



HAL
open science

Indéfinis et ironie dans Cinq-Mars

Roselyne de Villeneuve

► **To cite this version:**

Roselyne de Villeneuve. Indéfinis et ironie dans Cinq-Mars. Sylvain Ledda, Sophie Vanden Abeele-Marchal. Vigny, une Ironie romantique? , 1, Classiques Garnier, pp.73-96, 2016, Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny, 978-2-406-06294-3. hal-01694053

HAL Id: hal-01694053

<https://hal.science/hal-01694053v1>

Submitted on 6 Feb 2018

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

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

Indéfinis et ironie dans *Cinq-Mars*

L'exégète aux aguets pourrait débusquer, dans l'incipit de *Cinq-Mars*, une séduisante allégorie de l'ironie : ces « deux rives », ces deux points de vue sur la Loire entre lesquels on ne peut « se déterminer¹ », spatialiseraient bucoliquement la modélisation de l'ironie comme dédoublement argumentatif ou/et énonciatif²... Au-delà de cette plaisante divagation projective, la description liminaire amorce effectivement la « disposition par couple³ » dont les constituants interagissent, propre à *Cinq-Mars*. Or un tel dispositif favorise l'émergence de l'ironie, en raison d'une relative homologie structurelle, puisque l'ironie fait interférer deux points de vue (désormais PDV). L'intitulation de cet incipit constitue d'ailleurs un geste ironique, car le roman s'ouvre sur un stéréotype conclusif, « Les adieux », réitéré par les épigraphes, tandis que le tragique et dernier chapitre s'intitule « La fête ». Le narrateur se joue d'un horizon d'attente et revendique le droit de « prendre le roman par la queue » (au sens littéral !) en ordonnant la matière à sa guise, ce qui n'est pas anodin dans un roman historique. Le lecteur n'a qu'à se le tenir pour dit.

Dans *Cinq-Mars*, l'ironie relève d'abord de la « mimèse⁴ » puisqu'elle est liée au discours rapporté (surabondant) et à son montage. Quand Montrésor déclare « froidement » que les émeutiers ont été « saisis de cet enthousiasme qui [les] transporte toujours au nom seul de Monsieur⁵ », l'ironie naît de la tension entre la caractérisation du dire et le contenu du dit, soulignant la duplicité du flatteur. L'ironie comme mention⁶ se manifeste dans les modalisations autonomiques qui cumulent usage et mention pour démystifier une phraséologie : « cette impartiale assemblée fut aussi froide que la *tragédie pastorale* l'était elle-même⁷ ». L'ironie passe aussi par l'intertextualité ; derrière le « vieux chat⁸ », emmitouflé dans la pourpre et les étoffes « fourrées⁹ », transparaît le chat « bien fourré », la « majesté fourrée » de La Fontaine. Or, dans l'épilogue de la fable, les plaignants sont croqués « l'un et l'autre¹⁰ » par Grippeminaud. Le dialogisme interdiscursif éclaire ainsi, dans une visée à la fois ironique et dramatique, l'identité symbolique des trois jeunes chats (dont l'un « déchire » son « frère¹¹ ») avec lesquels joue Richelieu : ils incarnent Louis, Gaston et Cinq-Mars.

¹ A. de Vigny, *Cinq-Mars*, éd. S. Vanden Abeele-Marchal, Paris, Librairie Générale Française, 2006, chap. 1, p. 51. Édition de référence désormais abrégée ainsi : *CM*.

² Voir C. Kerbrat-Orecchioni, « Problèmes de l'ironie », *Linguistique et sémiologie*, n°2, 1976, p. 9-46 ; A. Berrendonner, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 1981 et « Portrait de l'énonciateur en faux naïf », *Semen*, n°15, 2002, p. 113-125 ; O. Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984 ; A. Rabatel, « Ironie et sur-énonciation », *Vox Romanica*, n°71, 2012, p. 1-35, [en ligne] : http://periodicals.narr.de/index.php/vox_romanica/article/viewFile/1852/, consulté le 20/07/2015.

³ J.-Ph. Saint-Gérard, « *Cinq-Mars* amoebée », *Morales du style*, PU du Mirail, 1993, p. 177.

⁴ Ph. Hamon, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996, p. 22.

⁵ *CM*, chap. 14, p. 271. *Froid* (et ses dérivés) est d'ailleurs un mot sursignifiant chez Vigny. Voir, dans la même page, la « froide raison », aussi ironique, ou le « froid » Docteur dans *Stello* (*Stello*, *Daphné*, éd. François Germain, Paris, Garnier, 1970, chap. 2, p. 9).

⁶ Voir l'article célèbre de D. Sperber & D. Wilson, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, n°36, 1978, p. 399-412. En réalité, « l'énoncé absurde n'est pas seulement mentionné, il est employé (en usage) » (A. Rabatel, « Ironie et sur-énonciation », art. cit., p. 1). Rabatel suit sur ce point Berrendonner. L'ironie cumule usage et mention.

⁷ *CM*, chap. 26, p. 489.

⁸ *Ibid.*, chap. 14, p. 262.

⁹ *Ibid.*, chap. 24, p. 429.

¹⁰ La Fontaine, *Fables*, éd. J.-Ch. Darmon, Paris, Librairie Générale Française, 2002, liv. 7, n°15, « Le chat la belette et le petit lapin », p. 229.

¹¹ *CM*, chap. 24, p. 429.

Mais l'ironie repose aussi sur la « scalarisation¹ » qui module le degré sur une échelle évaluative : engageant une « appréciation », elle a à voir avec « les échelles axiologiques à l'œuvre dans la langue elle-même² ». L'ironie scalaire est ainsi véhiculée par l'adjectif *petit* antéposé (le « petit le Grand³ »), ou encore par les indéfinis quantificateurs qui autorisent des manipulations de la quantité et, par extension, des modulations de l'évaluation, le numérique interférant avec l'axiologique. Seront étudiés ici le déterminant *quelques*, qui renvoie à une pluralité non spécifiée à orientation minorante et qui correspond à une saisie plus ou moins médiane sur l'axe de la quantification, et les pronoms *tout*, *personne* et *rien*, qui se situent aux extrémités de cette échelle⁴.

Les indéfinis composent une liste « hétéroclite⁵ » de formes subsumées sous un concept mou, l'*indéfinition*, qu'on gagne à requalifier en *indétermination*. Cela « signifie qu'une propriété de l'objet reste ignorée⁶ ». Il peut s'agir de l'identité : le numéral dans « deux courtisans » est un indéfini car « on ne sait pas lesquels ». L'indétermination peut aussi concerner la quantité ; « quelques courtisans » est indéterminé, tant au plan de l'identité que de la quantité. Elle peut enfin concerner la qualité ; c'est le cas de *quelque chose*. D'autre part, l'indéfinition apparaît comme « un mode référentiel qui désigne un objet non identifié parmi d'autres : cela suppose le parcours sur un ensemble (dit le 'référentiel')⁷ » et l'extraction d'un ou plusieurs éléments de ce référentiel. Parce que l'indéfini est un « opérateur de parcours⁸ », il se démarque du désignateur qui réfère directement et n'engage pas un tel balayage des valeurs possibles. Véhiculant l'indétermination sur fond d'une double variabilité, l'une liée à la quantification et l'autre au parcours du référentiel, les indéfinis quantifiants opèrent un défigement référentiel et axiologique propice à l'émergence d'une polyphonie ironique, qui prescrit au lecteur une relative désadhérence à l'égard du représenté.

1. *Quelques* : Minoration, désindividuation et ironie

Le « rendement » stylistique et ironique du discret déterminant *quelques*⁹ découle de deux propriétés sémantiques, dont l'une peut être dérivée de l'autre, qui le démarquent de son concurrent *plusieurs*, autre « indéfini vague¹⁰ » de la quantité imprécise. Tout d'abord, *quelques* n'est pas compatible avec les adjectifs *différent* ou *distinct*, qui s'accommodent fort bien de *plusieurs* : « Cinq-Mars, [...] passant dans plusieurs petites rues [différentes], fut bientôt hors de la foule¹¹ ». En revanche, *« quelques petites rues différentes » n'est guère acceptable. C'est qu'alors que *plusieurs* permet de construire une pluralité d'entités que l'on présuppose distinguables (on concède *a priori* à ces rues des spécificités, même si l'on n'en sait pas plus), *quelques* opère un lissage des propriétés,

¹ Ph. Hamon, *L'ironie littéraire*, op. cit., p. 28.

² J. Gardes-Tamine, « Avant-propos », dans J. Gardes-Tamine, Chr. Marcandier & V. Vivès (dir.), *Ironies entre dualité et duplicité*, PU de Provence, 2007, p. 6.

³ *CM*, chap. 14, p. 265.

⁴ Le pronom personnel indéfini *on* est donc exclu du corpus, en dépit de son potentiel stylistique et ironique avéré, car il n'est pas quantificateur.

⁵ M. Riegel, J.-Chr. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du Français*, Paris, PUF, 1994, p. 210.

⁶ R. Martin, « Définir l'indéfinition », dans Fr. Corblin, S. Ferrando & L. Kupferman (dir.), *Indéfinit et prédication*, Paris, PUPS, 2006, p. 16.

⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁸ La valeur de base des indéfinis est d'être des opérateurs de parcours, c'est-à-dire qu'ils balayaient l'ensemble d'une classe. Voir P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette, 1993, §358, p. 527.

⁹ Sur les 118 occurrences de *quelques* dans *Cinq-Mars*, un sixième environ est susceptible d'une lecture plus ou moins directement ironique.

¹⁰ Fr. Corblin « Les indéfinis entre prédication et référence », *Indéfinit et prédication*, op. cit., p. 48.

¹¹ *CM*, chap. 3, p. 92.

« neutralise la distinguabilité des occurrences¹ », ce qui peut constituer le ressort d'une stratégie de désindividuation ironique. La deuxième propriété de *quelques* réside dans son « orientation argumentative² » sinon négative, du moins minorante au plan quantitatif, mise en évidence par son affinité avec la négation uniceptive *ne... que* (« *ne compromettant que quelques troupes légères³* ») et d'autres expressions exceptives comme *sauf* ou *à N près* (« *sauf quelques troupes légères* », « *à quelques troupes légères près* »)⁴. Dans tous ces emplois, *plusieurs*, dont l'orientation argumentative est inversement positive, serait improbable. Reste à envisager que la deuxième propriété découle de la première et que la neutralisation de spécificités supposées négligeables amorce l'orientation argumentative minorante, ce qui revient à dire que cette visée est minorante à la fois quantitativement et qualitativement. Cette tension minorante de l'« opérateur argumentatif⁵ » *quelques* autorise ainsi des manipulations de la quantification, revue à la baisse dans des stratégies manifestement ironiques :

[1] [...] [le roi] est fort affligé de ceci, mais [...] c'est de peur qu'on ne le porte à mal faire qu'il le prie de demeurer *quelques* jours à la Bastille. (chap. 1, p. 73)

[2] Eh ! presque rien, monseigneur, [...] il s'en est suivi *quelques* propos un peu vifs, *quelques* petits gestes un peu brusques, *quelques* égratignures qui ont fait rebrousser chemin au carrosse, et voilà tout. (chap. 14, p. 272)

[3] — Touchante et invincible contrainte », dit Cinq-Mars avec amertume, « pour vous faire accepter un trône. Je conçois que vous ayez besoin de *quelques* efforts contre de telles séductions [...]. (chap. 21, p. 390)

En [1], *quelques* participe à la surenchère euphémisante qui souligne la discordance entre une parole policée à l'excès d'une part et, d'autre part, la brutalité du contexte (une arrestation) ainsi que les représentations associées à cette villégiature fort peu enviable qu'est la Bastille. En [2], la manipulation de la quantification induite par le déterminant *quelques* et le modalisateur adverbial *un peu*, prodigués, caractérise une version qui entre en conflit avec le récit développé auparavant. Fondée sur la mémoire textuelle l'ironie, qui requalifie le guet-apens en peccadille, vise à la fois la pratique du courtisan et la couardise d'un interlocuteur qui ne saurait en entendre davantage. Enfin en [3] l'ironie met en tension l'hyperbole engagée par l'adjectif « invincible » ou le proadjectif « telles », « variable de caractérisation⁶ » propice à suggérer le haut degré, et, inversement, la visée minorante induite par *quelques*. Le travail interprétatif conduit alors à retourner l'hyperbole pour comprendre que ces contraintes ne sont rien auprès de celles qu'endure Cinq-Mars, tandis que la minoration induite par *quelques* signale la superficialité de ces efforts pour la montre, requis par le rôle que Marie veut tenir à ses propres yeux. La partie est déjà jouée.

¹ D. Paillard, « *Quelque N / Quelques N* », dans *Indéfini et prédication*, op. cit., p. 423. En s'appuyant sur Culioli, l'auteur propose un « traitement unitaire » (p. 418) de *quelque* singulier et de *quelques* (pluriel) : dans tous les cas, *quelque(s)* engage une non-individuation.

² M. Riegel, J.-Chr. Pellat, R. Rioul, *Grammaire méthodique du Français*, op. cit., p. 161.

³ *CM*, chap. 10, p. 208. Sauf mention contraire, l'italique qui affecte les indéfinis dans cet exemple et dans ceux qui suivent est de mon fait.

⁴ Tests mentionnés par D. Paillard, « *Quelque N / Quelques N* », art. cit., p. 418.

⁵ J. Moeschler, A. Reboul, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, 1994 p. 315.

⁶ M. Riegel : « *Tel* adjectif. Grammaire d'une variable de caractérisation », *Langue française*, n°116, 1997, p. 81. *Tel* n'est pas pleinement un adjectif car il ne possède pas de contenu lexical fixe ; il est une variable qui tire sa valeur caractérisante de son cotexte, grâce à une opération d'abstraction notionnelle.

Mais les emplois ironiques de *quelques* sont particulièrement significatifs quand ils s'insèrent dans le discours rapporté de Richelieu, ou qu'ils signalent son point de vue en situation de polyphonie énonciative :

[4] [...] que Louis parte, je lui permets de frapper *quelques* pauvres soldats des coups qu'il voudrait et n'ose me donner [...]. (chap. 10, p. 198)

[5] [...] si ce levier écrase en tombant *quelques* misérables inutiles, suis-je bien coupable ? (chap. 12, p. 229)

[6] Le bon plaisir de Sa Majesté est que les pères Barré et Mignon soient [...] envoyés dans le plus court délai dans la ville de Lyon [...] pour y être traduits devant un tribunal spécial, comme prévenus de *quelques* criminelles intentions envers l'État. (chap. 24, p. 431)

[7] Le frère du Roi et le duc de Bouillon étaient debout dans la foule, d'où le ministre ne daigna pas les tirer ; seulement il affecta de dire qu'il serait bon de démanteler *quelques* places fortes [...]. (chap. 26, p. 492)

En [4] et [5], le montage du discours rapporté jette le soupçon sur le propos, ironiquement. Il souligne la vulnérabilité de Richelieu, sa « tête chauve¹ » ou ses crachats sanglants. Sous la pression de ce cotexte, les syntagmes « quelques pauvres soldats » et « quelques misérables inutiles » sont affectés par un tremblé énonciatif et axiologique : *quelques* manifeste le PDV de Richelieu, qui minore ces dommages collatéraux, mais il est parasité par un autre PDV qui dénonce ironiquement une telle minoration en l'exhibant dans le déterminant et en suggérant qu'il ne faut y voir que le délire compensatoire d'un vieillard sur le déclin. En [6] et en [7], ce n'est pas la minoration quantitative qui prime, mais la désindividuation qualitative. Le déterminant gomme les spécificités de ces « quelques criminelles intentions » et les montre pour ce qu'elles sont : une simple formule creuse sans ancrage référentiel. Le dossier est vide et l'ironie vise la désinvolture hypocrite du ministre, qui inféode la justice à son ambition. En [7], la feinte euphémisation induite par l'indétermination plurielle se retourne en menace d'autant plus efficace qu'elle est en surface imprécise ; le pluriel permet d'évacuer le nom propre (c'est Sedan, fief du duc de Bouillon qui est visée) tandis que le déterminant indéfini lui retranche ses caractéristiques originales. Autrement dit, le recours à *quelques* permet de d'amorcer linguistiquement le démantèlement de la place forte, dans un simulacre de performativité assez glaçant !

À l'évidence, l'orientation argumentative minorante, au plan quantitatif, amorcée par *quelques*, est le corollaire d'une majoration mégalomane de soi, tandis que le gommage des spécificités et la désindividuation qu'il induit font du déterminant un marqueur discursif de misanthropie. Le Cardinal est le « grand niveleur² » parce qu'il a été la noblesse, mais aussi parce qu'il nivelle les caractéristiques de ses semblables. La sémantique de *quelques* devient ainsi symptomatique d'une pathologie, ironiquement exhibée, au point que le déterminant, signature discursive du Cardinal, se fait signal de polyphonie énonciative (hors du discours rapporté) :

[8] [...] le sombre ministre ne se crut en sûreté qu'[...] au milieu de sa cour [...], dont les adorations lui firent bientôt oublier que *quelques* hommes *avaient osé ne pas l'admirer*. (chap. 26, p. 491)

[9] [...] les pages, ouvrant les doubles portes dorées, annoncèrent successivement les plus grands seigneurs de cette époque [...]. Il laissa passer d'abord *quelques* personnages insignifiants et beaucoup de mérites inutiles [...]. (chap. 7, p. 159-160)

¹ *CM*, chap. 10, p. 199.

² *Ibid.*, chap. 17, p. 308.

[10] [...] le roi, mortellement malade, languissait à Saint-Germain près d'un jeune favori, et le cardinal, disait-on, se mourait à Narbonne. *Quelques* morts pourtant trahissaient sa vie, et de loin en loin des hommes tombaient [...]. (chap. 14, p. 259-260)

[11] La dimension de la litière obligea plusieurs fois de faire élargir des chemins et abattre les murailles de *quelques* « villes et villages » où elle ne pouvait entrer ; « en sorte », disent les auteurs des manuscrits du temps, tout pleins d'une sincère admiration pour ce luxe, « en sorte qu'il semblait un conquérant qui entre par la brèche ». Nous avons cherché en vain avec beaucoup de soin quelque manuscrit des propriétaires ou habitants des maisons qui s'ouvraient à son passage où la même admiration fut témoignée, et nous avouons ne l'avoir pu trouver. (chap. 7, p. 167)

En [8] et en [9], la mémoire textuelle est la garante de l'ironie, puisque le PDV ironisant doit être inféré à partir d'une séquence de vaste empan ; il s'agit donc d'un méta-PDV. Dans le premier cas, la « foule¹ » désapprobatrice introduite par le seul narrateur est d'abord recatégorisée grâce à l'expression démonstrative polyphonique « ce petit amas d'hommes qui osaient ne pas admirer son œuvre² ». « Petit » introduit une restriction numérique tandis qu'« amas » signale une désindividuation ; le syntagme explicite lexicalement les propriétés de *quelques* et préfigure notre occurrence, « quelques hommes avaient osé ne pas l'admirer », qui n'en est que le redoublement radicalisé. Ce travail de réduction progressive, qui peut mener au déni, apparaît également en [9], où *quelques* signale simultanément l'affleurement du PDV de Richelieu et son parasitage ironique. On sait que « les plus grands seigneurs de cette époque » saluent Richelieu. C'est donc que ces « quelques personnages insignifiants et beaucoup de mérites inutiles » sont un sous-ensemble des « plus grands seigneurs ». La coréférence méronymique partielle se double d'une inversion radicale du jugement évaluatif imputable au ministre, puisque la saillance superlative des hauts personnages est reconfigurée en minoration désindividuant. C'est de cette distorsion, soutenue par la mémoire textuelle, que naît l'ironie polyphonique qui vise la fièvre du pouvoir de Richelieu ainsi que ceux qui se prêtent à son jeu.

L'exemple [10] est énonciativement complexe. La modalisation en discours second, lisible dans l'incise « disait-on » et le syntagme indéfini « un jeune favori » propre à introduire une nouvelle entité en discours, stylistiquement marqué – Cinq-Mars est une vieille connaissance pour le lecteur – opèrent un décentrage énonciatif. D'où une rupture de la continuité narrative, en synergie avec l'ellipse temporelle de deux ans, qui suggère qu'affecté par des « changements³ », le personnage a été *altéré* : il est, en partie, devenu autre, d'où la nécessité – et l'efficacité stylistique – de cette réintroduction discursive⁴. L'ironie se déploie alors sur fond d'effacement énonciatif et n'en est que plus opérante. Elle naît du frottement sémantique entre le déterminant et le nom qu'il actualise, « quelques morts », au sein même du syntagme. En effet, en raison de son sémantisme minorant et désindividuant, *quelques* est difficilement compatible avec un substantif sémantiquement saillant ou fortement caractérisé. Ici, la saillance de la lexie est liée à un sémantisme événementiel dramatique, que souligne l'antithèse « quelques morts » / « sa vie ». « Quelques morts » exemplifie le sophisme du dommage collatéral qui fonde l'autojustification de Richelieu, suggérant aussi la critique ironique de ce sophisme. Enfin en [11], « le déterminant indéfini *quelques*, qui tend à connoter une quantité négligeable,

¹ *Ibid.*, chap. 26, p. 489.

² *Ibid.*, chap. 26, p. 490.

³ *Ibid.*, chap. 14, p. 260.

⁴ I. Hautbout pointe les mêmes phénomènes pour nourrir sa réflexion sur la critique de l'histoire : ils montrent « comment l'ignorance des moteurs cachés de l'histoire conduit à des affabulations injustifiées » (« Une légitimation critique du roman historique : l'exemple de *Cinq-Mars* », *Romantisme*, n°152, 2011, p. 134).

ne laisse pas attendre l'ampleur des destructions », d'où « l'ironie du narrateur¹ », à double détente, qui vise l'outrecuidance de Richelieu et la flagornerie de ses hagiographes. L'impertinence sémantique, qui s'inverse en hyperpertinence stylistique, résulte de la dissonance entre l'orientation argumentative du déterminant et la violence d'un procès absurde, inouï et exceptionnel² (« abattre les murailles »), mais paradoxalement itératif (marquage du pluriel et isolexisme hyperboliques dans « villes et villages »).

Selon D. Paillard, le pluriel comporte à la fois une dimension quantitative (numérique) et qualitative (distinguabilité). Or cette dernière est abolie par *quelques* : « Cette neutralisation de l'individuation qualitative des occurrences signifie que le pluriel est ramené à la prise en compte d'une quantité x d'occurrences³ ». Le pluriel n'est plus qu'un nombre, minoré de surcroît. Richelieu ne dit pas autre chose : « M'était-il permis de jouer ainsi avec les hommes, et de les regarder *comme des nombres* pour accomplir une pensée, fausse peut-être⁴ ? » « Comme des nombres », soit en occultant leurs spécificités au point de les déshumaniser. Voilà pourquoi *quelques* est un marqueur discursif fortement caractérisant, à la fois la signature verbale de Richelieu et le vecteur d'une ironie qui jette le soupçon sur ses déterminations psychologiques et comportementales. D'ailleurs, ce marqueur sature son dit, mais affecte aussi son dire, restreint à « *quelques* mots précipités⁵ », « *quelques* mots vagues⁶ », « *quelques* mots de compliments⁷ ». Sa parcimonie communicationnelle lui confère un positionnement illocutoire surplombant qui minore le statut de l'interlocuteur et dit, là encore, la distorsion du rapport à autrui. Parce que le personnage de roman est un être discursif, élaboré à la croisée des discours des autres et tissu de ses propres discours, le marqueur *quelques* est simultanément un point nodal autour duquel peut se cristalliser le personnage et le ver dans le fruit qui le soumet au soupçon ; il facilite la construction de la figure romanesque tout en programmant un écart, une distance critique du lecteur à son endroit.

Si les emplois ironiques de *quelques* concernent majoritairement Richelieu, quelques rares occurrences dépendent d'autres actants, comme l'éminence grise, singe de son maître, qui ordonne « la mort de *quelques* hérétiques avant de dire la messe⁸ ». Il s'agit sinon surtout d'occurrences qui exploitent la discordance sémantique entre le déterminant et le nom qu'il actualise, comme pris à rebrousse-poil :

[12] [...] *quelques* hommes d'esprit, engourdis par la routine, s'écriaient [...] que c'était au-dessus de leur intelligence (ne croyant pas dire si vrai) [...]. (chap. 20, p. 364)

[13] [...] il passa fièrement sous le feu même des pièces espagnoles, qui, soit par maladresse, soit par une secrète convention avec le Premier ministre, soit pudeur de tuer un roi de France, ne lui envoyèrent que *quelques* boulets qui, passant à dix pieds sur sa tête, vinrent [...] ajouter à sa réputation de bravoure. (chap. 10, p. 207)

[14] [le peuple] était avide des *spectacles* que lui donnait la Cour. [...] Déjà *quelques* scènes tumultueuses, *quelques* assassinats éclatants, avaient fait sentir l'affaiblissement du monarque, l'absence et la fin

¹ *Ibid.*, p. 137. L'ironie de ce passage est également relevée par Chr. Marcandier dans « Richelieu, 'exemple et [...] preuve de l'idée' dans *Cinq-Mars* », dans I. Hautbout & M.-Fr. Melmoux-Montaubin (dir.), *Alfred de Vigny romancier*, Amiens, Université de Picardie Jules Verne, Encrage université, 2010, p. 114.

² Et encore une fois symbolique. Richelieu abat les murailles, à savoir les protections et les fondements du royaume, pour satisfaire son avidité personnelle.

³ D. Paillard, « *Quelque N / Quelques N* », art. cit., p. 423.

⁴ *CM*, chap. 12, p. 229.

⁵ *Ibid.*, chap. 11, p. 221.

⁶ *Ibid.*, chap. 7, p. 164.

⁷ *Ibid.*, chap. 10, p. 207.

⁸ *Ibid.*, chap. 13, p. 254.

prochaine du ministre, et, comme une sorte de *prologue* à la sanglante *comédie* de la Fronde, venaient aiguïser la malice et même *allumer les passions* des Parisiens. [...] ils [...] commençaient déjà à prendre les chefs de parti en affection ou en haine, [...] parce qu'ils plaisaient ou déplaisaient comme des *acteurs*. (chap. 14, p. 260-261)

L'homme d'esprit, en [12], est celui qui se distingue par son esprit supérieur. Le gain stylistique résultant de la préférence accordée à *quelques* sur *plusieurs* est net : le déterminant minorant vient émousser cette supériorité, réduite à un éclat d'emprunt convenu. Dans le deuxième exemple, le syntagme « *quelques* boulets » inséré dans la négation uniceptive désamorçait ironiquement la fiction épique à laquelle, paradoxalement, il contribue pourtant, l'hagiographie faisant feu de tout bois. Dans le dernier cas, la discordance sémantique qui traverse le syntagme « *quelques* assassinats éclatants » est maximale, à cause du sémantisme événementiel du substantif et de sa caractérisation marquée. La réduction de cette saillance sémantique opérée par le déterminant minorant et désindividuant, ainsi que l'hypozéuse qui pose une équivalence entre ces « *quelques* assassinats » et « *quelques* scènes », rend sensible la polyphonie ironique d'un passage structuré par l'isotopie théâtrale. Pour le peuple friand de divertissement comme pour Richelieu, avide de pouvoir, *quelques* morts, finalement, c'est peu de chose... Si, dans les deux premiers exemples, l'ironie dénonce les comédies salonniers et épique, en revanche, dans le dernier exemple, elle dénonce l'assimilation d'une réalité tragique à une comédie.

2. Tout : narcotisation du sème /animé/, réversibilité et ironie

Un autre vecteur d'ironie semble être le pronom indéfini *tout* en emploi archaïsant ainsi que le complexe pronominal *tout ce que/ce qui*. En français classique, où « l'opposition sémantique animé/non animé ne catégorise pas les formes de langue aussi strictement qu'en français moderne¹ », *tout* s'emploie « très usuellement avec un référent animé² », surtout pour clore une énumération. Or sur les 156 *tout* pronominaux et les 42 *tout ce qui/ce que* relevés dans *Cinq-Mars*³, on compte une quinzaine d'emplois archaïsants, à référent humain. Certes, ce peut être un effet de réel, l'écriture remontant le cours de la diachronie pour se couler dans un état de langue contemporain des faits relatés, surtout en discours rapporté : « je vous en conjure, au nom [...] de *tout ce qui* vous est cher⁴ ». Mais cette justification s'avère simpliste, notamment quand les emplois sont imputables au narrateur. L'archaïsme, fondamentalement ambivalent puisqu'il met en tension deux états de langue, est propice à l'éclosion de la polyphonie. Ainsi « princes, pairs, maréchaux, *tout* a été écrasé par lui⁵ », est un énoncé où se font entendre la voix du personnage, signalée par la grammaire de son temps, et une voix plus critique et ironique, qui dénonce, chez le Cardinal, le mépris de l'humain. L'archaïsme est donc stylistiquement marqué, même s'il n'est pas toujours ironiquement marqué.

Sont non-ironiques les occurrences repérables dans la description des scènes de groupe, où, sous couvert d'imitation de la langue classique, pointe le projet moderne de

¹ N. Fournier, « Les termes en *qu-* et l'opposition animé / non animé », *L'information grammaticale*, n°78, juin 1998, p. 4.

² N. Fournier, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998, p. 295. L'exemple canonique provient de La Fontaine : « Femmes, Moines, vieillards, tout était descendu ».

³ Près de 600 occurrences ont été relevées grâce à Frantext non catégorisé, puis le tri entre les différentes formes de *tout* (pronom, adverbe, déterminant, séquences figées...) a été fait manuellement.

⁴ *CM*, chap. 3, p. 97. Cet emploi est « très usuel dans le discours galant » (N. Fournier, « Les termes en *qu-* et l'opposition animé / non animé », art. cit., p. 8).

⁵ *CM*, chap. 20, p. 376.

peindre les masses, jusque dans leur manifestation sonore, ce qui trahit l'immixtion de la poétique dramatique dans le roman :

[15] [...] on imposa silence, quelques hallebardes s'avancèrent, tout se tut. (chap. 4, p. 107)

[16] Tout se tut ; on la conduisit au ministre. (chap. 12, p. 235)

Tout renvoie à une totalité globalisante aux éléments indifférenciés. Il ne semble donc guère ironique quand il réfère au peuple, entité collective et homogène ; la non-individuation est ici plus pittoresque (ou politique) que péjorative. En revanche *tout* dans des emplois formellement analogues, mais référant à de grands personnages, se charge d'ironie car il les transmue en un *peuple* de courtisans indifférenciés, en déficit d'humanité. Mais, grâce à l'alibi du mimétisme linguistique, la critique se fait retorse : parle-t-on *comme* ou *contre* la bonne société sous Louis XIII ?... En voici quelques exemples, où l'ironie est plus ou moins saillante :

[17] Il laissa passer d'abord quelques personnages insignifiants et beaucoup de mérites inutiles, [...] *tout ce qui* suivait cessa d'avancer. (chap. 7, p. 160)

[18] [...] la froideur habituelle du prince envers *tout ce qui* l'entourait [...]. (chap. 13, p. 245)

[19] C'était seulement autour du Roi que *tout* veillait, mais à une assez grande distance de lui. Ce prince avait fait éloigner toute sa suite [...]. (chap. 11, p. 221)

[20] Personne ne l'avait perdu de vue, tout en faisant paraître le contraire, et *tout* se tut, ceux mêmes qui parlaient au roi ; tous les courtisans se penchèrent en avant pour voir et écouter. (chap. 8, p. 177)

[21] *Tout* se sépara, et le dégoût fit sur ces gens bien élevés ce que la force n'avait pu faire. [...] Les misérables [...] restèrent encore deux heures [...]. (chap. 14, p. 269)

En [17], déjà commenté, *tout ce qui* parachève ce que *quelques* a amorcé. *Tout ce qui* fonctionne comme un opérateur de parcours sur l'inanimé ; il marque un « parcours (sans sélection) de toutes les valeurs possibles pouvant vérifier le prédicat¹ ». Ceci implique qu'aucun des éléments ne se détache par une saillance particulière... alors que, paradoxalement – ironiquement – un courtisan ne vit que pour *se distinguer* ! *Tout ce qui* désindividualise, comme *quelques* ; il ne minore pas quantitativement mais qualitativement, en recatégorisant son référent dans le domaine des choses. Dans les trois premières occurrences, l'ironie vise donc à la fois la morgue des maîtres et la grégarité des pantins de cour. En [20], la référence s'établit anaphoriquement et médiatement, par rapport à « personne » (=aucun des courtisans présents). La déshumanisation introduite par *tout* est ici préparée par la mention de la duplicité, qui abolit l'authenticité de l'être afin de lui substituer un personnage pour la montre ; elle se prolonge en une gestualité mécanique et collective. Mais l'occurrence la plus troublante est la dernière. L'anaphore résomptive opérée par « tout se sépara » suppose de prendre en compte des antécédents textuellement distants ; *a priori*, tous les protagonistes du guet-apens, les cardinalistes, les partisans de Cinq-Mars et la populace rameutée par Gondi. Mais le syntagme démonstratif qui suit, « ces gens bien élevés », ainsi que la suite du texte, qui indique que la « lie du peuple² » resta sur les lieux, prouve que *tout* est coréférentiel uniquement aux gens de qualité. L'emploi de *tout*, « où la part du suggéré l'emporte sur celle du dit³ », permet de référer pittoresquement à la mêlée. Mais il est surtout ironique, puisque les chausse-trappes de l'anaphore suggèrent que Cinq-Mars et ses compagnons *s'acoquent*

¹ P. Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, op. cit., §21, p. 40.

² *CM*, chap. 14, p. 267.

³ J.-L. de Boissieu, « L'emploi du mot *tout* dans les livres VII à XII des *Fables* de La Fontaine », *L'information grammaticale*, n°52, 1992, p. 12.

avec la populace et que, ce faisant, ils dénaturent leur action, voire leur être. D'où ce *tout* désindividualisant et déshumanisant qui peut même, parfois, concerner le roi :

[22] Cinq-Mars [...] l'aida à monter dans une sorte de petite voiture fort basse, que l'on appelait « brouette », et dont Louis XIII conduisait lui-même les chevaux très dociles et très paisibles. Les piqueurs [...] tenaient les chiens en laisse ; au bruit du cor, des centaines de jeunes gens montèrent à cheval, et *tout* partit pour le rendez-vous de chasse. (chap. 19, p. 344)

Tout est ici une anaphore résomptive qui réfère aux chasseurs, aux invités et au roi dans sa brouette (ou à la brouette contenant le roi, ce qui pourrait légitimer le choix de *tout*, mais qui n'est guère flatteur). L'ironie du passage repose sur l'interaction entre ce pronom désindividualisant et déshumanisant et l'exploitation de la lexie « brouette », exhibée dans l'emploi autonymique. Car « On appelle ironiquement brouettes, ces petites chaises qui sont traînées par des hommes, & aussi les carrosses mal propres & mal attelés¹. » ; « On dit par raillerie d'un petit carrosse, que *C'est une brouette. Se faire traîner dans une brouette*². » La brouette « fort basse » rabaisse le roi, physiquement et symboliquement, et suggère une irrévérencieuse analogie entre sa personne et un sac de gravats, ce que parachève l'anaphore par *tout*. L'anaphore pronominale indéfinie excède donc la simple reprise ; c'est une véritable opération de reconfiguration qui induit un supplément de sens, doublement polarisée par un avant et un après. Le choix des anaphoriques est ainsi « motivé par la nouvelle configuration que ces expressions [...] contribuent à mettre en place³ ». La brouette revient ensuite de façon insistante : « quelques courtisans [...] marchaient à cheval à hauteur de la brouette du roi ». L'ironie est à la fois situationnelle et linguistique ; les courtisans « à cheval » dominent la brouette « fort basse » et, dans ce cotexte, le choix de la locution prépositionnelle « à hauteur de », à contre-emploi en ce qui concerne un de ses sens possibles, est assez piquant. Elle est aussi le sujet d'une chanson railleuse et prémonitoire de l'abbé de Gondy. En somme, les courtisans, Cinq-Mars et ses amis, Louis XIII voudraient être *tout*, mais ce *tout* se retourne comme une peau de lapin dans cet emploi archaisant et ironique du pronom pour signaler, au contraire, leurs déficiences.

C'est en effet sur cette inversion argumentative que repose l'ironie véhiculée par *tout*, une ironie dont on ne peut prendre la pleine mesure qu'en envisageant le contre-champ, à savoir les emplois non ironiques d'un pronom indéfini qui joue un rôle structurant dans l'économie du roman. Si l'on s'attache à la distribution du pronom *tout*⁴, on constate que les emplois se laissent répartir en trois catégories qui peuvent se recouvrir. *Tout* anaphorique intervient dans la description des scènes de foule. *Tout* permet également très fréquemment de référer à la conspiration (« les étourderies gêteront *tout* », « *Tout* est bien organisé, vous arrivez à point⁵ », « *Tout* est prêt à Madrid, tout à Sedan⁶ ») et, plus largement, à tout ce qui doit rester dans l'ombre (« Votre Éminence doit être

¹ Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye, A et R. Leers, 1690, t. 1, lettres A-E.

² *Dictionnaire de l'Académie*, 1^{re} éd. (1694). Les versions ultérieures ne conservent pas ce sens, seulement celui de « chaise tirée à bras ».

³ D. Apothéloz, *Rôle et fonctionnement de l'anaphore dans la dynamique textuelle*, Paris-Genève, Droz, 1995, p. 160-161.

⁴ En réalité, il faudrait élargir l'étude à tous les marqueurs de la totalité, globalisante et distributive, et inclure les emplois de *tout/tous* (et *chaque/chacun*) déterminant fléchi, adverbe, nom, en précisant les nuances sémantiques et stylistiques dans chaque cas. Par manque de place, je m'en tiens à *tout* et, le cas échéant, à *tout ce qu-*, qui sont peut-être les plus expressifs, à cause du mode de donation de leur référent.

⁵ *CM*, chap. 14, p. 263.

⁶ *Ibid.*, chap. 21, p. 392.

satisfaite ; *tout* a été fini dans les vingt-quatre heures¹ », « *tout* avait été caché à la princesse Marie² ». Dans ce cas, la référence (ni anaphorique, ni déictique) se construit généralement par défaut et, en grande partie, grâce à une exophore mémorielle conditionnée par la saillance cognitive de l'objet visé, présent simultanément à l'esprit des interlocuteurs. Autrement dit, le référent est tout à la fois visé et gazé, ce qui sied à merveille à ces menées secrètes, qui « veulent du mystère³ » et qui ne sauraient souffrir une désignation explicite (lexicale). C'est d'ailleurs aussi ce qui occasionne des ratés communicationnels savoureux, la « trouvaille du 'bon' référent⁴ » étant parfois malaisée :

[23] [...] vous n'ignorez pas que *tout* s'organise depuis un an...

– Certainement... *tout* s'organise... mais allez toujours... (chap. 16, p. 297-298)

Enfin, *tout*, référant souvent par défaut, permet de déployer au cœur du roman un paradigme de l'ambition, dont chaque personnage livre une flexion : chacun cherche son *tout*. Richelieu, « celui qui engloutit et dévore *tout*⁵ », s'attache à « *tout* faire par lui-même⁶ ». Il exige que « *tout* finisse aujourd'hui⁷ », ou encore que le roi lui révèle « *tout ce qu'on a dit contre lui*⁸ », « *tout ce qu'[il] entend[ait] contre lui*⁹ », et « ce n'est pas *tout* encore¹⁰ ». Son fantasme de domination absolue s'étend aux générations futures : « Voici *tout ce qu'en saura la postérité*¹¹ ». Face à lui, le roi qui « avait *tout* de ses ancêtres¹² » affirme par intermittences : « je veux faire *tout* moi-même¹³ », assurant même « qu'il dirigerait tout à Perpignan¹⁴ ». Il proclame « vous voyez que je sais *tout*¹⁵ », implicitant une équivalence entre savoir et pouvoir qui se retourne ironiquement contre lui, puisque à ce moment-là il ne sait, précisément, rien et qu'en réalité il n'est « capable de *tout*¹⁶ » que contre ses anciens favoris, son pouvoir se dégradant en caprice. Dans le cas de Cinq-Mars, pour qui la conspiration est le moyen de l'ambition, *tout* relève simultanément de la deuxième et de la troisième classe d'emplois : « je voulais *tout* conduire sans vous », « c'est ce qui m'a décidé à vous avouer *tout*¹⁷ », « j'ai *tout* calculé¹⁸ », « *tout* est prévu, vous le savez¹⁹ », « *tout* avec elle, rien sans elle²⁰ », « encore vingt minutes, et *tout* sera fait²¹ », « *tout* est manqué²² ». Pour Joseph aussi l'expression de l'ambition se cristallise autour de ce pronom : « Tuez *tout*, tuez *tout*²³ », « je peux *tout*

¹ *Ibid.*, chap. 7, p. 154.

² *Ibid.*, chap. 26, p. 493.

³ *Ibid.*, chap. 19, p. 347.

⁴ G. Kleiber, « Quand il n'a pas d'antécédent », *Langages*, n°97, 1990, p. 24.

⁵ *CM*, chap. 15, p. 284.

⁶ *Ibid.*, chap. 7, p. 155.

⁷ *Ibid.*, chap. 24, p. 442.

⁸ *Ibid.*, chap. 7, p. 148.

⁹ *Ibid.*, chap. 24, p. 443.

¹⁰ *Ibid.*, chap. 24, p. 451.

¹¹ *Ibid.*, chap. 24, p. 432.

¹² *Ibid.*, chap. 8, p. 174.

¹³ *Ibid.*, chap. 10, p. 200.

¹⁴ *Ibid.*, chap. 21, p. 391.

¹⁵ *Ibid.*, chap. 19, p. 338.

¹⁶ *Ibid.*, chap. 19, p. 329.

¹⁷ *Ibid.*, chap. 18, p. 320.

¹⁸ *Ibid.*, chap. 18, p. 322.

¹⁹ *Ibid.*, chap. 20, p. 372.

²⁰ *Ibid.*, chap. 25, p. 461.

²¹ *Ibid.*, chap. 24, p. 424.

²² *Ibid.*, chap. 24, p. 428.

²³ *Ibid.*, chap. 13, p. 254.

ici¹ », « il faut que *tout* se termine le même jour² ». L'on pourrait effectuer un relevé analogue pour la reine et Marie, elles aussi travaillées par une forme d'ambition, ou pour Bassompierre, qui souhaite qu'on lui baille « advis de *tout*³ ». Enfin *tout* revient encore pour dire l'ambition de l'écrivain Corneille, saisir la quintessence du temps : « *tout* est là, toute notre époque est dans ce mot⁴ ».

Là encore, ces emplois relèvent massivement de la référence par défaut, ce qui a deux conséquences. D'une part, l'économie expressive de cette forme pronominale unique, qui « évoque beaucoup en disant très peu⁵ », alliée à sa plasticité référentielle permet de faire de *Cinq-Mars* un roman de l'ambition. *Tout* est le dénominateur commun entre ces si proches ennemis : « Richelieu, vous et moi, sommes nés ambitieux ; il fallait donc *tout* sacrifier à cette idée⁶ ! » D'autre part, la référence par défaut, imprécise et comme non arrimée, est propice à inscrire le désir, le désir d'un absolu non encore advenu qui polarise les aspirations des protagonistes. *Tout* est efficace parce qu'il est vague.

Structurante paradigmatiquement, puisqu'elle donne à voir l'éventail des ambitions, la distribution de *tout* l'est aussi syntagmatiquement, car elle introduit au sein de la continuité narrative des structures de lisibilité. Le premier chapitre, par exemple, se distingue par une fréquence élevée car s'y opère la conversion du *tout* de l'amour en *tout* de l'ambition, prétendument au service de l'amour. La forme, moins fréquente ensuite, réapparaît dans le chapitre « Le martyr », pour décrire la foule, puis dans le massif formé par les chapitres compris entre « Le cabinet » et « La veillée », qui met aux prises l'ambition de Richelieu et celle, fluctuante, du roi. L'agencement respectif des occurrences de *tout* y condense l'enjeu narratif car la symétrie entre Richelieu « attentif à *tout* faire par lui-même⁷ » et le roi qui proclame : « je veux *tout* faire moi-même⁸ » exemplifie le conflit des désirs. Ce dernier se résout en réalité au profit du Cardinal puisque « *Tout* s'accomplit sur le champ de bataille comme il l'avait voulu », mais en apparence au profit du roi auquel « *Tout* fut rapporté⁹ ». Le schéma se radicalise dans le chapitre « Le travail ». Aux yeux de Louis qui veut faire son métier de roi, « *Tout* était en ordre, mais dans un ordre effrayant pour lui¹⁰ », ce qui renvoie finalement le souverain quasiment bipolaire au « néant qu'il trouvait en lui-même¹¹ ». Significativement, la deuxième moitié du roman (à partir de « L'émeute ») compte 2,5 fois plus d'occurrences que la première partie. C'est que la contagion de l'ambition gagne tous les protagonistes, d'où la fréquence accrue des occurrences, qui ne diminue que lorsque les principaux personnages masculins sont absents. Le chapitre « la prison » est le chapitre où la forme est la plus manifeste, car c'est là où se déploie l'ambition de Joseph.

Cette ventilation textuellement structurante de la forme *tout* s'agence en un système qui inclut une composante ironique et une composante métatextuelle, ce qui lui donne tout son sens. En ce qui concerne la première composante, l'effet de l'emploi archaïsant du pronom vient corroborer une ironie plus explicite, qui prouve que chacun aspire à un *tout* fondé sur un *rien*. L'entreprise de *Cinq-Mars* ne mène « à *rien* », sinon « à se perdre

¹ *Ibid.*, chap. 25, p. 459.

² *Ibid.*, chap. 25, p. 458.

³ *Ibid.*, chap. 25, p. 482.

⁴ *Ibid.*, chap. 26, p. 501.

⁵ J.-L. de Boissieu, « L'emploi du mot *tout* dans les livres VII à XII des *Fables* de La Fontaine », art. cit., p. 10.

⁶ *CM*, chap. 25, p. 460.

⁷ *Ibid.*, chap. 7, p. 155.

⁸ *Ibid.*, chap. 10, p. 200.

⁹ *Ibid.*, chap. 10, p. 206-207.

¹⁰ *Ibid.*, chap. 24, p. 445.

¹¹ *Ibid.*, chap. 24, p. 450.

avec connaissance de cause¹ ». La conspiration est suspendue au bon vouloir d'un prince inconsistant, qui n'aura « qu'à parler pour que *rien* n'existe² ». Le roi est sidéré par son néant et c'est de lui que Richelieu, « suspendu à un cheveu qui tremble³ », tient son pouvoir. Vouloir *tout* c'est se condamner à n'être rien car le *tout*, spécifié en politique comme pouvoir absolu voire, à l'horizon du roman, comme absolutisme, est une erreur. Le pouvoir doit être partagé entre le roi et la noblesse, chacun n'étant dépositaire que d'un fragment du *tout* ; on retrouve la thèse de Vigny, explicite dans la prédiction adressée au futur Louis XIV par le duc de Bouillon. En ce qui concerne la seconde composante, on peut considérer que cette fréquence du pronom *tout* atteste un potentiel métatextuel qui se fait explicite dans le jugement de Corneille : « Tout est là⁴ ! » et qui entre en résonance avec la poétique du roman historique exposée dans les « Réflexions sur la vérité dans l'art », elle aussi cristallisée autour de ce pronom : « Nous sommes dans un temps où l'on veut *tout* connaître » ; « les parties incomplètes du *TOUT* insaisissable de l'histoire du monde » ; « L'IDÉE est *tout*⁵. » Élément structurant (paradigmatiquement et syntagmatiquement) de la diégèse mais aussi clé herméneutique de l'œuvre, travaillé par une réversibilité ironique ainsi que par la dynamique réflexive du métatextuel, *tout* apparaît comme un stylème, c'est-à-dire « l'ouverture sur la signifiante d'un [...] trait de style, plus nourri, plus conséquent, qui travaille alors le sens de l'énonciation impliquée dans son entier⁶ ». Ce stylème est propre à ce « roman *synthétique*⁷ » qu'est *Cinq-Mars*, roman du *tout* où – heureuse coïncidence – *tout* se dissémine jusque dans le nom des protagonistes, Marie de Mantoue et de *Thou*, l'homonymie étant, dans ce dernier cas, explicitement soulignée par le texte de la pseudo prophétie : « *tout* finira, c'était de *Thou*⁸ ».

3. Rien et personne : négation, polémique et ironie

Un dernier emploi ironique des indéfinis est notable. Il s'agit du fonctionnement des pronoms *rien* et *personne* comme forclusifs au sein de la négation de constituant bitensive *ne... rien / personne*, qui sature le discours de Gaston, comme un thème musical peut, à l'opéra, caractériser un personnage. Là encore s'esquisse une configuration systématique : en marge de ceux qui veulent *tout*, Gaston est l'homme du *rien*, qui prétend refuser l'action et l'ambition. L'indéfini en négation bitensive est alors l'empreinte discursive et ironique du rôle fonctionnel du prince. Certes, Louis « flotte sans cesse⁹ » tout comme Gaston « flotte toujours¹⁰ », mais en réalité Louis est « entre le zist et le zest¹¹ », entre le *tout* et le *rien*, tandis que Gaston est clairement du côté du *rien*. Gaston est l'anti-Cinq-Mars et, surtout, un double exténué du roi. Il est aussi le repoussoir de de *Thou* : il y a le non-ambitieux par faiblesse et le non-ambitieux par vertu. Cependant, cette configuration est simpliste. Gaston est plus complexe et plus finaud qu'il ne s'en

¹ *Ibid.*, chap. 18, p. 321.

² *Ibid.*, chap. 17, p. 316.

³ *Ibid.*, chap. 7, p. 149.

⁴ *Ibid.*, chap. 26, p. 501.

⁵ A. de Vigny, « Recherches sur la vérité dans l'art », dans *Cinq-Mars*, éd. cit., p. 41, 44, 49.

⁶ É. Bordas, « Un stylème dix-neuviémiste », *L'information grammaticale*, n°90, juin 2001, p. 32.

⁷ A. de Vigny, extraits du *Journal d'un poète*, dans *Cinq-Mars*, éd. cit., n°VII, 20 août [1832], p. 577. Le soulignement est de Vigny.

⁸ *Ibid.*, chap. 26, p. 491.

⁹ *Ibid.*, chap. 7, p. 149.

¹⁰ *Ibid.*, chap. 14, p. 263.

¹¹ *Ibid.*, chap. 22, p. 401.

donne l'air. Plutôt que de dire qu'il n'a pas d'ambition, il est plus juste de dire qu'il n'a pas les moyens de ses ambitions.

La lecture ironique des propos de Gaston est déclenchée par la surabondance de la négation bitensive et le montage du discours rapporté. Il s'agit, en amont du discours cité, de la description de la gestuelle bouffonne du prince « sautant dans la chambre¹ » et, en aval, des commentaires hyperboliques et décalés sur son audace : « jamais ils n'avaient vu tant de résolution à leur chef² ». Au sein même de son premier dialogue, la tension palinodique entre les interrogatifs (qui font partie des indéfinis³), symptomatiques d'une demande d'information, et la négation bitensive qui signale un refus de cette information pourtant réclamée, est-elle aussi un déclencheur de l'ironie :

« Eh bien, [...] *que* se passe-t-il ? *que* fait-on là ? *quels* sont ces assassins ? *quels* sont ces cris ? [...] »
Gaston [...] tenant un instant la porte de sa chambre ouverte pour que sa voix pénétrât jusque dans les galeries où étaient les gens de sa maison, continua en criant de toute sa force et en gesticulant :
« Je *ne* sais *rien* de tout ceci et *n'ai rien* autorisé ; je *ne* veux *rien* entendre, je *ne* veux *rien* savoir ; je *n'entrerai jamais* dans *aucun* projet ; ce sont des factieux qui font tout ce bruit : *ne* m'en parlez *pas* si vous voulez être bien vus ici ; je *ne* suis l'ennemi de *personne* [...] »
— Mais enfin, *que* s'est-il passé ? » reprit Gaston un peu calmé : « *qu'*ont-ils fait depuis quatre heures que je les entends ? [...] »
— Mais enfin, *qu'*avez-vous fait ? reprit le prince... [...] »
— Il ne s'agit pas de cela, interrompit Gaston ; vous *ne* pourrez *pas* dire que j'aie *rien* ordonné *ni* autorisé ; je *ne* me mêle de *rien*, je *n'entends rien* au gouvernement... (chap. 14, p. 270-271)

Rien et *personne* permettent de parcourir un ensemble présupposé de référents possibles, déduits d'indices cotextuels (sémantisme du verbe recteur, saillance textuelle) et situationnels, puis d'en nier l'existence, relativement à une prédication donnée. Référent à une existence nulle revient précisément à concevoir une existence puis à la dénier. « Je n'entends rien au gouvernement » suppose que l'on considère les rouages et les stratégies politiques comme maîtrisés avant de nier leur accessibilité pour le locuteur. Ce qui conduit à souligner, en termes argumentatifs, la polémique qui travaille plus ou moins toute négation⁴ ou encore, dans une perspective énonciative, sa dimension polyphonique⁵ (non ironique). Dans la négation, un PDV en réfute un autre et c'est précisément ce qui légitime la saturation du discours de Gaston par la négation : en filigrane se dessine l'image du prince tel qu'il devrait être, tel que les autres souhaitent qu'il soit (celui qui sait, qui ordonne, PDV1), que l'intéressé récuse frénétiquement (PDV2). Mais, dans ce fragment de discours rapporté, la polyphonie est à double fond, puisqu'un troisième PDV, celui qui surjoue la négation, se fait jour. Il s'agit de celui du régisseur qui exhibe ironiquement le ridicule du prince grâce à la négation proliférante, laquelle exemplifie, dans son fonctionnement même, la posture existentielle et politique de Monsieur.

Plus précisément, la négation bitensive incluant *rien* et *personne* aboutit parfois à une complexification du dialogal sous la pression du dialogique. Si le dialogal concerne la structure du dialogue, le dialogique renvoie aux « relations que tout énoncé entretient

¹ *Ibid.*, chap. 14, p. 272.

² *Ibid.*, chap. 14, p. 274-275.

³ Les interrogatifs sont des opérateurs de parcours, donc des indéfinis, mais orientés vers la résolution de l'indéfinition puisqu'ils appellent une réponse qui mettra fin au parcours. Voir Le Goffic, *Grammaire de la phrase française*, op. cit., §358, p. 527.

⁴ L'opposition classique entre négation descriptive et négation polémique doit être nuancée, les négations purement descriptives étant *in fine* rares, et la négation étant plus ou moins polémique (à penser en fonction d'un gradient de polémique). Voir à ce sujet H. Nølke, *Le regard du locuteur (I)*, Paris, Kimé, 1993, p. 241-242.

⁵ Sur la polyphonie dans la négation, voir O. Ducrot, *Le dire et le dit*, op. cit., et H. Nølke, *Le regard du locuteur*, op. cit.

avec les énoncés produits antérieurement ainsi qu'avec les énoncés à venir que pourraient produire ses destinataires¹. » Or la première protestation de Gaston, à partir de « Je *ne* sais *rien* de tout cela », est dialogique et multi-adressée : aux courtisans, un peu ; aux « gens de sa maison », en apparence ; mais surtout à Richelieu et à tous ses futurs accusateurs. Gaston répète ici, par anticipation, sa défense, interagissant avec une accusation à venir. De même, avec le pseudo-discours rapporté anticipé nié « vous *ne* pourrez *pas* dire que j'*ai rien* ordonné² », Gaston implante des interlocuteurs futurs (Montrésor et Fontrailles, non pas *hic et nunc*, mais dans un temps ultérieur) pour leur couper l'herbe sous le pied. D'où l'impression que toute son énergie s'est réfugiée dans ce donquichottisme discursif qui consiste à polémiquer avec des moulins à vent. Mais ce dialogisme interlocutif cristallisé autour de *rien* et *personne*, parce qu'il trahit une échappée vers le futur par crainte des suites, dit aussi l'impossibilité de Gaston à s'inscrire dans le présent. Prince-bouffon, il fuit le moment comme il fuit ses responsabilités, ce qui est le comble pour un personnage de roman historique.

Pourtant, à bien y regarder, *rien* entre dans des configurations négatives plus complexes³, propres à traduire la rouerie du personnage et le subtil équilibre des forces en présence. Tout se joue à un *rien* quand la reine se retire du projet. Après avoir multiplié la négation totale *ne ... pas*, Gaston dit « je ne fais *rien* sans le traité avec l'Espagne », ce à quoi la reine rétorque : « Ne faites donc *rien* », puis déclare : « je ne sais plus *rien*⁴. » Le cumul de négations « *ne* fais *rien* sans » engage d'abord une première interprétation négativante qui est ensuite réorientée positivement sous condition, dans un seul cas, selon un mécanisme qui se rapproche de celui de la négation uniceptive *ne...que* (« je n'agis qu'avec le traité »). L'ironie naît ici du décalage avec les propos antérieurs, tels que « je ne me mêle de rien⁵ », et signale une acuité politique qui entre en conflit avec l'inaptitude au gouvernement auto-proclamée. L'inaction est préférable à l'action veule et la reine l'exhorte à renouer avec l'inertie, typiquement signalée par *ne rien*.

La *gastonite* est une affection contagieuse. Quand Louis parle de son frère, une contamination discursive se produit et la négation bitensive envahit le propos royal. Ceci se produit à deux reprises, d'abord devant Cinq-Mars :

Ah ! bon Dieu ! tu peux leur dire qu'ils *ne* s'arrêtent *pas* pour moi ; je *ne* les gêne *point*, ce *n'est pas* moi qu'on accusera d'être cardinaliste. Si mon frère veut me donner le moyen de remplacer Richelieu, ce sera de tout mon cœur. [...] – Je *ne* le [Bouillon] hais *point*, dit le roi [...], je *ne* le hais *point* du tout [...]. Oh ! je *ne* le hais *point* du tout ; je *n'ai jamais* dit cela, *jamais*. (ch. 19, p. 341-342)

La fin de ce passage décalque, jusque dans le jeu des répétitions, un propos de Gaston en faveur du Cardinal, ce qui est bien sûr ironique : « je *ne* hais *point* le cardinal⁶ ». Un autre accès de *gastonisation* se produit quand Louis tente de se disculper en chargeant son frère : « j'ai bien entendu parler de conjuration [...] mais je *n'ai rien* ordonné contre vous. [...] Je... voulais vous dire franchement et entre nous, que vous feriez bien de prendre garde à Monsieur...⁷ ». Le nom de son frère réveille le Gaston qui est en lui, d'où

¹ P. Charaudeau & D. Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 175.

² *Rien* apparaît ici au sens de « quelque chose » en cotexte forcluant (dans la dépendance de la négation bitensive totale), ce qui est fréquent en langue classique.

³ À vrai dire, même dans les exemples commentés précédemment, on peut repérer des différences dans la syntaxe de la négation, que je n'ai pas analysées afin de ne pas surcharger le propos.

⁴ *Ibid.*, chap. 17, p. 314-315.

⁵ *Ibid.*, chap. 14, p. 271.

⁶ *Ibid.*, chap. 14, p. 272.

⁷ *Ibid.*, chap. 24, p. 440-441.

ces effets de parasitage discursif. *Rien* et *personne* en négation bitensive sont donc les pivots d'une rhétorique du déni qui met en tension devoir-être et difficulté à être ; ils sont à la fois les points névralgiques d'un éthos tortueux et les symptômes discursifs d'un malaise du pouvoir.

L'efficace des indéfinis est patente. Quelques formes économiques, *quelques*, *tout*, *rien* unifient et dynamisent le tissu romanesque, assurant simultanément sa cohésion et sa cohérence, « dans la relation sémiotique de solidarité de son expression et de son contenu¹ ». Autour de *tout*, vers lequel convergent les ambitions, y compris celle de l'écrivain tenté par « l'histoire systématique² », gravitent le *rien* du contre-modèle pusillanime et le *quelques* propre à l'ambition misanthrope. Pourtant, ce système très construit, qui permet de ne pas « trop particulariser les situations et les êtres³ », ménage en son sein du jeu, produit par le mode de donation particulier du référent dans le cas des indéfinis. D'une part, dans le cas de pronoms au sens partiellement instructionnel, la saturation référentielle est le fruit de calculs opéré par un lecteur « invité à construire le sens⁴ » qui n'a d'autre choix que d'être « actif⁵ ». D'autre part, contrairement au défini qui « est un objet unique », l'indéfini comme opérateur de parcours implante « un [ou plusieurs] objet parmi d'autres⁶ », extraits du référentiel. Mais perdure alors le sentiment, justement, que l'objet aurait pu être autre ; les possibles demeurent à l'horizon de la référence. Il en résulte un effet de tremblé référentiel qui a deux conséquences : il peut favoriser l'émergence du battement énonciatif constitutif de l'ironie ; il exhibe le geste fictionnel en déjouant l'immédiateté et démarque le fait fictionnalisé, sémiotiquement complexe, du réel, ouvrant l'écart propice au travail de la conscience. Paradoxalement, l'indéfini rejoint alors le défini qui sature les titres, comme pour signaler ironiquement un tic d'écrivain et une structuration trop parfaite. Ce qui relève à l'évidence, sinon de l'ironie romantique⁷, du moins d'une réflexivité assumée.

Une question reste en suspens. Si les emplois ironiques de *tout* sont en quelque sorte la carnavalisation du *tout* des ambitieux, la composante fonctionnelle ironique d'un stylème, doit-on considérer que cette ironie affecte aussi la dimension métaxuelle du stylème (le tout du « roman synthétique ») ? Si c'est le cas, la pratique du roman historique incorporerait des aperçus critiques et l'évolution vers d'autres formes romanesques serait plus compréhensible. Mais on peut aussi considérer que le métatextuel est hors de portée de l'ironie. Qui sait ? Dans l'ironie, l'intentionnalité joue à cache-cache.

Roselyne DE VILLENEUVE
Université de Paris-Sorbonne
EA 4509 STIH

¹ J.-Ph. Saint-Gérard, *L'intelligence et l'émotion, fragments d'une esthétique vignyenne*, Paris, bibliothèque de *L'information grammaticale*, 1988, p. 166.

² A. de Vigny, *Journal*, dans *Œuvres*, t. 2, éd. F. Baldensperger, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1949, en date du lundi 25 avril 1842, p. 1175.

³ J.-Ph. Saint-Gérard, *L'intelligence et l'émotion*, *op. cit.*, p. 132.

⁴ A. Déruelle, « *Cinq-Mars* ou la lecture de l'histoire », dans I. Hautbout & M.-Fr. Melmoux-Montaubin (dir.), *Alfred de Vigny romancier*, *op. cit.*, p. 102.

⁵ I. Hautbout, « La construction d'un lecteur actif dans les romans de Vigny », dans I. Hautbout & M.-Fr. Melmoux-Montaubin (dir.), *Alfred de Vigny romancier*, *op. cit.*, p. 207.

⁶ R. Martin, « Définir l'indéfini », *art.cit.*, p. 21.

⁷ Conçue comme une « position tout ensemble poétique et méta-poétique, praxique et théorique, de la distanciation à l'égard de l'œuvre et de la création » (G. Molinié, « Lire *Consuelo* », dans J. Gardes-Tamine, Chr. Marcandier & V. Vivès (dir.), *Ironies entre dualité et duplicité*, *op. cit.*, p. 61).