

## AVANT-PROPOS

Entre 1946, année de *La femme aux chardons* et la fin des années 90 qui voit naître *La terrasse*, une transformation plastique s'opère dans les tapisseries de Roger Somville. Cette mutation reflète l'évolution de l'homme, de la jeunesse à la maturité, mais aussi une réflexion profonde quant à l'esthétique même de la tapisserie. Les choix qui ont présidé à cet ouvrage mettent l'accent sur les recherches de formes et de couleurs, le dialogue entre les premiers dessins, le carton et la matérialité particulière des tapisseries. Les êtres qui peuplent ces pages et les œuvres de Roger Somville se trouvent au cœur d'une démarche sensible et l'artiste cherche inlassablement à donner plus de force émotionnelle à leur émergence.

L'enthousiasme du désir de réhabilitation d'une tradition de nos provinces éclate dans *La femme aux chardons*. Le personnage frappe par sa monumentalité, mais aussi par la force que trahit la main fermée sur l'outil. L'impressionnant chapeau ne se contente pas d'occulter partiellement le visage, il affirme la structure de la composition et son expressivité. Les chardons établissent le lien avec les plantes et mille fleurs qui occupaient et créaient l'espace particulier des tapisseries médiévales et de la pré-Renaissance. Cependant, aucun ornement strictement ornemental n'encombre l'œuvre. De même pour *Les cimentiers* et *La carriole*, le fond puissamment coloré projette à l'avant-plan les personnages ou les jeux d'enfants.

Comment ne pas percevoir dans ces deux créations un climat japonisant par cet effet de vide et les particularités spatiales ? La force des dessins préparatoires explicite la genèse des tapisseries et apparente certains cartons, par la vigueur et la densité du trait ou la profondeur des ombres, au langage du vitrail.

*L'homme couché*, endormi dans les blés pendant l'exode, relève déjà d'un autre esprit. La végétation le protège et l'emprisonne à la fois. Le réseau de lignes renforce la signification particulière du moment.

L'espace se construit par des hachures répétées, propres au langage de la lice qui traduisent ici l'émotion et l'angoisse de la situation. La lisibilité est moins aisée et la tentation de recourir systématiquement à la fragmentation des formes pourrait être grande. Le rabattement d'un tapis dans *La femme au chat* ou les découpes presque cubistes des *Parasols* proposent d'autres pistes de réflexion pour une mise en scène inspirée autant par Matisse que par Picasso. Les tapisseries des débuts de *Forces murales* céderont à un parti pris décoratif par l'abondance des motifs vestimentaires, de l'environnement floral, des surfaces colorées et des lignes entrelacées.

Entre *Les parasols* et *Le triomphe du Brabant*, dix ans se sont écoulés pendant lesquels le travail collectif a prévalu. Le char de feu du *Triomphe du Brabant* renoue avec un espace perceptif qui fait écho aux nombreuses scènes de triomphe traduites en tapisserie au XVI siècle. Du char romain à la charrette de foin, l'image est semblable. Les héros diffèrent, les paysannes remplacent les seigneurs pour célébrer la gloire de l'humanité au travail et les préoccupations du créateur. L'œuvre est forte par la globalité de sa conception, par ses ombres noires et grises qui sacrent l'or des champs.

*Les femmes sous la tente* chantent la joie de vivre dans cette harmonie chromatique aussi audacieuse que réussie. Toute la subtilité de la recherche des valeurs retentit dans les habitacles de toile et résonne dans les parures, en contrepoint des accents bleus et noirs d'un ciel profond. Chaque détail élabore l'unité de la création et, confronté aux dessins, aux peintures proches par le thème, témoigne à souhait de la volonté de traduire une monumentalité et une écriture spécifiques au vocabulaire de la tapisserie.

Loin de cette atmosphère édénique, formes et couleurs se heurtent, s'entrechoquent et s'opposent aux flots tourmentés qui portent *Le triomphe de la paix*. Issus du répertoire pictural antérieur, forces naturelles, bêtes et gens tentent d'échapper aux souvenirs cauchemardesques de Bruegel ou Bosch, aux cavaliers de Durer pour retrouver l'espoir des rescapés du *Radeau de la Méduse*. Ici, le monumentalisme des formes se veut tonitruant pour rappeler *Guemica*. La paix ne peut que s'arracher aux forces destructrices et le mot *triomphe* contredit le souvenir de la luxuriante charrette de foin.

Pendant plus de trente ans, Somville semble oublier la tapisserie. Sa peinture se transforme. Dans des fonds bleus et rouges d'une poignante intensité, des visages surgissent. Plus que jamais, ces êtres nous interpellent par leurs dimensions mais surtout par le regard. Et le retour à la lice s'accompagne d'une décantation des formes, d'une absence d'anecdote. On songe à Bacon et l'on attend avec impatience que *La terrasse* tombe de métier pour nous surprendre par son épiderme et la profondeur de son expression.

Jacqueline Guisset  
Docteur en Histoire de l'Art

## PREFACE

*Non, décidément rien n'est plus jamais acquis à l'homme*, ainsi que nous le chantait naguère Aragon. Pas plus en art, en amour qu'ailleurs. Ce qui nous semblait une évidence hier, une vérité enfin reconnue, et non sans luttes, risque bien aujourd'hui d'être remise en question; pire, d'être oubliée, occultée avec perte de mémoire plus ou moins organisées. Ainsi, vers les années 1945 et l'effondrement des occupations fascistes, le combat pour un art plus ouvert, plus public, à grand développement mural et ce *langage en commun* souhaité, comme le définissait un jour l'écrivain Hubert Juin. De ce combat, le renouveau de la Tapisserie en nos provinces aura été un passionnant épisode avec tout spécialement l'action de ces quelques jeunes artistes groupés en collectif : *Forces murales* et l'expérience des ateliers et coopératives de Tournai : Roger Somville, Edmond Dubrunfaut et Louis Deltour.

Depuis lors, l'art de haute et basse lice aura connu bien des avatars, dérives et détournements. Des mélanges de techniques, du tissage aux divers tricotages. Mélanges de matières : chanvre, nylon, papier et j'en passe. Détournement enfin de sa fonction, sa spécificité monumentale, réduite, miniaturisée jusqu'au format de timbre-poste.

Il avait pourtant fallu reprendre les choses de bien haut en ces années 40-50, retrouver franchise et clarté, économie chromatique, revenir des 14.000 tons fragiles des périodes de décadences aux quelques trente, voire dix tons en usage aux XVe et XVIe siècles. Reprendre les choses de plus haut; pas seulement du point de vue formel, mais aussi quant au sens. A l'instar de *l'Apocalypse d'Angers* en France, de la *Tonte des moutons* chez nous, dépasser le pur décoratif mobilier, le petit plaisir de décorum et de prestige à s'entourer de faux gobelins. Au contraire, faire passer au travers des fils de chaînes et de trames, un souffle d'humanitarisme et tous nos espoirs ouverts avec la libération. Il ne s'agissait pas d'une recherche ex-nihilo, mais dans l'air du temps et qui trouvait références et confirmation entre autres dans l'exemple de ces fresques romanes redécouvertes, ou chez notre Bruegel réhabilité et son réalisme magnifié. En 1956, le conservateur et essayiste Paul Fierens soulignera cette spécificité de *Forces murales* : Ils réussissent à héroïser le réel, transfigurer le monde du travail.

Et, personnellement, je garde encore en mémoire l'émotion, le choc des premières réussites : les cartons de *la femme aux chardons*, de *l'homme couché*, de *la carriole* de Somville, de *la chute d'Icare* de Dubrunfaut, du *fumeur* de Deltour.

Chez Somville, grand tumulte des enfants à leurs jeux dans *la carriole*, force expressive et monumentale de *L'homme couché*, ou encore le moment de silence et de recueillement poignant de sa *Femme aux chardons* destinée au *Mémorial du martyr juif inconnu* à Paris. Il y eut des déboires, des difficultés de gestion financière et surtout un déplorable désintérêt des pouvoirs décideurs à Tournai.

Il a fallu interrompre en plein élan cette coopérative de production. Il a fallu aussi et surtout du chef de Somville transposer autrement cette volonté de muralité, cet appétit premier de créativité. Retour à la peinture à l'huile, à l'acrylique, au chevalet sans doute mais en gardant toujours à l'esprit, souvent au travers de grandes dimensions, le souci de monumentalité et continuer par d'autres moyens cette bataille pour son réalisme.

Ce n'est plus qu'épisodiquement que Somville aura l'occasion de retrouver ailleurs l'atelier des liciers : à Bruxelles (Chaudoir), à Malines (De Wit), avec quelques grands moments, tel et encore (en collaboration avec Dubrunfaut) les cartons pour la salle du Conseil du Gouvernement provincial du Brabant (dont il avait réalisé les projets et obtenu la commande lors d'un concours organisé par le Gouvernement provincial du Brabant). Six pièces exaltant toujours l'homme au travail, et sur 40 m<sup>2</sup>, le *Triomphe du Brabant*), moissonneurs, faucheurs accompagnant *Le grand char à foin* comme chargé d'or. Et voilà que je me prends à rêver (délirer ?). De *char à foin* de Jérôme Bosch à celui de Somville, comme une continuation, de l'amer réalisme du premier au réalisme optimiste, offensif du second.

Une autre *moisson* encore (destinée elle à une compagnie d'assurances). Cette fois, présence nouvelle : La machine, la moissonneuse-batteuse, mais c'est toujours l'homme manettes et volant en mains qui dirige et mène l'offensive parmi un tourbillon de blé.

Il y a aussi le repos, les vacances, les grosses rougeoyantes chaleurs des *baigneuses sous la tente*. Nous sommes au début des années 60. De *l'atelier* à Tournai des années 1948 aux *baigneuses*, c'est aussi toute une évolution stylistique qu'il importe de souligner. Le rejet d'une facture, d'un expressionnisme qu'il juge trop limitatif, inapte à dire la modernité et les rumeurs d'un monde qui évolue et que seule une plus grande totalité de la forme pourrait évoquer. Le bruit d'armes, de bottes est toujours présent, la grande menace, et, plus proche, il y a le monde de la mine en voie de démantèlement. Ce Borinage que Somville, en dirigeant à Dour l'atelier de céramique, côtoie quotidiennement.

Et, picturalement, après Bruegel, c'est à présent Goya qui va l'interpeller. Goya et toute sa modernité, sa vision critique du monde depuis celui de ses propres et nobles commanditaires jusqu'au tragique des soudards envahisseurs et des cauchemars qu'engendre la dérision. Et toujours cette énorme gourmandise de peinture, cette fièvre à traduire la vie, de la sensualité des Mayas nues aux foules populaires de la *Sardine* ou du plafond de la *Florida* et cette époustouflante liberté de la touche.

Une leçon, mais certes pas copie. De même Somville va peindre dans un même élan le grand *Carnage* et

*l'après-midi* en famille, dessiner *l'Apocalypse boraine* et poser à travers plages et corps épanouis la question du bonheur.

Peintures, dessins, céramiques, voire un moment aluchromies, autant d'expériences de vie, de recherches, d'évolutions stylistiques qui ne nous éloignent pas de notre propos. C'est qu'elles nourrissent aussi ses expériences lainières, ses transpositions dans le domaine de la lice avec, périodiquement, quelques grandes réalisations. Comme autant de synthèses, bilans. Ainsi, en 1963, les quelques 70 m<sup>2</sup> du *Triomphe de la Paix*, une commande que l'État destinait et prêtait au nouveau palais de l'OTAN à Paris. Toute une série de thèmes antérieurs se retrouvaient ici totalisés dans la laine : les sabreurs de grévistes, l'homme au mouton mort, les oiseaux de malheur de l'apocalypse, enfin les hommes et femmes de bonne volonté et embarqués dans la barque fragile de la paix, l'espoir offensif malgré les tempêtes. Elle illustre aussi, sous-jacente, une réflexion à propos d'un poème de Bertold Brecht, qui ailleurs parlait du courage qu'il faut pour dire sa vérité, la lucidité à reconnaître dans quelle société on vit, que l'on récuse, quitte à retourner contre elle le compromis qu'elle nous impose. Et, rétrospectivement, on frémit de ce que cela aurait pu donner entre les mains de quelque moderne Lebrun adulant le Versailles de nos princes du jour. Des *Si vis pacem parabellum* sur fond de guerriers bardés de fer, ou de déesses symboliques, assez ambiguës pour ne froisser personne.

Encore une fois, une tapisserie qui n'était pas connue pour le seul plaisir de l'ameublement, qui se refusait à faire descendre l'art de la lice des hauteurs de *l'Apocalypse* à quelque gentille illustration à la guimauve.

Encore une fois, c'était Fierens qui rappelait : *C'est méconnaître la tapisserie que de la tenir pour un art d'agrément et de fioritures.*

Lorsque, en 1945, Somville et ses compagnons s'engagent dans l'aventure licière, c'était dans un contexte bien précis : des villes saccagées, détruites (cf. Tournai) à relever, reconstruire, et débroussailler le chemin. Aujourd'hui, c'est d'autres ruines qu'il s'agit d'affronter, économiques, sociales, idéologiques diront quelques nouveaux esprits forts grignoteurs d'archives. Et le jeune créateur de bonne volonté croule sous des années d'expériences, passionnantes ou dérisoires, contradictoires, sans finalité perçue. Il m'arrive alors d'évoquer ce *Principe espérance* du philosophe Ernst Bloch cher à Somville et voir dans le *Triomphe de la Paix* ce personnage au coq brandi comme une leçon, une invitation à l'espoir et des idées claires à remettre sur pied que les esthètes de la confusion et de l'amalgame s'obstinent à maintenir sur la tête.

Jean Goldmann  
AICA-ABCA