

Coppe-Emmanuel par Myriam Watthee-Delmotte (16/04/08)

Auteur de la Chronique : Myriam Delmotte

Date d'insertion : 2008-04-25 - Date de modification : 2008-04-25

### **Pierre Emmanuel et Roger Coppe : des mots aux images, l'épreuve de vérité**

« Ce livre est l'histoire d'un amour [...] le débat de ma vie s'y précise » [1] ainsi Pierre Emmanuel ouvrait-il son recueil *Le goût de l'UN* [2] ; ainsi Roger Coppe pourrait-il pour sa part exprimer ce que fut pour lui la lecture de *Sodome* [3]. Ce sont les modalités de cette rencontre passionnée qui se donnent à voir dans les travaux graphiques de l'artiste que je vais aborder ici, en tentant d'éclairer la dynamique propre de ces deux imaginaires, dans laquelle la violence de la langue poétique et graphique prend sa part, et de montrer comment la confrontation à l'altérité qui s'est jouée entre cette poétique et cette plastique s'est avérée pour toutes deux épreuve de vérité.

Lorsque Roger Coppe découvre, en 1983, le recueil *Sodome* au hasard des rayonnages d'une librairie, il se sent, dès la première lecture, frappé par une foudre, entraîné dans un monde dont il ne soupçonnait pas l'existence et qui lui révèle à lui-même ce dont il était jusque là en attente. Il ressent cette poésie comme une interpellation à dépasser ses propres limites, au même titre peut-être que celle que Pierre Emmanuel a ressentie à l'écoute des vers de *La jeune Parque* de Valéry qui a été, selon ses propres mots, sa « seule conversion indubitable » : celle qui lui a fait quitter les certitudes de la rationalité pour oser les abîmes de la pensée par images. A la découverte de *Sodome*, pendant six mois, Roger Coppe s'arrête de peindre ; il lit. Il se trouve à ce moment en un carrefour de son parcours d'artiste : il s'est décidé à quitter les fonctions de maître verrier dans lequel il a conquis sa notoriété [4], et où il a surtout travaillé dans l'abstraction, pour se consacrer désormais au dessin et à la peinture, avec une attirance inverse pour la représentation humaine. Pour Roger Coppe, la découverte de soi, à cet instant, passe par l'Autre : c'est la langue de Pierre Emmanuel, avec l'ampleur de son souffle et sa puissance évocatoire à contre-courant de la mode dominante de l'aphorisme poétique, qui résonne en l'artiste comme un appel à oser sans retenue la figuration, le lyrisme, la violence du trait. Lorsqu'il reprend le pinceau, il est mû par une nouvelle force intérieure qui se présente comme une haute exigence, et ses premiers dessins sont les traces visuelles de sa lecture :

A mesure que le texte me pénétrait les dessins prenaient forme ; en même temps que je ressentais de plus en plus nettement qu'un autre homme, l'Auteur, vivait ou avait vécu ce que je vivais, qu'il me révélait à moi-même, d'où — je ne me l'explique pas autrement cette transe créatrice inespérée, délicieuse et douloureuse à la fois, qui me poussait à tracer, à noircir, déchirer, refaire jusqu'à ce que la transe se mue en émotions sereines devant l'image estimée enfin épouse satisfaisante du texte [5].

L'artiste traduit ainsi son émotion ; il produit cette « matière-émotion » que Michel Collot a définie comme « la réponse affective d'un sujet à l'encontre [...] d'une chose du monde extérieur, qu'il peut tenter d'intérioriser en créant un autre objet, source d'une émotion analogue, mais nouvelle : [...] l'œuvre d'art » [6].

## « *La langue* » du poète

C'est d'abord la langue poétique de Pierre Emmanuel qui a interpellé Roger Coppe, et non quelque affinité thématique. Le peintre contacte le poète en lui disant qu'à la lecture du recueil, il n'a « rien compris, mais beaucoup éprouvé »<sup>[7]</sup>, une déclaration que Pierre Emmanuel a dû recevoir comme le signe de reconnaissance d'une affinité profonde, lui qui s'indignait des attitudes intellectualistes et mécanistes à l'égard du phénomène poétique et prônait au contraire une attitude globale, comme il l'a rappelé en clôture du colloque sur « l'imagination créatrice » :

L'imagination, c'est la totalité de l'être. C'est la possibilité pour l'être de s'exprimer, de se placer dans l'Être, de se situer en vérité dans le monde, au milieu des autres, par rapport à lui-même, et ainsi d'élever l'être à sa plus grande réalité. [...] elle n'est pas un ensemble de mécanismes. Elle est l'unité même de notre vie, manifestée, active, durable, continue. Je l'appelle aussi « parole ».<sup>[8]</sup>

Le poète traduit ainsi une position communément partagée par des théoriciens de l'imaginaire comme Jean Burgos ou des linguistes comme Jean-Jacques Lecercle : le premier s'est attaché à montrer combien l'image littéraire était avant tout de l'ordre du verbal et donc à aborder comme telle<sup>[9]</sup>, et le second s'est intéressé à cet autre versant du langage qui échappe à la linguistique formaliste et qu'il appelle « le reste », soit « ce côté sombre [qui] se laisse percevoir dans les textes du *nonsense* ou de la poésie, dans les illuminations des mystiques, le délire des logophiles ou des malades mentaux »<sup>[10]</sup> et qui souvent s'insère à une visée communicationnelle de type agonistique.

Au centre de ces convictions se trouve la notion d'inconscient et, contre la conception saussurienne d'une langue univoque qui repose exclusivement sur le caractère discret des signes, tout ce que recouvre « *lalangue* », néologisme inventé par Lacan<sup>[11]</sup> pour donner une place à ce qui signifie autrement, dans et grâce à l'équivoque. Autrement dit : à tout ce qui prend sens dans le jeu, tant parce que l'on joue avec les potentialités sémantiques du système linguistique que parce qu'il y a du jeu dans le fonctionnement dudit système, qui comporte une part naturelle d'ambivalence<sup>[12]</sup>. « *Lalangue* », où les poètes trouvent le ressort de l'invention poétique, échappe toujours à la maîtrise du sujet parlant, ce que Pierre Emmanuel à sa manière exprime lorsqu'il déclare :

Si je voulais donner à mon tour une idée approximative de ce que nous sommes, [en tant que poètes], je dirais que nous sommes les serviteurs de la parole. J'entends bien : de la parole humaine en ce qu'elle a de plus simple et d'essentiel, qui nous permet vraiment de nous communiquer le secret de la vie <sup>[13]</sup>.

Ce « secret » que l'expérience poétique permet d'effleurer est ce que Jean-Jacques Lecercle appelle pour sa part le « reste » et qu'il voit à l'œuvre en littérature certes, mais plus modestement dans tout usage de la langue :

Tout locuteur est habité par deux impulsions contradictoires. Côté cour, il parle la langue, il maîtrise un instrument d'expression et de communication ; côté jardin, il est parlé par la langue — c'est elle, plutôt que lui, qui parle<sup>[14]</sup>.

En d'autres termes, si un locuteur parle la langue, la langue parle aussi en lui, avec ses propres dynamismes qui parfois le bousculent. La poésie exploite parfois jusqu'à l'excès les jeux de « *lalangue* », au risque de « défaire la langue », comme le souligne le linguiste fêru de poésie Jean-Claude Milner<sup>[15]</sup> : au prix de cette violence assumée,

le poète trouve son propre idiolecte. Et chaque poème est un pari sur la possibilité de cet idiolecte à se faire entendre ; chaque poème est un défi.

Dans le cas qui nous occupe, Roger Coppe a relevé ce défi. Réceptif aux accents de « *lalangue* » de Pierre Emmanuel, il a ressenti la violence faite par celle-ci non seulement au code linguistique communicationnel ordinaire mais aussi aux lois poétiques connues. Il y a perçu l'authenticité d'une démarche créatrice ; il y a vu le lieu d'un questionnement sur le rapport de l'expression artistique à ces deux paramètres fondamentaux que sont l'objet (le référent) et le code (le rapport à autrui) ; il s'est reconnu dans cette figure d'*homo quaerens* et s'est senti personnellement interpellé : « cet homme a écrit cela pour moi »[\[16\]](#), telle a été son irréprouvable conviction.

Pour entrer plus avant dans cet univers poétique, Roger Coppe n'a pas cherché d'abord à en pénétrer les contenus dénotatifs mais il s'est imprégné de « *lalangue* » de Pierre Emmanuel. Il a lu à haute voix, cherchant les rythmes, les assonances, les allitérations ; il a abordé le poème comme une musique :

Je le lus, le relus, non qu'il excitât, comblât ou déroutât mon entendement mais, au fil des « relectures », mes émotions, confuses au départ, s'enrichirent[\[17\]](#).

Il a donc spontanément abordé ce que Camille Jordens estime être « les deux constituantes essentielles de la poésie de Pierre Emmanuel : [la] dynamique de la cadence et [la] coloration phonique »[\[18\]](#). Il est entré de plein pied dans la « dimension physique »[\[19\]](#) de cette poétique et l'a éprouvée corporellement.

Ce faisant, l'artiste s'est heurté à la nature problématique de « *lalangue* » de Pierre Emmanuel : les textes abondent en contradictions, oxymores, hypallages, personnifications..., autant de tropes qui reposent sur le déplacement et la mouvance sémantiques[\[20\]](#). Le poète constamment violente les règles de la rationalité ; il se joue des formules de réversibilité (« Les pères engendrant leurs fils, les fils leur père / sans cesse l'homme naît pour renaître sans fin », p.37) ; il invente des comparaisons impossibles (« ils chantaient comme les étoiles font l'amour / ils marchaient comme seuls marchent les arbres », p. 73) ; systématiquement, il interdit au sens de se poser : il y a ici des effacements progressifs ou des paradoxes triomphants (« Adam sait de profonde science et ne sait pas », p. 92 ; « Le silence est un Ange / qui, de toute sa face aveugle épie l'obscur. », p. 101). Tout aussi déstabilisant est l'emploi des pronoms, qui ne permet pas nécessairement l'identification immédiate du locuteur ni du destinataire. Enfin, l'écrivain se complait souvent à basculer d'un registre d'images à un autre, à faire se croiser par exemple dans la métaphore le lexique de l'art, de la métaphysique et de la banalité :

L'ennui musicien, sur le clavier des gares  
prélude à la mélancolie des infinis (p. 144).

Et si l'allitération règne en maître, elle aussi peut contribuer à court-circuiter le sens, comme dans cet extrait où l'abondance des sifflantes vient entacher la figure de la femme innocente par l'image acoustique du sifflement du serpent édénique :

Tu t'avances  
Portant le sexe tendre et fondant comme un fruit,  
fol ostensor exorcisant en vain Sodome (p. 64).

La musicalité est, en définitive, le véritable « reste » et l'essence du fonctionnement de « *lalangue* » violente de Pierre Emmanuel ; elle est ce qui porte ce sémantisme volatil, et noue en un chant envoûtant ce mouvement de constant

arrachement, d'autant que l'ensemble du recueil est rédigé sur le rythme puissant de l'alexandrin.

### L'iconisation du texte

Roger Coppe, s'il se montre réceptif au chant poétique de Pierre Emmanuel, manifeste en tant qu'artiste peintre ce que Rudolf Arnheim appelle une « pensée visuelle »<sup>[21]</sup>, c'est-à-dire organisée par images et non notionnellement. A l'émotion de sa lecture correspondent des visions dont il décide de tenter de livrer une trace sur papier : « mes émotions, confuses au départ, [...] s'affinèrent à un point tel que des visions imagées m'apparurent, doublant le chant. Je me pris au jeu de capter ces images fugitives, de les fixer spontanément, 'sous le choc' »<sup>[22]</sup>. Le premier dessin qu'il réalise correspond à l'épithaphe du poème :

La lune

règle le geste sobre et lent frôlant l'oubli  
de nuit, quand l'âme engage un colloque sans lèvres  
avec l'arbre penché sur elle et proférant  
les mots qui la consacrent Terre

C'est alors

que la rose écarlate aux lèvres toutes mortes  
ose empourprer la nuit de son odeur de sang  
- et dieu, qui connaît seul le secret de la rose  
la froisse entre Ses mains pour exprimer le Sang. (p. 174)

Aucune intention dénotative, anecdotique, ne préside à la composition de ce dessin, même si certains motifs ressortent, comme l'arbre ou la rose sanglante. Mais il n'illustre guère le texte ; pourrait-on, par ailleurs, traduire en une image cet extrait de « *lalangue* » de Pierre Emmanuel, cet énoncé langagier qui n'est ni descriptif, ni à proprement parler narratif ? La particularité de sa poétique, comme le souligne Camille Jordens, est de se construire dans une perpétuelle mouvance, dans un flux verbal qui est un processus de métamorphose ininterrompu et qui suppose la faculté de nier ce qui vient d'être posé :

Les catégories de pensée habituelles n'y ont pas cours si bien que chaque terme auquel le poète a recours est immédiatement nié comme dans la pensée apophatique qui procède aussi par voie de négation infirm[ant] directement ce qui est avancé<sup>[23]</sup>.

Dès lors apparaît l'impossibilité d'une illustration au sens traditionnel de l'explication ou de l'exemplification. À aucun moment les dessins proposés par Roger Coppe ne peuvent correspondre terme à terme au texte, fût-ce par fragment, puisque le découpage et la fixation seraient déjà une trahison par fossilisation de la dynamique textuelle. Cette observation prend en outre, dans le contexte de *Sodome*, une résonance particulière : si Noël Mathieu a souhaité lester son pseudonyme d'un prénom minéral aux connotations religieuses fortes, il a aussi toujours craint la pétrification<sup>[24]</sup>, comme le montre son intérêt pour le récit de Lot. « *Lalangue* », ici surtout, doit empêcher tout arrêt et maintenir le mouvement.

De ce fait, même lorsque l'artiste joint sur la même feuille un extrait de texte et une image, il est inutile de chercher une correspondance terme à terme entre le visible et le lisible. L'artiste propose non des illustrations mais, selon ses

propres termes, des « translations graphiques » du texte. Ainsi pour le poème *Mamré*, Roger Coppe n'hésite pas à proposer une image de verticalité et de nudité alors que le texte évoque « trois hommes de lin blanc [...] endormis » (p. 34). C'est que l'artiste n'est pas dans un lien de servilité à l'égard de l'écrit ; il met en œuvre ce qu'Yves Peyré appelle un « dialogue »<sup>[25]</sup>, propose une rencontre du fait plastique avec un objet d'écriture, engage un échange dans lequel texte et image ne prévalent aucunement l'un sur l'autre mais apparaissent, selon la belle définition de l'amour proposée par Rilke, comme « deux solitudes qui s'avoisinent et se saluent ». L'image proposée par l'artiste n'est pas supposée recouvrir le champ du poème mais entrer en résonance avec lui. Ainsi, la verticalité vient ici accentuer l'élévation des anges, leur magnificence, ce qui ne recoupe nullement le contenu du poème qui évoque leur sommeil, mais qui vient appuyer le sémantisme attaché à ces personnages dans un sens glorifiant.

Autre exemple : le passage du poème qui relate la faute d'Eve n'est illustré par aucune pomme mais par une femme endormie dont la nudité est offerte aux regards, ce qui tend à faire du texte, recopié tout autour, le monde onirique du personnage. Cette mise en image traduit une interprétation intéressante, puisque le vers initial « Si tu manges le fruit vous serez réunis », repris sous de multiples variantes, peut signifier dans ce contexte iconique comment le rêve érotique en vient à s'investir d'une ambition fallacieuse d'unité, ce qui est bien le thème général du recueil. Roger Coppe propose ainsi une interprétation qui met l'accent sur la rêverie et non sur l'action ; il place l'accent sur l'intentionnalité du personnage plus que sur les faits ; il s'attache à la problématique globale de l'œuvre et non au détail de l'extrait.

On remarquera que le texte est ici non seulement retranscrit mais iconisé dans une perspective pleinement ambivalente : la ligne calligraphiée épouse la forme du lit sur lequel repose le personnage, à moins que ce ne soit celui-ci qui se trouve sur une page d'écriture. La réponse de chacun à cette question révélera la priorité hiérarchique qu'il accorde à l'ordre verbal ou iconique, et il est probable que le mode de prise de connaissance du document (dans un livre ou encadré dans une exposition, par exemple) détermine pour une part le choix opéré. Cette mise en tension du lisible et du visuel caractérise l'ensemble du travail de Roger Coppe. En effet, s'il dit avoir sciemment travaillé « avec les matériaux du poète : la plume, l'encre, les mots ; l'eau liant le tout »<sup>[26]</sup>, il faut constater que les mots sont devenus pour lui un matériau iconique. Ainsi, il ne s'est pas inquiété de rendre certains textes résolument indéchiffrables, gorgés d'eau au point de n'être plus que logogramme, trace d'une langue plus que lettre offerte à la lecture. Cependant, le texte recopié signifie toujours en tant que texte ; il ne perd aucunement son statut de signe langagier.

Roger Coppe a pris grand soin de retranscrire le texte du poème pour se l'approprier par la main, « pour le voir », dit-il<sup>[27]</sup>, c'est-à-dire se l'approprier en tant que matériau visuel. Il a ainsi testé les potentialités d'exploitation de l'encre diluée. Car le texte est recopié sur un papier d'un grain particulier préalablement imbibé d'eau et susceptible de créer, par des traînées humides et des taches, un rendu de *sfumato*, que l'artiste souhaite afin d'obtenir un équivalent plastique de l'épaisseur énigmatique du texte. L'artiste se familiarise, pendant le travail de recopiage, avec les césures, les renvois, les marges, la ponctuation, les majuscules... « O », lettre accentuée par Pierre Emmanuel lui-même comme vocatif ou interjection, et exploitée en tant que motif symbolique, suggère à Roger Coppe des images de rayonnement ou d'inclusion.

Le graphisme devenant premier et l'illustration n'étant jamais anecdotique, l'artiste n'hésite pas à bousculer l'ordre des vers ou à se montrer infidèle à leur disposition typographique. Par exemple, il isole certains mots et accentue souvent le « O ». Dans « O ville abstraite », non seulement il réorganise à sa guise la disposition spatiale des strophes

mais il les entrelace de coulées d'encre pour former un ensemble iconotextuel, c'est-à-dire « à la fois plastique et écrit, se donnant comme une totalité indissociable »[28]. Et outre qu'il est impossible de dissocier le lisible du visible, il s'avère tout aussi épineux de trancher s'il s'agit de figuration ou d'abstraction dans la mesure où la « ville abstraite » évoquée dans le texte n'est elle-même que « désert » et « brume ». Parfois, l'artiste réunit sur une page des extraits initialement fortement épars dans le texte publié. Ainsi cinq fragments sont convoqués autour d'un visage, ou trois citations se trouvent réunies autour d'un couple de statues disposées sur un socle.

La translation graphique de Roger Coppe est donc, en un certain sens, non moins violente que « *lalangue* » poétique de Pierre Emmanuel : elle exige une mise à l'épreuve de ses propres critères de recevabilité, fait sortir le texte de son topos, le dépèce, le recoud, l'efface ou l'amplifie, le soumet à d'autres lois d'occupation de l'espace. En un mot, elle l'altère, et ce n'est pas, tant s'en faut, pour le perdre mais pour le gagner.

### L'épreuve de l'Altérité

Le dessin des statues sur le socle est un exemple radical de ce que le texte, mis à l'épreuve de l'altérité exigeante de l'iconisation, peut gagner. Le poème de Pierre Emmanuel recopié ici ne semble nullement requérir un dédoublement des figures :

Parlera-t-elle, la Voix que nul jamais n'entendit ?

Il le faut, Seigneur ! [...]

Parle, parle !

[...]

O statue ! Le printemps fondra tes yeux de neige,

l'eau vive frémera dans ton regard, le ciel

y plongera les mains, et les oiseaux viendront

y boire l'âme aveugle immense de ce monde,

prunelle de Colombe immobile en plein vol

Et l'herbe, ayant poussé son chant entre tes lèvres

à l'oreille du vent révélera le sens. (pp. 149-151)

La vision du double s'est pourtant imposée à l'artiste qui, ici comme ailleurs, a moins cherché à rendre compte d'un passage défini du poème qu'à mettre une image sur ce qu'il ressentait comme marquant pour l'ensemble du texte dont sont tirés ces extraits. En ce sens, tant le motif de la statue que celui de l'inversion (à prendre au sens propre comme au figuré) sont bien présents dans le texte, de même que le questionnement identitaire posé en regard de la présence du double.

Cette image ni requise ni fortuite à l'égard de *Sodome* a suscité l'intérêt immédiat de Pierre Emmanuel lorsqu'il en a pris connaissance. Il a déclaré à l'artiste : « Quel dommage que je n'aie pas eu l'occasion de voir les dessins plus tôt car, au vu de ceux-ci particulièrement, j'aurais modifié le dernier chapitre « Être ou fenêtre » de mon *Grand œuvre* »[29]. La disposition graphique de ce texte de la section finale du dernier recueil publié par Pierre Emmanuel permet de comprendre ce que voulait dire le poète :

Des deux côtés            de la fenêtre

Suis-je            je suis  
 Dehors            Dedans  
 Mon visage colle à lui-même  
                         Inversé  
 Qui que            je sois  
 je suis mon contretypé  
                         Est-ce qu'il y a  
 un envers            un endroit  
 une surface            des choses  
                         entre haut et bas  
 un avers            une face  
 Quelqu'un            Qui fait face  
                         Moi[30]

Pierre Emmanuel a été frappé de retrouver, dans la présentation des corps recto verso et soudés par un blanc ou un vide, une traduction iconique flagrante de l'antinomie complémentaire, de la mise en contiguïté du connu et de l'inconnu, thèmes qu'il avait exprimés en poésie et auxquels il avait tenté de trouver une disposition typographique adéquate dans le recueil alors sous presse. Cette image s'était, dans la pensée visuelle de Roger Coppe, imposée à l'égard d'un texte rédigé quarante ans auparavant par le poète. Sans doute Pierre Emmanuel s'est-il senti intimement compris, conforté. Et stupéfié par la découverte d'une pensée iconique aussi mystérieusement accordée à son imaginaire verbal. C'est suite à cela qu'il a dédié son recueil « à Roger Coppe, en le remerciant de l'avoir si bien approfondi », en précisant qu'il découvrait son recueil « illustré au sens le plus fort du mot ». Gageons qu'il songeait à l'étymologie du terme « *lustrare* » : éclairer, donner de l'éclat.

Réciproquement, comment peut-on comprendre ce que l'art de Roger Coppe a gagné dans sa mise à l'épreuve du texte poétique ? D'emblée, il faut constater que ce travail a éloigné l'artiste de son terrain familier. D'abord parce que l'ancien passeur de lumière, habitué au chatoiement des couleurs, a restreint ici son champ chromatique aux rares couleurs accessibles aux écrivains : seule l'encre noire, bleue ou rouge intervient et les coulées ocre sont le fait du choix minutieux d'un papier présentant une sensibilité toute particulière à l'humidité. Ensuite parce que la feuille d'artiste s'est astreinte à rester page d'écriture : spatialement orientée de haut en bas et de gauche à droite en fonction de la contrainte qu'impose la règle occidentale du déploiement textuel. Cette page présente les motifs en pleine frontalité, pratiquement sans profondeur de champ, car ce ne sont pas les canons de l'art du dessin qui prévalent ici : l'artiste se meut dans un espace graphique résolument marqué par les contraintes de la spatialité littéraire.

En outre, Roger Coppe choisit une mouvance plastique qui n'est pas sans rappeler le fonctionnement de « *lalangue* » de Pierre Emmanuel. En effet, à l'alternance du trait ou de la tache qui partage traditionnellement l'art des anciens et des modernes, il oppose un système iconique où l'un et l'autre se renforcent mutuellement. Dans le même esprit, il se situe souvent aux limites du figuratif et de l'abstraction, et la figuration elle-même n'est pas attachée à des critères esthétiques fixes : si le travail est parfois d'une facture classique, il peut se faire résolument baroque ou expressionniste, violenter les formes corporelles, styliser à l'extrême le décor. Certaines figures restent peu identifiables ; ainsi un même trait peut être interprété comme un glaive ou une croix car rien, dans le texte qui accompagne le dessin, n'est susceptible d'éclairer ce dilemme[31], d'autant que le poète attache une ambivalence à

l'épée, tantôt instrument de justice divine, tantôt d'ignominie.

L'oscillation stylistique peut épouser la mouvance sémantique du texte : Roger Coppe joue ainsi sur deux registres esthétiques pour opposer la première et la dernière apparition de l'Ange, qui présentent en contraste la compassion et la condamnation sans appel, opposent la juste colère de l'Ange, qui aime et donc châtie bien, à la terrible Colère du bannissement éternel dont l'Ange porte-épée est le signe (« Et sa pitié grandie de toute sa colère / les marqua du signe terrible de l'Amour », p. 95 - « Seul, l'Ange n'est jamais absous étant l'Épée,[...] / et l'Œil rouillé de la Colère sur les eaux. », p. 180). Si la ligne claire traduit graphiquement la pureté dans le premier dessin, le hérissément du trait accentue l'aspect macabre du second. Ici, l'image fait totalement allégeance au texte, mais celui-ci a incité à la recherche de moyens d'expression propres au monde plastique.

La plupart du temps, c'est la figuration corporelle qui est exploitée par l'artiste. Ses dessins présentent des nus résolument non académiques, de facture expressionniste, dont l'accentuation des postures s'avère extrêmement éloquente à l'égard des situations à traduire (exaltation, angoisse, abattement...). Aucune *mimèsis* ici ; aucun souci d'illusionnisme : c'est au contraire la maîtrise technique de la violence du trait et de la mise en tension des masses qui s'impose au premier plan, au service de l'expressivité de l'image. La présence corporelle s'impose dans la nudité, ce qui, en un certain sens, est une fidélité à la lettre du texte : Pierre Emmanuel use et abuse de ce terme dans des acceptions et contextes divers. La nudité exprime chez lui tour à tour l'originel (Adam naît comme « un corps parfait et nu », 20), la clarté (« sa flamme nue », p. 33), la droiture (les Anges se présentent « la face nue » , p. 34), l'authenticité (« force-les d'y naître nus », p. 59), la lucidité (« ils se sont vus nus jusqu'à leur sang », p. 76), l'érotisme (« Sara le dernier nom sur ton sein nu », p. 46), mais aussi *a contrario* l'impudeur (« le ventre nu à tout venant », p. 49), la naïveté (l'homme se croit seul et nu devant le Père / tout un peuple de morts rit de sa nudité », p. 37), la vulnérabilité (« midi à vif sur l'homme nu », p. 47), l'humiliation (« Adam que le péché met à nu dans la honte effroyable du Père », p. 56), etc. En un mot, la nudité apparaît comme un leitmotiv du poète qui conjugue les sens propres et figurés du terme et l'exploite à des fins évocatoires les plus diverses. C'est que dans son système d'images, le corps fait signe vers l'être dans sa totalité. « Tout ce que je savais des corps, c'est qu'ils étaient inéluctables », lit-on dans *Duel*<sup>[32]</sup>. Un vers qui ne passe pas inaperçu de Roger Coppe qui prend conscience de la pertinence de ce postulat en matière d'images visuelles. Et c'est l'ampleur du souffle poétique de Pierre Emmanuel, qui garde confiance dans la puissance évocatoire du langage et traite de l'érotisme comme d'un désir métaphysique d'unité, qui va induire l'artiste à exploiter pleinement la veine d'inspiration figurative, à l'époque délaissée dans les arts plastiques au profit de l'abstraction ou de l'art conceptuel.

Le travail de Roger Coppe, depuis lors, se centre sans restriction sur le pouvoir de suggestion de la représentation des corps, afin d'exprimer l'émotion face à la beauté, certes, mais surtout d'atteindre les registres les plus puissants de l'évocation lyrique : rien ne traduit plus intensément le plaisir ou la douleur, la joie ou le désespoir qu'un corps nu. C'est en travaillant, non sans violence, l'image de l'homme que Roger Coppe tente de faire voir quelque chose d'essentiel du monde humain, ses rêves comme ses meurtrissures. Aujourd'hui, il travaille sans référence directe à Pierre Emmanuel mais c'est bien celui-ci, en l'amenant sur son territoire, qui l'a révélé à lui-même.

\*

Daniel Lançon estime qu' « il est difficile de soutenir que les poètes, aujourd'hui, quelle que soit leur poétique, n'ont pas besoin des œuvres des peintres et que les artistes ne peuvent se passer des poètes »<sup>[33]</sup>. Roger Coppe, pour sa

part, estime que la confrontation au travail de Pierre Emmanuel est le moment-charnière où il s'est convaincu de se tourner résolument vers l'art figuratif et, de manière plus générale, il constate que ses catalyseurs n'ont jamais été des peintres ; malgré son admiration pour Balthus ou Schiele, il n'a pas subi leur influence en matière picturale : « Quand je rentrais dans l'atelier », dit-il, « ils étaient oubliés. Pierre Emmanuel non »[34]. De l'autre côté, la réaction de Pierre Emmanuel à la découverte des travaux de Roger Coppe prouve à quel point il en fut touché, mais la disparition du poète quelques mois plus tard arrête le dialogue instauré. Est-ce un hasard toutefois si la rencontre féconde de ces deux créateurs s'est opérée à partir de *Sodome* qui thématise, précisément, l'impossibilité d'atteindre la plénitude dans le repli sur le Même et le refus de la différence ? Pierre Emmanuel a fait sienne cette philosophie et, à la « pétrification désespérée des seuls » (préface de 1971, p. 8), il a opposé la complémentarité du couple adamique afin « que la différence des sexes soit sanctifiée, leur attrait reconnu comme une figure imparfaite mais essentiellement efficace de l'unité sans anéantissement [...] Car la coopération qui joint l'homme et la femme sans les confondre [...] les approfondit l'un à l'autre sans fin » (p. 9). La métaphore sexuelle pourrait ici désigner le dialogue des arts[35]. Ainsi sans doute Roger Coppe et Pierre Emmanuel appartiennent-ils à ce que le poète appelait « la communauté des attentifs » (il disait aussi : « la communauté des ardents »)[36] : ceux pour qui l'ouverture à l'altérité est féconde, qui ne craignent pas de se faire violence pour s'éloigner de soi dans la considération d'autrui, car ils savent, selon ces mots de *Sodome*, que

la distance est la musique obscure  
des choses s'ordonnant au ciel intérieur (p. 36).

Myriam Watthee-Delmotte

Maître de recherche du F.N.R.S.  
Université catholique de Louvain  
(Louvain-la-Neuve)

---

[1] Emmanuel P. *Le goût de l'Un*, op. cit., p. 13.

[2] Emmanuel P. *Le goût de l'Un*, Paris, Le Seuil, 1963, p. 13.

[3] Emmanuel P. *Sodome*, (1<sup>e</sup> éd. Fribourg, Egloff, 1944), Paris, Le Seuil, 1971. Toutes les citations renvoient ici à cette édition.

[4] Maître verrier depuis 1955, Roger Coppe était le représentant des Arts du Vitrail pour la Wallonie dans le Conseil mondial des Métiers d'Art.

[5] Coppe R. « A la mémoire et en hommage au plus grand et au plus humain des poètes d'expression française », dans Franceus M., *Roger Coppe*, Sint-Baafs Vijve, Oranje, 1988, p. 37.

[6] Collot M., *La matière-émotion*, Paris, P.U.F., (Écriture), 1997, p. 2.

[7] Propos de Roger Coppe recueillis le 2 août 2004.

[8] Emmanuel P. « La parole qui relie », dans *L'imagination créatrice*, rencontre internationale organisée par la Fondation pour une entraide intellectuelle européenne, Poigny-la-Forêt, 9-13 octobre 1970, actes mis en forme par Roselyne Chenu, Neuchâtel, la Baconnière, 1971, p. 192.

[9] Burgos J., *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Le Seuil, 1982.

[10] Lecercle J.-J., *La violence du langage*, Paris, P.U.F., 1996, p. 7.

[11] « La langue c'est l'ensemble des phonèmes d'une langue donnée, une langue de fait maternelle, avec lesquels le

sujet constitue les lettres de son désir, les signifiants de la pulsion » : Lacan J., *Télévision*, Paris, Le Seuil, 1974, p. 25.

[12] Jean-Jacques Lecercle résume cela par cette formule : « En matière de langue, la science vient à manquer ; ce n'est jamais elle qui a le dernier mot » (op. cit., p. 45).

[13] Emmanuel P. « La parole qui relie », idem.

[14] Lecercle J.-J., op. cit., p. 66.

[15] Milner J.-C., *L'Amour de la langue*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 118.

[16] Propos de Roger Coppe recueillis le 2 août 2004.

[17] Coppe R., « A la mémoire... », idem.

[18] Jordens C., *Pierre Emmanuel*, Bruxelles, Didier-Hatier, « Auteurs contemporains », 1986, p. 55.

[19] Idem.

[20] Un seul exemple qui réunit l'ensemble de ces tropes : « Tel l'arbre aux pas profonds, aveugle de murmures / secoue dans le sommeil ses nocturnes verdure / ou les soleils défunts mûrissent oubliés : / Le même arbre de jour, que la lumière outrage / sans feuilles, sans oiseaux, flagellant les nuages / maudit de ses grands bras anathèmes l'été. » (« Dédicace d'Orphée », p. 13).

[21] Arnheim R., *La pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1976.

[22] Coppe R., « A la mémoire... », idem.

[23] Jordens C., « Pierre Emmanuel, le silence et le cri », dans *Sources*, n° 19 : « Poésie et oralité. La parole écoute », octobre 1997, p. 112.

[24] A ce sujet, voir également Jordens C., « Pierre Emmanuel, le silence et le cri », op. cit., p. 111.

[25] Peyré Y., *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre. 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.

[26] Coppe R., « A la mémoire... », idem.

[27] Propos de Roger Coppe recueillis le 2 août 2004.

[28] Montandon A., préface de *Signe, texte, image*, Lyon, Césura, 1990.

[29] Coppe R., « A la mémoire... », idem.

[30] Emmanuel P., *Le grand œuvre*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 383.

[31] « Une seule cigale ardente emplît la terre / D'un chant fermé qui se consume en son secret, / Le rubis sombre éteint ses feux au doigt du Père / Et le Visage nu sous la cendre se tait. » (p. 106).

[32] Emmanuel P., *Duel*, Paris, Le Seuil, 1979, section 68.

[33] Lançon D., « Un *Ut pictura poiesis* contemporain », dans *L'acte créateur*, études réunies par G. Gadoffre, R. Ellrodt et J.-M. Maulpoix, Paris, P.U.F., 1997, p. 205.

[34] Propos de Roger Coppe recueillis le 2 août 2004.

[35] En fait de théorisation de l'image, Pierre Emmanuel fait de *Sodome* une réflexion sur l'idolâtrie L'idole arrête le regard sur elle-même et piège le désir d'absolu de l'adorateur dans un leurre qui ne lui renvoie que le reflet de sa propre mesure. L'histoire de *Sodome* raconte, sous la métaphore de l'inversion sexuelle, la fascination idolâtre du Même, et le poète en tire parti pour rappeler le danger de l'oubli ou du non-respect de la distance. Sur la question de l'idolâtre, voir Marion J.-L., *L'idole et la distance*, Paris Grasset, 1977.

[36] Emmanuel P. « La parole qui relie », idem.

