (1956, perforated sheet metal, glass), the Wastepaper (corrugated and openwork sheet metal) and other Magazine rack or Fruit Bowl (Rigitulle and metal, 1953) pieces of artwork that which testify, with the same happiness, to the inexhaustible fertility of an artist at the height of his career. Even if it is probably with the Cap d'Ail armchair that we will find traces of the most finished together of its unique style.

TWO ARTISTS AT THE HEART OF AND ON THE FRINGES OF MODERNITY

Everything, in their respective achievements, expresses the irreducibility of Jean Lurçat and Mathieu Matégot at a school, as if these two stars of contemporary creation shone in the artistic firmament of the 20th century without being part of any constellation. But the essential remains the same: both artists belong to the small privileged group of creators who influenced, in their time, the destiny of art. "Lurçat! It is tapestry" had written René Huyghe in 1952, instantly adding; "And the rebirth of tapestry has been the main event in contemporary art for the past ten years." The word can be used, with the nuances that such an analogy implies, for Mathieu Matégot. If these two men have left their mark on the history of contemporary tapestry, it was not by choosing a technique and material that had fallen into disuse, but because they had immediately shown themselves to be endowed with inventive capacities that, transfiguring this traditional technique and material, would reveal its true modernity. A lesson that could be extended to other fields of their activity, including of course ceramics and furniture.

In the aftermath of the Second World War, the days had been experienced by a whole generation as the dawn of a new era, delivered from the spectra inherited from the dark times. Nouveau roman, lyrical abstraction, existentialism... all the movements that had developed, essentially from Paris to New York, then displayed a youthful, and therefore uncompromising, enthusiasm. In such conditions, the rebirth of tapestry immediately went beyond the limits of the strict artistic order, for Jean Lurçat, already mature, as for Mathieu Matégot, still young, and took on the value of an appropriate testimony to history, an optimistic vision that conditioned the form and content of this renovation project. All the textile production of the two men was thus to be placed under the sign of hope, at the heart of a century called upon to solicit the mural, the monumental, the art of command as practiced by those Primitives whom they admired so much and whose, in a way, they finally transcribed the great lesson in terms of militant modernity.

Gérard Denizéau

[Translation by Esther Lubiato]



37 888 - Tropique du Capricorne de Mathieu Matégot
H. 2,58 x L. 3,45 m / H. 8ft 5½ x W. 11ft 4



37 912 - Les 4 Coins de Jean Lurçat
H. 2,27 x L. 2,92 m / H. 7ft 5½ x W. 9ft 7



38 187 - Omar Khayyam de Mathieu Matégot
H. 2,20 x L. 1,28 m / H. 7ft 3 x W. 4ft 3 ½



38 309 - Apollinaire bleu de Jean Lurçat
H. 2,50 m x L. 3,40 m / H. 8ft 2 x W. 11ft 1



38 121 - Croisière de Mathieu Matégot
H. 1,00 x L. 1,63 m / H. 3ft 4 x W. 5ft 4



38 075 - Les Rets de Jean Lurçat
H. 1,49 x L. 2,59 m / H. 4ft 11 x W. 8ft 6



9 594 - Aimant de Mathieu Matégot
H. 1, 73 x L. 1, 14 m / H. 5ft 8 x W. 3ft 9



9 596 - La Mer et ses Lumières de Jean Lurçat
H. 2, 87 x L. 4, 00 / H. 9ft 4 x W. 13ft 2



GÉRARD DENIZEAU

Universitaire et écrivain, Gérard Denizeau est professeur au Pôle Supérieur d'Enseignement Artistique de Paris. Auteur de biographies de peintres (*Cézanne, Chagall, Corot, Degas, Manet, Monet, Pissarro, Raphaël, Van Gogh, Vinci*) et de musiciens (*Rossini, Saint-Saëns, Wagner*), il a notamment obtenu le Prix Thorlet de l'Institut pour son ouvrage sur les principes théoriques de Jean Dewasne. À Jean Lurçat, il a consacré sa thèse (1989, Sorbonne), nombre d'articles et émissions radiophoniques ainsi que plusieurs ouvrages de référence : *Catalogue raisonné de l'œuvre peint* (Acatos), *Jean Lurçat* (Liénart), *Le Chant du Monde* (Somogy), *Jean Lurçat, l'Éclat du Monde* (Musées d'Angers). Auteur d'essais sur la pluridisciplinarité artistique (*Le Dialogue des arts, Musique et arts visuels*), producteur d'émissions culturelles pour Radio-France, il est traduit en 17 langues.

*A university professor and writer, Gérard Denizeau teaches at the Pôle Supérieur d'Enseignement Artistique de Paris. Author of biographies of painters (Cézanne, Chagall, Corot, Degas, Manet, Monet, Pissarro, Raphael, Van Gogh, Vinci) and musicians (Rossini, Saint-Saëns, Wagner), he has obtained the Prix Thorlet of the French Institute for his work on the theoretical principles of Jean Dewasne. To Jean Lurçat, he devoted his thesis (1989, Sorbonne) and several reference works: **Catalogue raisonné de l'œuvre peint** (Acatos), **Jean Lurçat** (Liénart), **Le Chant du Monde** (Somogy), **Jean Lurçat, l'Éclat du Monde** (Musées d'Angers). Author of essays on artistic multidisciplinary (**Le Dialogue des arts, Musique et arts visuels**), producer of cultural programs for Radio-France, his works have been translated into 17 languages.*

Crédits :

Conception du catalogue : Gérard Denizeau, Amélie-Margot Chevalier, Céline Letessier

Mise en page / Graphisme : Simon Delart

Photographies : Vincent Thibère, Victoria Tanto

Traduction : Esther Lubiato

Remerciements : Galerie Matthieu et Sophie Richard



TÉL. : +33 (0)1 42 60 72 68
INFO@GALERIE-CHEVALIER.COM - WWW.GALERIE-CHEVALIER.COM

 facebook.com/Galerie.Chevalier.Parsua

 galerie_chevalier_parsua