

ROGER SOMVILLE

PEINTRE CARTONNIER

Henry van de Velde, l'École de La Cambre et l'Exposition internationale de Paris 1937

L'Exposition internationale de Paris, en 1937, doit être considérée comme un apogée pour le mouvement de renaissance des métiers d'art qui s'est amorcé après la Première Guerre mondiale dans de nombreux pays Européens, que ce soit en France avec Francis Jourdain d'abord puis avec l'UAM, en Allemagne avec le Bauhaus de Walter Gropius mais aussi en Belgique où Henry van de Velde jouera un rôle central. En 1902 déjà, il avait créé des ateliers à Weimar puis édifié une école des métiers d'art qui avaient radicalement renouvelé la production de l'artisanat et des arts industriels de ce grand-duché, préfigurant le Bauhaus, qui s'installa en 1919 dans ces mêmes locaux.

Douze années après cette aventure allemande van de Velde est rappelé en Belgique pour prendre la direction d'une nouvelle école, l'Institut supérieur des Arts décoratifs (ISAD), fondé pour lui à Bruxelles en 1926, au moment même où le Bauhaus inaugure ses nouveaux bâtiments à Dessau. Carte blanche lui est donnée de poursuivre à Bruxelles son action de réformateur, violemment contestée par l'enseignement des écoles des Beaux-Arts du pays. Car, à l'instar de Gropius au Bauhaus, van de Velde défend le point de vue que l'on ne peut enseigner comment devenir un artiste mais que l'on peut apprendre à devenir un artisan accompli, ce qui conduira éventuellement à devenir un artiste tout en subvenant à ses besoins grâce à un métier.

Les résultats obtenus par son institut (plus connu sous le nom d'Ecole de La Cambre) font sensation dès 1931, lorsque les premiers travaux de fin d'études sont présentés au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Si bien que, avant de quitter la direction de l'ISAD, en 1936, il est chargé, de concevoir le pavillon de la Belgique à l'Exposition internationale de Paris de 1937, en collaboration avec deux collègues de son école, l'architecte Jean-Jules Eggericx et l'urbaniste Rafaël Verwilghen. Il présidera aussi à la sélection de tous les objets et produits qui y seront présentés. Le thème de l'Exposition, qui se veut en rupture avec celui de l'Exposition des Arts décoratifs de 1925, traduit bien les préoccupations de l'époque : « Arts et techniques dans la vie moderne ».

L'architecture optimiste et aérodynamique du pavillon belge, avec ses façades recouvertes de grandes dalles de terre cuite orange en bordure de Seine, est saluée par la presse et les commentateurs internationaux autant pour son esthétique contemporaine que pour ses aménagements intérieurs et la qualité générale des pièces exposées. Parmi celles-ci, quatre somptueuses tapisseries présentées dans le hall d'honneur font grande impression sur le public.

Elles doivent rappeler la maîtrise atteinte par les villes de Tournai, Bruxelles et Audenarde, dont la renommée fut assurée, du XIVe au XVIIe^e siècles, par leurs splendides tentures tissées, exportées dans l'Europe entière (et bien au-delà), puis prolongée jusqu'au XIXe siècle par des reproductions de tapisseries anciennes ou des tissages de « simili peintures ». Réalisées d'après les cartons des peintres Floris Jaspers, Rodolphe Strebelle et Sander Wynants, ces tapisseries ont pour ambition de relancer l'intérêt du public pour ce type de productions artistiques tombées en désuétude. Cependant, la complexité des dessins et la richesse des coloris, bien qu'éloignées de la minutie des productions anciennes, ne sont pas sans répercussions sur les coûts de production. Or, ce double problème avait hâté la disparition des métiers de la tapisserie qui ne survivaient plus, en cette

première moitié du XXe siècle, que par les commandes d'amateurs fortunés, désireux de posséder des copies de tentures anciennes ou des reproductions de tableaux.

La rénovation de la tapisserie entreprise à Aubusson et ses retombées en Belgique

L'une des retombées positives de l'Exposition de Paris en 1937 sera, incontestablement, un intérêt accru pour la tapisserie en France comme en Belgique. A Tournai, où la tapisserie était née à la fin de XIIIe siècle, ce métier d'art n'apparaît plus que comme l'ombre de lui-même. A Aubusson, cité française de la tapisserie, l'industrie manufacturière de luxe axée sur les tissages en simili-peinture a été gravement touchée par la crise économique de 1929. Mais un travail de fond y a été engagé pour abaisser le prix de revient des productions. Suite à l'expérience de l'entrepreneuse Marie Cuttoli (dont le principal mérite est de ramener à la tapisserie des peintres comme Braque, Picasso, Matisse, léger, Lurçat, etc.) et dans le droit fil des recherches effectuées sur l'élaboration des cartons par l'École Nationale des Arts décoratifs (ENAD), Jean Lurçat est invité par cette dernière à réaliser de fructueux essais¹. C'est alors dans le cadre de la révolution esthétique qui a bouleversé toutes les expressions artistiques de l'entre-deux guerres, qu'il s'attèle à son tour aux questions techniques qui rendaient les tapisseries inaccessibles. Son objectif : procéder à une simplification telle qu'elle démocratise le coût de fabrication tout en répondant à de nouvelles exigences formelles.

Sa proposition revient à la foi à réduire la palette des tons utilisés et à augmenter la dimension des points, ce qui exige une adaptation de l'art des cartonnières à ces nouvelles données : simplification des formes et teintes assez franches. De 1939 à 1944, Jean Lurçat s'installe à Aubusson (où il est chargé d'une mission exploratoire avec Marcel Gromaire et Pierre Dubreuil), pour redonner vie à la tapisserie en mettant ces principes en œuvre à grande échelle, avec l'aide de plusieurs manufactures. Inconnues jusqu'au lendemain de la guerre, les productions de « La jeune tapisserie française » réalisées à cette occasion sont présentées pour la première fois hors de France et révélées en Belgique, en décembre 1945, par l'exposition que Robert-L. Delevoy présente à Bruxelles dans sa galerie Appolo, à l'ombre de la cathédrale Sainte Gudule. Sont montrées, à cette occasion, 15 pièces tissées à Aubusson d'après des cartons de Jean Lurçat, Robert Wogensky, Dom Robert, Lucien Coutaud, Marc Saint-Saëns, Vincent Guignebert et Jean Picard-le-Doux.

Robert-L. Delevoye, qui éditera plusieurs ouvrages de référence chez Skira entre 1950 et 1985, enseigne l'histoire de l'art et l'esthétique à l'École de la Cambre dont la programmation traduit la volonté de se tourner vers un apprentissage des métiers d'arts en relation avec leur fonction sociale et leur présence tant dans l'espace public que dans la vie domestique. Ainsi on peut y suivre, par exemple, un cours de sculpture monumentale (Oscar Jespers), un cours de peinture décorative et monumentale (Charles Counhaye) et un cours des « Arts du tissu ». C'est Elisabeth de Saedeleer, dont le père avait fondé une manufacture de tissus et de tapis à Etikhove, près d'Audenaarde, qui enseigne les techniques de tissages à la main s'appliquant aux tissus d'ameublement. Mais la tapisserie n'en est pas exclue. Pour le pavillon belge de Paris 1937, elle a d'ailleurs tissé deux tapisseries d'après des cartons du peintre Edgar Tytgat (*Le sommeil des femmes fait rêver les hommes* et *La souplesse des femmes est comme celle des flots*) car l'expérience de ses propres ateliers, installés à Uccle, lui montre qu'il est salutaire de mener de pair des ouvrages aux débouchés complémentaires.

Cette école pas comme les autres (dénommée officiellement École nationale supérieure d'Architecture et des Arts décoratifs à l'époque, mais baptisée « La Cambre »), où van de Velde a voulu que l'on enseigne l'architecture et l'urbanisme dans un esprit de synthèse des arts, fait aussi la part belle à la scénographie, aux arts du livre, au travail des métaux, à la publicité et, plus tard, au design et au cinéma d'animation. Cette pépinière, qui s'orientera progressivement vers un

¹ Michèle Heng, « Aubusson et la renaissance de la tapisserie », *Histoire de l'Art*, 1990, p. 61-73.

enseignement plus exclusivement artistique dans les années 1950, va jouer un rôle décisif dans la Belgique au XXe siècle et sera à l'origine d'un redéploiement sans précédents des métiers et industries d'art jusque bien après l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958.

Forces murales

Lorsqu'en 1942 Roger Somville s'inscrit à La Cambre après avoir suivi les cours de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, ce n'est cependant pas au cours de peinture monumentale. Orphelin de père et issu d'un milieu modeste, il suit les cours de décoration intérieure de l'architecte Lucien François, conformément au souhait de sa mère. Il y trouve, comme camarades d'études, Émile Verraneman, Eric Lemesre ou Aimée Huysmans et obtient son diplôme en 1945. Mais c'est la peinture qui le passionne et, en dehors de ses heures de cours, il fréquente assidûment l'atelier de privé de Charles Counhaye, dont il inscrit le numéro de téléphone au dos de sa carte d'étudiant (année 1943-1944). Durant cette année faste, il fait la connaissance de Simone Tits, sa future épouse, étudiante en céramique en même temps qu'Olivier Strebelle. Enfin, toujours à La Cambre et en 1943, il rencontre Edmond Dubrunfaut (1920-2007), venu parfaire sa formation artistique en peinture monumentale chez Charles Counhaye, entre 1941 et 1943.

Les deux jeunes hommes partagent les mêmes centres d'intérêts et les mêmes idées quant à la place de l'art dans la société, privilégiant les techniques murales pour un art public ainsi que l'intégration à l'architecture dans l'objectif d'opérer une synthèse des arts plastiques. Ce sera le départ d'une collaboration de 12 années, scellée par la création, officialisée en novembre 1947, du groupe *Forces murales* avec Louis Deltour, jeune peintre tournaisien amené par Dubrunfaut. Le manifeste du groupe est rédigé avec la collaboration du très dynamique critique d'art Léon-Louis Sosset, secrétaire de l'association. A l'époque, Dubrunfaut a 27ans, Somville 24 et Deltour 20. Tous trois font aussi partie de la Jeune Peinture belge depuis septembre 1947, une association d'artistes fondée à l'initiative de R.-L. Delevoy, qui se maintiendra quelques années seulement, et dont font partie Rik Slabbinck, Gaston Bertrand, Marc Mendelson, Jean Cox, Louis Van Lint et, plus tard, Pierre Alechinsky, Jean Milo, etc. A côté d'une production personnelle importante, le trio réalisera ensemble, de 1947 à 1959 (1953 pour Deltour), des œuvres signées de la marque FM dans divers domaines d'expression artistique, en particulier ceux de la peinture murale et de la tapisserie. Dans ce cadre, ils réaliseront en plus d'une vingtaine de tapisseries, les fresques au Palais de Justice de Bruxelles (1949), ainsi que des toiles marouflées et de nombreux tissus peints (détrempe à l'acrylique), notamment sur le thème des horreurs de la guerre et des grandes luttes sociales de l'après-guerre en Belgique.

L'idée de former un collectif d'artistes fondant leurs sensibilités et avancées techniques individuelles en une même œuvre murale, signée seulement d'une marque, s'inscrivait assez bien dans l'esprit de van de Velde qui s'était élevé contre l'individualisme des artistes, envisageant leurs interventions comme prioritairement intégrées à l'architecture (ainsi qu'il l'avait tenté au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, en 1910, avec Bourdelle et Maurice Denis et au théâtre de l'Exposition Werkbund à Cologne, en 1914). Tout comme l'avait après lui défendu le Bauhaus. Il n'est donc pas étonnant que l'aventure singulière de *Forces murales* soit née en Belgique dans le sillage de l'école de La Cambre et que cet engagement pour un art public se soit développé à la faveur du climat d'émulation et d'aspiration à un monde plus juste qui a suivi la guerre.

Cependant, en dépit des aspirations de nombres d'artistes européens à participer à un art mural social et collectif, les possibilités de développements muraux semblent réduites et les architectes modernes sont réservés quant à l'idée de prêter leurs volumes épurés à des interventions picturales monumentales. Aussi la tapisserie apparaît-elle comme une étape intermédiaire, une sorte de tremplin vers le développement d'un art mural possible : elle possède une longue tradition en Belgique et présente l'immense avantage d'être déplaçable, ce que ne dédaignent nullement les commanditaires et amateurs potentiels ! Somville, qui s'enthousiasme pour le muralisme (mexicain)

et pour qui l'univers de la tapisserie est familier (ses premières esquisses de tapisserie datent de 1944 et ses premiers cartons grandeur de 1946) voit là un débouché possible pour un art qui ambitionne sa présence dans la vie publique.

En janvier 1947, le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles présente une vaste exposition du Musée National d'Art moderne à Paris (1946) intitulée « La tapisserie française du Moyen-Âge à nos jours », qui donne un aperçu important des tapisseries d'esprit nouveau produites à Aubusson et suite à laquelle Lurçat fonde l'Association des peintres cartonniers de Tapisserie (A.P.C.T.) Somville et Dubrunfaut en deviennent membre (fin 1947 ou début 1948) faute d'une organisation belge équivalente, tandis que Robert Delevoy devient le représentant de la Belgique au conseil d'administration. L'exposition de Bruxelles permet de découvrir quelques nouveaux venus à côté des fondateurs du mouvement (Lurçat, Gromaire, Wogensky, Dom Robert, Lagrange, Guignebert) mais elle fournit aussi l'occasion d'une rencontre entre Jean Lurçat et Roger Somville, qui en donne un compte-rendu enthousiaste dont le texte, daté du 15 janvier 1947, a été conservé dans les archives du peintre à Tervuren (*voir annexe 1*).

Le renouveau de la tapisserie à Tournai et la commande du gouvernement

Avant la constitution officielle de Forces murales fin 1947, un Comité de Rénovation de la Tapisserie de Tournai avait vu le jour à l'initiative de Tournaisiens convaincus, qui furent vite rejoint par les artistes du futur trio. La fin de 1945 et l'année 1946 furent mises à profit pour rédiger un rapport remis par le Comité à la Commission nationale des Artisanats et Industriels d'Art – section tapisserie murale, en vue de rénover la tapisserie de haute et basse lisse en Belgique. Encouragé par l'exemple d'Aubusson, le Comité déposa également auprès du Conseil économique wallon un programme d'action sur la possible relance de l'industrie de la tapisserie à Tournai, initiative qu'il soutint par un effort considérable de sensibilisation des milieux économique, politique et artistique. En dépit du peu d'intérêt montré par la ville de Tournai, il décida de poursuivre son action en se constituant en association sans but lucratif sous le nom de Centre de Rénovation de la Tapisserie de Tournai (février 1947). Contrairement à Aubusson, la tradition s'était toutefois interrompue à Tournai et le projet ne bénéficia ni d'un soutien de la ville, ni de celui d'un ensemble conséquent de manufactures – deux handicaps pénalisants. Il était dès lors crucial d'intéresser le public tournaisien à cette initiative. C'est dans ce cadre que, en mai 1947, le Centre présente à Tournai la première grande exposition consacrée à la tapisserie de Tournai contemporaine. Le décorateur d'avant-garde Marcel Louis Bagniet prend ensuite la relève de cette initiative en organisant une exposition des « Tapisseries de Tournai contemporaines » (14 - 28 juin) dans sa galerie de Bruxelles, où sont essentiellement présentées des tentures de Dubrunfaut, Somville et Deltour.

Ces manifestations aidant, et par un concours de circonstances favorables, l'initiative tournaisienne convainc finalement les autorités publiques du pays. Le 23 juin 1947, au terme de tractations difficiles entre le ministère des Affaires étrangères et le Conseil économique wallon – incluant la réadaptation de handicapés professionnels – le *Centre de rénovation de la tapisserie de Tournai* est officiellement constitué en Association sans but lucratif². En septembre de la même année, une commande providentielle lui est confiée par le Premier ministre et ministre des Affaires étrangères Paul-Henri Spaak, motivé par le projet comme chef de la diplomatie et acquis à son intérêt par un réseau d'amis de Somville³. La commande porte sur la création et la production de 300 m² de tapisseries destinées aux ambassades belges à l'étranger – vitrines du savoir-faire et des ambitions artistiques du pays – à réaliser en trois ans pour un montant de 2.100.000 francs belges.

² En février 1947 ; statuts publiés aux Annexes du *Moniteur belge* du 5 juillet 1947, p. 782-783 (n° 1651).

³ Les décorateurs Aimée Huysmans et Raymond Van Loo, relayés par l'architecte Emile Rulens et par Simone Dear dont la maison moderne est en cours de construction et d'aménagement par les trois précédents.

En avril 1948, la revue *Arcade* (publiée par des anciens de La Cambre) consacre son premier numéro à « la Tapisserie de Tournai contemporaine » et publie des reproductions de cartons et de tentures des trois artistes de Forces murales, tissées par les ateliers Taquet et Leroy de Tournai.

Mais les moyens humains et matériels indispensables pour honorer la commande du ministère excèdent les capacités des deux modestes ateliers tournaisiens existants. Après la mise en place d'un *Centre de réadaptation professionnelle* (janvier 1948), une société coopérative de production est créée (20 août 1948) qui se donne pour première tâche d'acquérir des métiers à tisser de basse lisse (de 2,50 m à 5m de large) ainsi que de former des lissiers habiles et sensibles parmi les accidentés du travail (surtout des carriers) qui émargent au « Fonds national des chômeurs involontaires ». La structure se met en place non sans difficultés : Roger Somville va jusqu'à emprunter 40.000 francs belges de l'époque à sa mère qui vit très parcimonieusement. La mise en activité débutera sans avoir réuni le sixième de la somme nécessaire au bon fonctionnement de l'entreprise – une situation qui pèsera sur son avenir. En mai 1948, le peintre cartonnier d'Aubusson Jacques Lagrange fait rapport au conseil de l'APCT de sa visite récente à la coopérative de Tournai où l'on est occupé à former 20 lissiers⁴.

Le *Centre de rénovation et la Société Coopérative de la Tapisserie de Tournai* sont gérés chacun par un conseil d'administration où sont représentés les artistes ainsi que tous les organismes officiels qui contribuent au projet (mais s'y impliquent peu). Le métier est enseigné par les derniers vieux lissiers qui pratiquent encore et par Robert Taquet, tandis que Somville se charge des cours d'histoire de la tapisserie et d'histoire de l'art pour galvaniser les artisans plus motivés. Il y aura 17 élus sur une centaine d'appelés. Les premiers sont à pied d'œuvre dès janvier 1949 : leur production individuelle, jugée concurrentielle, atteint six décimètres carrés par jour. Seront tissées par cette coopérative une trentaine de tentures qui feront la promotion de la tapisserie belge jusqu'au Japon.

Ni les sujets, ni les dimensions des tapisseries ne sont imposés aux artistes par le ministère mais les cartons doivent être approuvés par le commanditaire avant tissage. Ils sont rarement refusés. Lorsque cela arrive, c'est moins en raison des sujets proposés que du langage artistique héritier des Fauves et des Expressionnistes belges, jugé trop moderne par rapport à un métier d'art que l'on associe toujours à une forme qui ne s'est plus renouvelée depuis le XVIII^e siècle. De commun accord, et comme le fait Lurçat au même moment, les trois artistes s'inspirent de la nature et d'un solide bestiaire : en témoignent les centaines d'études de feuillages et d'animaux retrouvées dans les archives de Roger Somville. Mais avant tout, et se distinguant en cela de Lurçat, les artistes de Forces murales mettent au centre de leurs préoccupations la vie quotidienne, la solidarité, ainsi que le travail et les loisirs des hommes – surtout des femmes, en ce qui concerne Roger Somville ! En témoignent *Le dormeur* (1947, 310 x 205 cm), *Femmes dans un jardin* (1947, 240 x 360 cm), *Les fileuses* ou *Un atelier à Tournai* (1948, 300 x 300 cm), *Le retour des champs* (Forces murales, 1951. 250 x 270 cm). Leurs cartons grandeur (c'est-à-dire à l'échelle 100%), réalisés à la gouache, sont d'une grande précision et conçus en fonction d'une technique de tissage inspirée de celle de Lurçat : le point est gros ; les formes simplifiées et stylisées ; la teinture des laines est effectuée à l'aide de pigments naturels et d'un éventail de couleurs réduit mais plus large (70 à 100 tons) que celui de Lurçat. Les volumes et les passages entre les couleurs contrastées sont formalisés par des hachures (le battage).

De manière à réduire les incertitudes d'interprétation lors de la mise en œuvre, les cartons sont doublés par des calques numérotés du même format : ils reprennent l'essentiel des plages de teintes uniformes dont le numéro renvoie à un nuancier de laines – seul moyen de permettre le tissage d'une même tapisserie par plusieurs artisans. Forces murales signe ses tapisseries des initiales des trois artistes du groupe (ED. EL. RS) assorties d'une tour blanche (qui distinguait déjà la production tournaisienne au temps de sa splendeur, au XV^e siècle) sur fond rouge, avec une ou deux étoiles

⁴ Procès-verbal du conseil d'administration de l'A.P.C.T. du 28 mai 1948. Archives Somville, Tervuren.

blanches. Les tentures produites par un seul artiste sont signées de son nom, toujours assorti de la tour blanche sur fond de gueules.

Le 19 octobre 1949, dans son article « Réalisation murales en Belgique » publié par la revue *Arts*, Robert-Louis Delevoy révèle « l'effort mural considérable » qui se développe alors en Belgique autour de *Forces murales* et de ses activités en faveur de la renaissance de la tapisserie. A propos de la commande du gouvernement il écrit : « ... jusqu'à présent, la plupart [des cartons] ont été acceptés. A l'heure actuelle, la moitié de la commande est exécutée, soit 150 mètres carrés répartis sur une vingtaine de tapisseries. (...) on mesure la portée à la fois artistique et sociale de cette initiative qui attribue une sécurité matérielle à un groupe d'artiste, a permis la réintégration d'une main d'œuvre vouée au chômage, restaure un centre artisanal déchu depuis le XVI^e siècle, renoue avec une tradition locale et imprime, enfin, un nouvel essor à la cité tournaise. » (*Voir annexe 2*)

La volonté de Roger Somville de produire un art public et intégré à la vie de tous les jours se manifeste aussi par sa participation aux expositions de mobilier et d'équipements modernes qui se succèdent après la guerre. Ainsi le carton de *La femme au chat* est-il exposé à Deurne, en 1947, au chantier national du ministère de la Reconstruction, où ses amis Aimée Huysmans et Raymond van Loo présentent la salle à manger qu'ils ont conçus pour la maison que son épouse et lui sont occupés à aménager à Tervuren. En 1950, des œuvres de Forces murales ainsi que des céramiques de Simone Tits figurent aussi parmi les aménagements modèles commandés par l'architecte Renaet Braem aux mêmes créateurs de mobilier pour ses immeubles du quartier résidentiel du Kiel à Anvers. On les retrouve encore à l'exposition Logis 50 organisée sous tente, Porte de Namur à Bruxelles, parmi les ensembles modernes, accessibles au plus grand nombre, présentés par les mêmes décorateurs au côté de Marcel-Louis Baugniet, Éric Lemesre, etc.

Fin du Centre et de la Coopérative de la Tapisserie de Tournai

Les artistes de Forces murales ne ménagent pas leur peine pour assurer une bonne résonance à l'expérience : conférences, visites, expositions, entretiens avec le public sont programmés pour promouvoir cette ambitieuse entreprise et initier leurs contemporains à l'art de la tapisserie. Mais leurs efforts infinis et leur optimisme sont battus en brèche par une réalité contraire. La belle commande du gouvernement ne joue pas le rôle de levier escompté : sauf exception, les autres instances publiques ne suivront pas. Or le contexte économique wallon ne favorise pas les commandes individuelles car la tapisserie reste chère.

Si l'entente est parfaite entre les artistes et les artisans, ceux-ci critiquent la direction de la coopérative qui connaît rapidement des difficultés financières. Les réponses apportées par le conseil d'administration à cette question sont loin d'être à la hauteur des enjeux et enveniment ses relations avec les cartonnières : il est, par exemple, décidé de créer des tapisseries de très petite dimension pour les mettre en vente à bas prix – une initiative qui n'intéresse ni les artistes ni les lissiers.

Les 300 m² du ministère des Affaires étrangères sont heureusement livrés avant que les choses ne s'aggravent sérieusement. Durant les années qui suivent, les rivalités politiques s'ajoutant aux problèmes de trésorerie conduisent petit à petit la coopérative de production à proposer sa dissolution début 1951 – et ce, malgré l'arrivée de deux nouveaux artistes, Michel Holyman et Jean Ransy. Pour éviter la mise en vente publique, la faillite est prononcée le 19 février 1953 et l'aventure se clôture par une déroute totale⁵.

Louis Deltour déclare forfait et quitte Forces Murales, tandis que Dubrunfaut et Somville, qui peuvent à peu près subvenir aux besoins de leur famille grâce à l'enseignement, poursuivront leur association un peu plus de cinq années encore pour concevoir de nouveaux cartons de tapisserie, des tissus peints et les fresques au polyester sur aluminium *Hommage aux constructeurs* et *Hommage*

⁵ *Forces murales, un art manifeste, op. cit.*, p. 64 et p. 98.

aux visiteurs (160 m²) qui ornent les murs extérieurs de pavillons d'accueils de l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958 dans le parc d'Osseghem. En 1959, ils mettent fin à leur collaboration et reprennent leur autonomie sans renoncer à leur ambition de rénover les arts muraux.

Cependant, Roger Somville ne digéra jamais l'échec de la Tapisserie de Tournai.

Quinze ans plus tard, opérant une mise au point sur cette expérience, il pointe l'indifférence méprisante de ceux qui auraient pu sauver ce qui avait été aussi péniblement construit, en particulier la Province de Hainaut qui se désintéressa du sort des lissiers refoulés au chômage après avoir acquis un savoir-faire unique et la Ville de Tournai qui, malgré la visibilité culturelle quelle retira de l'expérience (et qu'elle conserve aujourd'hui puisqu'elle abrite le seul musée de la tapisserie de Belgique, le TAMAT), n'acquiesça jamais le moindre m² de tapisserie tissé à l'époque.

Endetté par cette expérience, il mettra plus de 10 ans à rembourser le prêt que sa mère lui avait si imprudemment consenti.

Non seulement l'aventure se terminera tragiquement, mais les tapisseries du Ministère des Affaires étrangères ne seront pas présentées en Belgique avant de rejoindre leurs destinations parfois lointaines (New York, Karachi, Cambera, Tokyo, Montevideo, Milan, Londres, Paris, Le Caire, Budapest, Caracas, Rio de Janeiro, ...). Ainsi soustrait au public, cet ensemble de plusieurs dizaines d'œuvres ne sera réuni partiellement qu'une seule fois, près de 10 ans plus tard et pour une quinzaine de jours seulement à Bruxelles (du 12 au 29 mai 1956), dans les magnifiques salles de la Galerie Giroux. En tête du catalogue, Paul Fierens, Conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, salue une réussite « qui faisait grand honneur » à l'audace de ces jeunes gens et les résultats acquis dans une « discipline qui exige le dépouillement le plus strict, la concentration des effets, l'équilibre de la composition et l'unité dans la rigoureuse simplicité du parti pris, dans la pure plasticité du style. » L'exposition sera ensuite présentée au Palais des Beaux-Arts de Liège. Ces manifestations sont l'occasion d'annoncer la création d'une future Manufacture Royale des Tapisseries de Tournai, entreprise « basée sur l'expérience concrète de la courageuse équipe qui, il y a dix ans, a fait renaître un art qui avait contribué au prestige de Tournai »⁶. Le projet restera lettre morte.

Depuis 1956, les tapisseries n'ont plus jamais été montrées au public alors qu'elles incarnent l'effort le plus conséquent qui ait été réalisé en Belgique au XXe siècle en matière d'art public et de muralisme – avant le métro bruxellois qui bénéficia de moyens incomparables. Ces inconséquences expliquent que cet effort hors du commun reste, aujourd'hui encore, méconnu et sous-évalué.

A quand une exposition rassemblant l'essentiel des tentures et/ou des cartons de Forces murales ainsi que de ses trois artistes commandées par le ministère des Affaires étrangères ?

Les cartons de tapisserie de Roger Somville

En plus de nombreuses esquisses dénonçant les horreurs de la guerre exécutées à partir de 1944 et de petites maquettes de tapisseries, quelques 40 cartons personnels à échelle grandeur ont été retrouvés dans l'atelier de Roger Somville à Tervuren, la plupart non tissés. Ils représentent une partie seulement de sa production propre en matière de tapisserie qui se monte à une centaine de cartons si l'on compte ceux de Forces murales (selon les archives du TAMAT). Plus de 70 cartons (variant de 3 à 25 m²), sont datés des années 1946-1950 et constituent un versant méconnu de l'œuvre de l'artiste (au même titre que ses travaux céramiques), se distinguant fortement de sa peinture par le parti décoratif assumé, inhérent au médium, aux matières et à leurs spécificités techniques. Certains cartons (non tissés), comme *Femme buvant*, (1948, 191 x 151 cm) ou *Femme au bord de la mer* (1948, 283 x 151 cm), sont emblématiques de la simplification des formes comme des

⁶ Propos d'Alexandre André, Président des *Artistes du Hainaut*, publiés dans *L'Indépendance* (27 mai 1956). Archives Somville, Tervuren.

tons et de la stylisation découlant de la révolution technique introduite par Lurçat ; d'autres, comme *Les genêts* ou *Femme se coiffant* (1948, 295 x 240 cm) et *Les baigneuses* ou *Le bain* (1949, 297 x 250 cm), font parfois songer au merveilleux des décors et costumes de Léon Bakst pour les Ballets russes, inspirés par l'orient ou le folklore du centre de l'Europe. Tous se distinguent par la dynamique des formes, le tourbillon des lignes et la riche symphonie des grands aplats de couleur comme dans *La Carriole* (1947, 325 x 360 cm) ou dans *Les fileuses* ou *Un atelier à Tournai* (1948, 300 x 300 cm).

Scènes et motifs sont d'ailleurs parfois communs avec ceux de l'aventure parallèle mais complémentaire vers laquelle la céramiste Simone Tits a entraîné Roger Somville lorsque l'élan de la tapisserie de Tournai s'est brisé et que son époux s'est trouvé, à partir de la fin de l'année 1950, coupé de toute possibilité matérielle de faire tisser ses cartons. S'il continue à se consacrer à la peinture et à l'enseignement du soir à l'Académie des Beaux-Arts de Watermael-Boitsfort, il s'investira plus d'une dizaine d'années avec Simone dans « La Céramique de Dour » dont la structure restera flexible et légère (à l'opposé de celles de Tournai). A partir de juillet 1951, le couple d'artistes réservera à l'atelier de Dour et à son fondateur, l'industriel Émile Cavenaille, quatre jours par semaine (dont tous les week-ends) et la moitié des vacances scolaires.

Mais Somville n'abandonnera jamais la tapisserie pour laquelle il montre un attachement profond, gardant une fascination pour le velouté des matières en plus d'y voir l'opportunité de réaliser de vastes compositions murales, parfois même publiques.

Bien que brève, l'exposition de Galerie Giroux constitue une réelle découverte pour le public et ranime vraisemblablement l'intérêt des institutions belges pour la tapisserie durant les années qui suivent. En 1958, *la Femme aux chardons* de Roger Somville (1946, 250 x 310 cm) est choisie par le gouvernement belge pour honorer le tombeau du Martyr juif inconnu à Paris. Peu avant cela, le ministère de l'Instruction publique passe commande à Forces murales des *Lavandières* (1956-1957, 340 x 650 cm), tenture qui sera suspendue dans la salle du Conseil de la maison communale d'Etterbeek-Bruxelles (1957) et choisie ensuite par le jury du Centre international de la Tapisserie ancienne et moderne (le CITAM) pour être exposée, de juin à septembre 1962, à la Première Biennale de Lausanne de la Tapisserie, au musée cantonal des Beaux-Arts. Cette sélection équivaut à une véritable reconnaissance de la part de la première grande manifestation internationale consacrée exclusivement à la tapisserie qui amorce, à partir des années 1965, un tournant vers les arts textiles pour devenir un événement incontournable connaissant des records d'audience jusqu'à sa dissolution en 1995.

Toujours en 1957, le projet de Somville *Le Triomphe du Brabant* sort lauréat du concours lancé par la Province de Brabant pour décorer la vaste salle du Conseil Provincial à Bruxelles (14 septembre). Pour la réalisation des cartons chiffrés du plus vaste ensemble qu'il n'ait jamais fait tisser, Somville décide tout naturellement de travailler en collaboration avec Edmond Dubrunfaut. Élaboré sous le contrôle de la Commission provinciale des Beaux-Arts, le principal carton chiffré de l'ensemble est déposé à la Manufacture royale de tapisserie Gaspar De Wit à Malines début juillet 1958 où l'exécution, évaluée à un an, sera suivie tout aussi attentivement. A part le fait que Gaspar De Wit « oublie » de tisser le nom des artistes et s'arroge la conception de l'œuvre, le tissage est très satisfaisant. Une fois l'oubli réparé, le panneau monumental (le char à foin de 500 x 900 cm) et les 5 panneaux qui le prolongent (de 390 x 310 cm chacun) – *La famille, L'industrie, L'électricité, Les élagueurs, Les paysans* – sont exposés au Palais des Beaux-Arts de Charleroi, puis à Bruxelles et à Anvers, avant d'être mis en place dans la salle du Conseil du Palais provincial et inaugurés en avril 1959. L'ensemble se trouve toujours suspendu dans ce même bâtiment, reconverti depuis en Parlement de la Région de Bruxelles-Capitale, où il est présenté dans la salle de lecture de la bibliothèque.

A la fin de cette année, échaudé par son expérience avec Gaspard De Wit mais encouragé par cette commande, Somville s'informe auprès de différentes firmes de leur intérêt et de leur capacité à

tisser certains de ses nouveaux cartons. Sont contactées à cet effet, la manufacture G. Chaudoir à Bruxelles, ainsi que la Manufacture royale de tapisserie Braquenié à Aubusson et, dans la même ville, la manufacture Tabart et celle de Madame Goubly, ayant toutes travaillé avec Lurçat. Elles marquent leur vif intérêt mais, pour des raisons de facilité, c'est finalement la Manufacture Chaudoir qui est choisie pour tisser deux grandes tapisseries composées dans la quiétude du vaste atelier installé dans la grange de la maison de vacances familiale à Olmet (Puits de Dôme). Leurs magnifiques tons chauds exaltent l'atmosphère d'un été à la plage d'un côté et, de l'autre, le travail des champs dans les vastes plaines de la Limagne, traversées chaque année pour rejoindre l'Auvergne. Ce sont *Les baigneuses sous la tente* (1960, 300 x 450 cm) et *La Moisson* (1961, 300 x 450 cm), dont l'expression plus libre témoigne des nouvelles recherches picturales du peintre à cette époque.

La tapisserie de la paix (1961-1965)

Le 1er février 1961, Roger Somville est sélectionné avec trois autres artistes par l'Administration des Arts et des Lettres du Ministère de l'Instruction publique, pour réaliser l'avant-projet d'une tapisserie de 4,50 m sur 13,30 m (!) que le Gouvernement belge souhaite offrir à l'OTAN pour décorer les locaux de son palais à Paris. L'avant-projet doit être déposé le 1er mars. Mais les premières esquisses ne correspondent pas aux attentes de l'ambassadeur belge auprès de l'OTAN, André de Staerke, qui estime que les objectifs de cet organisme chargé d'assurer la défense des pays libres face au bloc communiste est mal compris par les artistes. Un nouvel avant-projet est demandé aux quatre artistes pour le 15 janvier 1962 – un délai qui paraît plus raisonnable pour élaborer leurs propositions. Le 5 février, c'est *Le Triomphe de la paix* de Roger Somville, qui est choisi. Il reste toutefois à convaincre l'OTAN d'accepter ce cadeau qui semble empoisonné, ce à quoi s'attèleront durant des mois le commanditaire et Paul-Henri Spaak, ministre des Affaires étrangères.

La tenture, inspirée par un poème de Berthold Brecht, représente, dans sa partie centrale, sur un fond bleu intense, une frêle embarcation menacée par les flots, à bord de laquelle a embaqué une humanité qui lance des regards inquiets sur son environnement où se profilent, du côté gauche, la guerre, la sottise et les vanités humaines représentées par de gros oiseaux et, du côté droit, sous l'aspect d'un cavalier de l'apocalypse, la répression et les peuples qui en sont les victimes.

Si l'OTAN avale difficilement la pilule, il en va de même pour plusieurs amis de l'artiste et une partie de la presse de gauche qui interprètent son attitude comme une approbation de la politique d'armement nucléaire de l'OTAN. De vieilles amitiés se briseront sur cette affaire.

Fin mars 1963, la Manufacture Gaspard De Wit est désignée comme seule capable d'exécuter une des plus grandes tapisseries jamais réalisée d'une seule pièce au monde (celle tissée par De Wit pour l'ONU en 1955 mesurait 10 x 150 m), tandis que Somville travaille, seul cette fois, à l'élaboration du carton qui commence au mois de mai. Il est déposé le 1^{er} juillet 1964 à la manufacture, qui s'en dit très satisfaite. Pour éviter toute contestation, le nom de l'artiste est cette fois représenté sur le carton. Ce qui n'empêche pas Gaspar De Wit de modifier le dispositif prévu pendant les vacances de Somville. Les choses ne rentreront dans l'ordre qu'en septembre 1964. Après un an, la tapisserie est suspendue au Palais de l'OTAN et éclairée, pendant qu'est imprimé le prospectus préparé pour sa présentation à la presse et son inauguration en octobre 1965.

Elle ne fera qu'un court séjour au Palais de l'OTAN puisque, quatre mois plus tard, le 21 février 1966, le Président de la République Charles De Gaulle annonce le retrait de la France du commandement intégré de l'OTAN. Dès 1967, le siège de l'organisation est transféré de Paris à Haren, près de Bruxelles, où *Le Triomphe de la Paix* ne peut être intégré dans les locaux préfabriqués trop bas de plafond.

La tapisserie sera exposée au Palais des Congrès de Bruxelles (Mont des Arts), au Palais des Nations à Genève, puis au Palais de la Dynastie à Bruxelles avant trouver une affectation définitive, en 2005, dans l'espace réservé à la presse du siège de la Commission européenne, rond-point Schuman à Bruxelles.

Après cette « œuvre de combat », ce sont des hymnes à la joie de vivre que Somville fait tisser à Bruxelles par la manufacture Georges Chaudoir : *Femmes dans un jardin* (1969, 200 x 300 cm) et *Un instant de paix* (1985, 160 x 240 cm), tentures conçues comme des œuvres intimes à vocation domestique et privée. La dernière, *La Terrasse* (1999, 312 x 452 cm) spécialement créée à la demande de son épouse, Simone, pour embellir leur maison de Tervuren, sera tissée à Tournai par le CRECIT (Centre de Recherches, d'Essais et de Contrôles scientifiques et techniques pour l'Industrie textile, ASBL). Elle nécessitera de nombreuses esquisses préparatoires et pas moins de 8 maquettes conçues à partir de 1996.

Roger Somville s'explique sur la dimension plus picturale de cette œuvre qui clôture sa production tissée en abandonnant définitivement le vocabulaire formel des « battages » propres à la technique de la tapisserie : « La terrasse se veut une œuvre intimiste de caractère monumental. Allier le charme et la puissance n'est pas évident... Je l'ai voulu débarrassée des éternelles hachures et de couleurs de valeurs contrastées : effet de nuit où dominent les bleus profonds. Elle se situe à la frontière de la peinture et de la tapisserie. Ni l'une, ni tout à fait l'autre.

Il est utile et nécessaire d'éradiquer les principes à œillères qui mènent aux répétitions conventionnelles. Je crois que les formes dynamiques de ce carton répondent aux torsades flamboyantes et au chant de la laine. »⁷

Entre 2016 et 2018, un inventaire sommaire des cartons de tapisserie conservés sous forme de rouleaux dans l'atelier de Roger Somville à Tervuren est entrepris par la fille du peintre, Claire Somville (psychopédagogue), Anne Van Loo (architecte et urbaniste, Secrétaire de la Commission royale des Monuments et des Sites de Bruxelles), avec l'aide de Nicolas Munoz Caballero (petit fils du peintre). Ils dénombrent plus de 75 projets personnels conçus entre 1946 et 1999, en plus de ceux conçus dans le cadre de Forces murales.

Si la production de ce collectif et l'œuvre tissée d'Edmond Dubrunfaut ont fait l'objet d'études et de publications – l'un et l'autre étant incontournables lorsque l'on s'intéresse au renouveau de la tapisserie en Belgique – il n'en va pas de même de la production de Roger Somville dont la renommée de l'œuvre peinte a finalement éclipsé le travail du cartonnier.

C'est à la faveur de ce travail d'inventaire, parfois près de soixante-dix ans après leur création, que ces cartons de grandes dimensions et peints à la gouache sont redécouverts, miraculeusement conservés à l'abri de la lumière, dans toute la vivacité de leurs lignes et la fraîcheur de leurs couleurs exprimant un irrépressible enthousiaste juvénile. Ils s'imposent comme une production à part dans l'œuvre de Somville, un témoignage artistique de premier plan, emblématique du mouvement muraliste qui traversa la jeune peinture à l'échelle européenne durant l'après-guerre.

Sources et orientation bibliographique sont données en annexe 3.

Anne Van Loo
Bruxelles, mars 2022.

⁷ Archives Somville, Tervuren.

ANNEXE 1.

Rencontre de Roger Somville avec Jean Lurçat. 15 janvier 1947.

(archives Somville, Tervuren)

J'ai vu Jean Lurçat. Nous avons discuté pendant une heure et demie. Il y a en lui trois hommes qu'il faut séparer.

- 1) Le peintre surréaliste.
- 2) Le rénovateur de la tapisserie française.
- 3) Le politique.

Comme peintre surréaliste, Lurçat ne dépassera jamais le peintre de deuxième ordre — la forme n'est jamais puissante ni très originale.

Quant à la rénovation de la tapisserie française, on peut dire qu'il l'a inventée avec son ami Gromaire (avant l'exposition de Picasso, Rouault, Matisse...). Au point de vue technique, il l'a réalisée avec une maîtrise et une intelligence supérieure, remplaçant le nombre de points de 17 ou 18 le cm par 3-4-5 le cm, utilisant les grosses chaînes, réduisant les tons de milliers à 25 et 30, utilisant, comme au Moyen-Âge, des cartons conçus en fonction de la tapisserie, etc.

Par ces moyens sains, profondément vivants, absolument réalistes (par la technique) et d'une conception toute moderne, il a bouleversé et fait faire un bond considérable à la tapisserie française. Je ne considère pas encore le point de vue esthétique mais Lurçat a tellement compris que la rénovation de la tapisserie ne se réaliserait pas s'il la projetait seulement sur un plan technique et esthétique, qu'il a étudié avec intelligence et perspicacité le point de vue économique.

Il est un fait que les industries des tapisseries de France en étaient au point mort. Elles ne rapportaient plus à personne quoi que ce soit d'un peu valable. Or la seule façon d'intéresser vraiment l'État à cette rénovation, c'était précisément de montrer que du point de vue économique, il y avait là des possibilités réelles et vastes. Lurçat les a magistralement soulignées.

Mais là encore, il se heurtait à un nouveau mur, et celui-là était de dimension. Au point de vue politique : qui était Lurçat ? Un communiste ! Il avait donc contre lui les quatre-cinquièmes de l'État et bien entendu la totalité des manufacturiers. Alors il va avoir recours à deux moyens : 1) personnel 2) politique.

Le moyen personnel : les ateliers Tabard à Aubusson sont en 1939-40 tombés à néant — c'est-à-dire, deux ouvriers que la famille ne parvient même plus à payer. Lurçat va les soutenir de ses propres deniers. Mais en même temps, bien entendu, il fait tisser ses cartons. Il les vend, et ainsi de suite la manufacture se relève et elle passe, en six ans, à 80 ouvriers. Et la famille Tabard s'est naturellement enrichie. Il est un fait que, pour son action financière, Lurçat aura dorénavant toute la confiance de Tabard qui est un homme capable et ouvert.

Action politique : la gauche française ne peut pas et ne sait d'ailleurs pas (en 1939-1940) aider Lurçat financièrement.

Un moment d'ailleurs la rénovation de la tapisserie est mise en danger (1940, défaite française). Mais reprenant le dessus, Lurçat, courageusement, continue l'effort tenté. (...)

L'Action politique de Lurçat est bien simple : se servir des capitaux « de la droite » pour accomplir la rénovation de la tapisserie française, qui au fond, est une action « de gauche », vu que ses principaux artisans et son esprit sont nettement progressistes. Et naturellement, tout cela fut servi par l'affaiblissement de la lutte des partis pendant la guerre. En sept ans Lurçat et tous les artistes cartonniers français ont réalisé un travail vraiment immense.

Du point de vue technique du tissage : à part le mécontentement d'une partie des ouvriers lissiers et ouvrières qui, par habitude, par leur formation préfère tisser des Bouchers, Fragonard, etc., le tissage

est presque parfait. Quand de jeunes lissiers convaincus du bien fondé et enthousiasmés par la tapisserie moderne seront au travail, il est un fait certain que le dernier pas aura été franchi. Mais déjà maintenant, la question du tissage, grâce aux cartons extrêmement lisibles des peintres, est réglée. Les tapisseries modernes sont parfaitement exécutées. Bien entendu, l'exécution souffre encore d'un manque de sensibilité, mais encore une fois, ceci est une question de temps. La sensibilité naîtra de l'enthousiasme des lissiers qui, comme au moyen-âge, admireront et pénétreront l'esprit des cartons.

Du point de vue de la teinture : là il reste un grand effort à réaliser. Les teintures à l'aniline ont remplacé les teintures naturelles, c'est à dire végétales. L'expérience tentée au Palais des Beaux Arts de Bruxelles a été concluante à ce sujet. La lumière des projecteurs est rejetée par les tentures de "l'Apocalypse", "des fonds à fleurettes" et de "la Dame à la licorne" alors que cette même lumière projetée sur les tentures modernes est absorbée. Autant les anciennes tapisseries avaient des couleurs cristallines, autant les modernes en ont des boueuses.

Du point de vue esthétique : je ne suis pas totalement d'accord avec l'esthétique de Lurçat. Pourquoi ? D'abord du point de vue de la forme. Issue du surréalisme, sa forme est molle, conventionnelle, et trop souvent inexpressive. Je considère qu'en tapisserie vivent parallèlement deux esprits : l'expressif et le décoratif. Car ne l'oublions pas, la tapisserie est un art décoratif.

L'Apocalypse d'Angers, qui est le plus pur chef d'œuvre de la tapisserie, est cependant extrêmement décorative. Mais supprimons tout ce décor des tapisseries, tous ces motifs décoratifs (pris de l'Orient, de Byzance, des manuscrits enluminés, des fresques romanes, etc.). Que reste-t-il ? Un dessin puissant, expressif, audacieux, prestigieux, comparable aux dessins les plus remarquables des plus grands maîtres du moyen âge (comme Roger de la Pasture par exemple). Cette tenture étant d'ailleurs la seule vraiment chrétienne de toute l'exposition, n'est prise en considération que par très peu de gens. Ils préfèrent "la Dame à la licorne" qui est une splendeur mais, eux, y découvrent je ne sais quoi de joli, de superficiel.

L'Apocalypse est rejetée, consciemment ou non, parce qu'elle contient une partie des ferments que nous défendons, parce qu'elle est chrétienne, collectiviste, et que les vrais chrétiens sont des gens dangereux !

Et c'est justement parce que cette tenture n'est pas uniquement décorative, qu'il y a un drame qui s'y déroule comme un film, drame qui par sa grandeur est si proche de nous. Je crois que nous entrons dans une époque où, si cette fois nous avons en nous peut se concrétiser, le chant de l'homme sera aussi beau mais avec une expression toute différente que celui des hommes des XIII^e et XIV^e siècles.

Lurçat a peut-être compris le sens de tout cela ; ses coqs et soleils, qui sont des chants de liberté et de gloire pour la France, sont décorativement beaux, mais leurs dessins, leurs conceptions manquent de cette grandeur, de cette pureté d'expression que nous cherchons.

Chez lui, les feuillages deviennent un élément principal, c'est à dire que le décor, s'il ne supplante pas le sujet, l'égale. S'il le supplante, la tapisserie devient uniquement décorative et s'il l'égale, c'est là une faute de composition. Il faut toujours qu'un élément, tout en restant foncièrement et totalement inséré dans la composition, domine les autres. "La Dame à la licorne", tant aimée pour son côté décoratif, est un grand chant d'amour très expressif. Le dessin (sauf peut-être celui de certaines licornes et de certains lions) est sévère, construit, d'une plasticité remarquable pour une tapisserie qui est également un exemple de charme. Lurçat est vraiment un homme de son temps. Il a les qualités requises pour ce qu'il a tenté, qui est vraiment l'idée que nous défendons (que nous défendons et que nous essayons de chanter au moyen de notre art).

Ses moyens : ils ne sont pas assez employés dans le sens expressif, sensible, etc.

Mais Lurçat a la grande qualité de ne jamais perdre de vue la laine. Et tous les effets décoratifs qu'on en peut tirer ne doivent jamais être négligés pour la bonne raison (qui est toujours la même) que la tapisserie est aussi un art décoratif.

Roger Somville

ANNEXE 2.

Extrait de *Arts*, 19 octobre 1949

Réalisations murales en Belgique, par Robert L. Delevoy

(archives Somville, Tervuren)

Un effort mural considérable se développe actuellement en Belgique. Il porte simultanément sur la tapisserie et la peinture murale proprement dite. Ses promoteurs sont de jeunes artistes issus de l'École Nationale d'Architecture et des Arts Décoratifs de Bruxelles.

Il ne s'agit pas, bien entendu, d'un mouvement qui a surgi en l'espace de quelques mois. Les œuvres qui nous autorisent à en parler aujourd'hui sont le résultat – les premiers résultats – d'une prise de conscience parfaitement claire et précise : 1° De la fonction sociale qu'est appelée à jouer une œuvre en soi à destination collective ; 2° des possibilités internes qu'offre la peinture actuelle aux déploiements muraux ; 3° des conditions matérielles et des contingences économiques du moment ; 4° d'un souci de réagir contre un certain individualisme pour mieux coïncider avec une société à laquelle nos artistes tentent de s'intégrer.

N'est-ce point le signe d'un généreux état d'esprit qu'ils aient, ces jeunes artistes, mutuellement consenti à confondre sur le mur leurs mains et leur style jusqu'à créer le miracle d'une émouvante unité ? Leurs travaux anonymes sont réalisés sous le vocable collectif Forces murales. Et en vous révélant les noms de Dubrunfaut, Somville, Deltour, Holyman, je ne commettrai une illogique indiscretion que pour mieux leur rendre l'hommage qu'ils méritent, 5° Prise de conscience d'un mode d'expression qui entend répondre à un thème donné par une poésie appropriée et sans nécessairement recourir à un réalisme démagogique ou à un faux romantisme populaire. Les artisans de Forces Murales se refusent à sacrifier au nom de « l'art pour le peuple » les acquisitions les plus précieuses de la peinture contemporaine. La mystique d'un « art pour le peuple » est, pour eux, aussi suspecte, aussi troublante, que le serait aujourd'hui « l'art pour l'art ».

À cet égard, nous sommes quelques-uns à éprouver de profondes appréhensions devant cette tendance que commande depuis quelques temps un secteur de la critique, tendance qui se traduit par des pamphlets néo-réalistes, inondés de louables intentions sociales, certes, mais en définitive aussi pauvre de contenu que plastiquement réactionnaire. N'est-il pas permis de croire cette voie dissolvante, tant elle incline à momifier les grands initiateurs de la peinture actuelle, tant elle risque d'interrompre le développement, l'épanouissement normal de la forme et de la syntaxe, de la langue, adéquates au contenu de notre temps.

On accuse de « fabrication » les sous-Braque, les sous-Picasso, etc. : or ces suiveurs sont les agents, demain obscurs, d'une tradition en gestation : ce en quoi ils sont aussi nécessaire à la vie de la peinture que le furent les grotesques et les dyckens qui préparèrent Michel-Ange et Rubens. Le temps n'est peut-être pas éloigné où il apparaîtra que Guernica est la véritable chartre de la peinture moderne comme l'Agneau mystique fut celle de la peinture flamande. Les œuvres de nos jeunes artistes n'en sont pas, pour autant, « picassiennes ». Loin de là. Si il leur faut découvrir une paternité, elles la doivent à leur maître Charles Counhaye. Toutes sont motivées par la figure humaine, à l'exclusion de tout autre argument décoratif.

Leur style est décidé par le jeu ample d'arabesque dont les contrepoints se poursuivent à l'intérieur même des figures. Enlevées avec fougue et hardiesse, elles prennent possession de l'espace monumental avec un maximum d'intensité. Leur écriture aigue, incisive, tranchante, charrie peut-être avec trop d'impertinence des « tics » inhérents au métier « tapissier ». Les thèmes qu'elles exaltent leurs ont été donnés, pour le hall d'un préventorium (Hountaing), pour la salle de conseil d'une mairie (Mourcourt), pour le hall d'un autre hôtel de ville (Calonne), pour l'une des salles d'un palais de justice (Bruxelles) ou pour la galerie de circulation d'un cimetière (Tertres) : ce sont le « Repos du midi », l' « Été », le « Commerce », le « Coq mort », « Hommage aux prisonniers et déportés politiques », etc., soit au total, réalisés ou en cours, 400 mètres carrés.

Indépendamment de cet effort coordonné par l'équipe de Forces Murales, il y a lieu de signaler quelques tentatives indépendantes et isolées, mais qui n'en prouvent pas moins une réelle « inquiétude murale » et une tendance parmi les jeunes à appeler l'aplomb du monument : prenant pour thème les Tarots, Alechinsky vient de réaliser une douzaine de panneaux pour un cabaret bruxellois, Serge Creuz a décoré le hall d'une école communale, Gaston Bertrand participe à la décoration d'une nouvelle église aux environs de Bruxelles, Van Lint et Anne Bonnet ont enrichi d'un décors folklorique le paysage d'un jardin privé, Cox cristallise en terme muraux une grande

composition, « le massacre des innocents », Mendelson entreprend un carton inspiré par la Comedia dell' arte.

FORCES MURALES est aussi à l'origine d'importants mouvements en faveur de la renaissance de la tapisserie.

Entre 1930 et 1935, un atelier de Malines – seul centre subsistant en Belgique et dont l'activité se limitait à la copie d'anciens – fait appel à quelques peintres modernes et réalise pour l'exposition universelle de 1935 ces vastes tentures Jaspers, Strebelle, Wynants. Ces panneaux sont d'avantages des fresques décoratives que des tentures pensées comme telles. Si cependant elles comportent des milieux de tons (on sait l'erreur esthétique et les mortelles économiques d'une telle conception), elles n'en traduisent pas moins un effort moins arbitraire que celui que madame Cuttoli qui, au même moment, faisait copier les Braque, Picasso, Miro, etc.

Un jeune artiste, Edmond Dubrunfaut, dénonce le danger, éprouve la nécessité de mûrir une pensée murale, étudie la technique des anciens et, à l'académie de Tournais, réalise, en 1938, après quelques essais, un carton basé sur l'emploi du gros point et des tons comptés.

Survient la guerre, parenthèse obligée. En 1945, les œuvres de Lurçat, Saint-Saëns, Coutaud, Picart-le-Doux, etc., sont exposées à Bruxelles et provoquent un mouvement d'intérêt considérable. Lurçat vient dire le sens de ses recherches. Il prend contact avec Dubrunfaut qui, à ce moment, a acquis un métier et forme deux artisans. Forts de l'encouragement et des conseils du maître français, Dubrunfaut, auquel viennent se joindre Somville et Deltour, redoublent d'effort, conçoivent de nombreux cartons et bientôt les exposent en même temps que leurs premières tapisseries tissées. Sous leur impulsion est créée à Tournais, en février 1947, le Centre de Rénovation de la Tapisserie lequel entend poursuivre l'étude et l'amélioration de la technique de la tapisserie et encourager la production de la tapisserie de Tournais dans le cadre de l'esthétique contemporaine. Une Coopérative de production est installée. Des métiers sont acquis. Mais la main-d'œuvre manque. Pour la former, un centre de Réadaptation est ouvert dans les locaux de l'académie de Tournais, en collaboration avec le « Fond nationale des chômeurs involontaires ». Une centaine de travailleurs – principalement des carriers – inaptes à exercer leur métier à la suite d'accidents, viennent y suivre des cours théoriques et techniques, de janvier à septembre 1948, soit durant 9 mois, à l'issue desquels 20 ouvriers, nantis de leur nouveau métier, sont versés aux ateliers et commencent à exécuter la première tranche de la commande que le gouvernement, à l'intervention du premier ministre, a entre temps passée au centre : il s'agit de 300 mètres carré de tapisseries destinées à décorer les ambassades de Belgique. Aucune contrainte n'est imposée aux artistes, qui demeurent libres de traiter les thèmes qui les inspirent, dans les dimensions qui leur plaisent. Ils sont seulement requis de soumettre leurs cartons avant tissage et, jusqu'à présent, la plupart ont été acceptés. À l'heure actuelle, la moitié de la commande est exécutée, soit 150 mètres carré répartis sur une vingtaine de tapisseries. L'ensemble de cette commande suppose un crédit de 2 400 000 francs belges, soit environ 15 millions de francs français : on mesure la portée à la fois artistique et sociale de cette initiative qui attribue une sécurité matérielle à un groupe d'artistes, a permis la réintégration d'une main-d'œuvre vouée au chômage, restore un centre artisanal déchu depuis le XVI^{ème} siècle, renoue avec une tradition locale et imprime, enfin un nouvel essor à la cité tournaisienne.

ANNEXE 3.

Roger Somville, peintre cartonnier.

Sources principales

Archives administratives de l'ENSAV-La Cambre, Bruxelles.
Archives Somville, Tervuren.
Archives du TAMAT, Tournai.

Orientation bibliographique

- BRYSS-SCHATTAN Gita, *Somville*, Bruxelles, Atelier Vokaer, 1988.
- CASO Paul et CAVENAILLE Emile, *La céramique de Dour*, s.l., Éditions du Tilleul, 1958.
- GOLDMANN Jean, *Somville Tapisseries 1945-1999*, Sprimont, Mardaga, 1999.
- GOYENS DE HEUSCH Serge (dir.), *XXe siècle. L'art en Wallonie*. Bruxelles, La Renaissance du Livre / Dexia Banque, 2001.
- GUISSSET Jacqueline et BAILLARGEON Camille (dir.), *Forces murales, un art manifeste*, Wavre, Mardaga, 2009.
- HENG Michèle « Aubusson et la renaissance de la tapisserie », *Histoire de l'Art*, n° 11, Paris, 1990.
- *Forces murales 1947-1959. Deltour, Dubrunfaut, Somville*. Tournai, Fondation de la tapisserie, des arts du tissu et des arts muraux de la communauté française de Belgique, 1989.
- *Un demi-siècle d'expositions au Palais des Beaux-Arts*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1981.
- SOMVILLE Roger, *Pour le réalisme – un peintre s'interroge*. Paris, Roger Maria Éditeur, 1970.
- SOMVILLE Roger, *Peindre*, Avin-Hannut, Éditions Luce Wilquin, 2000.
- SOSSET Léon-Louis, *Tapisserie contemporaine en Belgique*, Liège, Éditions du Perron, 1989.