Démontrer l'évidence : la déixis spatiale comme stratégie rhétorique dans les *Propos rustiques* de Du Fail

Amina Houara

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rhetorique/1281>

DOI : 10.4000/rhetorique.1281

ISSN : 2270-6909

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-345-8

Référence électronique

Amina Houara, « Démontrer l'évidence : la déixis spatiale comme stratégie rhétorique dans les *Propos rustiques* de Du Fail », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 18 | 2022, mis en ligne le 24 février 2022, consulté le 26 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/1281> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rhetorique.1281>

Ce document a été généré automatiquement le 26 février 2022.

Les contenus de la revue *Exercices de rhétorique* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Démontrer l'évidence : la déixis spatiale comme stratégie rhétorique dans les *Propos rustiques* de Du Fail

Amina Houara

Introduction

- ¹ Au livre II de son *Institution oratoire*, Quintilien se livre à la tâche délicate de définir la rhétorique et entreprend, à cet effet, de déconstruire l'idée reçue selon laquelle cette discipline serait uniquement fondée sur la parole. Il s'en prend ainsi à Gorgias qui, dans le dialogue de Platon, conçoit la rhétorique comme le « pouvoir de persuasion par ses discours¹ », position à laquelle il rattache Théodecte puisque ce dernier affirmerait que l'art oratoire consiste en « conduire les hommes par la parole là où le veut celui qui parle² » (*ducere homines dicendi in id quod actor velit*). Quintilien se montre ainsi prudent lorsqu'il invite à prendre en compte la variété des tours expressifs par lesquels la rhétorique convainc – qui excèdent donc l'unique discours. La parole ne saurait se réduire à l'organe vocal puisque cette dernière, suffisamment bien exploitée par l'orateur, peut toucher les diverses cordes sensibles de l'auditeur. Quintilien développera cette idée quand il étudiera les ressorts de la *narratio* dont l'efficacité repose, en partie, sur sa capacité à non plus seulement démontrer mais à *montrer* ce que l'orateur pose comme le vrai³. Autrement dit : le rhéteur accompli est celui qui parvient à transposer un domaine du sensible (le *dire* et/ou l'*entendre*) dans un autre (le *voir*). Par là même, celui-ci déplace l'espace-temps qu'il décrit (par contraste avec la situation d'énonciation) dans le *hic et nunc* de l'auditeur. Nous pouvons désormais relire cette citation de Théodecte d'un autre œil : la rhétorique permet effectivement d'éprouver ce déplacement, à la faveur de procédés spécifiques qui se déclinent en *enargeia* chez Aristote⁴, en *ekphrasis* dans les *Progymnasmata*⁵, ou bien encore en *evidentia* ou *illustris oratio* dans le monde latin⁶. De cette terminologie foisonnante, sur laquelle nous reviendrons, retenons une chose : tous ces procédés s'appuient sur une illusion référentielle qui consiste à matérialiser l'absence dans le présent du public visé par le

discours. Nous ne sommes guères éloignés ici – pour employer un euphémisme – des processus psychologiques et cognitifs induits par la narration littéraire puisque, faire l'expérience de la lecture, c'est d'abord éprouver les troubles de l'immersion dans un espace-temps étranger qui vient, sinon remplacer celui du lecteur, du moins s'y greffer temporairement.

- 2 Notre hypothèse de travail consiste ainsi à envisager les liens étroits qui unissent *narratio* rhétorique et narration poétique⁷ au prisme de la notion d'*evidence*, que nous envisagerons en parallèle avec les usages littéraires de la déixis spatiale. Nous postulons que l'*evidentia*, procédé cher à la *narratio*, constitue l'un des points de rencontre les plus probants entre *narratio* et narration, toutes deux unies par une même entreprise rhétorique de persuasion : rendre visible le monde qui fait l'objet de l'argumentaire (idéal de clarté) et le faire correspondre à l'imaginaire de l'auditeur-lecteur (idéal de vraisemblance), afin de mieux le faire adhérer au récit (idéal de délectation), porteur de la démonstration. À cet égard, la déixis spatiale constitue la traduction stylistique dans la narration de l'*evidentia* dans la *narratio*, déixis et évidence s'inscrivant toutes deux dans une stratégie argumentative, qui consiste à manipuler les outils déictiques pour permettre l'immersion du lecteur dans le référentiel qui fait l'objet de l'exposé rhétorique.
- 3 Pour illustrer notre hypothèse de travail nous analyserons les *Propos rustiques* de Noël Du Fail (1547), recueil de récits brefs facétieux conçu sur le modèle boccacien des nouvelles à histoire-cadre. Dans ce texte, Léon Ladulfi (anagramme de l'écrivain) se présente comme un homme des villes en visite à la campagne pour mener à bien ses affaires. C'est dans ce cadre rural que le narrateur rencontre lors d'une fête de village un groupe de vieux laboureurs dont il retranscrit les discussions animées sur la vie rustique. Le récit est donc presque entièrement dialogué puisqu'il se veut la consignation (plus ou moins problématique) des propos échangés par les paysans.
- 4 Ce texte se révèle particulièrement éclairant dans le cadre de notre réflexion, et ce à au moins deux égards. D'une part, il problématise le pouvoir de la narration dans sa capacité à placer *ante oculos* le monde paysan qu'il décrit minutieusement à travers un usage singulier de la déixis spatiale, procédé poétique qui relève de l'*evidentia* comme nous tâcherons de le montrer. D'autre part, les *Propos rustiques* ne sont pas étrangers à l'univers rhétorique puisque, non contents d'être l'œuvre d'un juriste formé à l'art de Cicéron⁸, ils se présentent en plus comme une vaste démonstration sur les vertus d'un âge d'or rustique passé. Ce second aspect du texte rejoint le premier puisque ces discours épидictiques ont l'intérêt chez Du Fail de s'appuyer doublement sur les narrations insérées et le récit-cadre, où la déixis joue un rôle démonstratif au sens fort du terme : elle permet de *montrer* le monde qui fait l'objet de l'éloge.
- 5 Ces deux éléments portés par la déixis – qualité visuelle du texte et valeur démonstrative des narrations encadrante et encadrée – participent, à notre sens, d'une poétique de l'évidence dans les *Propos rustiques*. À l'instar de son homologue rhétorique, la déixis y parasite régulièrement le référentiel des narrataires en y matérialisant une réalité, et ce à des fins démonstratives : mettre les devisants du récit (par le biais des narrations insérées), de même que le lecteur (grâce à la narration encadrante), en présence du monde paysan, idéal à la fois visé par et construit par le discours.
- 6 Afin d'éclairer notre propos, nous laisserons de côté pour aujourd'hui les très nombreux déictiques directs⁹, pour reprendre la terminologie de Georges Kleiber, et nous intéresserons uniquement aux déictiques indirects en la forme des adjectifs

démonstratifs et des adverbes de lieux. En effet, ces éléments de langage forment un cas limite d'un phénomène plus large dans les *Propos rustiques* : l'exploitation des potentialités représentatives de la langue littéraire à des fins démonstratives.

- 7 Nous examinerons donc dans les récits encadrés, puis dans la narration encadrante, le rôle de ces déictiques dits opaques, procédés par lesquels « le dire [se] déploie en fonction d'un voir¹⁰ », que nous tâcherons de mettre en relation avec les théories antiques sur le rôle de l'*evidentia* dans la *narratio*. Cet examen préalable nous permettra d'aborder plus précisément la question des affinités électives qui unissent la *narratio* rhétorique et la narration poétique. Pour ce faire, nous recourrons au concept narratologique de *deictic shift* qui problématise la nature immersive – et donc persuasive – du récit littéraire.

1. Le cadre théorique : le concept d'évidence dans les traités rhétoriques antiques et son rapport à la *narratio*¹¹

- 8 Les traités rhétoriques reconnaissent traditionnellement cinq parties¹² dans le discours : l'*inventio*, la *dispositio*, l'*elocutio*, la *memoria* et l'*actio*. C'est au sein de la *dispositio* que la *narratio* trouve sa place, entre l'exorde et la digression, si l'on suit la leçon de Quintilien¹³. Son rôle : exposer les faits de manière favorable à l'orateur, aidée en cela par le respect d'un certain nombre de préceptes – les *virtutes narrationis* pour reprendre l'expression de Théon¹⁴. Dans les traités, ces vertus se déclinent généralement en trois grandes catégories auxquelles l'orateur doit se conformer lorsqu'il compose son discours : la vraisemblance, la brièveté et enfin la clarté¹⁵. Cette dernière exigence de limpidité et de transparence (*narratio aperta ac dilucida*¹⁶) repose en partie sur ce que Quintilien nomme « l'évidence dans la narration » (*evidentia in narratione*), à savoir la capacité de l'orateur à mettre son auditeur face à ce qu'il veut exposer, soit face au vrai :

À la narration convient aussi, mais est également commune à toutes les autres parties du discours, une qualité que Théodecte lui a donnée en propre à elle seule ; il veut en effet que le style de la narration ait non seulement de la magnificence, mais aussi de l'agrément. D'autres ajoutent l'évidence, que les Grecs appellent *ἐνάργεια*. Et je ne veux tromper personne, en cachant que Cicéron demande encore un plus grand nombre de qualités. Il veut que la narration soit toute unie, brève et plausible, mais aussi qu'elle ait l'évidence, la convenance avec la dignité ; [...] car celui qui veut voiler, expose le faux à la place du vrai, alors que, dans la narration, il doit travailler à donner à ce qu'il raconte l'apparence de la plus grande évidence possible¹⁷.

Quintilien s'aligne ici sur Cicéron lorsqu'il choisit de traduire « l'évidence » par ce qu'il pose comme son équivalent grec : l'*enargeia*¹⁸, qu'il qualifie au livre VI de son *Institution* d'*inlustratio* :

De là procèdera l'*ἐνάργεια* (clarté), que Cicéron appelle *inlustratio* (illustration) et *evidentia*, qui nous semble non pas tant raconter que montrer, et nos sentiments ne suivront pas moins que si nous assistions aux événements eux-mêmes¹⁹.

Il complète encore son appareil terminologique aux livres VIII et IX en mobilisant le concept d'hypotypose comme synonyme d'*enargeia* :

Aussi, l'*ἐνάργεια*, dont j'ai fait mention dans ce qui concerne les préceptes de la narration, doit être rangée parmi les ornements, parce qu'elle est évidence ou, comme d'autres disent, hypotypose plutôt que clarté d'un exposé, que la première

se laisse voir ouvertement tandis que la seconde, en une certaine mesure se montre²⁰.

- 9 Concluons ce rapide tour d'horizon de la nébuleuse conceptuelle de l'évidence, qui ne peut être que parcellaire dans le cadre de cet article²¹, en faisant un sort à l'*ekphrasis* qui n'entretient pas tant un rapport de réciprocité synonymique que d'inclusion fonctionnelle avec l'*enargeia*. En effet, comme l'explique Sandrine Dubel, l'*ekphrasis* constitue une spécialisation de l'*enargeia* puisqu'elle signe la naissance de la description au sens poétique du terme – là où l'*enargeia* se rattachait au domaine du descriptif de manière générale²².

- 10 Cette parenté entre l'*evidentia* et des figures du discours comme l'hypotypose ou l'*enargeia* participe de l'inscription ambivalente de l'évidence dans le champ de la *narratio*. En effet, parce qu'elle tend à conférer de l'agrément ou de l'éclat au style de la narration²³, l'*evidentia* est bifide : elle est tout autant un effet produit par le discours que l'une de ses qualités intrinsèques – ou stylistiques. Aussi est-elle traitée par les théoriciens de l'art oratoire comme relevant à la fois de la *narratio* et de l'*elocutio*, comme dans la *Rhétorique à Herennius* et dans le *De Inventione*, où l'évidence se rattache au domaine de la *descriptio*²⁴, elle-même rangée dans la *Rhétorique* parmi les ornements du discours en tant que « figures de mots » (*exornationes verborum*²⁵), et parmi les lieux du discours chez Cicéron. Or la *descriptio* entretient elle aussi des rapports ambigus avec la *narratio*, jusque dans sa définition même puisqu'elle est décrite comme visant « à présenter avec clarté, netteté [*perspicuam et dilucidam*] et vigueur les conséquences d'un fait », aidée en cela par sa propension à la brièveté²⁶. Cette affinité élective qui unit *narratio* et *descriptio* explique d'ailleurs les difficultés qu'a l'auteur de la *Rhétorique à Herennius* à différencier le style de chacune. D'où une définition presque redondante de la narration puis de la description, la première valant pourtant comme partie du discours, quand la seconde relève de la qualité stylistique apportée au discours :

Explicatif [*demonstratio*], il montre, d'une voix calme, comment un fait a pu ou n'a pas pu se produire. Narratif [*narratio*], il raconte comment les choses se sont passées ou comment elles auraient pu se passer²⁷.

- 11 On rencontre la même indécision entre *elocutio* et *narratio* chez Quintilien lorsqu'il consacre la troisième partie du livre VIII de son *Institution* aux ornements du discours (« *De ornatu*²⁸ »), parmi lesquels il invite à ranger l'évidence, non sans rappeler toutefois que le procédé relevait au livre IV des « préceptes de la narration » (*praeceptis narrationis*²⁹) :

L'ornement est quelque chose de plus que ce qui est seulement clair et plausible. Les deux premiers degrés, c'est bien concevoir et bien exprimer ce que l'on veut dire ; le troisième est de lui donner un surcroît de brillant, ce qui constitue à proprement parler l'élégance. Aussi, l'ἐνάργεια, dont j'ai fait mention dans ce qui concerne les préceptes de la narration, doit être rangée parmi les ornements, parce qu'elle est évidence ou, comme d'autres disent, hypotypose plutôt que clarté d'un exposé, que la première se laisse voir ouvertement tandis que la seconde, en une certaine mesure se montre³⁰.

- 12 Ainsi, s'il apparaît pour la première fois dans les développements consacrés à la *narratio*, le concept d'*evidentia* ne cesse de migrer dans l'*Institution*, jusqu'à rejoindre les « figures de pensée » au livre IX³¹, après avoir été théorisé de manière lâche au livre VI comme l'un des outils permettant à l'orateur d'émouvoir³². En fait, ce problème de cadrage conceptuel n'en est un qu'en apparence si l'on considère que l'*evidentia* constitue précisément le point de rencontre entre la description, en tant qu'elle est

motivée par un certain nombre d'ornements (ainsi, l'*enargeia* en tant que figure de style), et la narration en tant que récit argumentatif dont l'efficacité repose en partie sur sa capacité à représenter avec le plus de clarté possible l'objet du discours (l'*evidentia* devenant alors une forme de macro-figure aux effets pragmatiques définis, mais aux contours linguistiques imprécis). Vertu motrice de la *narratio*, l'évidence permet même à la description de devenir pleinement narration selon Nicolas le Rhéteur, c'est-à-dire de basculer depuis l'ordre de la *diègèsis* (la description sans appareil, quasi factuelle, d'un objet) vers celui de l'*ekphrasis* (la description graphique et animée de ce même objet³³), en lui ajoutant ce « surcroît de brillant » qu'évoque Quintilien au sujet de l'agrément apporté à la narration par l'*evidentia*³⁴ :

Nous parlons de « vivacité » car c'est celle-ci qui nous permet de différencier l'*ekphrasis* de la *diègèsis* (la narration). Cette dernière expose simplement les événements, tandis que la première tente de transformer les auditeurs en spectateurs³⁵.

Grâce à l'évidence, la description devient donc vive, c'est-à-dire qu'elle remplit pleinement l'office que s'attribue la narration rhétorique telle que définie par Cicéron et Quintilien, à savoir instruire (exposer les faits) tout en délectant l'auditeur du récit qui lui est donné, non plus à entendre, mais à voir, l'*evidentia* relevant alors tout autant de la clarté du discours (*dilucide*) que de son agrément (*suavitatem* ou *jucundam*³⁶).

- 13 Pour clore ce cadrage théorique, il s'agit désormais de justifier le recours au concept d'*evidentia* face au foisonnement de synonymes pour désigner un procédé, somme toute, commun. De fait, force est de constater à la suite de Quintilien³⁷ que les rhéteurs ont nourri un goût suffisamment prononcé pour cette technique oratoire, jusqu'à multiplier les étiquettes théoriques pour la désigner. Nous choisirons pour notre part d'inscrire notre propos dans le champ plus large de l'« évidence » à la suite de Quintilien, en employant le terme comme hyperonyme, pour ainsi dire, des autres catégories conceptuelles, qui lui sont rattachées plus ou moins lâchement.
- 14 De fait, quoique les correspondances restent imparfaites entre elles, une vertu similaire ressort de toutes ces notions : leur capacité à rendre le discours intelligible non seulement aux oreilles de ceux qui le réceptionnent mais aussi à leurs yeux. C'est ce qu'Aristote entend lorsqu'il emploie les termes d'*energeia* (et ses dérivés : *energounta* et *energeian*) pour décrire la capacité d'un orateur à « faire tableau », c'est-à-dire à « [mettre] l'objet sous les yeux [*pro ommatôn*] » et « [montrer] les choses en acte [*energounta*]³⁸ ». En effet, une métaphore revient systématiquement dans tous les traités rhétoriques cités : celle des « yeux », ou de la vision, de l'auditeur, face auquel les causes ou les circonstances décrites par la *narratio* sont d'autant plus convaincantes qu'elles sont rendues présentes dans toute leur matérialité. Ainsi chez Quintilien, entre autres exemples :

C'est une grande qualité que de présenter les choses dont nous avec parlons avec une telle clarté qu'elles semblent être sous nos yeux. Le discours, en effet, ne produit pas un effet suffisant et n'exerce pas pleinement l'emprise qu'il doit exercer, si son pouvoir se limite aux oreilles et si le juge croit qu'on lui fait simplement le récit des faits dont il connaît, au lieu de les mettre en relief et de les rendre sensibles au regard de son intelligence [*oculis mentis*]³⁹.

Ou chez Cicéron :

En effet, pour frapper vivement les auditeurs, on peut insister sur un point, exposer les faits brillamment et les placer pour ainsi dire sous les yeux, procédés qui, même dans l'exposé des faits, ont un très grand poids, pour mettre dans tout leur jour ceux que l'on expose aussi bien que pour les amplifier⁴⁰ [...].

- 15 Cette importance de la vue dans chacun de ces textes s'explique pour partie par le contexte durant lequel les théories sur l'*enargeia* se sont développées. Kathy Eden explique ainsi que le concept naît et essaime en Grèce classique, dans un contexte juridique où l'orateur, en l'absence de preuve matérielle, devait se servir du langage même comme caution visuelle⁴¹. C'est ce dont témoigne Quintilien lorsqu'il souligne le continuum entre *narratio* et *confirmatio*, toutes deux servant à exposer tous les éléments corroborant la démonstration du rhéteur⁴², l'*evidentia* jouant alors au sein de la *narratio* le rôle de preuve immatérielle, discursive dirons-nous, d'où son rôle dans la narration rhétorique en tant qu'elle crée l'illusion d'une présence. Ceci explique peut-être la présence singulière parmi les *virtutes narrationis* que Cicéron mentionne dans ses *Topiques* du critère de l'évidence, qu'Henri Bornecque traduit en « bonne foi » dans son édition :

Il en est ainsi des narrations, afin qu'elles répondent à leur but, c'est-à-dire qu'elles soient claires, brèves, dignes de foi [*evidentes*], vraisemblables, naturelles, pleines de noblesse⁴³.

Pour le moment, gardons à l'esprit ce rapport étroit entre *evidentia*, vision et rhétorique délibérative pour nous intéresser de plus près à l'esthétique visuelle et son rôle rhétorique dans les *Propos rustiques*.

2. Le rôle des « notations descriptives » dans les *Propos rustiques* : l'exemple de la narration encadrée

- 16 Il n'a pas échappé aux critiques de Du Fail l'importance du sens de la vue dans une œuvre où « l'art du récit » repose pour partie sur la « primauté du regard⁴⁴ ». Dans son édition critique des *Baliverneries d'Eutrapel* (1548), Gaël Milin note ainsi le goût de l'écrivain pour ces « véritables notations de mise en scène indiquant le jeu des personnages, n'ajoutant rien à la peinture de leur caractère, mais faisant VOIR⁴⁵ ». Deux éléments ressortent ici de l'analyse de l'écriture « dufailienne » ; d'un côté, l'importance de la description que Gaël Milin rabat du côté d'une dramatisation du texte qui s'offre en spectacle pour le lecteur. Cette interprétation fait largement consensus chez les critiques de Du Fail, nourrie en cela par l'importance du discours représenté dans l'œuvre de l'écrivain (presque entièrement dialoguée) et par la présence de ces éléments descriptifs, présentés comme des indications scéniques⁴⁶. Deuxième idée mise au jour par Gaël Milin : la dimension gratuite, superflue, de ces éléments de langage qui, de fait, ne nourrissent en rien la tension narrative. Les *Propos rustiques* sont ponctués de ces notations où le narrateur (principal ou encadré) décrit dans le détail les tenues ou les gestes de ses personnages ; ainsi dans l'exemple suivant où maître Huguet joue les modestes lorsqu'il est rappelé à son passé de séducteur :

En bonne foy (dist Lubin), si ay-je autresfois ouy dire que, avec la graine de fougere, vous aviez fait je ne sçay quoy... Haa ! vous estes un gallant !

Maistre Huguet, en souriant et tournant la teste à costé, disoit que Dieu pardonnast au temps passé, et qu'il faut tous passer par là, ou par la fenestre⁴⁷.

Ou dans ce récit encadré où Anselme fait le portrait de Perrot Claquedent, qui manie parfaitement son latin dans les procès où l'on fait appel à sa grande sagesse :

[C]ar pour mourir (qui est grand cas), un procès ne se fust intenté que premier il n'y eust mis la main, assis son jugement seur et (avec ses lunettes apposées au nés, haulsant un peu sa veuë) enfoncé les matières⁴⁸.

Aline Leclercq-Magnien se montre elle aussi sensible à ce qu'elle nomme ces « menues notations⁴⁹ » dont elle souligne aussi la double dimension théâtrale et superflue qui confère au monde paysan décrit une densité nouvelle⁵⁰.

- 17 Qu'il s'agisse de Gaël Milin ou d'Aline Leclercq-Magnien, pour ne citer qu'eux, il semble en fait que la description que ces derniers font de ces faits de langue corresponde à la définition que donne Barthes des « effets de réel », à savoir : des « notations "insignifiantes"⁵¹ », dont la valeur fonctionnelle apparaît nulle dans une narration puisqu'elles relèvent du descriptif, régime linguistique qui n'est, lui-même, justifié « par aucune finalité d'action ou de communication⁵² ». Or un détour par l'histoire de la rhétorique permet à Barthes de remonter aux ancêtres de ces notations, parmi lesquels figure l'*ekphrasis* qui, alors même qu'elle est assujettie à des visées démonstratives, dispose d'une autonomie discursive (elle est détachable) qui, paradoxalement, place en elle-même sa propre fin⁵³. Les « notations descriptives » des *Propos rustiques* relèvent, de fait, de cette économie descriptive que décrit Barthes par laquelle des détails d'apparence gratuits servent à créer une « illusion référentielle⁵⁴ » dans le récit, que nous souhaitons interpréter au sens pragmatique du terme. En effet, la théorie barthésienne se révèle précieuse dans l'interprétation de nos éléments de langage en ce qu'elle pose à l'origine de ces derniers la volonté de conférer une dimension *concrète* au monde décrit. Ce « concret » est ici à comprendre comme l'accentuation des rapports qu'entretient le narré avec son contexte d'énonciation – fictif ou réel –, rendu à son existence matérielle.
- 18 Examinons désormais ces notations descriptives dans les narrations encadrées des *Propos rustiques* à travers l'exemple des déictiques spatiaux dont la capacité à créer l'illusion d'un *voir* dans le récit s'inscrit dans une poétique de l'évidence.
- 19 Dans l'œuvre, les récits encadrés sont au nombre de douze, et sont chacun assurés à tour de rôle par l'un des devisants du recueil : Anselme, Huguet, Lubin ou Pasquier. Tout l'enjeu pour le narrateur désigné est de transporter son public dans le monde qu'il décrit, à savoir : celui des paysans passés que la compagnie des vieillards entend ranimer, évoquer au sens fort du terme, à plus forte raison devant une assemblée de jeunes personnages qui n'ont pas connu l'âge d'or rustique⁵⁵. C'est là l'un des enjeux fondamentaux de la « harangue rustique » qui donne son nom au chapitre 4⁵⁶, véritable « morceau d'éloquence campagnarde⁵⁷ » comme le souligne Marie-Claire Thomine, où maistre Huguet emprunte la voix d'un curé de campagne pour faire revivre à ses compères un discours sur les vertus de l'ancien temps. Le passage qui nous intéresse s'inscrit dans le mouvement final du discours et en constitue l'apothéose. Le curé y décrit le lot commun d'un type paysan, magnifié dans sa quotidienneté, et dans lequel chaque auditeur est amené à se reconnaître. En effet, la force oratoire du discours repose en majeure partie sur une description entièrement à la 2^{ème} personne du pluriel, qui force l'immersion des spectateurs – tous niveaux diégétiques confondus :

Et, lians voz bœufs au joug, qui (tant sont duits) eux mesmes se presentent, allez *au champ*, chantans à pleine gorge, exerçans le sain estomac, sans craindre esveiller Monsieur ou ma Dame. *Et là* avez le passetemps de mille oyseaux, les uns chantans *sur la haye*, autres suyans vostre charrue (vous *monstrans* signe de familiere privauté) pour se paistre des vermetz qui yssent de la terre renversée. Autres qui, *là et çà* volans, descouvrent le Renard, dont le plus souvent, avec la corde de fil d'archail tendue, avez la peau. [...] Autre fois (pour laisser ce propos que trop mieux entendez) ayans le vouge sur l'espaule et la serpe bravement passée à la ceinture, vous pourmenez à *l'entour de voz champs*, voir si les chevaux, vaches ou porcs y ont point entré, pour avec des espines reclorre soudain le nouveau passage ; et là

cueillez des pommes ou poires, à vostre aise, tastans de l'une puis de l'autre [...]. Autrefois, au matin, *regardans* d'où vient le vent, allez *voir* à voz pieges que avez tendues au soir, pour les Renards qui vous desrobent ou poules, ou oyes, aucunesfois (la meschante beste !) les tendres aignelets⁵⁸.

- 20 La visée démonstrative du discours est ici transparente : nonobstant la présence d'un terme métalinguistique renvoyant à l'univers rhétorique dans le titre du chapitre⁵⁹, il semble qu'Huguet mobilise toutes les ressources expressives à sa disposition pour donner au monde qu'il décrit toute la force persuasive à même d'emporter avec lui ses ouailles. À cet effet, la description joue un rôle particulièrement éloquent en ce qu'elle obéit presque mot pour mot aux préceptes donnés par les traités rhétoriques concernant la *narratio* et son recours à l'*evidentia*. D'une part, c'est bien le « tableau complet d'une scène », que nous donne à voir ici l'orateur, de sorte que l'on pourrait se demander à la suite de Quintilien : « Qu'aurait-on pu voir de plus, si l'on était entré dans la salle ? », comprendre, le champ⁶⁰. En effet, la suite de participiales, qui allongent les périodes syntaxiques à grands coups de propositions juxtaposées, de même que les énumérations : tout participe d'une poétique de l'évidence par laquelle ce sont les « détails complémentaires » ou les « circonstances accidentelles⁶¹ » (comprendre, les éléments de description qui semblent contrevenir à la maxime de brièveté) qui apportent clarté et agrément au récit, qui semble se lever sous les yeux des spectateurs.
- 21 Notons par ailleurs la complexité de la scène d'énonciation, puisqu'Huguet s'exprime en lieu du curé à son public immédiat qui, par un trope communicationnel, remplace les paroissiens du récit encadré. Il en résulte une identification des narrataires encadrants aux narrataires représentés, cristallisé dans l'emploi du pronom personnel vous. Celui-ci crée ce que Benveniste appelle une « *personne amplifiée*⁶² », que nous pouvons comprendre ici dans un sens pragmatique fort : comme l'élargissement de l'instance allocutive à un nouvel allocutaire, actualisé par la dimension performative du pronom déictique⁶³. Se dessine ici plus précisément une poétique de l'évidence, conçue dans sa capacité à supprimer toute distance entre le monde fictif narré par l'orateur, et le réel empirique de l'auditeur – ou du lecteur des *Propos rustiques*, par le truchement des auditeurs encadrants et encadrés.
- 22 Les déictiques spatiaux jouent un rôle central dans cette illusion, et c'est à eux que nous nous intéresserons plus précisément en ce qu'ils constituent le cœur de notre étude. En effet, malgré l'absence de description proprement linguistique ou stylistique des procédés de l'*evidentia* dans les traités rhétoriques⁶⁴, il nous apparaît que la déixis concrétise cette capacité du discours à « [faire] voir le spectacle comme s'il n'y avait pas l'écran du discours le relatant (ce qui est linguistiquement ridicule)⁶⁵ », comme le résume Georges Molinié, non sans condescendance. Étymologiquement, la déixis renvoie au fait de montrer, et plus particulièrement par un geste⁶⁶ puisqu'il serait issu de la même racine indo-européenne que le latin *digitus* qui lui désigne le doigt de la main. Or ce caractère démonstratif, au sens littéral du terme, constitue l'une des qualités principales de l'*enargeia*, à en croire les théoriciens du discours, comme Quintilien qui écrit :

D'autres ajoutent l'évidence, que les Grecs appellent ἐνάργεια. Et je ne veux tromper personne, en cachant que Cicéron demande encore un plus grand nombre de qualités. Il veut que la narration soit toute unie, brève et plausible, mais aussi qu'elle ait l'évidence, la convenance avec la dignité. [...] quant à l'évidence dans la narration, pour autant que je comprenne le terme, c'est, à vrai dire, une grande

qualité, quand il faut non pas tant dire que *montrer du doigt* [ostendendum], en quelque sorte, ce qui est vrai⁶⁷ [...].

Dans la *Rhétorique* à Herennius, l'énonciation des circonstances – soit, la *narratio* – a elle aussi tout à gagner à recourir à des procédés comme l'exemple qui confère au discours une clarté telle qu'il semblerait qu'on puisse le toucher du doigt :

Il rend l'idée plus brillante quand il est utilisé seulement pour orner : plus intelligible quand il clarifie ce qui est trop obscur ; plus plausible quand il donne à l'idée plus de vraisemblance ; il met la chose sous les yeux quand il exprime tous les détails avec tant de netteté que l'on peut, pour ainsi dire, presque *la toucher au doigt* [manu temptari]⁶⁸.

- 23 Dans notre extrait, la déixis spatiale s'appuie d'abord sur des compléments essentiels de lieux en la forme de groupes prépositionnels (« au champ », « sur la haye » et « à l'entour de voz champs ») dont le mode de référence hésite entre l'exophore mémorielle⁶⁹ (sous-entendu, « les champs que vous connaissez ») ou situationnel (la localisation des champs est déduite à partir de la scène énonciative actualisée par les déictiques directs). Dans les deux cas : l'orateur fait appel à la mémoire imaginative des narrataires afin qu'ils se projettent dans le référent à la fois créé et suscité par le récit. Ce procédé participe ici pleinement de l'*evidentia*, conçue dans sa capacité à convoquer des images mentales chez son auditeur à partir de sa « mémoire culturelle⁷⁰ » pour gloser Ruth Webb. Pour résumer son idée : telle qu'elle est décrite dans les traités antiques, l'évidence ne s'appuie pas sur des référents empiriques que les auditeurs sont capables d'identifier précisément. Celle-ci fait plutôt appel à des lieux communs partagés, de sorte que les images convoquées par l'orateur dans son discours correspondent à l'idée que s'en fait le public⁷¹. L'*evidentia* participe alors doublement de la clarté du discours (rendre saillant l'objet décrit) et de sa vraisemblance (l'objet correspond à l'imaginaire culturel de l'auditeur). Dès lors, l'on comprend mieux l'hésitation entre déixis situationnelle et exophore mémorielle dans la harangue rustique. En fait, les deux se confondent dans la poétique de l'évidence déployée par Huguet dans son récit puisque la mise en présence du monde rustique pour les narrataires (fiction d'une déixis situationnelle) s'appuie sur la dimension topique de la scène évoquée, qui repose moins sur son réalisme qu'au contraire sur sa dimension pittoresque⁷². En jouant sur les référents spatiaux de son discours, l'orateur rustique se montre ainsi sensible aux conseils de Quintilien qui explique dans son développement sur l'*enargeia* que la clarté de la *narratio* repose sur le caractère vraisemblable de ce qui est dépeint, soit sur les horizons d'attente du public, déterminé par ses biais culturels : « Nous rendrons donc les faits sensibles [manifesta], s'ils sont vraisemblables⁷³ ».

- 24 Pour en revenir à notre passage, la déixis spatiale s'y exprime ensuite sous forme d'embrayeurs. Ces derniers sont au nombre de trois : « là » que l'on retrouve en début et en fin de texte, puis « là et ça ». En tant qu'adverbes de lieux déictiques, ils fonctionnent dans le texte comme des localisateurs spatiaux dont le degré d'éloignement se mesure en fonction du locuteur. Autrement dit, le *là* du discours ne peut s'interpréter qu'à partir du centre déictique de celui qui l'énonce. C'est ici que le bât blesse : quelle est l'instance énonciative à partir de laquelle l'on peut mesurer la référence aux chronotopes du discours ? Est-ce le paysan fictif du discours ? L'on se situerait alors dans ce qu'André Petitjean appelle la *locativité diégétique*⁷⁴, c'est-à-dire la représentation par le truchement du discours de scènes d'énonciation différentes de celle du locuteur. Mais si nous envisageons que l'*ego*⁷⁵ – ou l'*origo* pour reprendre la terminologie de Bühler⁷⁶ – au centre de la scène énonciative sont les paroissiens du

discours encadré, et à travers eux les narrataires du discours encadrant, alors nous aurions affaire à une *locativité mimétique*⁷⁷, c'est-à-dire à une localisation spatiale qui correspondrait au *hic et nunc* de l'énonciation. Cette hypothèse est doublement étayée dans le texte : d'une part, par la forme neutre que semblent revêtir les adverbes *là*, par opposition avec *là-bas*, leur permettant de commuter avec *ici*, qui coïncide exactement avec la situation d'énonciation du locuteur⁷⁸ ; d'autre part : par le recours dans le reste de l'extrait aux déictiques transparents que sont le recours au pronom *vous*, déjà mentionné, mais aussi le présent d'énonciation.

- 25 Cette hésitation se situe en fait au cœur du fonctionnement de l'*evidentia*, définie comme l'illusion référentielle par laquelle l'auditeur-lecteur est transporté dans un autre espace-temps, sans pour autant quitter le sien propre. À cet égard, il est intéressant de noter que le terme d'« embrayeurs », pour désigner cette catégorie de déictiques directs, est la traduction de l'anglais « *shifter* » qui désigne précisément le fait de changer de place, ce qui nous ramène, singulièrement, du côté du « *ducere* » dont Théodecte (supposément) parlait au sujet des pouvoirs de l'art oratoire. Le processus de démonstration prend ici tout son sens rhétorique et est cristallisé dans le texte par l'isotopie de la vue (« monstrans », « voir » répété deux fois, puis « regardans »), avant d'être clairement thématisé par Lubin qui, à la fin de la harangue, met en abîme l'efficacité immersive de la description qui vient d'être faite :

Par mon ame ! (fait alors Lubin) *le conte nous est si bien mis devant les yeux (ô compere !) que proprement me semble y estre et voir le bon homme Robin Chevet s'esbatant ainsi à jazer et envoyer quelcun à la forge*⁷⁹.

Le commentaire enthousiaste de Lubin conforte Huguette dans son talent de rhéteur puisqu'il est parvenu à conduire avec lui toute son audience, grâce à la qualité visuelle de son discours, portée par la déixis. En cela, il s'est montré fidèle aux conseils prodigués par Cicéron aux jeunes rhéteurs lorsque ce dernier prône l'*enargeia* comme ornement dans leurs futures démonstrations. Car grâce à elle, la *narratio* « semblera, pour les auditeurs, la réalité⁸⁰ ». C'est au même titre qu'Horace dans son art poétique recommande d'exploiter toute la puissance évocatoire du récit littéraire, dessinant par là une voie souterraine entre *narratio* rhétorique et narration poétique, toutes deux unies par leur capacité à faire spectacle :

Tantôt l'action se passe sur la scène, tantôt elle fait l'objet d'un récit. L'esprit est moins vivement frappé de ce que l'auteur confie à l'oreille, que de ce qu'il met sous les yeux, ces témoins irrécusables : le spectateur apprend tout sans intermédiaire⁸¹.

- 26 Une interrogation demeure cependant : déterminer quelle est la nature de ces processus d'immersion induits par les procédés d'évidence et, parmi eux, la déixis. Autrement dit, et pour gloser Jean-François Bordron, la question est désormais de savoir « ce que veut dire montrer⁸² ».

3. Évidence, immersion et *deictic shift* : l'exemple de la narration encadrante

- 27 Interrogeons-nous d'abord sur l'apparente « naïveté linguistique⁸³ » de la métaphore des yeux et du doigt corrélée à l'*evidentia*. Pour Ruth Webb, ce jugement dépréciatif de Georges Molinié traduit une incompréhension de la part du critique, qui n'a pas été suffisamment sensible aux présupposés psychologiques qui sous-tendent la pensée rhétorique de l'évidence. Pour elle, Quintilien et les autres, sont les tenants d'une forme

de « psychologie “populaire”⁸⁴ » lorsqu'ils postulent, à la suite d'Aristote et de sa théorie des effets de la perception sur l'âme⁸⁵, que l'homme est capable de former des *phantasiai*, c'est-à-dire de graver dans sa mémoire des images issues de sa perception, qu'il peut convoquer à l'envi. Le discours rhétorique sur l'évidence ne relèverait donc pas tant d'une pensée magique qu'il n'inviterait à penser la capacité de la parole à actualiser des images déjà présentes à la mémoire de l'auditeur.

- 28 Nous aimerions compléter cette stimulante réflexion en essayant, cette fois-ci, de prendre au mot les préceptes des rhéteurs. La métaphore des yeux, si souvent assénée, renvoie certes à un processus psychologique – la relation dynamique entre sensation et mémoire – mais désigne tout aussi bien les mécanismes cognitifs au cœur de l'expression littéraire et de son efficacité. Ce sont ces mêmes mécanismes que Fabri décrit dans son *Grand et vrai art et de pleine rhétorique*, qu'il regroupe sous le terme de « démonstration » :

Démonstration se fait, quant on desclare la chose en telle maniere *que il semble que les auditeurs soient presens a la veoir faire*, et est necessaire de prevoir ce qui estoit devant la chose⁸⁶ [...].

Nulle naïveté linguistique là encore, mais bien plutôt la prescience héritée des traités antiques de ce que peut la langue littéraire, en particulier le récit, sur le spectateur ; autrement dit, une saisie intuitive des opérations mentales induites par un texte littéraire. Ces opérations mentales : c'est justement tout l'objet de la narratologie cognitive que de les étudier. Cette discipline constitue le point de rencontre entre les récentes sciences cognitives et la traditionnelle narratologie. Son horizon scientifique : penser le « récit comme acte cognitif », pour reprendre le titre d'un numéro des *Cahiers de narratologie* consacré à la question⁸⁷. La représentation chez le lecteur de l'univers représenté par la narration est l'une des problématiques soulevées par la narratologie cognitive, et elle pose avec elle la capacité de celui-ci à être immergé dans le récit⁸⁸. Or, cela a été suffisamment rappelé dans cet article, il apparaît que la technique de l'*evidentia*, telle que décrite par les traités antiques, pose justement cette question de la projection de l'auditeur-lecteur dans un autre chronotope que le sien, projection sans laquelle son investissement émotionnel dans ce qui lui est raconté, et donc son adhésion au récit, n'est pas possible.

- 29 En ce sens, le premier chapitre⁸⁹ des *Propos rustiques*, le seul où se déploie pleinement le récit-cadre, occupe une position stratégique. Il prépare pour ainsi dire le lecteur à son immersion dans le monde rustique qui fera l'objet de l'œuvre, et acquiert de ce fait une dimension démonstrative dans tout son sens littéral. Intéressons-nous ici au passage dans lequel le narrateur demande à son informateur des renseignements sur chacun des futurs devisants :

Lors (voulant savoir les noms de *ces* Preudes gens) je tire par la manche quelcun de ma congnoissance, auquel privément demanday les noms d'*iceux*. « *Celuy* (me respondit alors) que voyez accoudé, tenant en sa main un petit baston de coudre duquel il frappe ses bottes liées avec courroyes blanches s'appelle Anselme, l'un des riches de *ce* village, bon Laboureur et assez bon petit notaire pour le plat país. Et *celuy* que voyez à vosté, ayant le poulse passé à sa ceinture à laquelle pend *celle* grande gibessiere où sont des Lunettes et une paire de vieilles heures, s'appelle Pasquier, l'un des grands gaudisseurs qui soit d'icy à la journée d'un cheval – et quand je dirois de deux, je croy que ne mentirois point ; toutesfois, c'est bien *celuy* de toute la bende qui plus tost ha la main à la bourse pour donner du vin aux bons compagnons. — Et *celuy* (dis-je) qui, avec *ce* grand bonnet enfoncé en la teste, tient *ce* vieux livre ? — *Celuy* (respondit-il) qui se gratte le bout du nés ? — *Celuy*

proprement (dy-je alors), et qui s'est tourné vers nous. Ma foy (dit-il), c'est un Roger bon temps, lequel passé ha cinquante ans qu'il tenoit escolle en *ceste* Paroisse ; mais changeant son premier mestier est devenu bon Vigneron : toutesfois qu'il ne se peult passer encore, aux festes, de nous apporter de ses vieux livres et nous en lire tant que bon nous semble, comme un *Kalendrier des Bergers*, les *fables* de Esope, le *Romant de la Rose* ; aussi se peult tenir que aux Dimenches ne chante au lutrin, avec ceste mode antique de gringoter, et s'appelle maistre Huguet. L'autre, assis auprès de luy, qui regarde de par sur son espaule en son livre, ayant *ceste* ceinture de Loup marin, de peur de la colique, atout une boucle jaune est un autre gros riche Pitaut de ce village, assez bon vilain, et qui fait autant grand chere chez luy que petit vieillard du quartier, et se nomme Lubin. Et si vous voulez un peu vous asseoir avec nous autres, vous orrez leurs propos, où (possible) trouverez goust⁹⁰.

Cet extrait, curieux s'il en est, introduit le lecteur aux futurs conteurs du récit par une description détournée et éclatée dans le dialogue entre Léon Ladulfi et son informateur. Première observation donc : on observe dès le seuil de l'œuvre la transition depuis une énonciation historique vers une énonciation de discours⁹¹ qui permet à la peinture champêtre de prendre vie. De fait, cet *incipit* ne se contente pas d'une description, certes graphique et détaillée et qui confine à l'hypotypose – verbes de vision, courtes biographies des devisants, mentions de leurs vêtements, de leurs positions, mais aussi de leurs qualités morales. En plus de cela, le narrateur va situer pleinement la scène inaugurale de son œuvre dans une scène énonciative actualisée par la parole et les nombreux procédés déictiques qu'elle emploie : articles définis à valeur exophorique situationnelle (« l'autre » ...), pronoms déictiques (« celui que [vous] voyez », « tourné vers nous »), présent d'énonciation (« celui [...] qui se gratte le bout de nés ») et démonstratifs.

- 30 Ces derniers sont au nombre impressionnant de quatorze dans ce court extrait, si l'on se restreint à ceux qui ont une valeur déictique exophorique. Ils retiennent particulièrement notre attention en ce qu'ils motivent des répliques inutiles sur le plan narratif ; de fait, on peut s'interroger sur l'intérêt d'un échange comme celui-ci, qui apparaît comme redondant en ce qu'il ne nourrit en rien la tension narrative :

Et celuy (dis-je) qui, avec ce grand bonnet enfoncé en la teste, tient ce vieux livre ?
Celuy (respondit-il) qui se gratte le bout du nés ? — Celuy proprement (dy-je alors),
et qui s'est tourné vers nous⁹².

Si l'on conçoit l'écriture d'un récit comme inféodée au principe d'économie narrative (qui vaut aussi comme une économie argumentative, l'exhaustivité de la *narratio* dans l'exposition des circonstances ne devant pas verser dans la prolixité⁹³), alors ces types de répliques apparaissent comme une dépense superfétatoire qui retarde l'action et/ou l'argument. Ce délayage de l'action s'explique, en fait, par le rôle descriptif que jouent ces démonstratifs⁹⁴, qui relèvent de cette catégorie de « notations descriptives » que nous avons décrite en amont comme des éléments relevant du discours ekphrastique, d'apparence gratuite et dont la valeur est en fait pragmatique. La multiplication des déictiques spatiaux sous la forme de démonstratifs participe en fait à rendre visible un monde qui n'est plus seulement décrit mais actualisé dans sa propre scène énonciative. Autrement dit : les discours épideictiques sur la vie rustique qui feront l'objet des récits enchâssés seront d'autant plus persuasifs qu'ils seront motivés par le cadre même dans lequel ils s'inscrivent, à la fois objet du discours et preuve rhétorique qui confine au procédé de l'*evidentia*.

- 31 La démonstration portée par les démonstratifs a une autre vertu rhétorique, concomitante à la première : l'inclusion du lecteur dans la scène énonciative décrite équivaut à sa promotion comme compagnon des devisants. Ce phénomène énonciatif

est particulièrement signifiant dans une œuvre où l'éloge rustique passe en grande partie par la description d'une sociabilité paysanne horizontale et idéalisée⁹⁵. En d'autres termes : en créant un référent commun à l'assemblée villageoise et au lecteur, les déictiques spatiaux créent un effet de connivence chez ce dernier, rendu témoin et complice du monde rustique. L'élargissement de l'espace-temps rustique jusqu'au *hic et nunc* du lecteur permet ainsi à la narration enchâssante elle-même d'acquérir une valeur démonstrative en matérialisant sous les yeux du lecteur la joyeuse communauté de paysans, surprise dans cette activité fondamentale de la sociabilité traditionnelle qu'est l'échange de récits⁹⁶. L'emploi gestuel⁹⁷ des démonstratifs renforce cet effet d'inclusion du lecteur dans un espace énonciatif fictif puisque ces embrayeurs servent à manifester l'inscription des interlocuteurs (Léon Ladulfi et son informateur, et partant : son lecteur) dans un référentiel commun⁹⁸. Montrer, sous-entendu : par un geste du doigt, « *ceste ceinture* » en peau de phoque que porte Lubin, ou nous faire apparaître le pédantesque Huguet « avec *ce* grand bonnet enfoncé en la teste » et « tenant *ce* vieux livre » (comprendre : ceux que vous voyez présentement) : tous ces procédés préparent le déplacement du lecteur depuis sa position auctoriale surplombante vers l'assemblée même des villageois de l'œuvre, processus facilité par l'apparente disparition du narrateur dans la suite du récit au profit du seul discours représenté.

- 32 On pourrait décrire ce phénomène en glosant les traités rhétoriques puisque les démonstratifs dans l'extrait permettent, finalement, à l'auditeur passif de se transformer en spectateur – sinon en participant – du récit. C'est en cela que les déictiques spatiaux du texte transcendent la simple catégorie descriptive : leur valeur pragmatique les apparente aux procédés d'*enargeia* si l'on s'en tient aux définitions, déjà citées en amont, qu'en proposent les rhéteurs : transformer les auditeurs en spectateurs. C'est ici que se rencontrent la narration poétique et la *narratio* rhétorique, toutes deux unies par leur pouvoir immersif, redéfini en termes cognitifs – ce que Mary Galbraith nomme « *the poetics of involvement in narrative*⁹⁹ » à l'appui justement de la notion de déixis. Ce que manipule, plus ou moins consciemment, Du Fail ici, c'est la capacité d'un récit à opérer un déplacement chez son lecteur depuis son centre déictique¹⁰⁰ vers celui représenté par le récit. C'est ce que Mary Galbraith, entre autres chercheurs, appelle la *Deictic Shift Theory* (DST), que Sylvie Patron traduit comme la « théorie du déplacement déictique¹⁰¹ ». En résumé : lorsqu'il lit, le lecteur s'identifie à un espace-temps fictif vers lequel il déplace son centre déictique, négligeant ainsi sa présence corporelle au monde (*body-feeling representation*¹⁰²), pourtant induite par sa position d'individu inscrit dans un *ici et maintenant* définis. L'on retrouve là le jeu sur la déixis dans les passages étudiés – et dans la structure même des *Propos Rustiques* – où, par des truchements énonciatifs, le lecteur occupe le centre déictique des protagonistes auxquels s'adressent originellement les récits encadrant et encadrés.
- 33 Le phénomène d'identification cognitive que nous décrivons, qui relève du DST, résonne là encore curieusement avec l'*evidentia* telle que la décrit Quintilien. À l'en croire, les rhéteurs suffisamment aguerris, à l'exemple de Cicéron dans son *Pro Milone*, peuvent transporter leur audience dans un temporalité différente, et partant : dans un espace différent, si l'on envisage l'appréhension du temps – du moins déictique – comme spatiale.

Mais cette transposition des temps [*tralatia temporum*], dont le nom technique est μεταστάσις, était plus modestement employé par les anciens orateurs dans la diatypose (sous forme de tableau). Ils la faisaient précéder en effet de formules : "Imaginez que vous voyez", ou chez Cicéron : "Ce que vous n'avez pas vu avec les

yeux vous pouvez vous le représenter en imagination” : à vrai dire, les orateurs modernes, et surtout les déclamateurs ont une imagination qui a trop de hardiesse et qui, certes, n’est pas dépourvue de mobilité [...]. Cette figure a quelque chose de particulièrement frappant [*manifestius*]; car l’histoire semble vécue [*agi*], non racontée¹⁰³.

Cette description de la *metastasis* suit immédiatement la définition que donne Quintilien de l’*evidentia* comme figure qui « place la chose sous nos yeux¹⁰⁴ ». Le lien se précise alors entre la capacité persuasive – parce qu’immersive – de la *narratio* telle que la décrit Quintilien, et les pouvoirs cognitifs de la narration littéraire dans sa capacité à opérer un *deictic shift*, tels que décrits cette fois par la narratologie. Ce sont ces mêmes pouvoirs que manipulent les orateurs des *Propos rustiques*, chez qui l’*enargeia*, pour peu qu’elle soit capable de transporter ses narrataires multiples dans l’univers de l’œuvre, est érigée en « art du fantasme¹⁰⁵ ».

Conclusion

- 34 Au terme (provisoire) de notre enquête, il nous apparaît qu’aux sources de l’art poétique de Du Fail se trouve un art rhétorique. C’est ainsi que nous interprétons les déictiques spatiaux dans les *Propos rustiques* en rapport avec l’habitus d’un écrivain-juriste, formé à la rhétorique et ses procédés qu’il applique à sa narration. Cette hypothèse est confirmée par la valeur démonstrative d’une œuvre au sujet de laquelle il a été souvent souligné à quel point elle était infusée par l’idéologie nobiliaire de l’écrivain, dont les récits se veulent la défense et l’illustration¹⁰⁶. À cet égard, il n’est guère étonnant de noter dans l’œuvre une neutralisation des parlers paysans, puisque les personnages des *Propos rustiques* maîtrisent parfaitement « l’art du discours et des figures, autrement dit l’art du sophiste¹⁰⁷ », en particulier Huguet et Anselme, le dernier s’exprimant « avec une éloquence quasi cicéronienne¹⁰⁸ » comme le souligne Nicole Cazauran.
- 35 Dans ce cadre rhétorique, la déixis spatiale joue un rôle central en tant qu’elle manifeste la capacité de la narration à immerger son lecteur dans le référentiel visé par le discours : le monde rustique. La structure de l’œuvre – un récit-cadre et des récits encadrés – se révèle à cet égard signifiante en ce que la démonstration s’appuie conjointement sur les deux espaces narratifs, les deux communiquant entre eux, puis avec le lecteur par le biais des procédés déictiques. En cela, Noël Du Fail est fidèle aux traités rhétoriques antiques et la définition que ces derniers donnent de l’*evidentia*, technique oratoire par laquelle les auditeurs sont transportés dans la scène construite par le discours.
- 36 Cette technique de persuasion qu’exploite la *narratio* trouve son pendant dans l’efficacité de la narration littéraire qui repose en grande partie sur sa capacité à immerger son lecteur dans le récit fictif qu’elle construit. À cet égard, la *narratio* et la narration opèrent toutes deux sur le mode du déplacement déictique (*deictic shift*), concept narratologique qui confère aux théories de l’évidence rhétorique et de l’immersion poétique une assise cognitive capable de décrire cette magie de la création verbale, par laquelle nous rêvons éveillés¹⁰⁹.

NOTES

1. Platon, *Gorgias*, 452e.
2. Quintilien, *Institution oratoire*, trad. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975, II, 15, 10.
3. Voir par exemple *ibid.*, XII, 2, 40.
4. *Rhétorique*, III, 11, 1-2, 1411b24-25 ; trad. J. Voilquin et J. Capelle, sous le titre *Art Rhétorique*, Paris, Garnier Frères, 1883.
5. La description (ou *εκφρασις*) constituait l'un des douze exercices qui formaient ensemble les *progymnasmata* (exercices préparatoires) auxquels devait s'entraîner le futur rhéteur. Voir la publication récente des actes du colloque consacré à ces manuels didactiques : *Les Progymnasmata en pratique, de l'Antiquité à nos jours*, dir. P. Chiron et B. Sans, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2020. Pour une description plus approfondie du rôle de l'*ekphrasis* dans les *progymnasmata*, voir S. Dubel, « *Ekphrasis* et *enargeia* : la description antique comme parcours », dans *Dire l'évidence : philosophie et rhétorique antiques*, dir. C. Lévy et L. Pernot, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 249-264.
6. « *Illustris est autem oratio* », Cicéron, *Partitiones oratoriae*, éd. H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1924, VI, 20. On trouve l'expression « *illustris explanatio* » dans le *De Oratore*, éd. E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1927, III, LIII, 202.
7. Pour une étude plus détaillée des liens qui unissent *narratio* et *narration*, voir C. Noille, « *Narratio / narration ? La rhétorique et la langue française* », *Littératures classiques*, n° 96/2, 2018, p. 85-97.
8. Rappelons que l'œuvre de Du Fail se compose de deux versants : l'un littéraire, en la forme des trois recueils facétieux que sont les *Propos rustiques* (1547), les *Baliverneries d'Eutrapel* (1548) et les *Contes et discours d'Eutrapel* (1585) ; l'autre juridique puisque l'écrivain, juriste et magistrat de profession, fera publier deux recueils d'arrêts : les *Petits Memoires et Tablettes, recueillies des notables Arrests, donnez en la Court du Parlement de Bretagne* (1576) et les *Mémoires recueillis et extraicts des notables et plus solempnels arrests du Parlement de Bretagne* (1579).
9. Georges Kleiber distingue les déictiques directs (ou transparents) dont l'emploi référentiel est stable, des déictiques indirects (ou opaques) dont le contenu sémantique des seconds n'est pas déterminé à l'avance ; les démonstratifs appartiennent à cette dernière catégorie. Voir G. Kleiber, « Les démonstratifs (dé) montrent-ils ? Sur le sens référentiel des adjectifs et pronoms démonstratifs », *Le Français moderne*, LI, 1983, p. 114-115. Dans les *Propos rustiques*, les déictiques transparents sont légion, mais leur étude excèderait le cadre de cet article. Quant aux procédés d'hypotypose de manière générale (notamment portés par des constructions détachées et des articles définis à valeur d'exophore mémorielle), ils nécessiteraient eux aussi une étude à part entière, actuellement en gestation.
10. M. Collot, « La dimension du déictique », *Littérature*, vol. 38, n° 2, 1980, p. 62.
11. Nous ne prétendons évidemment pas ici à un exposé exhaustif (et illusoire) de la notion. Nous nous proposons seulement de rappeler les grands linéaments de cette histoire conceptuelle afin de mieux contextualiser notre propos. Pour aller plus loin, voir parmi la bibliographie foisonnante consacrée à la notion : H. F. Plett, *Enargeia in classical antiquity and the early modern age : the aesthetics of evidence*, Leyde / Boston, Brill, 2012 ; *Dire l'évidence : philosophie et rhétorique antiques*, op. cit. ; R. Webb, *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Farnham, Burlington, Ashgate, 2009 ; P. Galand-Hallyn, *Les Yeux de l'éloquence : poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans, Paradigme, 1995.
12. Lorsqu'il aborde les « Parties de la rhétorique » au livre III de son *Institution oratoire* (III, 3, 1-7), Quintilien passe en revue les discussions des rhéteurs sur le nombre de parties que doit contenir un discours. Si lui-même s'aligne sur la doxa cicéronienne en admettant les cinq parties citées, il rappelle toutefois qu'il est parfois admis de reconnaître seulement les trois premières

parties du discours, les deux dernières (*memoria* et *actio*) relevant de la *praxis*, voire d'ajouter une sixième catégorie : le jugement.

13. *Ibid.*, livre IV.

14. *Progymnasmata. Primae apud rhetorem exercitationes, innumeris quibus scatebant antea mendis Joachimi Camerarii opera purgatae et in sermonem latinum conuersae*, éd. et trad. Camerarius, Bâle, Oporinus, 1541, p. 266. Cité par Jean Lecointe dans son article « L'agrément des faits... » de ce même numéro.

15. Voir par exemple Cicéron, *Partitiones oratoriae*, *op. cit.*, IX, 31 et 32, ou Quintilien, *Institution oratoire*, *op. cit.*, IV, 2, 31. Pour les variations autour de ce modèle tripartite, se reporter à l'article de Jean Lecointe dans ce numéro.

16. Quintilien, *Institution oratoire*, *op. cit.*, IV, 2, 36.

17. *Id.*, IV, 2, 63-65. Nous soulignons.

18. Voir Cicéron, *Les Académiques*, éd. P. Pellegrin, trad. J. Kany-Turpin, Paris, Flammarion, 2010, *op. cit.*, II, 17 : « Ceux qui veulent prouver, ajoutaient-ils, qu'il est des objets capables d'être compris et perçus par l'esprit humain, ne savent ce qu'ils font, attendu que rien n'est plus clair que l'ἐνσφαγία, comme disent les Grecs, ce que nous pouvons nommer, si nous voulons, clarté ou évidence [*perspicuitatem aut evidentiam*] ; et, s'il le faut, nous fabriquerons des mots nouveaux, pour que Cicéron ne croie pas (ajouta-t-il en plaisantant) que lui seul ait cette licence. Ils pensaient donc qu'aucun discours ne peut être plus clair que l'évidence, et disaient qu'on ne doit pas définir ce qui de soi est si lumineux. »

19. *Institution oratoire*, *op. cit.*, VI, 2, 32. Dans son édition *Du Style* de Démétrios (Paris, Les Belles Lettres, 1993, 208-221, p. 59-63), Pierre Chiron fait d'ailleurs le choix de traduire par « évidence » le terme d'*enargeia* et ses dérivés (ἐνάργεις et ἐνάργειαν). Même traduction du grec ἐνάργως par « évidence », dans les développements sur l'*ekphrasis*, dans l'édition des *Progymnasta* d'Aphthonios et du pseudo-Hermogène par Michel Patillon (*Corpus rhetoricum*, t. I, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 147 et 202).

20. Quintilien, *Institution oratoire*, *op. cit.*, VIII, 3, 61. Voir aussi IX, 2, 40.

21. Pour un examen plus complet des termes grecs renvoyant à l'évidence, se reporter à B. Cassin, « Procédures sophistiques pour construire l'évidence », dans *Dire l'évidence : philosophie et rhétorique antiques*, *op. cit.*, p. 15-29, en particulier p. 15-18. Voir aussi C. Calame, « Quand dire c'est faire voir : l'évidence dans la rhétorique antique », *Études de lettres*, 4, 1991, p. 3-22. En ce qui concerne le domaine latin, voir l'édition de *Institution oratoire* par Jean Cousin qui liste dans ses notes complémentaires au livre VI les différents termes pour traduire l'*enargeia*, parmi lesquels *perspicuitas* ou encore *demonstratio* (*Institution oratoire*, *op. cit.*, t. IV, note 32 au chapitre II, p. 194-195).

22. S. Dubel, « *Ekphrasis* et *enargeia* : la description antique comme parcours », *op. cit.* : « Il semble que l'on assiste à une construction progressive de l'autonomie de la description, acquise avec l'*ekphrasis*. L'*enargeia*, en effet, en tient lieu pendant longtemps : cette notion inclut bien la dimension descriptive du langage, puisque la description est ici définie comme un certain effet du texte. On pourrait considérer qu'avec l'*ekphrasis*, on passe en quelque sorte de la notion de descriptif à celle de description comme bloc discursif. »

23. Cicéron, *Partitiones oratoriae*, *op. cit.*, VI, 20-21 ; IX, 32.

24. La *descriptio* est même présentée par Guy Achard comme le synonyme de l'*evidentia* et de toute la constellation terminologique qui lui est rattachée (*enargeia*, *hypotypose*, etc.), dans Cicéron, *De l'Invention*, éd. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1994, I, 107 et note 277, p. 139 ; *Rhétorique à Herennius*, éd. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989, IV, 51 et note 280, p. 195 ; IV, 68 et note 361 p. 224.

25. *Ibid.*, IV, 41.

26. *Ibid.*, IV, 51.

27. *Rhétorique à Herennius*, *op. cit.*, III, 23.

28. *Institution oratoire*, op. cit., VIII, 3.
29. *Ibid.*, VIII, 3, 61.
30. *Ibid.* Nous soulignons. Voir aussi Cicéron, *De Inventione*, op. cit., I, xx, 29, où l'orateur, alors qu'il aborde les préceptes de la narration, thématise la double appartenance des *virtutiones narrationis* à l'*elocutio* et à la *narratio*. Dans son traité *Du Style* (op. cit., 209-218 et 219, p. 59-62), Démétrios traite également de l'évidence avec ambivalence en la définissant à la fois comme un récit mené selon un certain nombre de règles (la prétention à l'exhaustivité, la tension narrative et la description de détails conférant un effet de réel au discours), et comme un ensemble indéterminé de figures de style participant à l'harmonie imitative de la langue.
31. *Institution oratoire*, op. cit., IX, 2, 40.
32. *Ibid.*, VI, 2, 32.
33. R. Webb, *Ekphrasis, imagination...*, op. cit., p. 70-71.
34. Cette définition pose deux difficultés : comment articuler la *diègèsis* grecque à la *narratio* latine (les deux termes désignent-ils le même phénomène ?) ? Et de quelle manière situer l'*ekphrasis* (en tant que sous-catégorie de l'*enargeia*) vis-à-vis de la *narratio* : l'*ekphrasis* est-elle une *diègèsis* dynamique qui deviendrait alors *narratio* ? Ou permet-elle simplement, en tant qu'ornement apporté à la narration, de transformer la *diègèsis* en *narratio* ?
35. Nicolas le Rhéteur, *Nicolai Progymnasmata*, 68, 11. 9-10 (cité par *ibid.*, p. 71). Nous traduisons.
36. Cicéron, *Partitiones oratoriae*, op. cit., VIII, 31 ; Quintilien, *Institution oratoire*, op. cit., IV, 2, 31 et 63-64.
37. *Institution oratoire*, op. cit., VIII, iii, 63 : « Mais, puisque sous le mot de clarté, on entend d'habitude des choses diverses, je ne vais pas, pour ma part, subdiviser cette notion en toutes ses parcelles, dont certains rhéteurs affectent encore d'augmenter le nombre ». Cité par S. Dubel, « *Ekphrasis* et *enargeia* », op. cit., note 7 p. 251. Dans ce même article, l'auteure parle de « confusion » au sujet du « grand nombre de termes gravit[ant] dans le champ de l'évidence » qui rend, de fait, « très difficile toute tentative de classification » (p. 250 et 251).
38. *Rhétorique*, III, 11, 1-2, 1411b24-25.
39. *Institution oratoire*, op. cit., VIII, 3, 62. Nous soulignons.
40. *De Oratore*, op. cit., III, 202. Nous soulignons.
41. *Poetic and Legal Fiction in the Aristotelian Tradition*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1986, p. 72-73; voir aussi p. 110 (cité par R. Webb, *Ekphrasis, imagination...*, op. cit., p. 89-90).
42. *Institution oratoire*, op. cit., IV, 2, 79 : « Quelle différence y a-t-il entre une preuve et une narration, sinon que la narration est une preuve présentée sous la forme d'un récit continu, et qu'à son tour, une preuve est une confirmation qui s'accorde avec une narration ? »
43. *Topiques*, 97, éd. H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1960, p. 100. – NdE. Pour la reprise de ce passage par Quintilien, et donc d'autres traductions, voir dans ce même numéro l'article de Jean Lecointe, « Matériaux... », § 24, et celui de Lise Charles et Suzanne Duval, « La narration, par Majoragius... », § 5 et note 7.
44. Voir G. Milin, « Introduction », *Les Baliverneries d'Eutrapel*, édition critique, Paris, Klincksieck, 1970, p. XCIX : « La vue joue, pour l'homme du XVI^e siècle, un "rôle secondaire" [...]. Observation pénétrante qui permet, par contre-coup, d'apprécier l'originalité de Noël Du Fail. Toute son œuvre narrative, en effet [...] affirme la primauté du regard. » Voir aussi G.-A. Pérouse qui décrit Du Fail comme un « observateur passionné » et fait des *Propos rustiques* « le poème d'un œil qui contemple et écoute » (« Le dessein des *Propos rustiques* », dans *Études seiziémistes offertes à M. le Prof. V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1980, p. 150). Notons d'ailleurs l'adaptation en bande dessinée des *Propos rustiques* par René le Honzec, un privilège auquel peu d'œuvres narratives du XVI^e siècle – sinon aucune à notre connaissance – n'ont eu accès.
45. « Introduction », op. cit., p. C ; cité par M. Rousse, « Noël Du Fail et le théâtre : de l'art de voir à l'art d'écrire », dans *Noël Du Fail, écrivain*, dir. C. Magnien, Vrin, Paris, 1991, p. 127. En majuscules dans le texte.

46. Voir par exemple M.-C. Thomine-Bichard, *Noël Du Fail, conteur*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 221 et 225.
47. N. Du Fail, *Propos rustiques* [1547], éd. G.-A. Pérouse et R. Dubuis, Genève, Librairie Droz, 1994, p. 90. Nous soulignons.
48. *Ibid.*, p. 142-243. Nous soulignons.
49. « Propos rustiques. Caractérisation des devisants et statut du texte », dans *Noël Du Fail écrivain, op. cit.*, p. 50.
50. Pour une analyse détaillée, notamment en termes linguistiques, de ces notations, nous nous permettons de renvoyer à notre travail de thèse.
51. R. Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, n° 1, 1968, n. 1, p. 85.
52. *Ibid.*, p. 85.
53. *Ibid.*, p. 85-86. Il développe plus loin (*ibid.*, p. 87) ce parallèle entre *ekphrasis* rhétorique et description narrative : « la rhétorique classique avait en quelque sorte institutionnalisé le fantasme [de montrer entièrement le référent que l'on décrit] sous le nom d'une figure particulière, l'hypotypose, chargée de "mettre les choses sous les yeux de l'auditeur", non point d'une façon neutre, constative, mais en laissant à la représentation tout l'éclat du désir (cela faisait partie du discours vivement éclairé, aux cernes colorés : *illustris oratio*) ».
54. *Ibid.*, p. 88. Nous soulignons.
55. Ceux-là mêmes à qui s'adresse ultimement Huguet à la toute fin du livre (*Propos rustiques, op. cit.*, p. 154).
56. Nous n'aurons le temps ici que d'étudier le cas du chapitre 4. Pour les autres occurrences de déictiques spatiaux dans les récits encadrés dans l'œuvre, voir *Propos rustiques, op. cit.*, p. 61, 129, 131, 133, 143 et 153.
57. *Noël Du Fail, conteur, op. cit.*, p. 256.
58. *Propos rustiques, op. cit.*, p. 66-67. Nous soulignons.
59. On trouve aussi le déverbal « harenguer » au chapitre 8, *ibid.*, p. 103.
60. *Institution oratoire, op. cit.*, VIII, 3, 67 ; pour le développement entier : VIII, 3, 63-67.
61. *Ibid.*, IV, 2, 31. Voir aussi IX, 2, 40. Pour Démétrios (*Du Style, op. cit.*, 209-210, p. 59-60), l'évidence est aussi pour partie liée avec le caractère apparemment exhaustif d'une description dans laquelle « rien n'est omis des circonstances générales et particulières » : « Cette évidence [*ἐναργείας*] naît d'abord de la précision qui n'omet ni ne retranche aucun détail, par exemple : Comme lorsqu'un paysan trace une rigole et toute cette comparaison développée. Si elle est évidente, c'est parce que toutes les circonstances sont décrites et que rien n'est omis. » Voir aussi *ibid.*, 209-218, p. 59-62.
62. *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1974, p. 236. L'auteur souligne.
63. « Cela conduit à reconnaître au performatif une propriété singulière, celle d'être *sui-référentiel*, de se référer à une réalité qu'il constitue lui-même, du fait qu'il est effectivement énoncé dans des conditions qui le font acte » (*ibid.*, p. 273-274). L'auteur souligne.
64. Ruth Webb évoque ainsi le caractère flou des manifestations linguistiques de l'*enargeia* dans les traités rhétoriques (« *vagueness about the linguistic aspects of enargeia* »). En effet, chez Quintilien et Théon, entre autres théoriciens, la fameuse métaphore de la vision n'est suivie d'aucune explication quant aux formes que celle-ci prendrait dans le discours (« *the "showing" is not subjected to any form of linguistic analysis* »), in R. Webb, *Ekphrasis, imagination...*, *op. cit.*, p. 93 et 94.
65. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1996, p. 195. Nous reviendrons par la suite sur le commentaire que fait Ruth Webb de cette accusation de « naïveté linguistique » portée par Molinié à l'égard des théoriciens de l'*evidentia*.
66. B. Cassin, « Le doigt de Cratyle », *Revue de Philosophie Ancienne*, vol. 5, n° 2, Ixelles, éditions Ousia, 1987, p. 143.

67. *Institution oratoire*, op. cit., IV, ii, 63-64. Nous soulignons. Dans ce passage, Quintilien emploie le verbe *ostendere* (littéralement « tendre vers l'avant ») qui contient ce double sème du geste et de la monstration.

68. *Rhétorique à Herennius*, op. cit., IV, 62. Nous soulignons.

69. Pour les linguistes Fraser et Joly, la déixis spatiale *in absentia* relève dans la plupart des cas de l'exophore mémorielle. Voir T. Fraser et A. Joly, « Le système de la déixis. Esquisse d'une théorie d'expression en anglais », dans *Modèles linguistiques*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1979, vol. II, p. 136-138.

70. « Mémoire et imagination : les limites de l'*enargeia* dans la théorie rhétorique grecque », dans *Dire l'évidence : philosophie et rhétorique antiques*, op. cit., p. 239.

71. « Les pouvoirs d'évocation de l'*enargeia* sont donc loin d'être illimités. Puisqu'il semble que le discours ne fait qu'activer par des paroles associées à des images existant dans l'esprit, les sujets sont restreints par le vraisemblable, par la connaissance déjà acquise par l'auditeur : la galerie imaginaire que chacun porte en soi. C'est en ce sens que l'effet de l'*enargeia* est comparable à l'effet de la sensation. Elle ne fait que mettre en mouvement les impressions existantes, imitant ainsi la sensation corporelle. », R. Webb, « Mémoire et imagination : les limites de l'*enargeia* dans la théorie rhétorique grecque », op. cit., p. 241-242 ; pour sa démonstration entière, voir p. 237-242.

72. D'où d'ailleurs la relative abstraction de la peinture paysanne dans les *Propos rustiques* qui crée une hésitation chez les critiques qui oscillent entre une interprétation de l'œuvre en termes « réalistes » ou intertextuels.

73. *Institution oratoire*, op. cit., VIII, 3, 70 ; voir aussi VIII, 3, 71-73.

74. « Deixis spatiale et textes dramatiques. Emplois et modes d'emploi des adverbesspatiaux ici et là(-bas) », dans *Les Déictiques à l'épreuve des discours et des pratiques*, dir. A. Biglari et M. Colas-Blaise, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 117.

75. É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., II, p. 69.

76. C'est-à-dire le *je* pris dans l'ici et le maintenant de son énonciation à partir desquels se déploie son champ déictique. Voir K. Bühler, « The deictic field of language and deictic words », *Speech, place, and action : studies in deixis and related topics*, New York, John Wiley & Sons, 1982, p. 13-14 (cité par M. Galbraith, « Deictic shift theory and the poetics of involvement in narrative », dans J. F. Duchan, G. A. Bruder et L. E. Hewitt dir., *Deictic shift theory and the poetics of involvement in narrative*, Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum, 1995, p. 21).

77. A. Petitjean, « Deixis spatiale et textes dramatiques. Emplois et modes d'emploi des adverbesspatiaux ici et là(-bas) », op. cit., p. 114.

78. *Ibid.*, p. 105 et 109-110.

79. *Propos rustiques*, op. cit., p. 71. Voir aussi à la fin des chapitres 10 et 11 l'emploi résomptif des présentatifs *voilà* en guise d'éloges des récits qui viennent d'être faits (« voilà bonne petite vengeance et de bon esprit ! » et « voilà de très belles querelles, et bien fondées ! »). Ces présentatifs, à valeur de signaux déictiques selon Kleiber, sont remotivés dans leur sens pleinement visuel ; comprendre « ces récits que nous avons vu là... », *ibid.*, p. 134 et 141. Dans leur *Grammaire du français de la Renaissance : étude morphosyntaxique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2009, p. 346, Sabine Lardon et Marie-Claire Thomine notent cet emploi encore motivé de l'adverbe au XVI^e siècle : « Au XVI^e siècle, les formes contractées (*voici, voilà*) sont déjà attestées, mais l'origine locutionnelle de ces mots est encore sensible ».

80. *De Oratore*, op. cit., III, 202.

81. *Art Poétique*, v. 179-182 (nous soulignons) ; trad. François Richard, dans Horace, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1944, t. II, p. 273-275. Peletier du Mans, contemporain de Du Fail et traducteur d'Horace, exprime ainsi le même précepte (J. Peletier, *Œuvres complètes I, L'Art poétique d'Horace traduit en vers françois* [1541/1545], éd. M. Jourde, J.-Ch. Monferran et J. Vignes, Paris, Honoré Champion, p. 117, v. 321-326, nous soulignons) : « En plein spectacle on traite quelque

chose, / Ou desja faite au peuple elle s'expose : / Ce qu'on entend seulement par l'aureille, / Aux
 keurs ne fait emotion pareille / Comme s'il feut de l'œil ferme apperceu, / Et par effet du spectateur
 [...] ».

82. « Que montre-t-on exactement ? Réflexions sur une énigme de la deixis », dans *Les Déictiques à l'épreuve des discours et des pratiques*, op. cit., p. 42.

83. M. Aquien et G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, op. cit., 1996, p. 167, cité par R. Webb, « Mémoire et imagination : les limites de l'enargeia dans la théorie rhétorique grecque », op. cit., p. 231.

84. Id., p. 234.

85. Aristote, *De Anima*, 429a2-4, 431a-b, 433a-b ; *De Memoria et reminiscentia*, 450a 25-32 (cité par id.). Voir aussi sur ce sujet : K. Eden, *Poetic and Legal Fiction in the Aristotelian Tradition*, op. cit., p. 90-91.

86. *Le Grand et vrai art de pleine rhétorique* [1521], II, dir. A. Héron, Rouen, Imprimerie Espérance Cagniard, 1889, p. 188. Nous soulignons. La référence à Fabri n'est ici pas innocente puisque, à en croire Marie-Claire Thomine, la harangue rustique respecterait les règles de composition du « genre démonstratif ou sermosignatif », tel que décrit par Fabri. Voir M.-C. Thomine-Bichard, *Noël Du Fail, conteur*, op. cit., p. 256-259.

87. *Le Récit comme acte cognitif*, dir. S. Milan et G. Sevilla., *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 28, 2015 (en ligne : <https://journals.openedition.org/narratologie/7169>).

88. M.-L. Ryan, « Narratologie et sciences cognitives : une relation problématique », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, op. cit., p. 2 et 10. Pour une problématisation du rôle de la narratologie cognitive dans l'élaboration de modèles théoriques littéraires, voir B. Champion, « Évaluer le récit comme acte cognitif. Quel cadre pour les approches expérimentales ? », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, op. cit. (en ligne : <https://journals.openedition.org/narratologie/7169>).

89. Là encore, nous ne pourrions traiter qu'une manifestation d'un phénomène plus large. Pour les autres occurrences dans le récit-cadre, voir *Propos rustiques*, op. cit., p. 48, 52, 54, 55 et 90.

90. Ibid., p. 49-50. Nous soulignons.

91. É. Benveniste, « Les relations du temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*, I, op. cit., p. 237-250.

92. *Propos rustiques*, op. cit., p. 49.

93. Aristote, *Rhétorique*, III, 16, 4, 1416b30-1417a2.

94. Cela ne signifie pas que la description ne puisse avoir aucune fonction narrative. Voir à ce sujet l'excellente synthèse de L. Jenny dans « La description », *Méthodes et problèmes*, Genève, Département de français moderne, 2004 (en ligne : <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/description/index.html>). Voir aussi: D. P. Fowler, « Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis », *The Journal of Roman Studies*, vol. 81, Cambridge University Press, 1991, p. 25-35.

95. Nous nous permettons ici de renvoyer à deux précédentes communications où nous abordons plus profondément cette question d'une sociabilité fantasmée dans les *Propos rustiques* : A. Houara, « Deviser à l'unisson : Une étude des commentaires des récits insérés dans les *Propos rustiques*. », *Colloque international Un écrivain facétieux au parlement de Bretagne : Noël Du Fail, seigneur de la Hérissaye, 1520-2020*, organisé par E. Buron, B. Méniel et M.-C. Thomine, Université de Rennes, 7-8 juillet 2021 [publication à paraître] ; « Des hommes sans qualités ? Parlures et auctorialités dans les *Propos rustiques* de Noël Du Fail. », *Colloque international L'énonciation entre collectif et singulier : poétique, éthique, politique*, organisé par É. Devriendt, L. Gaudin-Bordes, H. Ledouble et M. Sandré, Université de Toulon, 28-29 octobre 2021 [publication à paraître].

96. Le registre comique du texte empêche bien sûr toute réduction univoque du texte à la représentation idéalisée de la vie rustique. Adeline Leclercq-Magnien invite par exemple à une lecture, sinon ironique, du moins sensible aux effets parodiques des *Propos rustiques*, œuvre d'un

auteur qui possède « un goût évident de la farce, de la tromperie » (A. Leclercq-Magnien, « *Propos rustiques*. Caractérisation des devisants et statut du texte », *op. cit.*, p. 53). Gabriel-André Pérouse invitait lui aussi dans « Le dessein des *Propos rustiques* », dans *Études seiziémistes offertes à M. le Prof. V.-L. Saulnier*, *op. cit.*, p. 137-150, à se méfier du topos de la *laudatio temporis acti*, motif facétieux davantage qu'idéologique selon lui.

97. Comme le remarque Kleiber, la compréhension erronée du déictique comme geste ostensif vers un objet implique que ce même objet soit systématiquement monstrable, alors même que certaines réalités abstraites peuvent faire l'objet d'emplois déictiques (ainsi : « ce soir »). Il convient ainsi de distinguer les emplois gestuels des démonstratifs de ceux non-gestuels. Voir G. Kleiber, « Les démonstratifs (dé) montrent-ils ? Sur le sens référentiel des adjectifs et pronoms démonstratifs », *op. cit.*, p. 103-104.

98. *Ibid.*, p. 107.

99. « Deictic Shift Theory and the Poetics of Involvement in Narrative », dans *Deixis in Narrative. A Cognitive Science Perspective*, *op. cit.*, p. 19-59.

100. Sur la notion de *deictic center*, voir E. Segal, « Narrative comprehension and the role of deictic shift theory », dans *Deixis in Narrative. A Cognitive Science Perspective*, *op. cit.*, p. 15-17.

101. M. Galbraith, « Théorie du déplacement déictique / Deictic Shift Theory », trad. S Patron, *Glossaire du RéNaF*, 2021 (en ligne : <https://wp.unil.ch/narratologie/2021/07/theorie-du-deplacement-deictique-deictic-shift-theory/>).

102. *Ibid.*

103. *Institution oratoire*, *op. cit.*, IX, 2, 41-43. Nous soulignons.

104. *Ibid.*, IX, 2, 40.

105. P. Galand-Hallyn, « Évidences perdues dans les *Héroïdes* d'Ovide », dans *Dire l'évidence : philosophie et rhétorique antiques*, *op. cit.*, p. 225.

106. Cette vaste question excédant le cadre de cet article, nous nous permettons de renvoyer aux travaux de G. Milin, « Modèles idéologiques et modèles culturels dans l'œuvre narrative de Noël Du Fail », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, vol. 81, n° 1, 1974, p. 65-104. Voir aussi : G.-A. Pérouse, « Noblesse et pouvoir royal selon Noël Du Fail », dans *Culture et pouvoir au temps de l'Humanisme et de la Renaissance*, dir. L. Terreaux, Genève, Slatkine, 1978, p. 361-371. Plus récemment, cette question a été abordée par Neil Kenny, « Les paysans du seigneur de la Hérissaye », Valerio Cordiner, « La force tranquille : l'image du prince chez Noël du Fail » et Jonathan Patterson, « “Tous pechez ne sont égaux”. Noël du Fail : un magistrat devant la malveillance et l'inégalité à la Renaissance », dans le cadre du colloque *Un écrivain facétieux au parlement de Bretagne : Noël Du Fail, seigneur de la Hérissaye, 1520-2020*, *op. cit.* [à paraître].

107. M.-C. Thomine-Bichard, *Noël Du Fail, conteur*, *op. cit.*, p. 256.

108. « La première manière de Noël Du Fail », dans *Noël Du Fail écrivain*, *op. cit.*, p. 38.

109. *Institution oratoire*, *op. cit.*, VI, 2, 30.

AUTEUR

AMINA HOUARA

Université de Lille