



**HAL**  
open science

# Prendre les échos au lasso. Sons et signifiante chez Paul Eluard.

Agnès Fontvieille-Cordani

► **To cite this version:**

Agnès Fontvieille-Cordani. Prendre les échos au lasso. Sons et signifiante chez Paul Eluard.. Véronique Magri-Mourgues; Philippe Wahl. Répétition et signifiante. L'invention poétique., Lambert-Lucas, 320p., 2020, Etudes linguistiques et textuelles, 9782359352832. hal-04211966

**HAL Id: hal-04211966**

**<https://hal.science/hal-04211966>**

Submitted on 20 Sep 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

## ***Prendre les échos au lasso. Sons et signifiante chez Paul Éluard.***

**par Agnès Fontvieille-Cordani**

article publié dans Véronique Magri & Ph. Wahl (dir.), *Répétition et signifiante. L'invention poétique*, Lambert-Lucas, coll. « Études linguistiques et textuelles », Mars 2020, p. 200-227.

On s'intéressera aux *figures de diction* fondées sur la seule continuité phonique : *assonances*, *homéotéleutes*<sup>1</sup>, *allitérations*, *paronomases*<sup>2</sup>. Constamment relevées mais rarement étudiées pour elles-mêmes, elles semblent insaisissables au double sens du mot : diffuses et peu intelligibles. Diffuses parce que leur repérage est malaisé du fait qu'elles opèrent sur des unités souvent inférieures au mot mais surtout du fait qu'elles se combinent entre elles, créant, chez certains poètes, l'effet d'un tissu sonore continu aux limites incertaines. Peu intelligibles ensuite, parce que le son n'étant pas immédiatement lié à un sens, on les dirait moins « pertinentes » et plus « fortuites<sup>3</sup> » que les répétitions de mots.

Les « figures de diction » fondées sur « l'euphonie » selon Nicolas Beauzée (1784 : 766), classées par Pierre Fontanier parmi les « figures d'élocution par consonance » (2009 : 344-351), à portée microstructurale, assurent une fonction cohésive et signifiante mais encore, et sans doute plus que toute autre figure fondée sur la répétition, elles intéressent la *signifiante* du texte car, n'ayant pas de sens assigné *a priori*, elles sont entièrement tributaires du contexte pour faire signe. Dès lors, comment font-elles signe ? Et quel type de signe fondent-elles ? Interroger la signifiante nous conduira à prendre en compte une multiplicité de critères : le rapport des phonèmes au contexte lexical, syntaxique, métrique ; la coïncidence éventuelle du phonème avec un morphème (affixe ou flexion) ; le rapport des phonèmes au contexte graphique ; la question délicate du sens potentiel des phonèmes ; la manière dont les figures de sonorités s'enchaînent ou s'entrelacent et ce que ces configurations complexes disent de la poésie d'un auteur. En observant ce matériau suprasegmental que constituent les assonances, allitérations, paronomases, on abordera donc, aux côtés du mode sémantique de la signifiante, un mode sémiotique qui appelle moins à être compris (puisque'il n'est pas immédiatement sémantique) qu'à être reconnu, pour reprendre une distinction de Benveniste (1974 : 64-65). Ce mode sémiotique considère la parole comme « un processus au sein de la

---

<sup>1</sup> Je ne distinguerai pas dans le travail qui va suivre les *homéotéleutes* des *assonances*.

<sup>2</sup> Nicole Ricalens-Pourchot (2003 : 183) dans sa planche XIII A des figures de répétition (de sens ou de formes) regroupe cet ensemble de figures sous l'étiquette « reprise de sons, voyelles ou syllabes ».

<sup>3</sup> Henri Suhamy voit dans le polyptote ou la figure de dérivation « un procédé [...] plus raisonné que dans la paronomase, puisqu'il traite de ressemblances et de différences qui sont pertinentes et non fortuites » (2013 : 69).

matière », « la diversité de ses manifestations repos[ant] sur l'agencement et l'interaction d'éléments matériels<sup>4</sup> ».

La poésie surréaliste nous paraît un champ d'observation particulièrement propice. Dans la période dadaïste puis surréaliste s'est développé un soupçon généralisé à l'encontre du langage et de sa composante dogmatique. En réaction, certains ont pensé détruire les mots en ne conservant de ceux-ci qu'un matériau optophonétique<sup>5</sup> désarticulé tandis que d'autres, soucieux de préserver une poétique de la relation de mots, ont élu la libre association comme voie de renouvellement des pratiques discursives. À l'instar de Tristan Tzara, Philippe Soupault, Robert Desnos ou André Breton, Paul Eluard promeut « l'union libre » (Breton [1931]1966 : 91-95) tout en accordant aux propriétés matérielles du vocable – phonétique et visuelle – une importance de premier ordre.

On travaillera ici sur trois recueils d'Éluard, parus entre 1932 à 1936 : *La Vie immédiate*, *La Rose publique*, *Les Yeux fertiles*. Nous sommes dans une période qui fait la synthèse entre le grand moment collectif dadaïste et surréaliste et le départ d'un nouveau lyrisme symbolisé, en 1929, par la parution de *L'Amour La Poésie*. Dans ces recueils où Eluard s'est partiellement émancipé d'une poésie hétérométrique fondée sur le mélange de vers réguliers, où il affiche une prédilection toujours plus poussée pour le vers long, les figures de répétition de mots règnent en maître. Les *anaphores* soulignent fortement la thématique des recueils en même temps qu'elles fondent l'architecture des poèmes et des vers sur un présent à chaque instant renouvelé. À leurs côtés, les *polyptotes* et *figures de dérivation*<sup>6</sup> créent un climat de saturation phonique et thématique qui confère à *La Vie immédiate* son ton inimitable de lyrisme paralogique :

Que deviens-tu **pourquoi ces** cheveux blancs et roses

**Pourquoi ce front ces yeux déchirés déchirants** (VI, p. 21 / OC I, 175<sup>78</sup>)

Nous laisserons pourtant de côté ces dernières figures, souvent relevées, pour nous concentrer sur les figures de sonorité par lesquelles le poète « prend les échos au lasso » ([1926] 1964 : 89 ; OC I, 175). Celles-ci nous inviteront à prendre en considération la dimension iconique, au sens peircien, du vers éluardien, « le signe possédant en lui-même, c'est-à-dire dans sa matérialité, une certaine ressemblance avec ce dont il est l'icône » (Bordron 2011 : 143).

---

<sup>4</sup> Bernard Laks et Marc Pléat, 1993 : 6.

<sup>5</sup> Ce sont les expériences de brouillage et de redistribution des lettres menées par Hugo Ball à Zurich et Raoul Haussman à Berlin.

<sup>6</sup> Véronique Magri-Mourgues et Alain Rabatel les réunissent sous l'étiquette de « cooccurrences réflexives » (2015).

<sup>7</sup> Sauf mention contraire, les citations de cet article sont tirées de l'édition suivante : Paul Eluard, [1932-1935] 1967, *La Vie immédiate* [1932] (désormais VI) précédé de *L'Evidence poétique* [1937] et suivi de *La Rose publique* [1935] (désormais RP) et de *Les Yeux fertiles* [1936] (désormais YF), Poésie/Gallimard, 18, 1967. La page de l'édition de poche est d'abord donnée suivie la référence aux éditions de la Pléiade : 1968, *Œuvres complètes*, I, [désormais : OC I], Marcelle Dumas & Lucien Sheler (éd.), Paris, La Pléiade/Gallimard.

<sup>8</sup> Dans cette citation et les suivantes, les éléments répétés figurent en caractère gras. On utilisera l'italique pour souligner le mot qui sert d'interprétant à la figure de répétition.

Avant d'en venir à l'écho multiple ou paronomase étendue, forme la plus caractéristique de cette poésie, nous envisagerons les figures simples comme l'assonance et l'allitération pour mieux en saisir les effets individuels.

## 1. Les formes simples de la continuité phonique : assonances et allitérations

### 1.1. L'assonance

#### 1.1.1. L'accord de l'assonance

Plus libre que la rime<sup>9</sup> par sa place moins fixe, et plus discrète qu'elle – l'assonance, dans le vers, produit « un écho » horizontal mettant explicitement en relation les termes selon une logique de ressemblance. L'assonance sera d'autant plus saillante qu'elle reliera deux éléments syntaxiques et métriques, tels que le thème et le rhème placés au milieu et à la fin du vers. Lorsqu'elle affecte la dernière voyelle du mot, cette répétition redouble l'accent de mot : par elle le son vocalique se fait entendre plus longuement avec un surcroît d'intensité. L'appel à une congruence sémantique est porté en tandem par les relations syntaxique et sonore. Vecteur de cohésion et de cohérence sémantique, l'assonance assure le lien entre le nom et son expansion.

Dans le corpus éluardien, malgré l'instruction isotopique, les associations sont neuves. L'assonance fonctionne comme l'indice d'une pertinence que le lecteur doit construire plutôt que reconnaître. Dans le vers de *La Rose publique* « Traîne de fièvre » (144/ *OC I*, 428), il sera d'autant plus sensible à l'écho des signifiants que la congruence sémantique initiée par la syntaxe [Nom *de* Nom] ne se réalisera pas immédiatement. Généralement, n'est-on pas d'autant plus attentif à la matière d'un objet, à sa forme, qu'on ignore l'usage que l'on peut faire de celui-ci ? La finale féminine de « traîne » et « fièvre » allonge la prononciation du son [ɛ] – de conserve avec l'accent circonflexe dans le premier cas. L'assonance est d'autant plus marquée qu'elle apparaît d'abord dans une mesure monosyllabique et sur des mots contigus. L'assonance recharge le corps du signe au point même que le suprasegmental – la quantité de la voyelle, le lieu d'articulation de la consonne, le ton, l'accent – pourraient *in fine* représenter par iconicité ce temps qui traîne, comme une fièvre<sup>10</sup>.

Eluard accueille une part de subjectivité et d'hallucination dans l'écriture, ouvrant les signes à des rapports infinis avec les autres signes :

---

<sup>9</sup> Elle se passe de l'homophonie des consonnes qui suivent la voyelle tonique répétée.

<sup>10</sup> L'assonance apparaît souvent renforcée d'une allitération comme dans *Crinière de fièvre*, titre d'un poème du recueil *Les Yeux fertiles* (p. 217).

La ressemblance entre deux objets est faite autant de l'élément subjectif qui contribue à l'établir que des rapports objectifs qui existent entre eux. Le poète, halluciné par excellence, établira des ressemblances à son gré entre les éléments les plus dissemblables (littéralement il déteint sur eux) sans que la surprise qui en résultera permette immédiatement autre chose que la surenchère. Par contagion. (« Le Miroir de Baudelaire », *OC I*, 955)

Souvent, la répétition vocalique soutient une relation paradoxale qui eût été plus acceptable dans l'autre sens :

Le désert au profit de la sève (« Balances », VII, *YF*, p. 216/ *OC I*, 501)

Souvent, elle souligne le lien privilégié unissant le verbe et ses actants. Ainsi la « nuit » devient-elle par métaphore COD de *dévêtir* :

Pour dévêtir la nuit (« Amoureuses », VI, p. 32)

ou complément circonstanciel de cause de *rougir* :

Matin des loups et leur morsure est un tunnel  
D'où tu sors en robe de sang  
À rougir de la nuit (« L'univers-solitude, XII », VI, p. 95)

« Rougir de la nuit », prolonge le verbe *sortir* et parachève le motif de la métamorphose associé à la lycanthropie dans un passage initié par la morsure du loup. L'association inédite surgit sur une association ancienne qui lui sert de fond. Se renouvelle ici la collocation *rougir de honte*, l'homophonie faisant jaillir une cohérence isotopique par l'association de « rougir » et « nuit ». La nuit réveille les loups-garous et fait saigner. Le contact des deux mots de couleurs opère un mélange qui fait éclater subjectivement leurs frontières en un heureux hasard objectif.

### 1.1.2. L'assonance multipliée : vers une couleur du vers

Généralisée dans le vers, l'assonance revêt une dimension iconique. D'abord, parce qu'elle opère un *retour* de phonème(s), elle fait signe, comme figure ; et si l'on veut traduire ce signe dans un concept, on parlera d'[intensité] ou de [répétition], traits potentiels que le contexte peut actualiser. Ensuite, la voyelle elle-même (qui est répétée) se charge d'iconicité en vertu de ses propriétés articulatoires. Une relation s'établit entre celles-ci et l'atmosphère thymique – euphorique ou dysphorique – du vers, soit, littéralement, "l'humeur" qu'il manifeste. En quoi Eluard explore la valeur dite "expressive" des sonorités.

Les traits articulatoires – qui résultent du phénomène de l’articulation – sont des propriétés virtuelles que peuvent actualiser ou non le phénomène de répétition d’une part, la présence d’un interprétant d’autre part. On identifiera comme *interprétant(s)* le ou les mot(s) qui oriente(nt) la visée interprétative. Ainsi, la voyelle la plus fermée, [i], s’associe-t-elle fréquemment dans nos recueils à un climat dysphorique porté par les mots :

Le *désir* et l’*ennui* fraternisent (« En exil », *VI*, p. 31)

Une *scie* qui se *brise* (« Et quel âge avez-vous ? », *RP*, p. 194/ *OC I*, 488)

Comme l’observe, Marcel Grammont, « la valeur expressive des sons ne vient en lumière que poussée en avant par la signification des mots » (1933 : 393). Parce qu’elle est la voyelle la plus fermée et la plus aiguë, [i] se prête, plus que tout autre sans doute, à la symbolisation. Platon lui-même avait commenté la petitesse de [i] par opposition à l’étendue de [a]... La prononciation de i, au milieu du palais, engendre un écartement complet des commissures, ce qui fait que l’air ne passe plus que par un étroit canal. En outre, [i], prononcé à l’avant, produit un son aigu. De cette double propriété phonatoire, la voyelle retire pour ainsi dire naturellement les traits virtuels [petit], [fermé] ou [aigu]. Traits actualisés à une double condition : que la voyelle se répète d’abord – l’assonance surdéterminera la valeur de la voyelle –, que les traits sémantiques [fermé] ou [aigu] soient redoublés dans le lexique ensuite. Dans une poésie qui promeut l’ouverture en norme haute – on y reviendra –, [i] s’associe avec des termes signifiant, par opposition, la fermeture, la stérilité poétique et le vide comme si une contagion formelle et sémantique s’opérait :

Une *ruine* coquille *vide*

Pleure dans son tablier (« Je croyais le repos possible », *YF*, p. 205/ *OC I*, 495)

De tout ce que j’ai dit de moi que reste-t-il

J’ai conservé de faux trésors dans des armoires *vides*

Un navire *inutile* joint mon enfance à ma *fatigue*

Un départ à mes *chimères* (section *Comme deux gouttes d’eau*, *RP*, p. 123/ *OC I*, 412)

Quoiqu’elle ne soit peut-être pas première – et qu’elle soit moins évidente pour l’assonance que pour l’allitération – la dimension onomatopéique n’est pas absente des poèmes qu’on vient d’envisager. L’assonance en [i] dans « Une scie qui se brise » (voir supra) se charge d’une valeur thymique négative mais illustre aussi acoustiquement le son aigu qu’évoque métonymiquement la « scie » et plus directement le verbe *se briser*. Quant aux autres exemples, ils se chargent d’une valeur onomatopéique si l’on considère qu’il n’est pas moins question des mots – vus et entendus – que de leur référent. Ainsi, dans le dernier exemple cité, la phrase « Un navire inutile joint mon enfance à ma fatigue » renvoie aux faux trésors de l’enfance mais aussi à un dit sonore (« De tout ce que j’ai dit de moi reste-t-il »). Le *navire*, mot et embarcation, « joint » ainsi « [l’] enfance à [l’]a fatigue ».

Un autre phonème se charge, de manière récurrente, d'une valeur dysphorique : [e]. Cette voyelle, à l'instar de [i], nécessite, pour être prononcée, d'écartier les commissures et de resserrer la mâchoire. Ces propriétés articulatoires desquelles résulterait le trait phonatoire [fermé] peuvent s'associer, lorsque [e] est un morphème du participe passé – é des verbes en -er – au trait sémantique [accompli]. Car que peut-il y avoir de plus dysphorique que l'accompli dans une poésie du présent et du mouvement ? Aussi [e] est-il régulièrement affecté dans les recueils d'une valeur connotative négative, faisant signe du côté de l'immobilité, de la fixité et de la répétition :

*Les serrures des fossés bouchées* (« Le ciel souvent se voit la nuit », *RP*, p. 155/ *OCI*, 433)

Dans ce vers saturé d'homophonies en [e], une seule occurrence du morphème de l'accompli (« bouchées ») suffit à teinter négativement l'énoncé tout entier.

La négativité franche s'estompera parfois dans une ironie légère, comme dans ce passage en prose de *Nuits partagées* :

J'ai pris l'habitude des images les plus inhabituelles. Je les ai vues où elles n'étaient pas. Je les ai *mécanisées* comme mes levers et mes couchers. (« Nuits partagées », *VI*, p. 46/ *OCI*, 377)

où la répétition factuelle des levers et couchers va de pair avec une mécanique tout autant lexicale (une paire d'antonymes<sup>11</sup>) que phonétique (la répétition assonantique).

Avec [e], Eluard explorait symboliquement un trait articulatoire, la voyelle obligeant celui qui la prononce à garder la bouche presque fermée. À l'inverse, [ɛ], voyelle ouverte s'accordera à des contextes d'ouverture – combinant plusieurs figures :

Et des mains de pluie sur des yeux avides

Floraison nourricière

Dessinaient des clairières dans lesquelles un couple s'embrassait (« L'objectivité poétique [...], *RP*, p. 136/ *OCI*, 423)

Eluard est sensible à la vibration des sons, à l'érotisation même de la prononciation, comme en atteste, parmi d'autres, ce vers de « Nous avons fait la nuit » :

Sillons *profonds* où la bonté de ton corps germera. (« Nous avons fait la nuit », *YF*, p. 244/ *OCI*, 465)

où le trait potentiel [profond] résultant du lieu d'articulation de la voyelle (dans les cavités buccale et nasale) s'actualise, poussé par l'adjectif « profond ». Quant à la répétition, qu'évoque toujours l'assonance, elle se charge d'une valeur contextuelle nouvelle, performative, liée au plaisir de l'ensemencement.

---

<sup>11</sup> Sorte de répétition que l'on retrouve, avec [i] dans « Midi minuit, je m'endors, je m'éveille » (« Passer le temps », *RP*, p. 157/ *OCI*, 435).

Il y aurait donc une sémiotique propre à l'assonance. Dans un contexte dysphorique la répétition se teinte d'ennui : elle est répétition du même, rabâchage inutile et vain, synonyme de lassitude. Dans un contexte euphorique, elle devient recommencement dynamique, performatif. Dans tous les cas, en relation avec le type de voyelle et l'entour sémantique, la répétition exprime le degré d'activité d'une force ou d'une puissance, négative, ou positive.

Parce qu'il ressortit à un lieu d'articulation profond (trait articulatoire) et fermé<sup>12</sup> (trait visuel), u [y/ɥ] possède de fortes ressources expressives. Dans un contexte dysphorique, il pourra se teinter d'un symbolisme négatif :

Pourquoi ces yeux déchirés **déchirants**

Le **grand malentendu** des noces de radium

La solitude me poursuit de sa rancune. (VI, p. 21/ *OCI*, 175)

L'assonance en [y/ ɥ] prolonge une assonance en [ã] dont la tonalité dysphorique était déjà portée par le lexique : « **déchirants** », « **grand malentendu** ».

Avec le sonore, le visuel conditionne encore, chez Eluard, la signifiante. Le « chapeau » qui surmonte le -ê, comme on dit vulgairement, fait retour avec le son (« tête », « extrême »). Dans le poème « Disparition », il illustre graphiquement, non seulement le haut du corps, mais aussi la « tête » du poème :

Ta tête au premier plan

**Est** fort bien accueillie par la nuit qui s'écroule

Ta tête **émerveillée** émue

**Extrême** frémissant

Se compare sans coquetterie

À la foudre globulaire (VI, p. 38/ *OCI*, 372)

Ici l'assonance sonore et visuelle en ê [ɛ] s'élargit, selon un principe d'altération, à une assonance en [e], laquelle, notons-le au passage, dans cette oscillation [ɛ]/ [e] perd toute idée de fermeture. Les timbres entrent dans le mouvement d'une parole en perpétuelle transformation.

Par l'assonance s'abolit non seulement la dichotomie entre signifiant et signifié mais aussi entre écrit et oral...

## 1.2. L'allitération

---

<sup>12</sup> Les jeunes enfants interrogés sur les sonorités identifient fréquemment -u à un son méchant car sa prononciation oblige à un resserrement expressif des commissures des lèvres.



### 1.2.1. Des mots à consonance onomatopéique

Allitération et assonance n'ont pas tout à fait la même manière de faire signe. Plus diffuse que l'assonance, l'allitération est aux frontières de la syllabe. Mais la consonne, qui est produite avec une constriction au niveau central de la cavité orale, nécessite une plus grande tension articuloire que la voyelle, ce qui, selon Pierre Léon, lui confère des « sèmes potentiels » liés au « geste articuloire » :

Les consonnes, parce qu'elles ont des points d'articulation plus précis que les voyelles, fonctionnent davantage comme des éléments significatifs. Leurs sèmes potentiels semblent souvent axés sur le geste articuloire. ([1993] 2005 : 55)

Ainsi la signifiante de l'allitération conjuguera deux données initiales : la répétition elle-même et le mode d'articulation. Henri Morier distinguait deux cas d'allitérations :

L'allitération peut être *simple* et traduire l'idée de répétition elle-même ; ou bien elle peut être *expressive* (Verhaeren, dans ses ouvrages de critique, dit emblématique) et correspondre à l'objet dépeint, soit par une analogie de timbre, soit par un rapport d'intensité. (1988 [1961] : 84)

Les manuels de rhétorique associent souvent l'allitération à une interprétation onomatopéique des énoncés. On érige ainsi le vers d'*Andromaque* « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » en prototype de la figure.

Pourtant, figure par laquelle un mot imite le son naturel de ce qu'il signifie, l'onomatopée renvoie d'abord, comme son étymologie l'indique, à la "création de mots". Elle désigne un processus de création de mots fondé sur l'imitation phonétique de la chose dénommée. L'imitation a pour vocation non de reproduire la chose mais de l'évoquer selon un principe d'*anamorphose* consistant en un « système de transfert formel, d'une substance sonore ou inorganisée (un bruit naturel) ou autrement organisée (l'émission animale) à l'organisation phonologique humaine » (Robert Lafont, 2000 : 80). C'est en cela même que consiste l'iconicité du signe. Tandis qu'il observe les onomatopées dans le lexique, Pierre Guiraud met en avant les « phénomènes d'expressivité articuloire » qui « structurent de vastes secteurs du vocabulaire<sup>13</sup> » ([1967] 1986 : 94). À cette occasion il opère une distinction qui peut être reprise avec profit dans la description des figures de diction :

L'onomatopée est une analogie entre la forme phonique et la forme immédiate ou métaphorique du concept signifié. Elle a donc des bases physiologiques et qui sont de trois types : *acoustique*, là où les sons reproduisent un bruit ; *cinétique*, là où l'articulation reproduit un mouvement ; *visuelle*, dans la mesure où l'apparence du visage (lèvres, joues) est modifiée. ([1967] 1986 : 125)

---

<sup>13</sup> En italique dans le texte.

Selon cette tripartition, *boum* ou *glou-glou* seraient acoustiques puisqu'ils imitent les sons reproduits, les onomatopées, telle que *attaque*, fondées sur le mouvement articulaire seraient cinétiques ; enfin, un mot comme *rotondité*, qui fait paraître la bouche ronde lors de l'articulation, serait visuel<sup>14</sup>. Les allitérations éluardiennes, qui confondent mot et chose signifiée, répondent à ces trois critères séparés ou combinés. Le poète montre une prédilection pour des mots à potentiel onomatopéique, comme « **convolvulus** » qui, dans « **les convolvulus de l'air** » (« Tournants d'argile », VI, p. 81/OC I, 395), fonde, par assonances et allitérations, une onomatopée cinétique et visuelle d'enroulement dynamique. Peu importe finalement pour Eluard que le mot soit fondé ou non sur une onomatopée ; ce qui compte, c'est qu'il présente un matériau intéressant par les phonèmes qui s'y répètent ou se ressemblent. On relèvera *écarquillé*, *échevelé*, *éclaboussé*, *étalé*, *étoilé*, *ensanglanté*, *dévider*, *dédoubler*, *dénuder*, *abominable*, *excécrable*, *malentendu*, *écorché*, *sinistre*, *inutile*, *ridicule*, *livides*, *ornière*, *plâtras*, *transparence*, *avalanche*, *chevauche*, *titube*, *tambour*, *parure*, *aurore*, *carrière*, *déchirure*, *paupière*...

Est ici à l'œuvre un « mimologisme » au sens que donna à ce terme Charles Nodier dans son *Dictionnaire des onomatopées* :

La plupart des mots de l'homme primitif avaient été formés à l'imitation des bruits qui frappaient son ouïe. C'est ce que nous appelons l'*onomatopée*. Instruit à entendre et à parler, il a figuré ses propres bruits vocaux, ses cris, ses interjections. C'est ce que nous appelons le *mimologisme*. ([1808-1828], 2008, entrée « Onomatopée »)

### 1.2.1. La sensorialité signifiante des allitérations

Pour l'allitération comme pour l'assonance un parallélisme peut s'établir entre le retour de phonèmes et la prégnance diffuse des traits sémantiques [intensité] et [répétition] actualisés en contexte par un mot qui sert d'interprétant. Dans le vers de « L'univers-solitude », « Ses yeux s'ajourent *rien* très fort » (*À toute épreuve*, *La Rose publique*, p. 96), l'allitération vient souligner l'intensité signifiée par le groupe adverbial « très fort » mais l'harmonie imitative, par laquelle les sons imitent le rire, sélectionnera plutôt pour interprétant « *rien* ». Répétition de son, lexique, type d'articulation – ici la liquide [R] à trait non occlusif<sup>15</sup> et continu<sup>16</sup> –, tout concourt à illustrer, dans le présent de la profération poétique, le rire des yeux.

C'est souvent le mot doté du plus grand potentiel onomatopéique qui devient l'interprétant de l'allitération. Ainsi en va-t-il du nom d'agent *laboureur*. Il renvoie

<sup>14</sup> L'onomatopée « visuelle », pour Pierre Guiraud, renvoie à ce que l'on voit de l'articulation. Le son [y] par exemple, qui fait froncer le front, est vu par les enfants comme méchant. *Visuel* en l'occurrence ne renvoie pas au code typographique qui fournit un signe visuel, comme on a pu le commenter à propos de la lettre ê.

<sup>15</sup> « Articulairement [...] un son est dit approximant quand sa production n'implique pas une occlusion au niveau du conduit vocal » (S. Ghazali cité par Georges Bohas 2016 : 110).

<sup>16</sup> « Les sons [+continu] sont produits sans interruption du flux d'air à travers la cavité orale » (*Ibid.*, p. 110).

indirectement à une action continue évoquant le geste articulatoire – la répétition de la consonne vibrante [R] suggère à petite échelle la répétition du labour :

Soir sans allure

Grand *laboureur* de ruines (section *Comme deux gouttes d'eau*, *RP*, p. 122/ *OC I*, 411)

Le trait [répétition] vient se fixer sur le lexème « laboureur », et il essaime dans le vers comme si ce dernier mettait en œuvre dans son rythme même le labour. L'onomatopée cinétique s'augmente d'une onomatopée acoustique si l'on considère, là encore, que les caractéristiques articulatoires de la vibrante [R] suggèrent un mouvement voire un son continu.

Grand amateur de mots, Eluard affiche des préférences pour certaines consonnes plutôt que d'autres. Peut-être parce qu'elle a été longtemps décrite comme « liquide », [R] fonde de nombreuses allitérations associées à l'isotopie liquide :

Aux roses farouches de l'*orage*<sup>17</sup> (« Bonnes et mauvaises langues [...] », *RP*, p. 147/ *OC I*, 430)

Le miroir de chair où *perle* un enfant (« A Pablo Picasso, II », *YF*, p. 212/ *OC I*, 499)

*Torrents* de pierre labours d'écume (« La tête contre les murs », *YF*, p. 209/ *OC I*, 497)

Dans ce dernier exemple, alors même que la gémisée -rr ne se réalise pas à l'oral – puisqu'on entend qu'une seule fois le son [R] –, les r graphiques renforcent matériellement la relation entre l'univers de la terre et celui du torrent, comme en atteste la métaphore dérivée du « labours d'écume ». La même métaphore liquide convertit la fin du poème « Pour un moment de lucidité » en une « architecture encadrante » - [R] paraissant à l'ouverture comme à la fermeture du vers :

À *boire*

Le jour au fond d'une *serrure* (« Pour un moment de lucidité », *VI*, p. 71/ *OC I*, 391)

Enfin, lorsqu'il n'y a pas de mot à consonance allitérative, le lecteur cherchera un interprétant de l'allitération dans les termes qui peuvent se doter du ou des trait(s) [répétition], [quantité], [intensité]. Ainsi dans « Mauvaise mémoire », la « pluie » serait un bon interprétant de l'allitération en [pl] (le groupe occlusif *pl* est égrené comme des gouttes de pluie) :

À **pl**eines mains la *pluie*

Sous la feuille sous les lanternes

À **pl**ein silence le **pl**âtras des heures

Dans les brouettes du **tr**ottoire (« Mauvaise mémoire », *VI*, p. 34)

---

<sup>17</sup> Il faudrait encore souligner les répétitions vocaliques en [o] et [a] et l'interversion [Ro]/[oR] qui contribuent à l'harmonie de ce vers.

Dès lors qu'une allitération devient perceptible, tout terme à sens intensif est susceptible de servir d'interprétant à la figure – parfois en concurrence avec un autre : « **Pleines** », « **plein** », « **plâtras** »... ces différents vocables véhiculent une idée d'intensité à l'image de la force articulatoire qu'il faut déployer pour prononcer la double consonne initiale.

L'interprétant sera souvent un terme prédicatif :

- un verbe

Même la femme qui **me manque** (« L'objectivité poétique [...] », *RP*, p. 138/ *OC I*, 424)

La lune **noie** la nuit (« Chassé », *YF*, p. 200/ *OC I*, 490)

[double allitération]

J'ai **battu** le **tambour** de la **bonté** (« Le Bâillon sur la table », *VI*, *OC I*, 388)

Et par la **déchirure d'une dentelle**

Il **disparaît**

Sur une **route de chair** (« La lumière éteinte [...], *RP*, p. 142/ *OC I*, 427)

- un adjectif et/ou un nom

Il y a si longtemps que la porte **tétue** n'avait pas cédé (« Nuits partagées », *VI*, p. 40/ *OC I*, 373)

Le **front à vif** et le **fleuve muet** (« Le pont brisé », *YF*, p. 225/ *OC I*, 509 )

Figure de **force brûlante** et **farouche** (« Intimes », *IV*, *YF*, p. 229/ *OC I*, 508)

Le doux **fer rouge** de l'aurore

**Rend** la vue aux aveugles (« Le bâillon sur la table », *VI*, p. 66/ *OC I*, 388)

- un adverbe

Ténèbres abyssales **toutes** tendues vers une confusion éblouissante (« Nuits partagées », *VI*, p. 41/ *OC I*, 374)

- Etc.

Observons pour finir que l'allitération produit une répétition sur une durée relative qu'elle fait exister comme telle si bien que l'on pourrait poser l'équation : [Répétition] + [intensité] = [durée]. Aussi l'allitération est-elle susceptible de renforcer la valeur durative d'un présent, l'aspect imperfectif ou itératif d'un verbe. Dans « L'Entente », l'empan temporel du verbe imperfectif *regarder*, conjugué au présent, se prolonge dans la durée par les divers phénomènes de répétition :

Entre des yeux qui se **regardent** la lumière **déborde**

L'écho le plus lointain **rebondit** entre nous (« L'Entente », *YF*, p. 237/ *OC I*, 461)

Les deux thèmes consonantiques [R] et [d] soutenus par [ə] dilatent la durée de « **regardent** » tandis que « **déborde** » en prolonge l'action jusqu'à « **rebondit** » - les sons soulignent les préfixes.

Lorsqu'au contraire le verbe présuppose une durée courte (type *lâcher, quitter, noyer, casser*), le contexte allitératif semble plonger l'instant dans une éternité, temps suspendu entre nuit et jour, entre le crépuscule et l'aube :

La lune *noie* la nuit (« Une foule toute noire... », *YF*, p. 200/ *OC I*, 490)

L'œuf de l'aube lâche les oiseaux (*Comme deux gouttes d'eau, RP*, p. 119/ *OC I*, 408)

## 2. La paronomase étendue

### 2.1. La paronomase éluardienne, une figure de contagion

*Paronomase* vient de deux mots grecs : *para*, « à côté de » et *onoma*, « le nom ». La paronomase « réunit, selon Pierre Fontanier, dans la même phrase des mots dont le son est à-peu-près le même, mais le sens tout-à-fait différent » ([1977] 2009 : 347). Pour illustrer cette figure, qu'il dit peu prisée de « nos bons écrivains », Fontanier choisit ainsi quelques tours contrastifs qui viennent souligner la fausse symétrie de la figure, tels ce propos de Montaigne, d'abord cité par Beauzée, puis repris indéfiniment comme prototype de la paronomase : « Je m'instruis mieux par **fuite** que par **suite** ». Le tour comparatif accompagne syntaxiquement la paronomase.

En général, on parle de *paronomase* pour deux termes qui ne se distinguent que par une seule lettre ou syllabe. Relevons, chez Eluard :

**Brillant brûlant** pont vivant (« Le Baiser », *RP*, p. 169/ *OC I*, 442)

Tout pourrait opposer, comme l'eau et le feu, « brillant » et « brûlant ». Toutefois, la signification de la paronomase dépend du conditionnement sémantico-syntaxique et de ce qu'il révèle du rapport que le poète entretient avec le langage. Dans une période où l'initiative est donnée aux mots, au signifiant, pour produire « l'étincelle<sup>18</sup> », la paronomase rapproche au plus près les mots dont elle fait éclater le sens. Chez Eluard, la similarité formelle, plutôt que de souligner des différences spécifiques, vient toujours suggérer quelque « ressemblance » (*OC I* : 459). Dans « Le Baiser », la parataxe syntaxique « brillant brûlant » met les deux vocables sur le même plan, suggérant un mouvement de reformulation. Le lecteur est ainsi invité à considérer les mots sous un rapport d'analogie. Le même trait [intensif] unit les radicaux *briller* et *brûler* tandis que le trait [présent], issu du suffixe en -ant, transforme cette intensité en qualité vivante.

---

<sup>18</sup> « C'est du rapport en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs » (Breton, [1924] 1988 : 337).

Si le ressort de l'*homonymie* telle qu'elle est pratiquée par Robert Desnos dans son recueil bien nommé *L'Aumonyme* réside dans l'évocation d'une structure notoire absente – « *Notre paire quiète, ô yeux ! / que votre « non » soit sang (t'y fier ?)* » ([1923] 1999 : 170) –, la paronomase en revanche repose sur la coprésence de deux formes analogues. La figure vient renforcer la cimentation entre thème et prédicat. Le titre « *Lingères légères* » qu'Eluard donnera en 1945 à un recueil publié chez Pierre Seghers, esquisse par ses sonorités le caractère aérien et subtil de sa référence. La paronomase nourrit un cratylisme par lequel les sonorités incarneraient l'idée, comme si la propriété de légèreté s'était inscrite, par avance, dans l'épithète *lingère*. Il ressort de cette motivation du signe une naturalisation des accords entre les mots comme entre « **première** » et « **pièce** » ou « **poussière** » dans ce morceau en prose de *La Vie immédiate* :

Il n'y a pas la **première pièce** de cette maison dont tu rêvais. Pourtant la **première poussière** ne s'est jamais posée sur les **palais** que nous soutenions. [...] (VI, p. 26/ *OC I*, 366)

Souvent la relation verticale 'Nom + Adjectif' ou 'Nom + Verbe' laisse place à une relation horizontale 'Nom/ Nom' :

La **peur** comme une **fleur flétrie** au fil de l'eau (« Bonnes et mauvaises langues [...], *RP*, p. 146/ *OC I*, 430)

Chez Eluard, la paronomase participe d'une poétique de la rencontre de mots qui vise moins à les opposer qu'à les confondre dans un référent unique et en devenir. D'abord opposée à la « fleur », la peur-fleur s'engage ensuite dans un processus de destruction catégorisé par « flétrie » et mis en scène par la réduction (matérielle autant que sémantique) de « fleur » à « flétrie » puis à « fil » : **peur>fleur>flétrie>fil**. Le dernier monosyllabe ne conservera plus que trois lettres de « flétrie » avant de se fondre totalement dans l'espace imaginaire aquatextuel.

Dans la paronomase, comme le fait observer Georges Molinié, « les termes sont bien reçus comme différents mais semblables » (1996 : 290.). Eluard joue de cette ambiguïté qui fait la subtilité de la figure et par laquelle on pense avoir affaire non à deux mais à un seul mot :

**Brillant brûlant** pont vivant

Image écho reflet d'une naissance perpétuelle (« Le Baiser », *RP*, p. 169/ *OC I*, 442)

Plutôt que la renaissance perpétuelle qui suggérerait une répétition à l'identique, la « naissance perpétuelle » accueille la différence. Elle est naissance sans cesse renouvelée d'un même autre, paronomase généralisée ou étendue.

Plusieurs procédés se combinent pour produire cet effet. Ils font paraître comme un seul mot des mots différents et contribuent à étendre la figure aux unités métriques.

## 2.2. D'un mot à l'autre

### 2.2.1. Inclusion et dissémination anagrammatique

L'impression qu'un même mot aurait changé de forme, se donnerait en somme sous plusieurs variantes, est favorisée par le principe de l'inclusion à l'identique ou de dissémination anagrammatique.

Il n'est pas rare qu'un mot, plus petit, entraîne, dans son sillage, un autre mot, plus grand, ou le contraire :

*Voici les voix* qui ne savent plus ce qu'elles taisent (« Le bâillon sur la table », *VI*, p. 66/ *OCI*, 388)

Taillée au gré des vents l'eau fait l'**éclaboussée**

L'**éclat** du jour s'enflamme aux courbes de la vague (« La Vue », *VI*, 69/ *OCI*, 390)

Des orages **dénudant** tous les nerfs du silence

Des oiseaux **de diamants** entre les **dents** d'un lit

Et d'une grande écriture charnelle que j'aime (« L'Objectivité poétique [...], *La Rose publique*, p. 136/ *OCI*, 423)

Ce phénomène d'écho par lequel une forme plus petite en redouble une autre plus vaste n'est pas sans rappeler le sillage du bateau dont le « charme mystérieux » a séduit Baudelaire avant Eluard :

Je crois que le charme infini et mystérieux qui gît dans la contemplation d'un navire, et surtout d'un navire en mouvement, tient, dans le premier cas, à la régularité et à la symétrie, qui sont un des besoins primordiaux de l'esprit humain, au même degré que la complication et l'harmonie ; — et, dans le second cas, à la multiplication successive et à la génération de toutes les courbes et figures imaginaires opérées dans l'espace par les éléments réels de l'objet.

L'idée poétique, qui se dégage de cette opération du mouvement dans les lignes, est l'hypothèse d'un être vaste, immense, compliqué, mais eurythmique, d'un animal plein de génie, souffrant et soupirant tous les soupirs et toutes les ambitions humaines. (1975 : 663)

Baudelaire énonce ici une impression poétique qui deviendra un principe esthétique majeur du vers éluardien. De même que le sillage du bateau exprime ce dernier jusqu'à prolonger son être dans un tout, de même le vers peut-il prolonger en écho l'existence des mots jusqu'à dissoudre leurs frontières et révéler une matière langagière plus ample et mystérieuse. La multipolarité de la paronomase éluardienne en fait ainsi une figure « étendue », profondément incrustée dans le vers :

Nudité **pure** o **parure** parée (« Par une nuit nouvelle », *VI*, p. 27/ *OCI*, 366)

Les **yeux** vertueux du **phare** des naufrages (« Souvenir affectueux », *VI*, p. 82/ *OCI*, 395)

La **transparence** des **passants** dans les rues de hasard (« À perte de vue... », *VI*, p. 24/ *OCI*, 365)

**Tout se touche tout te** traverse (« Telle femme [...] », *RP*, p. 165/ *OCI*, 441)

« Nudité pure o parure parée » : On dirait qu'un mot en traverse un autre : « pure » rejaillissant dans « parure ». Et pourtant il n'y a pas dérivation d'un même mot – même si le polyptote « parure parée » se marie très bien avec la paronomase. Le tour de force de la paronomase c'est précisément de nous donner l'illusion d'une dérivation, l'illusion qu'il y a eu un petit « accident » de prononciation. En résulte une impression de mouvement mais aussi de mystère et de jeu puisque nous sommes invités à dénicher un mot sous un autre<sup>19</sup>.

### 2.2.2. D'un mot à l'autre : initiale à l'identique

Dans les paronomases relevées par la tradition rhétorique, il arrive fréquemment que le début du mot reste inchangé, l'identité du mot s'affirmant plus fortement à l'initiale qu'ailleurs. « **Alcôve** » [alkov] fait écho à « **Alcool** » [alkol] – moyennant une modification de l'aperture du timbre vocalique :

Charmé souris *d'alcool*

Et *d'alcôve* hiver en couleurs vivantes

Soleil que je peux embrasser. (« Crinière de fièvre », *RP*, p. 217)

La coordination d'*alcool*, mot d'origine arabe (*via* le latin) et *alcôve*, d'origine espagnole, leur lien à « souris », ancien déverbal de *sourire*, ne laissent de suggérer des pistes de ressemblance. Et du trio *souris/ alcool/ alcôve* surgit inopinément une atmosphère bacchique, rieuse où l'ivresse de la boisson le dispute à celle du sexe, suggéré par l'*alcôve*. Selon ce phénomène de paronomase étendue où le contexte des mots s'imprègne de leur sillage, le vers augmente « l'écho » au-delà du mot : par la préposition « d' » à l'initiale – **d'alcool** » / « **d'alcôve** ». L'extension, qui floute les contours du mot, rend la figure un peu moins artificielle. Les mots grammaticaux, prépositions, pronoms, articles contribuent à noyer la paronomase et à l'étendre au-delà du seuil des mots. Ainsi en vait-il encore dans l'écho « **l'année** » [lane] / **la nuit** [lanqi], du vers « Le **jour** le plus **court** de **l'année** et **la nuit** esquimau<sup>20</sup> » (« Tous les droits »).

La répétition d'une même syllabe initiale dans plusieurs mots successifs met en œuvre dans la physiologie du langage une idée de [répétition] présente dans les mots : c'est le cas pour « **manège** des *manies*<sup>21</sup> » ou « Aveugle point de **chute** où le **chagrin** s'*acharne*<sup>22</sup> » (« Les Maîtres », *YF*, p. 196/ *OC I*, 486).

Parce qu'elle repose sur la perte d'une syllabe, ce type de paronomase actualise encore le trait potentiel [perte], thématé dans certains contextes :

O nuit **perle perdue**<sup>23</sup> (« Les Maîtres », *YF*, p. 196/ *OC I*, 486)

<sup>19</sup> Du reste « Avec les mêmes mots », titre d'une sous-partie du recueil *La Rose publique*, souligne le procédé.

<sup>20</sup> « Tous les droits », *La Vie immédiate*, p. 29/ *OC I*, 367.

<sup>21</sup> « En exil », *La Vie immédiate*, p. 31.

<sup>22</sup> « Les Maîtres », *La Barre d'appui, Les Yeux fertiles*, p. 196/ *OC I*, 486.

<sup>23</sup> « Perle perdue » est fait sur la matrice phonétique de *peine perdue*.



Ainsi la succession rapprochée de deux mots à initiale identique renforce l'illusion que le mot s'est déformé sous l'effet d'un choc ou d'une répétition. Le « *chagrin* » s'est, mot et chose, « *acharn*[é] ». Quant aux « yeux à *casser* des *cailloux* » (« *Amoureuses* », VI, p. 32), la symétrie sonore transforme le prédicat accidentel *casser* en une propriété naturelle des *cailloux*. La parenté phonique modifie notre perception des termes et recharge leur signification : ne nous suggère-t-on pas de définir le *caillou* comme ce qui *casse* ou est *cassé* ? Tout se passe comme si la relation syntaxique venait actualiser l'onomatopée cinétique de la syllabe ca- [ka] avec sa consonne explosive forte à l'initiale (d'où résultent les « sèmes potentiels » [bruyant], [explosif], [bref]<sup>24</sup>) suivie d'une voyelle dite « éclatante ». Ces énoncés nous parlent des choses hors des mots et des choses que sont aussi les mots, mots-choses qui investissent l'espace du vers par leur mouvement. On atteint un seuil nouveau de fonctionnement du signe. Le signe n'est plus seulement l'icône de ce qui est dit, il en est encore l'indice. L'explosion sonore, par exemple, ne fait pas qu'illustrer une cassure, elle en fait partie, comme la fumée, indice du feu, est un composant du feu. Par degrés successifs se forme une sorte de pâte langagière, matière graphique et sonore unifiée qui accompagne et réalise la prédication du dire poétique. Par elle, la paronomase, d'icône, devient un indice de la référence.

### 2.2.3. D'un mot à l'autre : le mouvement des lettres

Ce mouvement vivant de la pâte langagière résulte en grande part de celui des lettres : dans leur tremblement s'illustrent ou plutôt s'opèrent les glissements ou retournements du dire. Le mouvement des lettres est mis en œuvre par plusieurs procédés qui, le plus souvent se conjuguent : l'altération, l'interversion, la disjonction.

Par un procédé d'*altération*, le lieu d'articulation d'une lettre se déplace légèrement : d'une voyelle fermée à une voyelle ouverte, d'une orale à une nasale de même type, d'une consonne sourde à une consonne sonore... Cela produit l'effet de déformations légères :

#### L'ignorance l'innocence

La plus cachée

La plus vivante

Qui met la mort au monde<sup>25</sup>.

Entre *ignorance* [iɲɔʁãs] et *innocence* [iɲɔsãs], le lieu d'articulation de la nasale se déplace du palais aux dents, le point d'articulation de la partie postérieure de la langue à sa partie antérieure. L'invariance morphologique, en l'occurrence le préfixe à sens négatif, donne l'illusion d'une forme unique qui se serait transformée. Pourtant la symétrie fonctionne difficilement entre un mot négatif construit sur une racine à sens négatif (<*nocere*, "nuire") et un autre formé sur une racine à sens positif (<*cognoscere*, "connaître"). Par la fausse symétrie

---

<sup>24</sup> Pierre Léon, « Sèmes potentiels et actualisation poétique », *Études littéraires*, vol. 9, n°2, Août 1976, Laval, p. 321.

<sup>25</sup> *Seconde nature*, III, *L'Amour La Poésie, Œuvres complètes*, tome 1, p. 244.

de la paronomase, les mots neutralisent leurs valeurs, comme il apparaît encore dans le poème « Une » :

Blanche éteinte des souvenirs, **étalée**, étoilée, rayonnante de tes larmes qui fuient. Je suis perdu<sup>26</sup>.

où « éteintes » négative par son contact le participe « **étalées** » puis sa variante (moyennant altération vocalique) « **étoilées** ». Toutefois, la négativité initiée en début de phrase semble s'amenuiser au fil des reprises où s'affirme toujours plus la dimension lumineuse. Tout se passe comme si la perméabilité sémantique s'opérait matériellement, dans le déplacement du point d'articulation des lettres. Ces menues altérations phonétiques, ces légers glissements sémantiques font du langage une matière d'autant plus malléable et plastique que l'écho exhibe la fabrique morphologique – préfixes ou marques de flexion.

Par le procédé d'*interversion*, l'ordre des lettres s'inverse. « **Recéleuse** de **rée**<sup>27</sup> », ainsi se définit la femme de *Défense de savoir*. L'expression présente une altération [Rə]/[Re] et une interversion sur deux lettres : [Rœ]/[Reε]. Le lecteur joue à cache-cache avec des mots qui en recèlent littéralement, c'est-à-dire en cachent, d'autres. Le procédé d'interversion s'accompagne souvent d'une idée de mouvement :

Tu peux **sortir** en **robe** de cristal (« Tous les droits », *La Vie immédiate*, p. 29/ *OCI*, 368)

D'où tu **sors** en **robe** de sang (« L'univers-solitude », *À toute épreuve*, XII, p. 95)

Ecor**ce** et sou**rc**e **redressée** (« À la fin de l'année [...], *La Rose publique*, p. 241)

Tes yeux **versent** des larme(s) des **caresse**(s) des **sourire**(s) (« Tous les droits », *La Vie immédiate*, p. 29/ / *OCI*, 368)

Dans l'avant-dernier exemple, après une répétition de la suite [Rs] survient une interversion [s...R] avec *disjonction*, c'est-à-dire intercalation d'un phonème entre deux autres : « **redressée** ». Cette combinaison de mouvements produit un effet d'autant plus naturel que l'interversion, bien souvent, n'est pas systématique et ne porte que sur un seul des sons répétés. Pour l'écho « **versent** »/ « **caressent** » du dernier exemple, l'interversion, jointe à un rythme ternaire, produit une atmosphère lyrique. Pareille dimension, physiologique, sensuelle et lyrique, s'opère dans le retour de la bilabiale [m] et de la voyelle ouverte [ε] dans « Disparition » :

Ta tête émerveillée **émue**

Extrême **frémissant** (« Disparition », *La Vie immédiate*, p. 38/ *OCI*, 372)

L'onomatopée acoustique et visuelle présentifie le corps absent et accompagne de manière incantatoire l'apostrophe. Les recueils qui nous occupent sont marqués par la séparation traumatique d'Eluard avec Gala – partie vivre avec Dali – mais, comme l'a noté Henri

---

<sup>26</sup> « Une », *Capitale de la douleur*, p. 117.

<sup>27</sup> *Défense de savoir* [1928].

Meschonnic, « dans la syntaxe de *La Vie immédiate*, syntaxe du couple défait, la prosodie du langage versifié et des poèmes en prose recompose le couple<sup>28</sup> ». Aussi nombre d'interversions illustrent la perte - « *Les chairs dramatiques du vent s'y déchiraient<sup>29</sup> » - ou l'errance. L'ossature du mot, sa matrice phonique, permute d'un mot à l'autre : c'est « le labyrinthe des étoiles dépaysées<sup>30</sup> » pour lequel les lettres graphiques et sonores de « labyrinthe » se dépaysent, se labyrinthisent, par le jeu d'une altération b[b]/ p[p] et d'une intervention entre y[i]/a[a] et a[a]/y[i]. Souvent, un même squelette se métamorphose au fil des habillages consonantiques. Dans « *Amoureuses*<sup>31</sup> », sur fond d'une allitération en [d], la suite vocalique [e+a+i+e] est redistribuée :*

**Des lacs de nudité**

**Et des ombres déracinées**

### **2.3. Le poème : l'effet d'une onomatopée continue - acoustique, cinétique et visuelle**

La poésie Eluard, d'une densité sonore extraordinaire, produit ainsi dans son mouvement continu, dans sa « *vie immédiate* », l'effet d'une paronomase filée qui assure sans interruption la motivation du signe linguistique. Elle est une partition avec des motifs phoniques (le squelette sonore des mots) qui se succèdent de vers à vers ou d'une moitié de vers à l'autre et s'entrelacent sans fin. En quoi le passage d'un thème phonique à un autre accompagne le mouvement continu du présent de toute action.

Les passages sonores, soulignés par des verbes signifiant l'extension ou le mouvement, s'accomplissent insensiblement d'un vers à l'autre :

***Étends* des linges transparents**

Dans la clairière de tes yeux (« Tous les droits », *VI*, p. 29/ *OCI*, 367)

Le verbe (s')*étendre*<sup>32</sup> dit symptomatiquement le glissement d'un univers sonore à un autre, comme encore dans le dernier quatrain particulièrement euphonique de « Max Ernst » :

Comme un oiseau s'étend dans la fumée

---

<sup>28</sup> Henri Meschonnic, « Prosodie et langage du couple dans *La Vie immédiate* d'Eluard », *Langue française*, 7, « La description linguistique des textes littéraires », Paris, Larousse, 1970, p. 46.

<sup>29</sup> « Le Mal », *VI*, p. 37.

<sup>30</sup> « L'Objectivité poétique [...] », *RP*, p. 131/ *OCI*, 421.

<sup>31</sup> *VI*, p. 32.

<sup>32</sup> Dans « De l'ennui à l'amour », les thèmes [te], [ã], [ɔm/n] puis [y] s'enchaînent et s'entrelacent : « Buisson de métamorphoses/ Le lit teinté d'étoiles s'étend/ Comme un automne de brebis » (*RP*, p. 173/ *OCI*, 445).

Le **rappel** des **paroles claires**  
Trace **en tremblant** des **frondaisons** de charmes  
**Des broderies** de chair **des** fusées **de** mouvement  
Le **délice d'aller** vers **des êtres oubliés**  
Par des chemins **inoublables**. (« Max Ernst », *VI*, p. 65/ *OCI*, 388)

Dans une atmosphère symphonique et feutrée, chaque vers y va de son impulsion sonore, source de propagation spatiale et sonore du *je* : dans le premier, l'altération consonantique sur un thème en [ã] (« s'**étend** »/ « **dans** ») reproduit l'extension spatiale qui s'adoucit à mesure que le vol d'oiseau se propage ; dans le second, le « **rappel** » se fait à la lettre par une dissémination anagrammatique du mot dont le matériau phonique s'intervertit dans « **paroles** » ou « **claires** » ; aux suivants, le « **trac[é]** » céleste s'imprime par des attaques consonantiques fortes (en [tR] et [fR]) sur fond de voyelles nasales ([ã] ou [õ]) : « **trace en tremblant des frondaisons** ». Enfin la strophe se boucle sur un « **aller** » pur porté par un écho multiple en [de] et le polyptote « **oublié** »/ « **inoublable** ». En l'absence de la femme aimée, seule l'articulation, support de l'investissement libidinal, entretient un climat consonant.

En son absence s'installe parfois, une prolifération cacophonique dont le vers sort distendu :

**Même les parades déshabillées défigurées ensanglantées par des grimaces de masques** atteignent **malgré tout à** une sérénité condamnable (« La lumière éteinte [...] », *RP*, p. 141/ *OCI*, 427)

**Terre exécration**  
Aux **grimaces décolorées**  
**Inextricable** nœud d'horizons (*Comme deux gouttes d'eau*, *RP*, p. 122/ *OCI*, 411)

Par ses matrices sonores qui soulignent des processus morphologiques négatifs, le poème semble fabriquer sous nos yeux d'inauthentiques « grimaces ». La difficulté de prononciation des groupes consonantiques noue la gorge et les horizons du verbe.

Ainsi, les figures fondées sur la répétition de sons varient nous semble-t-il entre deux modes de signifiante possibles selon qu'elles font mesurer une différence ou une ressemblance. Dans le premier cas, la figure sera exhibée comme distorsion vertigineuse : elle fera mesurer à l'esprit l'abîme qui sépare les êtres, les univers de discours et les choses. Dans le second cas, qui correspond à notre corpus, la répétition ouvre à une expérience motrice et sensorielle par laquelle le signe invente, dans le flux de la parole, un sens dont il se fait l'icône ou l'indice<sup>33</sup>. À partir de *Capitale de la douleur*, nous avons, il y a quelques années, rendu compte de la manière dont le poète introduisait subtilement des formations figées de la langue de manière à ce que le lecteur éprouve une impression de déjà vu et

---

<sup>33</sup> L'indice participe de l'être de la chose.

présente, sans en avoir pleinement conscience, un collage. Ce même « effet de naturel » (Fontvieille-Cordani, 2013, 35), de transparence s'observe dans l'emploi des figures fondées sur la répétition sonore. Par l'écho qui amplifie le sillage du mot, par le travail sur le contexte, Eluard atténue tout ce qui pourrait ressembler de près ou de loin à une figure ou un jeu de mots. Rien n'est plus éloigné peut-être de sa poétique que la figure « spirituelle » qui fait rire, comme le calembour ou la contrepèterie. Eluard est un sensualiste. Le jeu de mots, qu'avec Breton<sup>34</sup>, il rejette, met toujours plus ou moins l'accent sur l'arbitraire du signe ; il fait sourire par des phénomènes de discordance : « Il était une fois un rein et une reine<sup>35</sup> ». Au contraire, les figures de diction éluardiennes ont vocation à unifier. La diction poétique rassemble alors en une expérience unifiée, à la fois intellectuelle, organique, sonore, toutes les dimensions du signe linguistique. La hauteur, l'intensité, le timbre des phonèmes, le schéma corporel vocal dans son entier, tout entre en résonance avec le sens des mots. Par les figures de répétition sonore, le signe s'ouvre aux autres signes et exemplifie la « contagion<sup>36</sup> », pour Eluard, fonde toute relation :

Pas un jeu de mots. Tout trouve son écho, sa ressemblance, son opposition, son devenir partout. Et ce devenir est infini<sup>37</sup>.

### **Références bibliographiques**

- BAUDELAIRE Charles, 1975, *Œuvres complètes*, tome 1, dans Claude Pichois (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- BEAUZÉE Nicolas, 1784, *Encyclopédie méthodique*, tome 2, librairie Panckoucke, Paris, librairie Plomteux, Liège.
- BENVENISTE Émile, 1974, *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard.
- BOHAS Georges, 2016, *L'illusion de l'arbitraire du signe*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- BORDRON Jean-François, 2011, *L'iconicité et ses images. Études sémiotiques*, Paris, PUF.
- BRETON André, décembre 1922, « Les Mots sans rides », *Littérature*, 2<sup>e</sup> série, n° 7.
- BRETON André, [1931] 1966, *Clair de terre* Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard ».
- BRETON André, [1924] 1988 *Manifeste du surréalisme*, dans Marguerite Bonnet (dir.) *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- DESNOS Robert, 1999, *L'aumonyme* [1925], dans Marie-Claire Dumas (dir.), *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto ».

---

<sup>34</sup> « Les mots [...] ont fini de jouer. Ils font l'amour » (André Breton, « Les Mots sans rides », *Littérature*, 2<sup>e</sup> série, n° 7, décembre 1922).

<sup>35</sup> Robert Desnos, « Siramour », *Fortunes* [1942], *Œuvres*, Marie-Claire Dumas (éd.), Paris, Quarto/Gallimard, 1999, p. 901

<sup>36</sup> « Le Miroir de Baudelaire », *OCI*, 955.

<sup>37</sup> *Avenir de la poésie*, *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 527.

ÉLUARD Paul, 1967, *La Vie immédiate* [1932] précédé de *L'Evidence poétique* [1937] et suivi de *La Rose publique* [1935] et de *Les Yeux fertiles* [1936], Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard ».

ÉLUARD Paul, 1968, *Œuvres complètes*, Marcelle Dumas & Lucien Sheler (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

FONTANIER Pierre, [1977] 2009, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion.

FONTVIEILLE-CORDANI Agnès, 2013, *Paul Eluard. L'inquiétude des formes*, Lyon, PUL.

GRAMMONT Marcel, 1933, *Traité de phonétique*, Paris, Delagrave.

GENETTE Gérard, 1976, *Mimologiques. Voyages en cratylisme*, Paris, seuil.

GUIRAUD Pierre, [1967 Larousse] 1986 *Structures étymologiques du lexique français*, Paris, Payot.

JEANDILLOU Jean-François, [2009] mis en ligne le 05 janvier 2013, « Écrire en langue imitative », *Modèles linguistiques* [En ligne], 60.

LAFONT Robert, 2000, *Schémes et motivation : le lexique du latin classique*, Paris, L'Harmattan.

LAKS Bernard et PLÉNAT Marc, 1993, « L'objet de la phonologie. Les objets de la phonologie », dans B. Laks et M. Plénat (dir.), *De natura sonorum. Essais de phonologie*, Saint Denis, Presses universitaires de Vincennes.

LÉON Pierre [1993], 2005, *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Paris, Armand Colin.

MAGRI-MOURGUES Véronique et RABATEL Alain, 2015, « Quand la répétition se fait figure », dans *Semen – Revue de sémio-linguistique des textes et des discours* [en ligne], 38, Véronique Magri-Mourgues & Alain Rabatel (dir.), Presses universitaires de Franche Comté. URL : <http://journals.openedition.org/semen/10285>.

MOLINIÉ Georges, 1996, dans Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française.

MORIER Henri, [1961] 1988, « Allitération », *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 2<sup>e</sup> édition revue et augmentée, Paris, PUF.

NODIER Charles, [1808-1828] 2008, *Dictionnaire des onomatopées françaises*, Genève, Droz.

RICALENS-POURCHOT Nicole, [2003] 2011, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin.

SUHAMY Henri, [1980] 2013, *Les figures de style, Que sais-je*, n°1889, Paris, PUF.

Pour citer cet article :

Véronique Magri & Ph. Wahl (dir.), *Répétition et signifiante. L'invention poétique*, Lambert-Lucas, coll. « Études linguistiques et textuelles », Mars 2020, p. 200-227.

BARTHES Roland, [1975] 1995, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours ».

**- Article**

- en revue : KLEIBER Georges, 1986, « Pour une explication du paradoxe de la reprise immédiate », *Langue française*, n° 72, p. 54-79.

- en collectif : DANON-BOILEAU Laurent, 1992, « Ce que “ça” veut dire : les enseignements de l’observation clinique », dans Anne-Marie Morel et Laurent Danon-Boileau (dir.), *La Deixis*, Paris, Presses universitaires de France, p. 415-425.

**Pour citer cet article :**

**Agnès Fontvieille-Cordani « Prendre les échos au lasso. Sons et signifiante chez Paul Éluard », dans Véronique Magri & Ph. Wahl (dir.), *Répétition et signifiante. L’invention poétique*, Lambert-Lucas, coll. « Études linguistiques et textuelles », Mars 2020**