

LE RÊVEUR FANTASTIQUE

Portrait bibliographique de Philippe Roberts-Jones ou la poésie comme méthode de l'histoire de l'art

LE RÊVEUR FANTASTIQUE FACE AU RÉEL

L'œuvre de Philippe Roberts-Jones a cette particularité d'instaurer, à l'intérieur même de la pensée de son auteur, un dialogue constant avec ce double qu'est Philippe Jones. Notre propos se situe à ce point d'articulation précis où l'historien d'art et l'acteur de la vie culturelle rencontrent le poète dans l'intimité de son univers propre. Comme notre sous-titre le laisse entendre, l'irréalisme fera figure de révélateur à cette pensée tout en donnant sa légitimité à ce bouquet d'essais offert en hommage.

Le thème de l'irréalisme revient sans cesse sous la plume de Philippe Roberts-Jones avec pour point d'orgue la parution en 1978 de *La peinture irréaliste au XIX^e siècle*¹. Deux ans plus tôt, sous la houlette de son conservateur en chef, les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique avaient participé à la redécouverte du symbolisme avec une exposition itinérante, devenue célèbre aujourd'hui: *Le symbolisme en Europe*². L'ouvrage de 1978 revient sur le sujet et l'englobe dans un courant plus large qui se définit par son rapport au réel. Le thème synthétise une aspiration profonde de l'auteur tout en rendant son dû à un siècle qui restait encore, sinon à découvrir, tout au moins à reconsidérer. A travers cette étude de l'irréalisme qui nous conduit du romantisme au surréalisme en passant par le symbolisme, le critique s'enfonce à la recherche d'une unité qui relierait ces mouvements. A son terme, on sent bien que quelque chose de plus large se joue: une tentative de définition de l'art où le critique met en place un système qui dévoile aussi le poète.

L'essai s'ouvre sur Goya et sur *Le sommeil de la raison engendre les monstres* (fig. 1). D'emblée, l'auteur situe son propos là où jaillit l'irrationnel «en lieu et place de la connaissance et de la science»³. L'irréalisme déploie ses ailes à l'endroit précis où l'esprit scientifique et sa logique univoque basculent dans les profondeurs de l'inconscient. Ils ramènent le champ de nos préoccupations au niveau de

Fig. 1: Francisco Goya y Lucientes, *El sueño de la razon produce monstruos*, 1797-1798, eau-forte et aquarelle, 21,6 x 15,2. Planche 43 de la série des *Caprices*. Cliché Schrobiltgen.

l'homme dans son vécu plus que dans son intellect. Aux limites de la connaissance, là où la logique reconnaît son impuissance, Philippe Jones tend la main à Philippe Roberts-Jones. La poésie se fait clé d'accès à l'univers de l'art.

Si l'ouvrage retrace l'histoire de cet irréalisme au XIX^e siècle, il nous révèle d'emblée une des constantes de la pensée de Philippe Roberts-Jones: le refus des systèmes qui entraveraient l'imagination et emprisonneraient la pensée dans les rêts de la logique. Loin des philosophies qui ne vivent que ce que vivent les hommes, Roberts-Jones récuse leur dogmatisme au profit d'une pensée qui, tel le flâneur, «herboriserait» au quotidien les fruits du hasard et de l'air. Philippe Roberts-Jones ressent davantage les saveurs du vrai dans la poésie que dans les normes philosophiques.

Hostile à l'esprit de système, le penseur n'en a pas moins sa rigueur. Au terme de

sa recherche sur le sens de l'art, il ne reste que l'homme dans la fragilité de ses désirs, dans la faiblesse de ses envies, dans l'éclatement de ses possibilités. Parti au delà du réel, Philippe Roberts-Jones aboutit à sa propre conclusion: l'irréalisme révèle moins un refus du réel que la nécessité de saisir, dans les profondeurs de l'homme, une vérité qui, ne dépassant pas le cadre de sa subjectivité, serait, par ce fait même, universelle:

La réalité, pour l'artiste, se situe non seulement au-delà des sens, mais aussi au-delà de la raison, car ceux-là ne peuvent que traduire le monde périssable et celle-ci ne permet que d'en juger⁴.

Entre réalité et irréalisme, l'art occupe une situation privilégiée: il renseigne sur l'une en dévoilant l'autre. Le regard prend une dimension nouvelle. Il invite à la traversée des apparences sans qu'il soit nécessaire de se perdre en quelque vaine mystique. Répondant au «modèle purement intérieur»⁵ qu'esquissait Breton, l'artiste découvre dans cette surréalité une nouvelle vision du monde; une vision poétique «qui ne s'attache pas aux apparences, mais qui s'accorde aux résonances de l'analogie»⁶. «L'imagination absolue» à laquelle Bachelard conclut dans *L'air et les songes*, conduit à cette *Recherche de la base et du sommet* que Roberts-Jones, à l'instar de Char, reconnaît chez ces «alliés substantiels» que sont Braque, Klee, Miró ou Giacometti. Au niveau belge ce seront, entre autres, Khnopff, Magritte, Ramah, Albert, Willequet, Delahaut, Lismonde, Bertrand, Mendelson ou Bonnet. Ces œuvres vivent dans sa pensée comme dans sa poésie. Le lien est étroit. *Jaillir Saisir*, publié en 1971, en explorera les analogies en un dialogue intimiste⁷. Philippe Jones emprunte à Jean Arp le motif de son discours. Et de le citer en exergue:

Nous ne pouvons nous entendre dans le langage intérieur qu'avec les hommes que nous rencontrons aux confins des choses⁸.

L'irréalisme prend la saveur du paradoxe. S'il jaillit au plus profond des sensations, il se transforme en réalité intérieure par la poésie des limites sans cesse transgressées. «Aux confins des choses», l'émotion donne chair à l'univers. Et René Char d'en dévoiler le sens:

L'accès d'une couche profonde d'émotion et de vision est propice au surgissement du grand réel⁹.

Pour Philippe Roberts-Jones, l'image se confondra avec cette quête des profondeurs qui conduit au dépaysement. En effet, lorsque le regard se fait vision, les frontières entre univers extérieur et réalité intérieure se délitent sous la pression d'une même nécessité. Kandinsky l'avait pressenti en 1909 en rédigeant son *Spiri-*

tuels dans l'art.. Le monde devient symbole, le mot se fait signe¹⁰ et l'image se confond avec l'homme. «L'écriture se dessine et dessine celui qui l'écrit»¹¹, conclut le poète sensible aux images qui dévoilent plus qu'elles n'expriment. L'élan de l'esprit n'est toutefois pas gratuit et le poète tend la main au critique en bouleversant le sens entendu de l'image:

*Elle doit être la nasse et le miracle
d'une pêche profonde
sinon vide elle reste
délavée au bord du temps*¹²

Parlant de l'œuvre de Gaston Bertrand, Philippe Roberts-Jones relaie Philippe Jones pour définir ce qu'il entend désormais par réalité:

*«[L']image ne jaillit pas, instantanée, d'un bain révélateur, mais se nourrit d'un long cheminement à travers soi-même, les hasards, les chances, les accidents, les autres»*¹³.

La référence à Gaston Bertrand n'est pas innocente. Philippe Roberts-Jones y célèbre un art de mesure, d'équilibre, de subtile décantation du réel, de maîtrise parfaite où l'intégrité de la pensée s'étoffe de la qualité d'un métier précieux. Philippe Jones y retrouve ce qui nourrit sa propre œuvre de poète: la pudeur du sentiment et l'intégrité du mot lentement poli à l'instar de ces pierres que le temps et le hasard préparent à la caresse de l'amateur. Le temps prend alors une signification extraordinaire. Il orne de sa durée les méandres de l'intuition que le poète associe au *Temps venant*¹⁴ et que le critique explore chez Spilliaert¹⁵ comme un double de ses propres insomnies.

L'image prend une valeur forte. Elle se fait creuset où le sentiment transfuse et où le langage se découvre une intensité nouvelle dans le perpétuel dépassement de ses limites intérieures. Et Philippe Roberts-Jones d'en souligner le but en empruntant à Char: «la liberté c'est *ensuite* le vide, un vide à désespérément recenser»¹⁶. Le critique découvre chez le poète nourri au lait étoilé des œuvres de René Char l'au-delà de sa propre volonté. L'endroit exact où l'existence passée bâtit l'avenir, le point précis où l'image réalise cette liberté de l'*ensuite*. Le peintre dévoile la source et règle le mystère. En jouant des matières, en lissant ses lumières, il place l'image où on ne l'attend point. Comme le *Flux de l'aimant*, l'image est perpétuel devenir. Elle se nourrit de son propre mouvement qui comble le vide laissé par l'attente:

L'irréductible en sous-œuvre et sa mouvante densité qui se projette, ouvre la voie à tous les possibles, déroule ceux-ci en méandres, laisse libre cours à d'imprévi-

*sibles tangences. C'est l'éclosion multiple de l'image arrêtée et retenue, image naissante, toute encore à la joie d'être, aux prises avec ses volutes et son éclat, éprise de son jaillissement. A l'ancre dans sa souplesse, jamais autre chose que défi de l'éclaircie à son cadre brumeux*¹⁷.

Cette leçon poétique inspirée par Miró place l'irréalisme à la source même de l'art. Aussitôt la mimesis récusée, l'idée de réalité se perd au plus profond du Je. Si cette vision séduit le poète, nous verrons que l'historien en précisera l'acceptation. Arrivé à ce point, l'irréalisme se confond avec une découverte de soi qui prend pied lorsque tout se réduit à l'initiale et que le dialogue renonce aux conventions. La valeur d'irréalisme bascule et se transforme en une réalité intérieure. «Je est un autre» disait Rimbaud. La formule serait à mettre au carré pour Philippe Roberts-Jones et son double.

Nous voici arrivés en ce lieu secret où l'homme et son œuvre se confondent intimement. Vouloir en saisir la vérité, nous obligerait à quelque indiscretion. En effet, là où les questionnements aigus prennent leurs racines réside généralement une faille qui livre l'homme dans sa fragilité, dans une enfance de l'âme qui ne triche ni ne trompe. La distance entre l'image et l'idée, entre la chose et le mot, recouvre chez Philippe Jones, comme chez ceux que l'on nomme Poètes de la Résistance, le trouble d'une fracture avec le monde. On trouvera une même course contre l'histoire et contre l'injustice du temps. Reflet d'un drame, image du père. Entre le refus de toute barbarie et la solitude menaçante de l'absence, entre la nécessité d'agir et le dialogue amputé de l'autre, la poésie panse les plaies et le souvenir donne sens à l'avenir:

*Sous les auvents du ciel les morts se rassemblent
sans nom et sans couleur, sans mots pour les vêtir,
sans fard, sans chapelle et sans passe-droit,
identiques, ils ont perdu l'épaisseur des chairs.
La mort rejette leur sang et ses raisons
comme un vêtement usé, du revers de la main,
et, dans la clarté surgie, ces morts étonnés
voient à l'infini se refléter leur image;
ils ne retrouvent plus la ride familière
sur le visage connu et que l'ombre a poli*¹⁸.

La guerre ne s'est pas estompée dans l'oubli et le souvenir de ceux dont les traits se sont effacés accompagne l'homme qui sait ce que coûte la vie. Et René Char de revenir douloureux sur ce souvenir de résistance:

*L'action qui a un sens pour les vivants n'a de valeur que pour les morts, d'achèvement que dans les consciences qui en héritent et la questionnent*¹⁹.

Ces *Feuillets d'Hypnos* soulignent la nécessité d'une action qui étanchera l'angoisse en consacrant, dans le Beau, cette liberté suspendue dans le vide de l'*ensuite*. L'esthétique n'est plus un système né de la raison, mais une nécessité, fruit de la vie comme *la rose de chêne*:

*Chacune des lettres qui composent ton nom, ô Beauté, au tableau d'honneur des supplices, épouse la plane simplicité du soleil, s'inscrit dans la phrase géante qui barre le ciel, et s'associe à l'homme acharné à tromper son destin avec son contraire indomptable: l'espérance*²⁰.

L'irréalisme dans l'œuvre de Philippe Jones – comme dans celle de Philippe Roberts-Jones – équivaut en somme à une lutte secrète entre ce qui fut et ce qui ne pouvait être, entre ce qu'engendra l'histoire et ce que pouvait l'amour. Image de l'espérance, il jaillit de chaque repli du réel, du moindre dévoilement de l'homme. L'irréalisme exprimerait-il une sorte de refus? Un refus pour mieux être, pour exister pleinement, avec la frénésie et l'ivresse d'une «profonde respiration», dans la rigueur d'un dialogue constant avec soi-même. Laissons-le préciser cet itinéraire:

*L'étincelle qui guide le poète vers une page blanche n'est que la prise de conscience, à un moment privilégié, du discours continu des choses*²¹.

Ce discours continu, bâti sur autant d'indices qu'offre le hasard, s'organisera à partir d'une ligne de force dont nous sentons l'origine sans en maîtriser la trajectoire. L'irréalisme naîtra alors de la distance que le sens prendra vis-vis de l'objet. Paul Valéry n'y associa-t-il pas la signification même de la poésie²²? Entre la chose et son image, la distance qu'impose l'imaginaire décrit autant celui qui la nourrit que la réalité dont il la revêt.

IRRÉALISME ET IMAGE

Chez Philippe Roberts-Jones, le critique n'est sans doute pas éloigné du poète. Dévoiler les méandres de l'histoire de l'art ne peut se résumer aux seuls faits égrénés avec méthode, mais révèle une façon d'être soi-même par la médiation de l'image. Le poète s'y consacre avec appétit comme s'il s'agissait de la seule issue pour le mot lorsqu'il aspire à s'évader des mornes contrées du dictionnaire pour s'étouffer de l'expérience d'une vie. Savourant la magie de l'image et du mot lorsqu'ils trouvent sens avec cette intensité qu'a l'air pur en montagne, Philippe

Roberts-Jones s'enthousiasme pour tout ce qui libère en l'homme sa pureté première. Le critique se tournera rapidement vers les formes d'expression qui transgressent l'illusion et déforment la réalité conventionnelle.

La caricature retiendra le jeune chercheur. Après avoir étudié l'histoire de la presse satirique illustrée entre 1860 et 1890²³, il se consacre à l'histoire de la caricature en cette fin de XIX^e siècle qui voit le genre se répandre de Daumier à Lautrec en passant par Gill, Rops ou même Puvis de Chavannes²⁴. A travers la caricature, le critique décèle cette distance évoquée plus haut qui permettrait à l'intuition de transformer la réalité en fonction de l'intuition de l'artiste. Message politique et création artistique se rencontrent en un même irréalisme qui soumet le réel à l'imagination de l'artiste²⁵. En déformant le réel, l'artiste libère une intuition qui ne tardera pas à prendre le dessus.

D'emblée, Philippe Roberts-Jones tire de sa fréquentation avec Philippe Jones une connaissance de l'œuvre vécue de l'intérieur. Dans *Image donnée, image reçue*, article publié en 1982 en hommage à Jacques Stiennon, le critique souligne la valeur «poétique» de l'image comme un équilibre précieux entre «la charge émotionnelle que ressent l'artiste et le langage qui lui permet de l'exprimer de manière originale»²⁶. Nous y reviendrons. L'équilibre interne en appelle un autre, externe, entre l'auteur et le spectateur. Si l'expression nécessite une maîtrise du métier, il en va de même pour le regard. L'innocence n'est pas de ce monde et l'irréalisme s'empare de toute image qui affirme une distance, aussi minime soit-elle, vis-à-vis de la réalité. La caricature fait glisser l'apparence réaliste vers le comique aigre-doux d'une satire sociale. A cette démarche répond une recherche qui vise moins le corps social que l'intuition solitaire. Le sens même de l'art s'y nourrit de l'universel²⁷.

L'artiste guide un voyage au cœur du langage. Philippe Roberts-Jones y découvrira ses principales amours: symbolisme, surréalisme et une certaine abstraction détachée de tout esprit de système. Les images glânées seront autant de jalons posés. L'origine littéraire de la plupart de ces mouvements favorise l'accès poétique à l'image.

Dans *Du réalisme au surréalisme*²⁸, l'art en Belgique fait l'objet d'une redécouverte qui place en une même perspective symbolisme et surréalisme. Le caractère illusoire de la réalité s'appuie sur l'usage conventionnel du langage. Remettre en cause celui-ci ébranlerait celui-là. A côté des fantasmagories d'Ensor que ranimera Alechinsky, l'étrange réalisme de Khnopff opère son charme dans le glissement des illusions. L'apparence mimétique s'attache au langage par souci de communication. Khnopff pervertit cette logique en instillant du mystère là où règne l'illusion. Le doute intérieur prend la densité de ces masses vaporeuses qui enveloppent le paysage. L'univers bascule dans le monde intérieur. Le poète sera

Fig. 2: Xavier Mellery, *Rêve du soir*, ca. 1900, crayon noir sur papier, 25,2 x 20, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Cliché ACL

celui qui transforme l'efficient en nécessaire sans recourir à la raison. Le message est dans la pierre, dans la feuille qui vibre au vent. Par définition l'art prône cette irrégularité du langage que d'aucuns ramènent historiquement au symbolisme et au surréalisme. Khnopff n'exprime-t-il pas à merveille ce léger glissement de l'apparence vers cette irrégularité qui donne un sens neuf à un sentiment profond? Le silence s'impose dans l'intensité vécue. Elle retient le souffle intérieur et dévoile, sans rien exprimer, la réalité dans sa profondeur intérieure.

Les formes se défont de leur lisibilité directe au profit d'un symbole qui recouvrira, pour le poète, une définition plus large: «le symbole fait de l'image une projection de l'inconscient, obscure pour la logique, mais évocatrice pour la sensibilité»²⁹. La découverte d'un moi plus profond passe par la remise en cause du réel. Que ce soit avec Rops, Mellery (fig 2), Ensor, Degouve de Nuncques, Delville ou Khnopff, le monde trouve une nouvelle densité dans cette poésie silencieuse qui prend le songe pour refuge de l'absolu. Et Philippe Jones de souffler à l'oreille de son double cette *Chanson d'Eve* de Charles Van Lerberghe:

*Tout s'y confond encore et tout s'y mêle,
Frissons de feuilles, chants d'oiseaux,
Glissement d'ailes,
Sources qui sourdent, voix des airs, voix des eaux,
Murmure immense
Et qui pourtant est du silence*³⁰.

Le silence libérant l'absolu nous ramène au poète dans sa course aux origines.

*Au commencement ce fut l'algue
et le champignon sourd,
puis vint le cri répété des fougères
dans le bouillonnement des formes qui se cherchent*³¹.

A l'instar d'un Franz Marc, Philippe Jones découvre dans l'animal une force originelle qui conserve à l'action sa pureté juvénile. Le monde végétal et minéral supporte les pas de l'éphémère riche de sa durée inépuisable. La pierre prend ici une signification que renforce le contact suave des galets polis et des images nées d'un hasard généreux:

*Elle n'est pas notre fait
on ne peut que la découvrir
uniquement nue
pour un soleil qui lui est propre*³²

La générosité rapproche l'homme et l'univers. «Tout poète s'inscrit dans l'intuition du monde»³³, ajoute-t-il. Au cœur de cette union, le langage subit une alchimie profonde qui unira symbolisme et surréalisme. Toute l'œuvre de Philippe Roberts-Jones tente d'explorer ces points de contact. Magritte offre prétexte à étudier la lente transgression du langage³⁴, Delvaux offre les lumières d'une nouvelle sensibilité ouverte au mystère des êtres et des choses³⁵, Ernst entraîne le poète sensible aux hasards de la nature vers des images poétiques qui se retournent en autant de poèmes visibles³⁶. Il faudrait aller plus loin et saisir dans chaque article, dans la moindre préface, au long de chaque livre cette parcelle d'humanité qui, ouvrant une fenêtre sur l'imaginaire, nous ramène à l'irréalisme. Le thème est cher à Philippe Roberts-Jones. Il fait vivre Philippe Jones. En sont nés autant de regards sur Bruegel, Rubens, Rembrandt, Daumier, Rops, Vogels, Spilliaert, Evenepoel, Dali, Vantongerloo, Marchoul, Bertrand, Cox et sur tous ceux qui peuplent ses essais. L'irréalisme dévoile dans l'image tant le monde extérieur que l'univers intérieur. Jusque dans l'abstraction jugée la plus froide et la plus géométrique, le critique sen-

Fig. 3: Jo Delahaut, *Archétype n° 2*, 1980, huile sur toile, 161 x 130, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 9485, Cliché ACL

sible découvrira cette part d'humanité qui déborde les discours raisonnés. S'installe un dialogue dont l'un des plus riches reste celui noué avec Delahaut (fig. 3)³⁷:

*Une œuvre de Jo Delahaut, qui est la conséquence d'une émotion réfléchie, devient la source d'une réflexion sensible. [...] Delahaut est un des rares peintres qui songe, en œuvrant, au bonheur de ses amis, c'est-à-dire de ceux qui regardent et vivent ses tableaux. [...]. La vertu de l'œuvre regardée est qu'elle se fait support, support agissant qui incite à une certaine forme de rêverie; elle vous cherche en profondeur, provoque, vous fait monter à la surface de votre propre écran intérieur, à la rencontre d'une méditation qu'elle porte en elle, et crée ainsi la tension, la densité, l'accord, cette troisième ou quatrième dimension, mieux cette dimension répercutée à l'infini qui est l'espace poétique*³⁸.

L'image poétique et le poème visible sont deux regards d'une même réalité qui porte au basculement des valeurs entendues. Ils définissent les termes d'un échange qui enrichira l'homme sans jamais épuiser le mystère. L'œuvre de Philippe Roberts-Jones est tissée d'infinis dialogues dont l'un des plus splendides reste sans doute celui *pour une ville détruite* vécu à trois: Zadkine, Jones et Bonnet.

*Les oiseaux quittèrent la ville
bien avant le massacre
et ce fut le règne de la pierre éclatée.*

* *

Entre les draps de l'aube, les mains ne cherchent plus le corps d'une amie. Les foyers sont exsangues, le ciel voit passer des vautours et l'acier vient rompre les digues de la haine. La ville a perdu connaissance, ses artères ne battent plus selon l'humeur de ses enfants. Deuil et cendre, l'homme est bafoué dans son cœur. Ceux qui restent se demandent pourquoi cette mort fut avare.

* *

*Puis vint le temps des égoutiers,
la nuit des rats aveugles,
les heures de la boue, scandées de bottes noires.*

* *

Les routes du matin sont trouées de fusillades, l'angoisse étrangle les chemins du soir. Partout le silence imposé, le silence qui ronge, et seul le cri sec des potences sépare l'homme du troupeau. L'espoir est une fleur toujours plus souterraine. Une femme se penche, veuve, sur un miroir éteint où sa vie se dilue, et l'orphelin ressent la grande peur du vide.

* *

*L'espoir a déchiré sa gangue
il se dresse et le grain
s'est remis à germer; tous les chantiers s'éveillent.*

* *

Lentement le soleil a renversé la nuit dans des traînées de sang. Une femme nouvelle naît à sa lumière. Un court instant, le monde a oscillé du silence incrédule au grand vent de la joie. L'homme s'est redressé sur une ville morte, ses bras tracent déjà des signes de plein air. Et, sur le tronc rabougri du passé, toute blessure se ferme et se noue; des bourgeons vont éclore.

* *

*Une femme portant son ventre
comme une arche de foi
s'avance, et digne et droite elle enfante le jour.*

Nous avons vu l'importance que prit la guerre dans la vie et dans l'œuvre de Philippe Roberts-Jones. La cicatrice ne s'est pas refermée et l'homme a conservé cette conscience du drame qui se joue moins là où se fait l'histoire qu'au plus profond de la sensibilité. Il ne faut donc pas s'étonner de voir le poète ému par l'image qu'en donna Ossip Zadkine qui, reconstruction aidant, voulut donner au martyr de Rotterdam l'image des souffrances inhumaines. Il ne s'agissait pas d'exprimer une position de principe, mais bien de restituer une douleur qui s'en prend aux chairs en les pénétrant de ses éclats d'acier.

Mains levées au ciel, corps éclaté, bouche béante, la rugosité du bronze se fait l'écho d'un cri déchirant. *La ville détruite* de Zadkine, dont les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique conservent une des trois études (fig. 4), reste le témoignage de ce que les drames de l'histoire sont bâtis sur la souffrance humaine. Au delà de ses formes, l'image délivre un message essentiel qui ravive dans le cœur du poète le souvenir d'une plainte ancienne. La sculpture parle au présent à celui qui la vit plus qu'il ne la lit. Philippe Jones découvre dans le regard du critique son double prétexte à des vers qui transposeront «l'image poétique» en «poème visible».

Le *Dialogue pour une ville détruite* paraîtra dans les Cahiers du Sud en 1955⁴⁰. Un an plus tard, Philippe Jones l'intègre dans *Amour et autres visages* qui reprend ses poèmes de 1953 à 1956⁴¹.

Dans le poème, le rythme va, vibre, saccadé entre le cours du temps que la prose met en vers et cette respiration suspendue dont le vers tire son récit. Pressentiment de l'hécatombe que seul l'oiseau perçoit, bilan dévasté des années vert-de-gris, germe d'espoir meurtri qui néanmoins enfantera le jour. Le poème va, lentement chargé de silence, alternant ombre et lumière, vers et prose. Le *dialogue* est avant tout intérieur. Il confronte l'homme à son destin, sa peur à son audace, son espérance à cet instant où le ciel déchiré ne renvoie que la mort. A travers la progression du poème, on pressent que rien ne sera plus comme avant. Le mot tombe comme un couperet laissant l'homme à son hypothétique devenir. La réalité s'abîme dans le drame. «Le règne de la pierre éclatée» brise les vaines apparences.

La femme qui s'avance, portant son ventre, pour enfanter le jour entame, elle aussi, un dialogue. Un dialogue intime entre la souffrance et l'espoir, entre le drame et son souvenir. Elle répond aux souffrances que Zadkine avait inscrites

Fig. 4: Ossip Zadkine, *La ville détruite*, 1948, bronze, 128 x 58 x 56, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Cliché ACL

dans le bronze. Les bras vides jetés au ciel se referment sur un ventre porteur de vie et d'espoir. Les mots prolongent le drame sans renoncer ni à la mémoire qui les féconda, ni à l'avenir qui leur était promis. La souffrance reflue en attente d'un lendemain qui serait fait d'échanges et non de ruptures:

Si l'image poétique est une conjonction de termes ayant un sens précis ou des sens potentiels, couvrant une certaine réalité ou un certain registre, termes qui, par leur réunion inattendue, non usuelle, hors du langage commun [...], créent une évidence irréductible à une explication rationnelle, cette fusion de mots prend une vie qui lui est propre. [...] Cet avenir de l'image ne se limite pas à la croissance interne du poème, il peut lui échapper et ensemençer d'autres sols⁴².

Cette existence-là fut promise au *Dialogue pour une ville détruite*. En 1955, Anne Bonnet répondit à Philippe Jones par un poème plastique: *La ville détruite* (planche 11). L'œuvre est caractéristique du «passage de la ligne» chez Anne Bonnet. L'abstraction opère comme une concrétion de sentiments que le souvenir ranime et que l'esprit ordonne. Premier point de rencontre avec le poète, le peintre laisse les choses se défaire de leurs contenus trop nets pour en conserver l'essence plus que la lettre. La toile en soi est un univers qui ne doit rien au réel⁴³. L'abstraction s'affirme comme la lente maturation qui tire du réel ce qui est nécessaire à l'expression d'un sentiment profond. La ligne souligne l'architecture de la toile sans jamais se perdre en un vain formalisme. Elle n'est jamais assurée. Elle exprime plus qu'elle ne limite. Elle reste fragile comme l'intuition qui parcourt l'espace à la recherche d'un secret équilibre. La couleur passe pour capitale: «[sa] densité [...] doit concourir à l'expression du tableau»⁴⁴. La sobriété de la palette renforce la gravité du drame. La richesse de la matière poursuit la même intention que la fragilité du trait: elle témoigne d'une existence intérieure qui fait croître les formes de l'intérieur, lointain écho des douleurs sourdes, lointain souvenir des jours de doute. L'œuvre a son propre rythme. Architecture vacillante, elle témoigne du doute, de l'angoisse, de la douleur sur le mode d'un secret lentement murmuré. Nous sommes loin du cri. Le chaos est profond, mais la forme tient en équilibre entre le trait et la matière. La retenue de la couleur, comme une pudeur contenue, suit ce silence oppressant que rendait le poème. Elle aussi maintient l'équilibre de la vie: entre les noirs dévastateurs qui déchirent le passé et la lumière fine du jour nouveau qui offre son espérance. Demain, seule forme ronde prise dans les lignes brisées des ruines, tient sur le fil d'un trait qui, fragile, maintient notre destin suspendu à l'espoir. *La ville détruite* met en image un dialogue entre deux âmes sensibles dans l'irréalisme de leur vie intérieure.

Le bonheur de s'écrire dans son propre miroir, comme celui de se lire dans le regard de l'autre, séduit d'autant plus, si l'on en connaît le langage, qu'il échappe au feu de la rampe et refuse tout battement de cils. Le dessin n'est ni simple ni austère, mais complexe comme l'accord et le refus, comme l'hésitation même et toutes les nuances médianes, infinies du secret à l'évident. Molière parlant de choses peintes notait: «Leur dégradation dans l'espace de l'air/Par les tons différents de l'obscur et du clair»; voilà ce qu'un dessin peut dire sans fard, brisant le cadre du tableau, la querelle de la ligne et de la couleur, pour relever les traces de l'humain⁴⁵.

Fig. 5: Lismonde, *En Ut mineur*, 1966, fusain sur papier marouflé sur panneau, 92 x 92, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 7455, Cliché ACL

Ce dialogue entre le mot et l'image, Philippe Roberts-Jones en explorera les moindres recoins. Il faudrait citer ici autant d'anecdotes qui permettent de comprendre comment, entre le langage et la création, entre le réel et l'imaginaire, le poète et le critique se découvrent des horizons communs.

Ainsi, lorsqu'en 1977 les éditions Laconti publient l'ouvrage de Philippe Roberts-Jones consacré à l'ami Lismonde, le lecteur se voit pris entre deux regards complices. L'auteur a entraîné son double dans les fils délicats des épures du peintre (fig. 5). A l'ombre des oliviers, sur les rives du lac de Bracciano, loin des Etrusques de jadis, Philippe Jones emprunta à Philippe Roberts-Jones quelques photographies de dessins de Lismonde et se laissa emporter dans cet *espace renoué* que le poète rythme de ses *Lignes et variantes*:

*Du motif à l'objet
disposer de paroles
sur la terrasse des attentes
le cercle et son nocturne
les traits et les tensions
s'inventent leur géométrie
puis entraîneront l'œil
à l'horizon des plages*⁴⁶

Fig. 6: René Magritte, *L'empire des lumières*, 1954, huile sur toile, 146 x 114, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 6715, Cliché ACL

Entre le discours du critique et les intuitions rythmées du poète ne réside nulle contradiction. L'un exprime dans le discours ce que l'autre ressent par l'indicible. L'irrégularité nécessaire du langage trouve ici sa double signification: dire et exprimer. Entre les deux, la marge est sensible. Elle s'éclaire lentement dans l'élaboration du texte ou jaillit, spontanée, face à l'œuvre attendue. Soit l'historien sera à la source, soit l'image sera à l'amont. On assistera à la maturation du sens au moment précieux où les registres s'inversent pour passer du discours au poème.

Un exemple flamboyant nous est offert par le dialogue né devant *L'Empire des lumières* de Magritte (fig. 6). D'abord conférence donnée aux Musées royaux des Beaux-Arts, le texte s'affine pour devenir communication prononcée devant la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale. Publiée, l'idée s'expose et la sensation se fige sous le titre donné: *De l'empire des lumières aux domaines du sens*⁴⁷.

Le poète en a-t-il pour autant épuisé la succulence que Huysmans voulait «condensée jusqu'en sa dernière goutte»? *Les domaines du sens* réapparaissent

pour peupler de ses couleurs l'*Image incendie mémoire* qui trouble le poète. Aux côtés de Lacomblez ou de Bastin, le tableau de Magritte embrase le souvenir:

De tout objet saisir le double

venu du naturel ou chose fabriquée, métal ou thérapeute, pomme ou grelot pensant, cherche amour, équilibre, inverse au quotidien, rencontre aléatoire

Qui va de soi doit s'abstenir

la poésie est ce qu'elle est, crête inchangée, puisqu'elle est changement, de la feuille au nuage; il intercède en noir et d'écorce invisible, ceci n'est pas symbole

Il dit ceci n'est que mystère

la peinture du je, le théâtre des autres scandent trois fois le sang, affrètent le voyage; l'ambiguïté saisit les feuillages de l'œil et ricoche au lointain

*L'aventure est feu de soudure*⁴⁸

Entre l'étude et le poème, le mot se découvre un équilibre entre sensation et réflexion. La compréhension des choses passe par cet espace fragile qui redéfinit les apparences: «l'objet qui est sujet vient tromper son miroir»⁴⁹.

Cette recherche est essentielle. Elle touche autant l'image actuelle dont l'homme partage le présent que l'image ancienne dans laquelle le poète décèle cette éternelle présence. *La Pietà* de Van der Weyden qui, à l'occasion d'un article publié en 1975⁵⁰, se prêta à de pertinentes réflexions sur la notion de variantes, éveilla aussi dans l'esprit du poète de nouvelles images. Variantes non de la forme, mais de la sensation. *La mort éclore* illumine la page blanche des glacis empruntés au Maître de Tournai:

chaque image en appelle à d'autres apparences

et le temps se dissipe en d'infinies secondes, et chaque mot renaît dans le ferment d'un signe, et le vécu de l'un, et l'étoile de l'autre, et ce lièvre qui fut franchissait un labour où se lève et se plie l'incertaine moisson, la vie et le divin et la nuit des nuages sont là, tous évident, pareils en devenir

*le temps n'est que ce temps qui s'efface toujours*⁵¹

L'irréalisme se fonde sur cette richesse du mot, sur cette puissance synthétique qui jaillit en image. L'irréalisme nourrit ce que Alain Bosquet qualifie «d'art grave»⁵² et que Germain Bazin définit comme «un courant profond qui s'arrête à l'orée des choses pour les contourner et contempler ou leur envers ou leur inverse»⁵³. A la

Fig. 7: André Willequet, *Portrait de Philippe Jones*, 1982, avers et revers, médaille en bronze, diamètre 72 mm, frappée par la Monnaie de Paris. Cliché Schrobiltgen.

croisée du chemin la réalité n'a plus réellement de sens puisque tout relève de cette irrégularité de l'âme qui donne vie à l'art. L'irréalisme éploie ses ailes pour mener d'un seul coup le critique aux côtés du poète. L'irréalisme c'est la vie dans l'intensité de sa course, dans l'âcre saveur des défis surhumains que seul l'homme parvient à accomplir. Il y a là des réalités que le mot embrasse, mais que la raison, terne outil du scientifique, ne circonscrit jamais.

L'attente, la recherche, l'espoir, l'anxiété, l'œil aux aguets, fixé par l'attention, dilaté par la peur, soit qu'il déchiffre l'apparence ou la traverse, soit qu'il nourrisse un rêve ou l'appelle, l'œil crée l'image ou la choisit. Et le poète sait, non sans crainte ou exaltation, qu'elle sera toujours autre que celle que le réel, hypothétique sans doute, peut receler. L'œil est donc ce Faux miroir que Magritte isole, démesuré, centré d'une pupille noire comme une cible mais dont l'iris fleurit de nuages. L'œil, qui réfléchit pour voir, est un cristallin troublé de fantasmes. Le regard du spectateur également, non pas celui du passant distrait mais celui de l'ami qui s'attarde, participe, à un degré moindre sans doute que celui du créateur, au prolongement de l'écho, de la vie, de l'œuvre⁵⁴.

MICHEL DRAGUET

- 1 Ph. Roberts-Jones, *La peinture irréaliste au XIX^e siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1978.
- 2 *Le symbolisme en Europe*, Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, novembre 1975 - janvier 1976; Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, janvier-mars 1976; Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, mars-mai 1976 et Paris, Grand Palais, mai-juillet 1976.
- 3 Ph. Roberts-Jones, *La peintre irréaliste au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 7.
- 4 Idem, *Blake, image concertée, image visitée*, in: *L'alphabet des circonstances. Essais sur l'art des XIX^e et XX^e siècles*, Bruxelles, Académie royale de Belgique (Mémoires de la Classe des Beaux-Arts) 1981, p. 42.
- 5 *Ibid.*, p. 43. La citation fait référence à l'article de Breton intitulé *Le surréalisme et la peinture* (paru in: *La Révolution surréaliste*, 4, 15 juillet 1925, p. 28) dans lequel il est dit: «L'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera donc à un modèle intérieur ou ne sera pas».
- 6 *Ibid.*, p. 47.
- 7 Ph. Jones, *Jaillir Saisir*, Bruxelles, Le Cormier, 1971. Le texte a été republié in: *Racine ouverte*, Bruxelles, Le Cormier, 1976, pp. 153-179.
- 8 J. Arp cité in: *Ibid.*, p. 153.
- 9 R. Char, *Recherche de la base et du sommet*, in: *Œuvres complètes*, introduction de J. Roudaut, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1983, p. 665.
- 10 «Il se crispe dans le désir/d'être ce qu'il est/ou bien s'étale en désirant/devenir un lointain rivage» (Ph. Jones, *Jaillir saisir*, *op. cit.*, p. 156).
- 11 Ph. Roberts-Jones, *Graphies*, in: *L'alphabet des circonstances*, *op. cit.*, p. 249.
- 12 Ph. Jones, *Jaillir Saisir*, *op. cit.*, p. 176.
- 13 Ph. Roberts-Jones, *Gaston Bertrand*, in: *L'alphabet des circonstances*, *op. cit.*, p. 25.
- 14 Ph. Jones, *Temps venant*, in: *Racine ouverte*, *op. cit.*, pp. 241-289.
- 15 Ph. Roberts-Jones, *Spilliaert ou les carrefours du temps*, in: *Image donnée, image reçue*, Bruxelles, Académie royale de Belgique (Mémoires de la Classe des Beaux-Arts), 1989, pp. 236-247.
- 16 Idem, *L'art au présent*, in: *L'alphabet des circonstances*, *op. cit.*, p. 14.
- 17 R. Char, *Recherche de la base et du sommet*, *op. cit.*, p. 693.
- 18 Ph. Jones, *Le voyageur de la nuit*, repris in: *Racine ouverte*, *op. cit.*, p. 12.
- 19 R. Char, *Feuillets d'Hypnos*, in: *Œuvres complètes*, *op. cit.*, n° 187, p. 220.
- 20 *Ibid.*, p. 233.
- 21 Ph. Jones, *Extrait d'un bloc-notes*, in: *Racine ouverte*, *op. cit.*, p. 81.
- 22 «Cet espacement, ce laps entre l'image et l'idée, entre le mot et la chose, est précisément le lieu que l'émotion poétique va pouvoir venir habiter» (P. Valéry, *Analecta*, in: *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par J. Hytier, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1960, II, p. 741).
- 23 Ph. Roberts-Jones, *la presse satirique illustrée entre 1860 et 1890*, avant-propos de J. Cain, Paris, Institut français de Presse, 1956.
- 24 Idem, *De Daumier à Lautrec. Essai sur l'histoire de la caricature française entre 1860 et 1890*, avant-propos de G. Wildenstein, Paris, Les Beaux-Arts, 1960 et *La caricature du Second Empire à la Belle Époque 1850-1900*, Paris, Le Club français du Livre, 1963.
- 25 Idem, *La caricature*, in: *Image donnée, image reçue*, *op. cit.*, pp. 27-38.

- 26 Idem, *Image donnée, image reçue*, in: *Ibid.*, p. 9.
- 27 «Le rôle social du poète, s'il en avait un, serait sans doute de n'en pas avoir. Sophisme? Non, jouer un rôle social implique l'inscription au registre d'une société et, même si l'inscription se fait en marge, elle admet l'existence d'un réel et en devient, de fait, l'ornement ou l'épine, le laudateur ou le pamphlétaire, bref, un témoin. Action louable, en tous temps et en tous lieux, mais dans l'action d'un temps et d'un lieu. Or le poète, s'il ne peut nier pour lui-même les ans et la géographie, se veut par contre sans limite dans l'expression et l'emprise [...]. La poésie sociale existe donc lorsqu'elle transcende l'événement et parle pour toutes les angoisses ou toutes les attentes» (Idem, *Autonomie du poète et du poème*, in: *Ibid.*, p. 395 et 396.
- 28 Idem, *Du réalisme au surréalisme. La peinture en Belgique de Joseph Stevens à Paul Delvaux*, Bruxelles, Laconti (Belgique, Art du temps), 1969; seconde édition en 1972.
- 29 André Willequet cité in: Idem, *Le symbolisme ou les formes du silence*, in: *Image donnée*, op. cit., pp. 139-140.
- 30 Ch. Van Lerberghe cité in: *Ibid.*, p. 155.
- 31 Ph. Jones, *Formes du matin*, in: *Racine ouverte*, op. cit., p. 45.
- 32 Idem, *Jaillir saisir*, op. cit., p. 162.
- 33 Idem, *Le chiffre des jardins*, in: *D'encre et d'horizon. Poèmes 1981-1987*, Paris, Editions de la Différence (Littérature), 1989, p. 13.
- 34 Ph. Roberts-Jones, *Magritte, poète visible*, Bruxelles, Laconti (Belgique, Art du temps. Etudes et monographies), 1972; *Magritte ou la leçon poétique*, in: *L'alphabet des circonstances*, op. cit., pp. 324-333; *Magritte et le merveilleux composé*, in: *Image donnée*, op. cit., pp. 263-274; *De*
- l'Empire des lumières aux domaines du sens*, in: *Ibid.*, pp. 275-285.
- 35 Idem, *La poésie de Paul Delvaux*, in: *L'alphabet des circonstances*, op. cit., pp. 161-163; *Visite à Paul Delvaux*, in: *Ibid.*, pp. 164-168.
- 36 Idem, *Eloge de Max Ernst*, in: *Ibid.*, pp. 185-194.
- 37 Idem, *Jo Delahaut et l'espace poétique*, in: *Ibid.*, pp. 157-160; *Jo Delahaut et la maîtrise d'un langage*, in: *Image donnée*, op. cit., pp. 306-315; *Signes d'amitié*, in: *Ibid.*, pp. 316-318; *Jo Delahaut, l'intense et le vif*, in: *Ibid.*, pp. 319-322 et *Exigence et liberté*, in: *Jo Delahaut*, Musée Provincial d'Art moderne, Ostende, 16 décembre 1989 - 12 février 1990, pp. 6-9.
- 38 Idem, *Jo Delahaut et l'espace poétique*, op. cit., p. 160.
- 39 Idem, *L'image poétique et le poème visible*, in: *L'Art Majeur*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1974, pp. 73-96.
- 40 Ph. Jones, *Dialogue pour une ville détruite*, in: *Cahiers du Sud*, 1955, n° 329, pp. 84-85.
- 41 Idem, *Amour et autres visages*, Paris, Les Lettres, 1956. *Dialogue pour une ville détruite* est repris in: *Racine ouverte*, op. cit., pp. 47-48.
- 42 Ph. Roberts-Jones, *L'image poétique et le poème visible*, op. cit., pp. 76-77.
- 43 «Pour moi, la véritable abstraction ne consiste pas à refaire jusqu'à l'ennui certaines formes géométriques mais bien à recréer pour chaque œuvre un monde nouveau, suscité et vivant.» (Anne Bonnet citée in: G. Zinque, *La création chez Anne Bonnet éclairée par les archives*, in: *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1964, n° 1-2, p. 115).
- 44 *Ibid.*, p. 122.

45 Ph. Roberts-Jones, *Au gré des circonstances*, in: *L'Art Majeur*, op. cit., pp. 101-102.

46 Ph. Jones, *D'un espace renoué*, Bruxelles, Le Cormier, 1979, p. 13.

47 Ph. Roberts-Jones, *De l'empire des lumières aux domaines du sens*, in: *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, LXIV, 1982, n° 12, pp. 237-245.

48 Ph. Jones, *Image incendie mémoire*, in: *D'encre et d'horizon*, op. cit., p. 61.

49 Ph. Jones, *Ibid.*, p. 62.

50 Ph. Roberts-Jones, *La Pietà de Van der Weyden. Réflexion sur la notion de variante*, repris in: *Image donnée, image reçue*, op. cit., pp. 59-73.

51 Ph. Jones, *La mort éclore*, Châtelineau, le Taillis Pré, 1991, s.p.

52 A. Bosquet cité in: J. Tordeur, *Philippe Jones*, in: *Le Club français de la médaille*, 74/75, 1982, p. 15. On se reportera aussi avec intérêt à J. Tordeur, *Réception de M. Philippe Jones*, in: *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature Françaises*, LXI, n° 3-4, 1983, pp. 228-241.

53 G. Bazin, *Discours de réception de Philippe Roberts-Jones le 10 juin 1987*, Paris, Institut de France-Académie des Beaux-Arts, 1987, p. 11.

54 Ph. Roberts-Jones, *L'image poétique et le poème visible*, op. cit., p. 85.

Né à Ixelles le 8 novembre 1924, Philippe Roberts-Jones suit des Humanités gréco-latines à l'Athénée Communal d'Uccle de 1936 à 1942. Volontaire de guerre de 1944 à 1946, il est attaché à l'armée britannique en tant qu'officier de liaison. En 1946, démobilisé, il s'inscrit à l'Université Libre de Bruxelles. Candidat en Droit, licencié en Philosophie et Lettres, section histoire de l'art et archéologie, il poursuivra ensuite des recherches à l'Université d'Harvard et au Salzburg Seminar in American Studies.

En 1951, il devient boursier des Accords culturels franco-belges. L'année suivante, il entre comme Aspirant au Fonds National de la Recherche Scientifique. Attaché au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris, il y restera jusqu'en 1954. En 1955, il sera proclamé Docteur en Philosophie et Lettres de l'Université Libre de Bruxelles après avoir soutenu, sous la direction de Jean Adhémar, une thèse intitulée *la Caricature Française entre 1860 et 1890*. Philippe Roberts-Jones exercera, de 1956 à 1958, la fonction d'Inspecteur des Bibliothèques Publiques. De 1958 à 1961, il sera attaché culturel du Ministre de l'Instruction Publique.

En 1956-1957, Philippe Roberts-Jones entre dans le corps professoral de l'Université Libre de Bruxelles au titre de suppléant du cours d'Histoire de la gravure (trente heures). En 1957, il devient chargé de cours à l'ULB et titulaire de l'enseignement d'Histoire de la Gravure. Deux ans plus tard, il crée le cours d'Histoire de l'art contemporain (trente heures) et se voit promu Professeur extraordinaire.

En 1961, Philippe Roberts-Jones devient Conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Il ne quittera cette fonction qu'en fin 1984 après avoir doté son institution de locaux dignes de son rang. En 1962, tout en veillant à l'ouverture du Musée provisoire d'Art moderne, il devient professeur ordinaire à l'ULB. Cette même année le voit invité aux Etats-Unis par le Foreign Leaders Grant. En 1965, dans le droit fil d'une expérience acquise à la tête des

Musées royaux des Beaux-Arts, Philippe Roberts-Jones deviendra titulaire du cours de Muséologie (trente heures). Deux ans plus tard, il sera élu membre correspondant de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique. Il en deviendra titulaire en 1968.

1969: Création de la sous-section d'art contemporain à la faculté de Philosophie et Lettres. Philippe Roberts-Jones, qui est à la base de cette innovation unique en Belgique francophone, se voit investi de nouvelles charges d'enseignement. En 1969, Exercices et Encyclopédie sur des questions d'histoire de l'art contemporain (soixante heures) et Notions d'histoire de l'art et archéologie XVII^e – XVIII^e siècles (trente heures); en 1970, Etude approfondie de questions d'art contemporain et exercices (soixante heures).

De 1971 à 1973, Philippe Roberts-Jones préside aux destinées de l'Association des Musées de Belgique et à celles du Comité National Belge du Conseil International des Musées. De 1971 à 1974, il assure la présidence de la section d'histoire de l'art et d'archéologie de l'ULB. En 1974, il est élu membre correspondant de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique. Cette même année voit l'ouverture des extensions du Musée d'Art Ancien, des salles consacrées au XIX^e siècle ainsi que celles destinées à accueillir le legs Delporte. En 1975, Philippe Roberts-Jones est élu membre titulaire de l'Académie royale de Belgique. Cinq ans plus tard, élu directeur de la Classe des Beaux-Arts, il devient Président de l'Académie royale de Belgique. Cette même année le voit couronné du Grand Prix du Rayonnement français de l'Académie Française pour l'ensemble de son œuvre. En 1980 toujours, il participe à la fondation de l'Académie Européenne des Sciences, des Arts et des Lettres. En 1983, il est élu membre de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises. Il devient président du Centre International pour l'Etude du XIX^e siècle. 1984 sera une année importante. Elle consacre un travail de près de vingt-cinq ans au service des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique dont on inaugure cette année-là le nouveau Musée d'Art Moderne et le Musée d'Art Ancien rénové.

En 1985, son œuvre achevé, Philippe Roberts-Jones quitte la direction des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Elu le 17 novembre 1984 Secrétaire perpétuel de l'Académie royale de Belgique, il succède à Maurice Leroy. Il siège au Bureau et au Conseil d'Administration du Fonds National de la Recherche Scientifique et assure le Secrétariat de l'Union Académique Internationale. En 1985 toujours, il est élu Membre étranger de la Hollandsche Maatschappij der Wetenschappen. Il reçoit le Grand Prix de Poésie de l'Académie Française.

En 1986, Philippe Roberts-Jones, élu membre de l'Institut de France, associé de l'Académie des Beaux-Arts, sera reçu sous la coupole le 10 juin 1987. Germain

Fig. 8: Gustave Marchoul, *L'empreinte se dédouble et multiplie le sens*, encre, in: *Paysages*, Editions La Grippelotte, 1987. Cliché Schrobiltgen.

Bazin prononcera son discours d'accueil. La même année, le voit nommé au sein du Conseil d'Administration de la Fondation Francqui. En 1988, il est anobli par Sa Majesté le Roi qui lui confère le titre de baron. Il devient Président du Fonds du Patrimoine culturel mobilier de la Fondation Roi Baudouin, directeur de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises. Sous la direction d'Henri Pauwels, Conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, l'institution qu'il avait dirigée durant vingt-quatre ans, lui consacre un numéro spécial de son Bulletin à titre d'hommage.

En 1989, le poète est invité à siéger au sein de l'Académie Mallarmé à Paris.

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE

1. POÈMES

- *Le voyageur de la nuit*, lettre-préface de Mélot du Dy, Bruxelles, La Maison du poète, 1947.
- *Grand large*, Bruxelles, La Maison du poète, 1949.
- *Seul un arbre*, Paris, Les Lettres, 1952.
- *Tu caressais un bois*, Bruxelles, L'Atelier du Livre, 1955.
- *Amour et autres visages*, Paris, Les Lettres, 1956. (Prix Polak de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, 1957).
- *Quatre domaines visités*, Bruxelles, L'Atelier du Livre, 1958.
- *Formes du matin*, Paris, s.d.
- *Graver au vif*, Lausanne, Rencontre, 1971.
- *Jaillir Saisir*, Bruxelles, Le Cormier, 1971.
- *Etre selon*, Bruxelles, Le Cormier, 1973.
- *Le sens et le fleuve*, Braine-le-Comte, Lettera Amorosa, 1974.
- *Racine ouverte*, préface de René Char, Bruxelles, Le Cormier, 1976.
- *Carré d'air*, livre-objet réalisé par Ania Staritsky, Paris, 1978.
- *D'un espace renoué*, Bruxelles, Le Cormier, 1979.
- *Paroles données*, Bruxelles, Le Cormier, 1981.
- *Fêtes*, Zagreb, Editions Biskupic, 1983.
- *Indice d'ailleurs*, Bruxelles, L'empreinte et la Nuit, 1983.
- *Image incendie mémoire*, Bruxelles, Le Cormier, 1985.
- *Paysages*, La Grippelotte, 1987.
- *Les sables souverains*, Bruxelles, Le Cormier, 1988.
- *D'encre et d'horizon. Poèmes 1981-1987*, Paris, La Différence, 1989.
- *Ce temps d'un rien*, Amay, L'arbre à paroles, 1990.
- *La mort éclore*, Châtelaineau, Le Taillis Pré, 1991.

Textes illustrés par Lismonde, Ubac, Bertrand, Staritsky, Mels, Delahaut, Willequet, Lackovic, Zydron, Lacomblez, Marchoul, Pasternak...

2. NOUVELLES

- *L'embranchement des heures*, Paris, La Différence, 1991.

3. ESSAIS: ARTICLES ET OUVRAGES

1956

- *La Presse satirique illustrée entre 1860 et 1890*, avant-propos de J. Cain, Paris, Institut français de Presse, 1956, 112 p.

1957

- *Over een bepaalde poëtische stroming van de moderne schilderkunst – naar aanleiding van Collectie – Urvater, die van 29 juni tot 31 augustus tentoongesteld zal worden in het Kröller-Müller Museum te Otterlo*, in: *Museumjournaal*, serie 3, n° 1, mei 1957, pp. 25-30.

1958

- *Les «Incohérents» et leurs expositions*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e période, LII, octobre 1958, pp. 231-236.

1960

- *De Daumier à Lautrec. Essai sur l'histoire de la caricature française entre 1860 et 1890*, avant-propos de G. Wildenstein, Paris, Les Beaux-Arts, 1960, 148 p., 8 ill., publié avec le concours de la Fondation Universitaire de Belgique.

1962

- *Lismonde ou l'empire des nuances*, in: *Quadrum*, n° 13, 1962, pp. 131-138.

1963

- *La caricature du second Empire à la Belle Epoque 1850-1900*, Paris, Le Club français du Livre, 1963, 455 p. 199 ill.

1964

- *Préface à La part du rêve*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 25 avril – 19 juillet 1964, p. 1.

1967

- *Daumier. Mœurs conjugales*, Paris, Vilo, 1967, 161 p., 60 pl.

1968

- *Eloge de René Magritte*, in: *Revue de l'Université Libre de Bruxelles*, février-avril 1968, pp. 231-236.
- *Les poèmes visibles de René Magritte*, in: *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, XVII, 1968, n° 1-2, pp. 61-90.
- *Salvador Dali. La Tentation de saint Antoine*, in: *Peinture vivante*, 6, «Cultura», 1968-1969, n° 6/28.

1969

- *Du réalisme au surréalisme. La peinture en Belgique de Joseph Stevens à Paul Delvaux*, Bruxelles, Laconti (Belgique, art du temps), 1969, 199 p., 88 pl. Réédité en 1972.

1970

- *Préface à Tendances surréalistes en Belgique*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 25 septembre – 22 novembre 1970, p. 1.
- *Préface à Turner. Watercolours lent by the British Museum*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 28 novembre 1970 – 10 janvier 1971, p. 3.

1971

- *Pamphlet pour un art permanent*, in: *Revue de l'Université Libre de Bruxelles*, 1971, n° 2-3, pp. 295-316.
- *Préface à Surréalisme, XXI^e exposition du Mai*, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 2 mai – 1^{er} septembre 1971, pp. 17-22.

1972

- *Magritte poète visible*, Bruxelles, Laconti (Belgique, art du temps. Etudes et monographies), 1972, 144 p., XXII pl., 67 ill.
- *Arpenteurs d'un domaine enchanté*, Préface à *Peintres de l'imaginaire. Symbolistes et surréalistes belges*, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 4 février – 8 avril 1972, pp. 9-10.
- *Préface à Hommage à Léon Spilliaert*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 28 avril – 25 juin 1972, p. 1.

1973

- *L'image poétique et le poème visible*, in: *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, Bruxelles, Maison Internationale de la Poésie, 98, 1973, pp. 3-21.

- *Préface à Reinhoud*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 23 février – 25 mars 1973, p.1 .

1974

- *Bruegel. La chute d'Icare*, Fribourg, Office du Livre (Les chefs-d'œuvre absolus de la peinture), 1974, 59 p., XVII pl., 17 fig.
- *L'Art Majeur*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1974, 159 p. (Prix Malherbe de la Province du Brabant, 1976).
- *Réflexion sur un portrait*, in: *Marginales*, 159, mars 1974, pp. 15-21.
- *Surveyors of an enchanted Domain*, Préface à *Painters of the Mind's Eye. Belgian Symbolists and Surrealists*, New York, The New York Cultural Center – Houston, The Museum of Fine Arts, 1^{er} février – 12 mai 1974, pp. 7-8.

1975

- *Préface à Ensor-Magritte. 150 chefs-d'œuvre des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 17 juillet – 31 août 1975, pp. 8-34 et 79.

1976

- *Gaston Bertrand*, in: *Terre d'Europe*, n° 52, avril 1976, pp. 19-26.
- *Symbolisme narratif et symbolisme plastique*, in: *L'Œil*, juin 1976, pp. 24-29.
- *Visions résurgentes*, Préface à *Jan Cox. De Ilias van Homerus*, Anvers, Galerie de Zwarte Panter, 1976, p. 1.
- *Jan Cox ou le mythe vécu*, Préface à *Jan Cox. L'Iliade d'Homère*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 26 mars – 23 mai 1976, pp. 5-6.

1977

- *Lismonde*, Bruxelles, Laconti, 1977, 160 p., 97 pl., 10 fig.
- *L'image irréaliste chez Antoine Wiertz*, in: *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, LIX, 1977, n° 2-4, pp. 55-63.
- *La poésie de Paul Delvaux*, Préface à *Hommage à Paul Delvaux*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 8 juillet – 25 septembre 1977, p. 3.
- *Paul Wunderlich ou l'imaginaire concerté*, Préface à *Paul Wunderlich*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1^{er} octobre – 27 novembre 1977, p. 1.

1978

- *La Peinture irréaliste au XIX^e siècle*, Fribourg, Office du Livre, 1978, 228 p., 232 ill.
- *Icare selon Bruegel*, in: *Brabant*, 1978, n° 3, pp. 6-11.
- *Blake, image concertée, image visitée*, in: *L'Œil*, n° 274, mai 1978, pp. 40-45.

– *Eloge de Max Ernst*, in: *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, LX, 1978, n° 3-4, pp. 77-84.

1979

– *Naissance et triomphe du surréalisme en Wallonie*, in: J. Stiennon et R. Lejeune (Dir.), *La Wallonie, le pays et les hommes. III. De 1918 à nos jours*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1979, pp. 291-310.

– *Khnopff en perspective*, Préface à *Fernand Khnopff*, Musée des Arts Décoratifs, Paris; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles; Kunsthalle, Hambourg, 10 octobre 1979 – 16 juin 1980, pp. 13-16.

1980

– *Paul Delvaux*, in: G.-H. Dumont (Dir.), *Belgique. Des Maisons et des Hommes*, Bruxelles, Nouvelles Editions Vokaer, 1980, pp. 35-41.

– *Correspondenzen mit Wunderlich*, in: J.C. Jensen, *Paul Wunderlich, eine Werkmonographie*, Offenbach am Main, Volker Huber, 1980, pp. 205-211.

– *Khnopff Revisited*, in: *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, LXII, 1980, n° 3, pp. 42-56.

– *Magritte ou la leçon poétique*, in: *Revue Générale*, n° 6-7, juin-juillet 1980, pp. 13-27.

– *Magritte ou les leçons de l'image*, in: *Swissair Gazette*, 1980, n° 3, p. 1.

– *Les Brueghel, l'homme et la nature*, in: *L'Œil*, n° 303, octobre 1980, pp. 74-81.

– *L'art au présent*, in: *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, LXII, 1980, n° 12, pp. 165-175.

1981

– *L'alphabet des circonstances. Essais sur l'art des XIX^e et XX^e siècles*, Bruxelles, Académie royale de Belgique (Mémoires de la Classe des Beaux-Arts), 1981, 458 p., 52 pl.

– *Gustave Marchoul et les champs de la vie*, in: *Images imprimées en Hainaut*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française de Belgique, 1981, pp. 165-180.

– *Spilliaert ou les carrefours du temps*, Préface à *Léon Spilliaert 1881-1946*, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 26 août 1981 – 28 mars 1982, pp. 13-23.

– *Jo Delahaut und der poetische Raum*, Préface à *Jo Delahaut*, Ludwigshafen, Wilhelm Hack Museum, 10 octobre – 15 novembre 1981, pp. 69-71.

1982

– *Image donnée, image reçue*, in: *Mélanges Jacques Stiennon*, Liège, Pierre Mardaga, 1982, pp. 535-543.

- *De l'empire des lumières aux domaines du sens*, in: *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, LXIV, 1982, n° 12, pp. 237-245.
- *Accueils et rejets des avant-gardes culturelles*, in: *Innovation et société. Actes du colloque Unesco et Académie Européenne des Sciences, des Arts et des Lettres*, Bruxelles, Palais des Académies, 1982, pp. 46-53.
- *Pour des horizons lointains*, Préface à Ph. Cruysmans, *Peinture orientaliste*, Bruxelles, Laconti, 1982, pp. 6-7.
- *Magritte et le merveilleux composé*, in: *René Magritte et le surréalisme en Belgique*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 24 septembre – 5 décembre 1982, pp. 57-65.
- *Recours et refus à l'antique*, in: *Troie, légende et réalité*, Banque Bruxelles-Lambert, Bruxelles, 8 octobre – 21 novembre 1982, pp. 48-53.
- *Le Symbolisme et les formes du silence*, in: *Symbolisme en Belgique*, Tokyo – Kobe – Sapporo, 12 novembre 1982 – 24 avril 1983, pp. 17-32.

1983

- *Van Lint*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française de Belgique, 1983, 182 p., 110 ill.

1984

- *Jan Cox ou l'humanisme lyrique*, in: *Jan Cox: Epopée et mythe*, BP Gallery, Bruxelles, 13 octobre 1984 – 1^{er} janvier 1985, pp. 7-8.

1985

- *André Willequet ou la multiplicité du regard*, Bruxelles, Labor, 1985, 136 p., 109 ill.
- *Les couleurs de Monsieur Rops*, in: *L'Œil*, n° 359, juin 1985, pp. 44-49. Repris in: *Rops et la modernité*, Musée d'Ixelles, 24 avril – 26 mai 1991, pp. 11-14.

1986

- *Jos Albert*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1986, 154 p., 55 pl.

1987

- *Jo Delahaut. L'intense et le vif*, in: *Artefactum*, IV, n° 19, juin-août 1987, pp. 28-31.
- *Fernand Khnopff et les regards de Vienne*, in: *Fernand Khnopff et ses rapports avec la Sécession viennoise*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 2 octobre – 6 décembre 1987, pp. 7-13.

1988

- *L'Antiquité selon Grandville et Daumier*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e période, CXI, janvier-février 1988, pp. 71-76.

1989

- *Image donnée, image reçue*, Bruxelles, Académie royale de Belgique (Mémoires de la Classe des Beaux-Arts), 1989, 499 p., 90 pl.
- *Gustave Marchoul et les champs de la vie*, in: *Gustave Marchoul. Paysages intérieurs*, La Louvière, Centre de la Gravure et de l'Image imprimée de la Communauté française de Belgique, 1989, p. 2.
- *Salvador Dali tel qu'en lui-même*, in: *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, LXXI, 1989, n° 3-4, pp. 67-75.
- *Les matinées de Berne*, in: *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, LXXI, 1989, n° 5-9, pp. 115-126.

1990

- *Exigence et liberté*, in: *Jo Delahaut*, Bruxelles, Crédit communal, 1990, pp. 6-9.
- *L'image au vif*, in: *Phases belgiques – courant continu*, Musée des Beaux-Arts, Mons, 13 octobre – 12 novembre 1990, p. 7.
- *Ensor et l'Académie*, in: *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, I, 1990, n° 5-9, pp. 51-71.

1991

- *L'art et le monde d'aujourd'hui*, in: *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, II, 1991, n° 1-4, 16 p.

Fig. 9: Maurice Pasternak, illustration pour un poème de Philippe Jones in: *Manière noire. Graveurs et poètes*, septembre 1988. Cliché Schrobiltgen.