

Quelques figures de style...

La figure de style est un procédé d'écriture par lequel l'écrivain vise à obtenir un effet particulier.

L'identification des figures de style et l'étude des effets recherchés sont des points clés de la compréhension d'un texte.

Les figures de style peuvent être classées selon qu'elles servent à :

- établir des **analogies** entre des réalités appartenant à des domaines différents ou substituer un terme à un autre, créant un effet de surprise ;
- **insister** sur une idée, une réalité, ou au contraire l'**atténuer** ;
- **opposer** 2 idées, 2 réalités.

... et de grammaire

Les figures de style d'analogie et de substitution

◆ La comparaison

rapproche, à l'aide d'un outil de comparaison : **comme**, **tel...**, deux termes appartenant à des domaines différents, mais ayant un **point commun** ; ce point commun peut être exprimé ou pas.

Ainsi, dans le poème de Nerval

“ ...la jeune fille / Vive et preste comme un oiseau... ”

... les différents éléments de la comparaison sont présents :

la “ *jeune fille* ” est ce qui est comparé : le **comparé**,

un “ *oiseau* ”, le mot qui fait image : le **comparant**,

“ *comme* ”, l'**outil de comparaison**, “ *vive et preste* ”, le **point commun**.

Il est beau comme un dieu.

Dans le sonnet de Du Bellay

“ ...comme une étoile vive... / ...je vis sortir.../ une Nymphé en rient¹ ”

[¹ en riant],

... la comparaison est constituée des éléments suivants :

“ *Nymphé* ”, **comparé** - “ *comme* ”, **outil de comparaison** - “ *étoile vive* ”, **comparant**.

Le **point commun** n'est pas exprimé, il est à déduire du comparant : il s'agit de la “ *clarté* ”.

Triste comme un jour sans pain.

◆ La métaphore

Une **image** (nom) :

“ La locomotive cracha un juron de fumée ”

C'est la fleur de l'âge.

La métaphore est une **comparaison incomplète** ; tous les éléments ne sont pas donnés.

Très souvent, **il manque l'outil de comparaison** :

“ La vie est un éclair ” (Pierre Mathieu)

“ *Vie* ” est le comparé, “ *éclair* ”, le comparant.

Parfois, **le comparé, ou plus souvent le comparant, n'est pas exprimé explicitement** :

le mot qui l'évoque, grammaticalement lié à l'autre terme de la métaphore, appartient à un domaine inattendu.

Dans le sonnet de Du Bellay :

" Déjà la nuit en son parc amassait / Un grand troupeau d'étoiles vagabondes "

... le comparé est la " nuit ".

Le comparant n'est pas explicite, mais le lecteur peut le retrouver **par analogie** :

l'image du " troupeau " assimile la nuit à une bergère et les " étoiles " à des moutons, ce qui est mis en relief par le choix du mot " parc ".

La comparaison se met en place sans outil de comparaison et donne plus de force à l'image.

L'emploi de ces deux figures crée des images qui rendent ainsi un énoncé plus concret, **plus accessible**, donc plus facile à comprendre.

C'est le cas pour Bossuet,

" La vie humaine est semblable à un chemin dont l'issue est un précipice affreux "

... la comparaison, suivie de la métaphore, exprime la fatalité du temps et de la mort chez l'homme.

Elles servent aussi à **mettre en relief une qualité** particulière du comparé :

Baudelaire, dans *l'Ennemi*

" Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage "

... insiste sur l'instabilité et sur la violence de son passé.

Mais on peut observer que

... **la comparaison, toujours signalée par l'outil de comparaison, donc plus explicite mais moins immédiate, sollicite, moins que la métaphore, l'intuition et la sensibilité du lecteur.**

La surprise et l'émotion sont ainsi plus grandes dans le vers d'Apollinaire...

" Bergère Ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin "

... que chez Ponge :

" Les feuilles ont l'air de grandes plumes "

◆ **La métaphore filée**

Les termes d'une métaphore peuvent se retrouver **tout au long d'un texte**.

C'est le cas chez Bossuet (*Sermon pour le jour de Pâques*).

La première métaphore, qui présente *l'issue [de la vie comme] un précipice affreux*, se retrouve à plusieurs reprises :

" ...avancer vers le précipice. ", " Encore si je pouvais éviter ce précipice affreux ! ",

" ...tu approches du gouffre affreux... ", " ...l'approche du gouffre fatal. ",

" ...il faut aller sur le bord... ", " ...tout est tombé... ".

La métaphore est alors dite "filée" ; elle **développe la métaphore initiale** sur laquelle elle insiste.

Il est important de la repérer pour comprendre l'unité qu'elle donne au texte par les reprises.

◆ **L'allégorie**

La statue de la Liberté

... représente, de façon concrète, sous forme de personnification, **une abstraction** : c'est une allégorie.

En littérature, l'allégorie permet de **rendre concrètes des données abstraites**.

C'est le cas dans la représentation que d'Aubigné donne des protestants et des catholiques,

" jumeaux déchirant leur mère "

... l'allégorie de la France fait ressortir la violence de la guerre.

◆ **La métonymie et la synecdoque**

Le Cid désigne son épée par le mot " fer "

La figure utilisée, appelée **métonymie**, consiste à désigner un élément par un autre élément ayant avec le premier une relation logique ;

... **sens figuré** :

le cheval alezan prit le commandement du peloton.

Monsieur Untel est à la tête de son parti.

Dans le cas particulier de la **synecdoque**, cette relation est une relation d'inclusion ; on désigne ... **le tout pour la partie** :

" Toit que le pèlerin aimait à voir fumer " (Lamartine)

Toute la rue s'animait.

Dans le vers de Ronsard :

" Je vous envoie un bouquet que ma main / Vient de trier... "

... le nom " *main* " représente en fait le poète lui-même.

Métonymie et synecdoque permettent de **raccourcir un énoncé**, et de donner de la réalité une vision étrange, fragmentaire, plus frappante.

◆ **La périphrase**

Désigner indirectement :

" Mais voici de retour cette aimable inhumaine " (Corneille, Cinna)

◆ **La prétérition**

Désigner une chose ou une personne sans "vouloir" la nommer : **formule particulièrement méchante**.

Il y a des lâches parmi nous que je ne nommerai pas, n'est-ce pas Monsieur Dupont ?

◆ **L'allitération**

N. f., du latin *adet littera*, lettre, en rhétorique (art de bien parler), **répétition d'une consonne** ou d'un groupe de consonnes dans des mots qui se suivent, une phrase, un vers, produisant ... **un effet d'harmonie imitative ou suggestive**.

« Aboli bibelot d'inanité sonore » (Mallarmé)

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?

L'allitération s'oppose à l'assonance.

◆ **L'assonance**

N. f. du lat. *assonare*, faire écho,

... **rime réduite** à l'identité de la dernière voyelle accentuée, dans la versification :

sombre, tondre ; peintre, feindre ; âme, âge, etc.

Répétition d'un même son vocalique (voyelle) dans la syllabe tonique de mots qui se succèdent (phrase).

◆ **Le calembour**

Jeu de mots fondé sur une différence de sens entre des mots de prononciation similaire :

personnalité et personne alitée.

« Et quand tu vois ce beau carrosse... Ne dis plus qu'il est amarante / Dis plutôt qu'il est de ma rente »
... est un calembour emprunté par Molière à l'abbé Cotin.

◆ La contrepèterie

Interversion plaisante de lettres ou de syllabes dans un groupe de mots :

“ *trompez, sonnettes* ” pour “ *sonnez, trompettes* ”

“ *verseuse pisseuse* ” pour “ *visseuse perceuse* ”

Atténuer ou insister

Les figures d'atténuation

◆ L'euphémisme

Cette pauvre fille n'est pas trop intelligente.

“ *...et rose aura vécu ce que vivent les roses, l'espace d'un matin...* ” (Ronsard)

L'euphémisme emploie **des termes adoucis pour désigner une réalité cruelle** ;
on le trouve souvent dans les textes ayant comme sujet la maladie ou la mort :

“ *Il a deux trous au côté droit* ” (Rimbaud)

“ *...nous nous en allons / Et tôt serons étendus sous la lame* ” (Ronsard)

La brutalité de la mort est atténuée par l'emploi du verbe “ *s'en aller* ”

◆ La litote

Un peu pour beaucoup : *ce n'est pas mal = c'est bien*

Dans *Le Cid*, Chimène dit à Rodrigue :

“ *Va, je ne te hais point* ”

... pour exprimer qu'elle l'aime passionnément.

La litote consiste à **dire moins pour faire entendre plus**.

Elle convient notamment aux dialogues classiques du XVII^e siècle, où la bienséance² interdit l'expression directe de la passion

[² ce qu'il convient de faire ou de ne pas faire pour se conformer aux usages littéraires ou sociaux]

Les figures d'insistance

◆ L'anaphore

Un procédé classique.

Dans les tercets du sonnet de Du Bellay *Heureux qui,, comme Ulysse...*, on observe que quatre vers ... **commencent de la même façon** : “ Plus... ”

C'est une anaphore.

20 “ Quand il faut [...] exposer mon amant

21 [...]

22 Quand je songe aux dangers où je te précipite ”

(Emilie dans *Cinna*)

Cette figure se caractérise par la

... **répétition insistante** du ou des mêmes termes, au début d'un vers, d'une phrase ou fragment de phrase.
Cette répétition lancinante crée un effet d'écho, d'obsession ou de persuasion.

◆ **Le parallélisme**

" *Je meurs si je vous perds ; mais je meurs si j'attends* "

(Jean Racine, *Andromaque*, III, 7)

Les deux propositions qui constituent cet alexandrin sont construites de la même façon : cette ... **analogie de construction** constitue un parallélisme.

La régularité du rythme crée un balancement, un équilibre, qui met en valeur l'idée contenue dans ces propositions.

◆ **La gradation et l'hyperbole**

Montaigne, dans les *Essais* évoque les massacres :

" *tant de villes rasées, tant de nations exterminées,
tant de millions de peuples passés au fil de l'épée...* "

La **succession de termes d'intensité croissante** : " *villes*", " *nations*", " *millions de peuples* " ... constitue une **gradation**.

Elle aboutit parfois à l'emploi d'un **terme excessif** : le mot " *millions*", **exagéré** ... constitue une **hyperbole**.

Ce sont des géants, ces garçons-là.

Il effectua un travail titanique.

Ces amplifications visent à **faire ressentir la grandeur**, l'importance d'un énoncé ; ... on les trouve tout particulièrement dans l'**épopée**.

◆ **Le pléonasme**

Du grec *pleonasmos*, surabondance, répétition de mots dont le sens est identique : ***monter en haut***.

" *Je l'ai vu, dis-je, de mes propres yeux vu, ce qu'on appelle vu* " (Voltaire)

◆ **La tautologie**

Du grec *tautos*, le même, et *logos*, discours.

Répétition (mal) adroite d'une même idée en termes différents dans certaines formules.

En logique, proposition vraie, "**proposition valide**", quelle que soit la valeur de vérité de ses composants, par opposition à contradiction.

Les figures d'opposition

Leur repérage permet de dégager des éléments de conflit, des contradictions, des **antinomies** ³
[³ antinomique, contraire, opposé, difficilement conciliable]

◆ L'antiphrase

Le contraire de ce que l'on pense :

on me reçut de la belle manière !

Ah ! Ce qu'on s'amuse ici !

Ironie :

quelle aimable personne !

◆ L'antithèse

" ...*le feu vous gèlera...* " (d'Aubigné)

Les termes " *feu* " et " *gèlera* " expriment **des réalités contraires**.

L'antithèse, très fréquente, oppose deux termes ; elle exprime
... **le caractère conflictuel**, paradoxal, voire monstrueux d'une situation.

◆ L'oxymore ou oxymoron

N. m.

Une "**alliance de mots**"

L'oxymore associe deux termes de sens contraires, incompatibles, dans le même groupe de mots et crée
... **une réalité inattendue**, différente de la réalité existante, qui attire l'attention et frappe la sensibilité.

" *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles...* " (Corneille, *le Cid*, IV, 3)

◆ Le chiasme

*Ils n'ont que leur bonne vieille voiture verte pour richesse,
et pour distraction, les longues flâneries dans la ville.*

Les ouvriers vont à l'usine et au bureau les PDG.

" *Plaisir n'ai plus / mais vis en déconfort...* " (Marot)

Le schéma syntaxique du vers considéré est analogue mais inversé : nom-verbe / verbe-nom.

Le chiasme insiste à la fois sur **un parallélisme, une inversion et une opposition**.

◆ Le zeugma ou zeugme

Du grec *zeûgma*, lien

Coordination de deux ou de plusieurs éléments qui ne sont

... **pas sur le même plan syntaxique ou sémantique** :

" *Vêtu de probité candide et de lin blanc* " (Hugo)

Je pris mon courage à deux mains et ma valise par l'anse.

Les figures grammaticales

◆ L'acronyme

Sigle qui peut être prononcé **comme un mot ordinaire** :

C. A. P. E. S. [kɑpes]

◆ L'anacoluthie

Rupture de construction :

rattrapés par le chien policier, il arracha leur fond de culotte.

“ Et, pleurés du vieillard, il grava sur leur tombe [...] Ce que je viens de raconter ” (La Fontaine)

◆ L'apocope

Du grec *apokoptein*, retrancher

Chute d'un ou de plusieurs phonèmes à la fin d'un mot :

“ ciné ” pour *“ cinéma ”*
“ ampli ” pour *“ amplificateur ”*

◆ L'asyndète

N. f., du grec *asundeton*, absence de liaison

Suppression à effet stylistique des mots de liaison (prépositions, conjonctions, adverbes...) dans une phrase ou entre deux phrases :

l'homme entra, grand et fort, pantalon de toile, semelles de corde.

◆ L'ellipse

Absence de verbe :

*dix heures du matin. Pas un souffle d'air.
Il sortit dans la rue. Pas un chat. Pas un cri.*

◆ L'inversion

Du palais il avait trouvé l'entrée.

De cette boutique, je connais l'adresse.

◆ La syllepse

Du grec *sullêpsis*, compréhension

Accord des mots dans la phrase selon le sens et non selon les règles grammaticales :

une personne me disait qu'un jour il avait eu une grande joie.

La plupart des brebis dormaient pareillement.

Une multitude de gens mangeaient sur les terrasses des grands restaurants.

◆ Le palindrome

Anagramme :

*élu par cette crapule.
Esopo reste ici et se repose.*

(...) **Le mot, au début de son histoire, appartient-il à la langue commune ou à une langue spéciale (technique, professionnelle, etc.) ?**

C'est la question capitale du « milieu créateur » : *voler* (dérober), d'emploi commun depuis le XVI^e siècle, s'explique par le fait que ce mot fut au Moyen Âge un terme de chasse (d'un rapace qui « vole » sur sa proie et la saisit) ; *vol* (action de dérober), tiré du verbe au XVII^e siècle, est donc un autre mot que *vol* (action de se déplacer en l'air), attesté dès le XII^e siècle.

Le mouvement inverse ne se produit pas moins souvent (par exemple *traire*, mot d'usage jadis général, qui recula au XVI^e siècle devant *tirer*, dérivé de *tire*, mot du langage des tisserands picards, et d'origine flamande) ; *épave* fut un terme juridique désignant les bestiaux égarés (*beste espave*, du latin *expavida*).

Un brassage constant se dessine ainsi dans la masse du vocabulaire, amenant au centre des mots de la périphérie et vice versa : l'étude de ces phénomènes a, depuis 1950, pris une importance grandissante dans les recherches lexicologiques. La notion de milieu créateur doit du reste être étendue de façon à embrasser le registre stylistique : mots savants et mots populaires ; mots à contenu plutôt intellectuel

et mots à charge affective ; mots stables et mots « à la mode », etc. La liste de ces catégories reste ouverte ; elle se ramène à une opposition entre des éléments davantage arbitraires et des éléments davantage motivés du vocabulaire.

Or il est assuré que chacun de ces groupements est, synchroniquement non moins que diachroniquement, régi par certaines tendances générales propres. Celles-ci ont été mises particulièrement en relief par les recherches opérées sur le **langage populaire, les argots et les patois** : registre d'expression où le **calembour**, l'**attraction paronymique**, la **métaphore**, la **création expressive** (à partir de radicaux onomatopéiques) jouent un rôle considérable dans la formation des mots.

(*Étymologie*)

(...) **Le rapport que soutient l'art au langage et à la pensée discursive ne se complique peut-être jamais tant qu'à l'époque maniériste, lorsque les œuvres ne sont déchiffrables qu'à la faveur d'une docte herméneutique**

Dans maintes compositions apologétiques, des programmes sophistiqués, dus à de beaux esprits, nourrissent la figuration. Il arrive que l'œuvre, supportant plusieurs interprétations concurrentes, étouffe dans son développement discursif l'idée même qui l'avait motivée. Certaines imageries de fastes et de triomphes, conçues pour célébrer des noces princières ou des entrées de souverains, furent d'une telle complication qu'elles devenaient incompréhensibles à qui n'en possédait pas la clé thématique.

Comme l'écrivit R. Klein, « *la perfection de l'art était ainsi placée dans une idée, non seulement abstraite, mais muette et cachée, et même restée, le cas échéant, à l'état de simple sous-entendu* ». Cette contention, qui subordonne le sensible au développement complexe d'une idée, se révèle par une frénésie d'agencement formel ; ce par quoi la forme accueille des ambiguïtés sémantiques.

Le contour subtilement adultéré conduit l'œil à l'illusion consentie d'un double sens dont l'un éclaire l'autre selon le point de vue choisi. Ce qui est le propre des figures arcimboldesques construites comme un **calembour plastique** ; alors la combinaison ingénieuse des parties dans le tout, identifiables sur deux registres, domine dans l'espace de l'artifice la disposition naturelle aux illusions figure-fond.

La duplicité structurale des formes plastiques répond à la polysémie des homophonies, où la signification d'un même segment verbal est déterminée par le contexte. Ici encore, dans ce moment singulier de l'art maniériste, on voit la figuration plastique mimer les procédés du langage en lui empruntant le schème structural du calembour.

(*Art figuratif*)

(...) **Les théoriciens de l'humour ne pardonneront jamais au wit sa brillance froide, son air noble et insolent, sa façon de chatouiller l'esprit en mettant hors de combat les émotions**

Toutefois, le sourire léger qui accompagne la découverte d'une nouvelle relation entre deux idées (*pure wit*), entre une idée et un mot (*mixt wit*) ou entre deux mots (*false wit* dans la terminologie d'Addison cité par Mavrocordato), peut procurer autant de plaisir que le mouvement irrésistible du rire.

Le wit opère par des procédés tels que l'hyperbole, le paradoxe, l'antithèse, la métaphore ou le calembour.

L'histoire du concept illustre parfaitement le rapport ambigu du poète à l'imagination, à l'originalité, à l'ingéniosité : il les regarde tantôt comme qualité essentielle de la création (telle est la position d'Aristote pour qui *l'esprit équivaut à l'habileté de trouver des comparaisons saillantes*), tantôt il les considère avec une extrême méfiance et l'accuse de légèreté, voire d'immoralité.

(*Littérature Wit*)

Un exemple pour illustrer

Perles de Wit Spirit. *L'humour anglo-saxon* | Auteur : Jean-Loup Chiflet | Éditeur : Mots et Cie |
Thème : Les Incapables

Extraits

De Benjamin Disraeli :

"Monsieur le Président, je retire ce que je viens de dire, à savoir qu'une moitié du gouvernement est composée de crétins : une moitié du gouvernement n'est donc pas composée de crétins !"

De Bob Rubin :

"Les préservatifs ne sont pas toujours sûrs. La preuve, un de mes amis qui en portait un a été renversé par un bus."

Quelques réactions sur le livre

Humour so british. A priori, l'utilité d'un tel ouvrage ne saute pas aux yeux, et en général, je ne les lis guère. Et pourtant, ce recueil de citations humoristiques du style pince-sans-rire britannique m'a beaucoup amusé.

De quoi bien se détendre durant l'été, avec de petites merveilles comme :

"Je parle espéranto comme un gars du pays" Spike Mulligan, ou

"Je ne suis pas anglais. Au contraire." Samuel Beckett, ou même

"À la réflexion, la plupart des serpents ne sont pas si longs que ça, si on ne compte pas la queue." John Thompson... (Alfred Teckel, 10/07/2003)

Complet décalage. L'humour *british* me semble souvent incompréhensible. Peut-être parce qu'il est trop subtil. Ou au contraire parce qu'il ne l'est pas du tout et que je commets l'erreur de vouloir lire entre les lignes.

Toujours est-il qu'à la lecture de ce livre, je me suis souvent dit *"Je ne comprends rien. Où se trouve la feinte ?"* (bon, j'avoue être très lente en matière de compréhension de blague ou toute forme d'humour).

Puis finalement je rigole en soupirant et en me disant *"qu'est-ce qu'ils sont bêtes... 😊 !"*

Un livre qui demandera de nombreuses relectures de ma part ! (Marielle 15/07/2003)

(...) Pour ce qui est des contenus connotés véhiculés par ces multiples supports, qui ne leur correspondent pas nécessairement terme à terme, on peut les classer grosso modo en quatre grandes catégories

d'abord les *connotations stylistiques*, qui signalent l'appartenance du message à telle ou telle sous-langue — géographique (variante régionale), sociale (niveaux de langue), historique (variante archaïque ou moderniste), ou de « genre » (poétique, scientifique, publicitaire...).

Ensuite les *connotations énonciatives*, qui apportent des informations non plus sur le message mais sur le locuteur, pouvant illustrer soit son appartenance dialectale (connotations socio-géographiques, en intersection avec les précédentes), soit son affectivité (connotations émotionnelles), soit ses systèmes d'évaluation (connotations axiologiques), soit encore son emprise culturelle (connotations idéologiques).

Puis il y a le vaste domaine des *connotations associatives*, qui regroupe, notamment, tous les tropes et figures de la rhétorique, sur base de rapprochements par homonymie, paronymie, synonymie, antonymie, hyponymie, hypéronymie, etc. (calembour, allitération, rime, métaphore, métonymie, synecdoque, oxymore, allusion, ironie, etc.).

Enfin, restent les *connotations implicites*, qui désignent les présupposés, les inférences et les non-dits des énoncés comme porteurs de significations particulières.

(*Connotation*)

(...) Il n'est pas difficile d'apercevoir que cette admirable symétrie des facteurs et des fonctions risque d'être un artifice de présentation commode pour certains faits

Car il est impossible de trouver des critères proprement linguistiques pour différencier ces diverses fonctions.

Par exemple, « *l'élément argon est un gaz rare* » et « *le mot suzée est un substantif archaïque* » sont deux énoncés de structure linguistique rigoureusement semblable, bien que le premier puisse être assigné à la fonction référentielle et le second à la fonction métalinguistique.

De plus, ces fonctions pourraient être retrouvées dans beaucoup de systèmes de communication non linguistiques et ne sont donc pas spécifiques des langues naturelles.

On préférera, avec Denise et Frédéric François, parler d'une fonction centrale et primaire de

communication toujours présente, dans tous les énoncés, opposée à des fonctions secondaires ou, mieux encore, à des usages et à des effets très divers de ces mêmes énoncés (tout ce que Ludwig Wittgenstein appelait des « jeux de langage » :

appeler, commander, prier, crier, mentir, jouer une pièce, lire un texte à voix haute, convaincre, séduire, émouvoir, effrayer, décrire, raconter, supposer, interroger, nier, poser des devinettes, faire un calembour :

il avait raison, il y a là autant de « fonctions » du langage).

(*Linguistique – objet et méthode*)

(...) La connaissance de la syntaxe d'une langue ne suffit pas pour exprimer dans cette langue des choses intelligibles ou intéressantes. Si l'on néglige la sémantique, on risque d'aboutir au calembour logique, comme cela peut arriver lorsqu'on se livre à une mathématisation prématurée ou abusive, c'est-à-dire insuffisamment justifiée au niveau épistémologique. (*Recherche interdisciplinaire*)

(...) l'intertextualité du *Petit Jehan de Saintré* se laisse définir comme l'interaction dans ce texte de quatre composantes intertextuelles

le texte de la *scolastique* (organisation du roman en chapitres et sous-chapitres, ton didactique, autoréférence à l'écriture, au manuscrit), le texte de la *poésie courtoise* (la Dame « *centre divinisé d'une société homosexuelle qui se renvoie son image à travers [...] la femme [...] la Vierge* », érotique des troubadours), la littérature orale de la *ville* (cris publicitaires des marchands, enseignes, texte économique de l'époque) et, enfin, **le discours du carnaval (calembour, quiproquo, rire, problématique du corps et du sexe, masque, etc.)**.

Julia Kristeva conclut que cette connexion intertextuelle, qui change la signification de chacun de ces énoncés en les associant dans la structure du texte, peut être posée comme un « ensemble ambivalent » qui constitue une première approche de ce que pourrait être l'« unité discursive » de la Renaissance.

En se dotant de la notion d'intertextualité, la méthode transformationnelle permet ainsi de dégager l'« **idéologème** » du texte, nom donné par Kristeva à cette fonction qui rattache une structure littéraire concrète (par exemple un roman) aux autres structures (par exemple le discours de la science).

(Théorie de l'intertextualité)

Encyclopédie Universalis