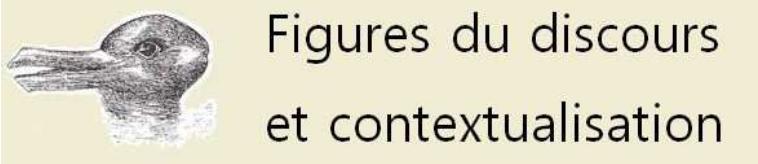
REVEL NICE
REVUES ÉLECTRONIQUES DE L'UNIVERSITÉ DE NICE

http://revel.unice.fr



Pour citer cet article :

Anne-Marie Paillet,
" Quand la figure croise l'anaphore linguistique dans les Fables de La Fontaine ",
Figures du discours et contextualisation, , ,
mis en ligne le 25 septembre 2014.
URL : http://revel.unice.fr/symposia/figuresetcontextualisation/index.html?id=1427

Voir l'article en ligne

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.
L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

REVEL revues électronique de l'UNS - plate-forme pepinière

Quand la figure croise l'anaphore linguistique dans les *Fables* de La Fontaine

When figure meets linguistic anaphore in La Fontaine's Fables

Anne-Marie Paillet

ENS Paris, EA 4509
paillet.anne-marie@wanadoo.fr

Il s'agit d'analyser le croisement de l'anaphore linguistique avec diverses figures, signe flagrant de leur contextualisation. Les Fables de La Fontaine sont un lieu idéal pour observer comment la fusion de la figure dans l'anaphore renforce la dynamique textuelle, ou parfois même, la crée. L'étude part des cas les plus saillants (comme les figures de répétition liées aux anaphores fidèles), pour aboutir aux combinaisons les plus complexes, où l'antanaclase interne, l'euphémisme, le paradoxe se cachent derrière l'anaphore recatégorisante, ou présuppositionnelle, proposant un jeu subtil d'inférences qui optimise la prise en compte du contexte, très souvent au service de l'ironie.

We analyze the enconter of linguistic anaphore with various figures, as an obvious sign of their contextualisation. La Fontaine's Fables are an ideal place to observe how the absorption of the figure by the anaphore strenghthens textual dynamics, or sometimes even creates it. Are considered the most visible cases (like repetition figures related to the « anaphores fidèles »), up to the most complex combinations, where « antanaclase intern », euphemism and paradoxe hide behind recategorising or presuppositionnal anaphore, proposing a subtle play of inferences which optimizes taking into account of the context, very often servicing irony.

On peut envisager le contexte, compris plus précisément comme cotexte, dans sa forme la plus simple et la plus contraignante à la fois, c'est-à-dire sous l'angle de la cohésion textuelle, que l'on peut observer de manière privilégiée dans l'anaphore linguistique. Au lieu d'aborder une figure particulière, on se propose donc de relire différentes figures au prisme unique de l'anaphore linguistique. Figure et contexte : c'est l'occasion de prendre comme observatoire ce lieu privilégié où l'anaphore rencontre la figure, dans le corpus particulièrement propice des *Fables* de la Fontaine ; en effet, les contraintes génériques et argumentatives enrôlent les figures dans la dynamique propre de la fable – comme si cette dynamique semblait naître de la figure elle-même. La figure, considérée dans une conception du trope comme substitution et détour, ou pur ornement, pourrait s'avérer aussi la manière la plus rentable de dire, s'agissant de cohésion textuelle. En ce cas la figure s'analyse non plus comme « conformation discursive *ex negativo* », mais *ex positivo*, comme « occurrence irréductible » (Bonhomme 2005 : 258), combinaison optimale dans un contexte donné.

La figure prend donc une autre fonction : il ne s'agit plus seulement d'ornement, de supplément destiné à agrémenter un discours, mais d'efficacité dans la logique argumentative et narrative. De même que l'anaphore ne se limite pas à introduire de la variété dans la dénomination, mais fonde la cohérence argumentative, la figure, subtilement motivée par la dynamique textuelle, renforce la tension narrative.

Certes, La Fontaine accentue, dans sa *Préface*, ce rôle d'ornement de la figure, du « trait », pour « égayer » l'ouvrage[1]. Dans la fable *Le Lion et le Chasseur*, l'auteur évoque Phèdre et Ésope :

[1] Préface des *Fables*, *Oeuvres Complètes*, Gallimard, « La Pléiade », tome I, 1991, p. 7.

J’ai suivi leur projet quant à l’événement,
Y cousant en chemin quelque trait seulement.

Mais tout est dans la manière de « coudre » cette figure. La figure semble s’écarter en chemin de la ligne droite du discours ; or, il s’agit moins de greffe sur la continuité de l’énoncé, que d’assimilation idéale au contexte. Cousue à l’anaphore, la figure sert alors avec élégance un art de la transition[2] et fonctionne comme balise textuelle ; trait d’esprit participant de cette allure générale de gaieté qu’on appelle aujourd’hui humour, elle est aussi parfaitement intégrée à la dynamique d’ensemble de la fable qu’elle contribue à orienter.

On ira des cas les plus évidents aux configurations plus complexes, en tenant compte des types de figures, de leur saillance syntaxique, sémantique, ou énonciative, des divers fonctionnements de l’anaphore (coréférentielle ou non), ainsi que du calcul inférentiel plus ou moins complexe que sollicite la combinaison discursive des deux faits.

1. Anaphore et figures de répétition

La rencontre entre l’anaphore et la figure est parfois liée à leur structure même. Le lien est évident entre l’anaphore lexicale et les figures de répétition, comme l’anadiplose :

(1) Enfin, quoique ignorante à vingt et trois carats,
Elle passait pour un oracle.
L’oracle était logé dedans un galetas (« Les Devineresses »)[3].

Même quand elle est ludique, la figure de répétition est au service d’une dynamique textuelle, comme dans « La Fille » :

Une figure peut en cacher une autre : l’anadiplose se comprend comme ironie, puisque la répétition crée un effet de mention, le narrateur feignant de reprendre à son compte le terme qui était d’abord modalisé (« passait pour un oracle »). Cette ironie permet alors de souligner le décalage avec la pauvreté du lieu, qui se trouve justement dans l’histoire le garant du succès paradoxal de la devineresse, qui illustre la morale initiale : « L’enseigne fait la chalandise ». La figure-anaphore regarde à la fois vers l’amont et vers l’aval du texte, en initiant son orientation, en lançant sa dynamique.

(2) Certaine fille un peu trop fière
Prétendait trouver un mari
Jeune, bien fait, et beau, d’agréable manière,
Point froid et point jaloux ; notez *ces deux points-ci*.

L’expression « ces deux points-ci », d’abord lue comme une anaphore résomptive qui conceptualise les deux notions adjectivales, apparaît au second degré comme un jeu de mots possible, si l’on interprète comme autonyme la négation *point* (mais cette interprétation est entravée à l’écrit par l’accord au pluriel). L’antanaclase, « répétition du même mot pris en deux différents sens, propres ou censés tels », ou « rapprochement de deux homonymes » (Fontanier 1977 : 348), tend à remotiver ici l’adverbe de négation comme dérivé du substantif. Or ce trait n’a pas seulement vocation à égayer le conte, il est aussi le signal ironique d’une contradiction implicite entre les termes *point froid* et *point jaloux*, par un appel à la connivence du lecteur, à sa compétence encyclopédique plutôt que linguistique, qui suggère l’excès de l’exigence féminine. Le mot d’esprit souligne donc l’orientation critique de la fable et prépare le retournement final.

Dernier exemple, l’anaphore-polyptote en (3) est placée à un moment clé de l’enchaînement narratif :

(3) Le Galand fait le mort, et du haut d’un plancher
Se pend la tête en bas. […]
Le peuple des souris croit que c’est châtiment […]
Enfin qu’on *a pendu* le mauvais Garnement. […]

[2] Cf. Léo Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970.
[3] *Fables*, éd. cit., p. 209. Les italiques sont nôtres dans toutes les citations.

Mais voici bien une autre fête :
Le pendu ressuscite (« Le Chat et un vieux Rat »)

Le verbe de la proposition *on a pendu* est relativement éloigné du participe substantivé *le pendu*, ce qui contribue à dynamiser le récit. L'anaphore-polyptote, qui feint par ironie d'entériner le fait, est au cœur du retournement narratif. C'est dire la fonction de la figure dans la dynamique de la fable.

2. Anaphore et ironie référentielle

L'anaphore se combine en effet souvent à l'ironie, non comme trope, mais comme figure de pensée, paradoxe énonciatif (Berrendonner 1981), qui s'analyse comme contradiction non pas entre deux signifiés, mais entre énoncé et énonciation. Cette forme de feinte adhésion à une désignation abusive est fréquente dans les fables qui mettent en scène une ruse, comme celle du cheval qui se fait passer pour médecin :

(4) Mon fils, dit *le Docteur*, il n'est point de partie
Susceptible de tant de maux. (« Le Cheval et le Loup »)

L'ironie attire ici l'attention sur une confusion entre être et vouloir être, un des thèmes clés de la Fontaine, sanctionnée dans la conclusion : « Tu veux faire ici l'Arboriste / Et ne fus jamais que Boucher ». Même chose dans « Les Femmes et le Secret », où le mari fait semblant d'accoucher d'un œuf : « La femme du *pondeur* s'en retourne chez elle ». L'anaphore ironique feint de valider le point de vue de la femme naïve, en désignant le mari par le dérivé *pondeur*, dont la forme masculine est pour le moins inventive.

Ce type de fausses désignations, récurrent dans les fables, feinte adhésion à un univers de croyance, est au cœur d'une mise en cause subtile, d'une mise en scène qui discrédite l'illusion de l'intérieur (Paillet 2005).

3. Synecdoques

Sous une forme banale et prévisible, l'anaphore coréférentielle rencontre souvent la synecdoque généralisante : en effet, la substitution par un hyperonyme concerne aussi le processus de reclassification anaphorique, et de plus, il appartient au genre de la fable d'articuler spécifique et générique. Selon C. Fromilhague (2010 : 63), parler de synecdoque lorsque le terme direct (ici l'antécédent) est déjà employé, peut poser problème – ce qui signifie que le mécanisme inférentiel de décryptage sollicité par la figure est en principe plus complexe que le calcul référentiel de l'antécédent. Mais ce cas où la saillance de la figure est moindre, absorbée par le rendement textuel de l'anaphore, intéresse justement notre approche. L'anaphore-synecdoque n'est pas uniquement « liée à un souci de variété » (*Ibid.*), évitant une répétition ; la reclassification amorce généralement dans la fable une distanciation significative, comme dans « L'Ours et les deux Compagnons » :

(5) Deux Compagnons pressés d'argent
À leur voisin fourreur vendirent
La peau d'un Ours encore vivant, […]
Dindenault prisait moins ses Moutons qu'eux leur Ours.
Leur, à leur compte, et non à celui de *la Bête*.

La synecdoque rappelle le véritable statut de l'ours et permet, par le choix du mot *bête* plutôt que celui d'*animal*, de motiver des sèmes connotatifs liés à la peur que suscite l'ours. Le choix de l'hyperonyme *oiseau*, dans la fable « Le Cygne et le Cuisinier », est également judicieux :

(6) *L'Oiseau*, prêt à mourir, se plaint en son ramage.
Le Cuisinier fut fort surpris,
Et vit bien qu'il s'était mépris.

L'anaphore-synecdoque, en oblitérant les traits distinctifs des hyponymes *cygne* et *oison*, et en jouant de plus sur la paronomase *oison*/*oiseau*, entretient la confusion du cuisinier et épouse la tension narrative jusqu'à sa dissipation finale.

On citera enfin une anaphore par synecdoque qui cache une autre figure, voire deux autres :

(7) Le lait tombe ; adieu, veau, vache, cochons, couvée.
La Dame de *ces biens* quittant d'un œil marri
Sa fortune ainsi répandue,
Va s'excuser à son mari
En grand danger d'être battue. (« La Laitière et le Pot au lait »).

L'anaphore « ces biens » est ici ironique, puisqu'elle présente comme effective la possession des éléments énumérés, par feinte adhésion au point de vue illusoire ; elle s'intègre dans une périphrase courtoise parodique, « la Dame de ces biens », stigmatisant le fantasme. On pourrait également y voir une métalepse prospective (Bonhomme 1998 : 58), métonymie jouant sur une manipulation temporelle; mais le mécanisme d'anticipation ne fonctionnerait alors que par la substitution d'un univers fictif au référent réel.

4. Périphrases

Nombre de ces reclassifications par l'hyperonyme recoupent également des périphrases, lorsque s'ajoute à l'hyperonyme une caractérisation. La périphrase, dans sa fonction cryptique, opacifie l'assignation immédiate du référent (Bonhomme 2005 : 110), ce qu'induit aussi l'anaphore lorsqu'elle peut renvoyer à plusieurs antécédents. La Fontaine s'en amuse dans le début de « L'Homme et la Couleuvre » :

(8) Un Homme vit une Couleuvre […]
Ah ! méchante, dit-il, je m'en vais faire une œuvre
Agréable à tout l'univers.
À ces mots, *l'animal pervers*
(C'est le Serpent que je veux dire,
Et non l'Homme on pourrait aisément s'y tromper), …

Le fabuliste propose de lire, sous la première figure, une seconde, puisque la synecdoque, en renvoyant à l'homme, devient une métaphore. Or, la parenthèse ironique n'est pas qu'une *captatio benevolentiae* virtuose ; elle trouve aussi sa pleine justification dans une fable où il s'agit de montrer l'ingratitude de l'homme : sous la forme accessoire d'une adjonction se dit l'idée directrice de la fable. Plus souvent, ce type de périphrase sert l'interprétation allégorique de la fable animalière en mettant en avant non pas l'aspect cryptique, mais au contraire l'évidence d'un stéréotype, comme « l'animal craintif » dans *Les Oreilles du Lièvre.*

La Fontaine excelle surtout dans l'exploitation narrative des périphrases, obéissant moins à un souci de variété, qu'à un resserrement de la cohésion textuelle et à un renforcement de la dynamique narrative. Commentant la périphrase qui désigne le coq par « le réveille-matin », dans *La Vieille et les deux Servantes*, Crevier disait qu'elle « n'affecte pas le fond de la pensée », mais est un simple « tour de phrase » destiné à donner de la grâce (Bonhomme 2005 : 17). C'est bien mal lire le contexte de la figure, et toute la fable, puisqu'au contraire, une telle périphrase souligne un aspect déterminant de la narration, et justifie la suite :

(9) *Le réveille-matin* eut la gorge coupée.
Ce meurtre n'amenda nullement leur marché.

De plus, le cotexte peut sélectionner dans la périphrase, sous le sème inanimé d'instrument, le sème /humain/, puisqu'il se dit, selon de le Dictionnaire de l'Académie « d'un homme bruyant le matin »[4] ; ce qui aboutit à *ce meurtre*, anaphore hyperbolique qui n'est pas

[4] « On dit aussi du bruit que fait le matin un Mareschal, un Charon, un Serrurier &c. que *C'est un fascheux reveille-matin » (Dictionnaire de l'Académie, 1694).*

seulement un trait d'humour : comme anaphore conceptuelle, liée à un procès, elle balise le récit[5] ; comme hyperbole, exagérant l'action, elle insiste du même coup sur son inutilité.

L'anaphore périphrastique n'est donc pas toujours un détour ingénieux ; et nombre de périphrases narratives tendent, de manière atypique, contrairement aux périphrases précieuses, à un resserrement de l'expression plutôt qu'à une amplification[6]. Ainsi, la périphrase en (10) condense le titre de la fable « Le Renard ayant la queue coupée » :

(10) À ces mots, il se fit une telle huée,
Que *le pauvre écourté* ne put être entendu.

L'expression définie, qui rappelle l'enjeu du discours, indique également avec humour le sous-entendu grivois et l'aspect burlesque d'une fable atypique où la ruse du renard échoue.

La périphrase peut dégager une caractéristique essentielle à l'évolution du conte, comme dans « L'Ours et l'Amateur des jardins » :

(11) L'Ours allait à la chasse, apportait du gibier,
Faisait son principal métier
D'être *bon émoucheur*, […]
Aussitôt fait que dit ; *le fidèle émoucheur*
Vous empoigne un pavé, le lance avec roideur,
Casse la tête à l'homme en écrasant la mouche […]
Rien n'est si dangereux qu'un ignorant ami ;
Mieux vaudrait un sage ennemi.

L'anaphore périphrastique « le fidèle émoucheur » cumule deux fonctions : elle présente comme trait permanent un comportement répété, tandis que la valeur présupposante de l'épithète antéposée, participant du rappel anaphorique, prépare et stigmatise ironiquement le paradoxe.

La périphrase narrative, quand elle permet d'articuler le fait anaphorique à la suite de l'énoncé ou du récit, correspond à un mécanisme plutôt cataphorique, proposant une nouvelle donnée sémantique exploitée dans le cotexte droit. Cette anticipation est parfois portée par une métalepse prospective, comme en (12), à propos du loup qui s'est coincé une arête dans la gueule :

(12) Près de lui passe une cigogne.
Voilà *l'Opératrice* aussitôt en besogne.
Elle retira l'os. (« Le Loup et la Cigogne »)

L'anaphore « l'opératrice » substitue au référent la fonction que la cigogne va prendre par la suite. Elle accélère ainsi le récit et renforce la tension narrative du texte vers sa fin : dénoncer l'instrumentalisation par les grands, et leur ingratitude.

Ce rôle cataphorique est également dévolu à une autre figure, la métaphore, dans « Le Curé et le Mort », qui désigne le mort par « ce trésor » :

(13) Messire Jean Chouart couvait des yeux son mort,
Comme si l'on eût dû lui ravir *ce trésor*.

Mais le sens métaphorique recoupe un sens plus littéral motivé par un lien causal anticipant les profits auxquels songe le Curé ; c'est donc aussi une métalepse ; la reclassification ironique, tout en amorçant la dynamique spéculative, met en cause un tabou : la mort comme source de revenu.

5. Rencontres du troisième type : inférences complexes

On voit que la figure-anaphore repose parfois sur des enchaînements inattendus, qui exigent un travail d'inférence plus complexe, comme en (14) :

[5] La vertu synthétique de l'anaphore conceptuelle joue nécessairement un rôle dans l'avancée de l'argumentation et de la narration.

[6] Cf. Dumarsais : « La périphrase ou circonlocution est un assemblage de mots exprimant en plusieurs paroles ce qu'on aurait pu dire en moins, et souvent en un seul mot » (*Des Tropes ou des différents sens*, Paris, Flammarion, 1988).

(14) Le monde n'a jamais manqué de Charlatans.
Cette science de tout temps
Fut en professeurs très fertile. (*Le Charlatan*)

L'anaphore inférentielle « cette science », non-coréférente à *charlatans*, repose sur un lien métonymique de contiguïté, entre les agents (les charlatans) et leur domaine d'exercice : or, seconde inférence, l'anaphore démonstrative reclassifie le charlatanisme comme « science », par un coup de force présuppositionnel qui enferme un paradoxe ironique. La chaîne référentielle opère, par adhésion ironique, la mystification même des charlatans, et assure l'habile transition vers l'anecdote qui donne l'exemple d'un homme se vantant d'être « grand maître d'éloquence ». On ne s'étonnera pas de la discipline choisie, qui fait la part belle aux discours.

D'autre part, l'anaphore peut se faire complexe en combinant plusieurs figures de pensée, liées à l'orientation d'ensemble de la fable, comme l'euphémisme et l'ironie de (15) :

(15) L'Époux d'une jeune Beauté
Partait pour l'autre monde.
À ses côtés sa Femme
Lui criait : Attends-moi, je te suis ; et mon âme,
Aussi bien que la tienne, est prête à s'envoler.
Le Mari fait seul *le voyage*. (« La jeune Veuve »)

L'euphémisme rejoint une anaphore conceptuelle, permise par la construction à support *faire le voyage*, qui reprend le contenu notionnel d'un énoncé métaphorique déjà euphémisant : « partir pour l'autre monde ». L'anaphore est particulièrement efficace, puisqu'elle reprend aussi la figure, mais en procédant à une remotivation concrète et surprenante du cliché. L'implicitation est double ; fondu dans l'anaphore, l'euphémisme dit indirectement la mort de l'époux, tandis qu'une autre inférence se cache derrière la figure : si « le mari fait seul le voyage », c'est que la femme n'a pas suivi. L'euphémisme, doublé de l'inférence ironique[7], fait alors émerger le mot décisif de l'ensemble, le monosyllabe *seul*. La figure d'atténuation, en fait, renforce dans la conduite féminine la contradiction entre discours et action. Remarquablement intégrée dans l'ensemble, la figure conforte l'idée de consolation à l'œuvre dans le déroulement de la fable : « On fait beaucoup de bruit, et puis on se console ».

Il arrive même que l'anaphore cache la figure, et en estompe la saillance[8] ; en ce cas, le parcours interprétatif semble partir du lien anaphorique vers la découverte de la figure qu'il enferme : elle s'appréhende alors moins comme détour ingénieux que comme surplus de signification et surcroît d'efficacité. On en trouve deux magnifiques exemples dans « Les Femmes et le Secret » ; d'abord en un lieu privilégié, celui de la transition entre morale et anecdote, qu'elle rend particulièrement tonique :

(16) Rien ne pèse tant qu'un secret.
Le porter loin est difficile aux dames,
Et je sais même sur ce fait
Bon nombre d'hommes qui sont femmes.
Pour éprouver *la sienne* un mari s'écria,…

On cite souvent comme un exemple de souplesse de l'anaphore classique ce cas de reprise pronominale du substantif non déterminé. Mais on perçoit moins l'antanaclase, qui est justement repérée comme combinaison complexe de la figure avec l'anaphore pronominale ; c'est l'antanaclase dite « interne » (en opposition à l'antanaclase externe, figure de répétition)[9]. L'antanaclase joue ici sur la polysémie du mot *femmes* : d'abord employé comme substantif attribut non déterminé, à valeur caractérisante, le terme est ensuite représenté dans

[7] G. Salvan voit ici une métalepse, l'escamotage d'une étape (« Dire décalé et sélection de point de vue dans la métalepse », *Langue Française* n° 160, « Figures et point de vue », Alain Rabatel (dir.), décembre 2008).

[8] Nous prenons ici saillance au sens graduel où l'entend Marc Bonhomme (selon que la figure est plus ou moins identifiable), mais aussi au sens de mise en scène, allant de l'exhibition de la figure, vers son effacement par d'autres faits plus saillants en contexte : voir l'exemple (16).

l'anaphore pronominale possessive « la sienne » avec un nouveau sens, celui d'« épouse ». Tout en créant un effet de surprise, la figure, participant d'un art consommé de l'économie verbale, répond à la nécessité textuelle d'introduire l'anecdote. On a un cas tout à fait remarquable d'anaphore dont la saillance[10] masque la figure. De plus, l'antanaclase est précédée d'une figure plus frappante, le paradoxe, plus saillant d'abord en raison de sa place en clausule de la moralité ; puis, en raison de la saillance sémantique de la figure elle-même, qui assimile deux antonymes symétriques, *hommes* et *femmes*, en sélectionnant dans le substantif uniquement les propriétés dont la notion est le support (ici l'indiscrétion). Le trait de différence sexuelle est donc momentanément occulté, pour revenir dans l'anaphore « la sienne ». L'antanaclase interne permet de réintroduire discrètement, avec l'autre binôme complémentaire (*mari / femme*), le cadre misogyne et la veine farcesque de la conjugalité – comme s'il était finalement plus plaisant de conforter le stéréotype de l'indiscrétion féminine. Et c'est bien la malveillance initiale du mari, proposant l'épouse comme objet d'expérimentation (« pour éprouver la sienne »), qui est, à l'instar du fabuliste, à l'origine de l'ébruitement du conte fabuleux.

Enfin, le lien de la figure-anaphore avec la dynamique narrative se fait assez complexe lorsqu'il met en jeu toute la chaîne référentielle du récit, et c'est le cas dans cette autre anaphore des « Femmes et le Secret », cachant très subtilement une métalepse et un paradoxe ironique :

(17) La Femme du pondeur s'en retourne chez elle.
L'autre grille déjà de conter *la nouvelle.*

Par cette adhésion ironique au point de vue féminin, l'anaphore assimile le secret (ce qui se tait) à son antonyme, « la nouvelle » (ce qui n'est « plus un secret », ce qui se raconte, l'idée de nouveauté recoupant à la fois l'aspect récent et le caractère inouï du fait). Le paradoxe ironique, véritable coup de force présuppositionnel, annonce et condense subtilement ce qui est mis en scène dans toute la fable : la métamorphose inévitable du secret en son contraire. L'anaphore-métalepse concentre bien le mouvement même de la fable, et « figure » localement ce que la fable veut montrer globalement.

Bref, quand l'anaphore cache la figure, on touche le secret de la réussite stylistique de La Fontaine : la figure, motivée par l'anaphore, ne risque plus de sentir l'artifice et la surcharge, tant décriés des contemporains[11].

On a reproché aux théories substitutives de la figure de privilégier la notion d'écart, de minimiser le contexte, et de favoriser les tropes par rapport aux figures de pensée. Or la fusion de la figure dans l'anaphore l'impose comme nécessaire à l'orientation du récit, optimise la prise en compte du contexte énonciatif, et sert de support à l'ironie, comme figure de pensée, hyper-figure qui englobe toutes les autres (Bonhomme 2005 : 110 parle de généricité de l'ironie).

La Fontaine met moins en scène la saillance de la figure comme détour, que le mouvement qui la décèle et la motive, derrière l'anaphore ; véritable jeu de piste, le trait proposé permet de relire non seulement la chaîne référentielle de la fable, mais sa signification globale, et de contribuer à la dynamisation de l'ensemble. La figure-anaphore combine charme et rigueur, articule le local et le global. L'écriture de La Fontaine fait de la figure de rhétorique, ainsi contextualisée, beaucoup plus qu'un ornement, qu'une variation, une manière nouvelle et inattendue de dire : il en fait une véritable réussite stylistique, une figure de style.

BERRENDONNER, Alain, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 1981.

[9] La distinction est proposée par le Groupe µ (*Rhétorique générale*, Larousse, 1970). La désignation de l'antanaclase interne comme syllepse ne rend pas compte du processus anaphorique. De plus, la syllepse fait jouer davantage l'opposition sens propre/sens figuré, alors que l'antanaclase joue sur deux sens propres d'un polysème.

[10] Le fait qu'une telle anaphore soit possible en langue classique ne doit pas trop en minimiser l'effet.

[11] « La langue française hait les ornements excessifs », *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Bouhours.

BONHOMME, Marc, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion, 2005.

–, *Les Figures clefs du discours*, Paris, Le Seuil, 1998.

BOUHOURS, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, Champion, 2003.

DUMARSAIS, *Des tropes ou des différents sens*, éd. critique par F. Douay-Soublin, Paris, Flammarion, 1988, coll. « Critiques ».

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

FROMILHAGUE, Catherine, *Les Figures de style*, Paris, Colin, 2003.

GROUPE M, *Rhétorique générale*, Larousse, 1970.

PAILLET Anne-Marie, « Aspects de l'ironie dans les *Fables* de La Fontaine », in *La Langue, le style, le sens. Études offertes à Anne-Marie Garagnon*, Paris, L'improviste, 2005, p. 229-237.

SALVAN, Geneviève, « Dire décalé et sélection de point de vue dans la métalepse », *Langue Française* n° 160, « Figures et point de vue », décembre 2008, p. 73-87.