

L'analyse stylistique :

L'analyse stylistique est l'examen des procédés linguistiques mis en œuvre par un écrivain, non seulement à des fins communicatives, mais encore en vue de produire un effet esthétique. Elle est sans cesse au service de l'interprétation littéraire du texte, en s'attachant de prime abord aux modalités de l'écriture de l'œuvre, c'est-à-dire à la sélection des mots, des phrases, des postures énonciatives et des procédés rhétoriques au sens large, qui permettent aux auteurs de livrer leur vision du monde, de construire leurs univers et de les faire partager au lecteur.

L'analyse stylistique emprunte à la grammaire, à la linguistique (énonciation, pragmatique, linguistique textuelle, analyse du discours), à la rhétorique, à la poétique et à la sémiotique leurs outils et leurs approches pour décrire l'utilisation qu'un auteur fait de tel ou tel élément langagier. Se pose alors la délicate question de la représentativité d'un procédé et de la valeur qui lui est attachée.

Le mot « procédé » est à prendre dans son sens large de « fait observable » à quelque niveau du texte qu'il se présente : procédés de progression textuelle, procédés énonciatifs, lexicaux, grammaticaux et rhétoriques. Conduire une analyse stylistique, c'est donc mettre en relation les procédés relevés les uns avec les autres, pour faire apparaître les enchaînements que le texte unit en profondeur. Cette mise en relation construit un parcours interprétatif que le

commentaire

suivra

Démarche proposée pour élaborer une analyse stylistique :

➤ Aborder le genre de l'œuvre

Toute œuvre appartient à un genre, ce qui revient à dire que toute œuvre suppose un horizon d'attente, c'est-à-dire un ensemble de règles servant à orienter la compréhension du lecteur. Identifier le genre dans lequel s'inscrit l'œuvre est un préalable important à l'étude. En effet, le choix d'un genre littéraire sélectionne une série de procédés langagiers invariants que le commentaire doit mettre à jour. Cependant, comme l'écrivain « joue » avec les genres et cherche à se départir de certains moules d'écriture, la tâche de l'apprenti stylisticien n'est guère aisée.

Questionner le genre sert à interroger les propriétés définitoires d'un genre, tout en mesurant sa part de conformité ou de déviance par rapport à ce modèle.

➤ Aborder le texte

On s'attachera à faire apparaître la littérarité et la spécificité du passage choisi en rapport avec le thème abordé pour un commentaire général, ou en lien avec la question qui oriente fortement le commentaire. Dans les deux cas, trois grands ensembles de données se dessinent dont le point d'intersection constitue l'axe majeur du projet de lecture stylistique :

1. les paramètres génériques spécifiques (genre, sous-genre, dominante narrative, descriptive ou dialogale, moment formel) ;
2. les thèmes abordés (universaux ou particuliers, topos ou modernité) ;
3. le traitement rhétorique, énonciatif ou argumentatif dominant (tonalité, registres, figures de style, positionnement énonciatif, dialogisme).
4. À partir de ces éléments, l'étudiant rédigera en quelques lignes le projet de lecture qui apparaîtra dans l'introduction du devoir. Le commentaire s'élaborera en suivant ce projet de lecture qui servira de fil conducteur et fédérera l'analyse stylistique. Il sera opportun de le rappeler explicitement lors des articulations du devoir. La conclusion devra valider les hypothèses formulées par le projet de lecture.

➤ **Organiser les étapes du commentaire stylistique**

A. L'introduction :

1. Elle sera brève et aura pour fonction de présenter le texte en identifiant clairement le genre (éventuellement la dominante textuelle) auquel il appartient ;
2. situer le passage ou le corpus;
3. résumer l'extrait en le rattachant à un projet plus général, comme un thème universel, un mouvement littéraire, une expression originale de l'auteur ;
4. offrir le projet de lecture stylistique et indiquer les grandes lignes du plan

B. Construire un plan

Le plan est une étape importante, qui constitue l'armature du commentaire. Il permet de réorganiser les résultats de l'analyse en fonction du projet de lecture choisi pour dévoiler les ressorts et les richesses du texte, ou suivre les pistes ouvertes par la question posée. Rappelons cependant qu'en raison de la spécificité de chaque texte, et de chaque question, il ne saurait y avoir de plan type. Le plan se fera en deux ou trois parties, jamais davantage. Il comprendra des sous-parties plus techniques abordant en détail le rôle d'un procédé ou d'un marqueur.

Il ne serait pas impossible de suivre les grandes articulations du texte en mettant l'accent sur les procédés de composition, et sur les procédés de la progression textuelle. On pourrait également aborder successivement les grands domaines constitutifs du texte : le lexique, la syntaxe, les figures.

➤ **Procéder à l'analyse**

L'analyse stylistique d'un roman tient beaucoup à la poétique qui désigne aussi bien les textes écrits sous forme de poésie que la science qui étudie les textes littéraires. C'est cette science qui nous intéresse. Elle cherche à développer des méthodes d'analyse pour dégager la littérarité d'un texte.

*La littérarité serait à la littérature ce que la langue est à la parole chez Saussure, c'est-à-dire ce que toutes les œuvres de la littérature ont en commun, dans l'abstrait, comme système (Mounin 1974). – [littérarité]. – 1^{re} attest. 1965 (T. Todorov, *Théorie de la litt.*, éd. du Seuil, p. 37 : R. Jakobson donna à cette idée sa formule définitive : « L'objet de la science littéraire n'est pas la littérature, mais la « littérarité » (*literaturnost'*), c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire »); dér. sav. de *littéraire** à l'aide du suff. -ité* d'apr. le terme russe *literaturnost'* proposé par R. Jakobson dans *La Poésie moderne russe*, esquisse 1, Prague, 1921, p. 11.*

S'est au 20^{ème} s. que cette science s'est développée en tant que telle grâce au formalisme russe au début du siècle en suite grâce au structuralisme.

➤ **Histoire du formalisme**

Ce courant de critique littéraire se développe en Russie entre 1915 et 1930, mais ce mouvement n'a été découvert en France que vers 1960. Il commence par la création en 1915 du Cercle linguistique de Moscou pour « Promouvoir la linguistique et la poétique ». Il est aidé ensuite par la collaboration de l'OPOYAZ, qui aide les formalistes par l'apport des poètes futuristes comme Vladimir Maïakovski.

La revue *Poetica* est publiée avec l'aide des formalistes par l'institut d'État d'histoire

des arts. Le mot « formaliste » est d'abord une critique qui leur est adressée, mais dont ils se défendent, affirmant préférer « les qualités intrinsèques du matériau littéraire ».

➤ **Grandes idées**

Le formalisme naît en réaction contre une méthode de critique qui s'attachait à l'étude des symboles et d'éléments qui influencent l'œuvre (l'histoire, la société...). Contre cette manière de faire, les formalistes proposent d'étudier la littérarité, rappelons-le, il s'agit de « Ce qui fait d'une œuvre une œuvre littéraire », selon Jakobson. Ainsi les formalistes étudient en détail la structure des œuvres, les personnages, la structure précise du vers.

➤ **Le cercle de prague :**

Le **cercle linguistique de Prague** ou « école de Prague » (en tchèque *Pražský lingvistický kroužek*) a été un groupe de critique littéraire et de linguistique influent du XX^e siècle. Ses membres ont développé des méthodes de critique littéraire sémiotique de 1928 à 1939 qui ont eu une influence significative et durable en linguistique et sémiotique.

Dès 1920, Roman Jakobson avait transporté à Prague l'esprit des recherches formalistes ; il fondait, en 1926, le Cercle linguistique de Prague, d'où devait sortir le structuralisme linguistique. Une fortune inattendue attendait les idées formalistes.

➤ **Orientation des travaux du Cercle**

Le cercle de Prague se compose d'émigrés russes comme Roman Jakobson, Nicolaï Troubetzkoy, et Sergeï Karcevski, tout comme les érudits tchèques René Wellek et Jan Mukařovský. Le créateur du cercle et son premier président est le linguiste tchèque Vilém Mathesius (jusqu'à sa mort en 1945). Roman Jakobson fut vice-président.

L'œuvre du groupe avant la Seconde Guerre mondiale a été publiée dans *Travaux du cercle linguistique de Prague* qui représente les contributions les plus significatives au congrès mondial des slavistes. C'est dans ces *Travaux*, écrits en français, qu'apparaît pour la première fois le terme *structure*, dans son sens linguistique. La première livraison de ce manifeste eut lieu en 1929, date à laquelle le cercle se fait connaître, à l'occasion du premier congrès international des slavistes. Ce sera le premier manifeste du structuralisme.

Le concept de *fonction* dans le langage est la notion clef des travaux du cercle pragois. C'est, dans la grande diversité des travaux pragois, le seul point commun qui permet une cohésion du cercle. Cependant, il ne faudrait pas, comme c'est très répandu, assimiler le cercle linguistique de Prague à l'invention de la phonologie. D'ailleurs, le terme *fonction* a, dans les travaux du cercle, deux sens bien différents, qui ont été repris et validés par la suite :

- le langage a une *fonction*, c'est-à-dire qu'il sert à quelque chose : le schéma de la communication de Jakobson en sera, plus tard, une formalisation célèbre ;
- une langue est composée d'éléments qui ont, ou n'ont pas, une fonction : les phonèmes servent à distinguer des paires minimales, ce qui fonde la phonologie, alors que les phones sont des éléments non-discriminants, ce qui fonde la phonétique. Le fonctionnalisme de Martinet reprendra cette distinction.

Le cercle de Prague n'aurait cependant eu aucun mérite à redécouvrir le poncif multimillénaire de l'utilité du langage : ce concept est déjà présent chez Platon, et repris par les grammaires du Moyen Âge ; l'originalité du cercle pragois est d'avoir articulé cette notion de fonction avec l'appréhension de la langue en tant que système.

➤ **Structuralisme et sémiotique**

À partir du début des années 1960, la poétique a connu un développement sans pareil, cela sous la double impulsion du structuralisme littéraire et de la sémiotique (ou sémiologie). Bien que son rayonnement ait été international, le structuralisme littéraire constitue la variante spécifiquement française de la poétique des années 1960 et 1970. Contrairement au *New Criticism* anglo-saxon ou à la *Literaturtheorie* allemande par exemple, il a accordé une place centrale à la linguistique, et plus précisément à la linguistique structurale (représentée surtout par les travaux de Jakobson, Hjelmslev et Benveniste), dans laquelle il ne cherchait pas seulement des outils analytiques mais aussi un idéal de scientificité. Enfin, il s'est voulu partie prenante d'un nouveau paradigme théorique – l'analyse structurale, incarnée de manière exemplaire par l'anthropologie de Claude Lévi-Strauss.

Contrairement au structuralisme, la *sémiotique* a été d'emblée un mouvement international, se développant d'ailleurs selon des voies très diverses : ainsi les sémioticiens américains (par exemple, T. A. Sebeok) ou italiens (U. Eco) se sont inspirés essentiellement de Charles Sanders Peirce, les chercheurs soviétiques se tournant plutôt vers la théorie cybernétique ; quant aux études sémiotiques françaises, elles se sont référées surtout à la sémiologie esquissée par Ferdinand de Saussure.

Les travaux de poétique entrepris dans le cadre sémiotique sont souvent difficiles à distinguer de ceux qui relèvent du structuralisme littéraire au sens strict du terme. Une différence subsiste néanmoins : si l'analyse structurale s'est évertuée à intégrer la poétique dans une théorie générale du langage, la sémiotique n'a vu là qu'un premier pas vers une théorie globale des signes

➤ **La narratologie**

La narratologie, terme forgé par Tzvetan Todorov en 1969, désigne l'une des méthodes d'interprétation des textes littéraires. Elle examine principalement les matières narratives qui composent le récit. Autrement dit, elle scrute, comme le précisent Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (1995 : 168), «les composantes et les mécanismes du récit ». Cette discipline est développée, de façon approfondie, depuis *Figures III* (1972), par Gérard Genette. Des auteurs comme Vladimir Propp, Algirdas Julien Greimas, Claude Bremond et bien d'autres théoriciens du récit de l'époque tracent la première voie de la narratologie : la sémiotique narrative d'inspiration structuraliste. C'est l'ère de la narratologie classique. Pareille voie s'attache essentiellement à la structure narrative, à l'immanence narrative en sacrifiant certaines des composantes de la matière narrative comme les facettes de la temporalisation, du discours rapporté, etc. Depuis l'émergence des approches d'interlocution (pragmatique, énonciation, analyse de discours, etc.), la narratologie n'analyse plus uniquement la structure, l'immanence narrative. Elle oriente son objet d'attaque, non seulement vers l'étude des composantes comme la narration, l'histoire, le récit, etc., mais elle s'intéresse également aux matières narratives telles que ces dernières sont perçues par l'instance réceptrice. Le texte narratif devient, dans ces conditions, un espace de coopération entre texte-lecteur, et contient, comme les autres

activités de communication, les actes de parole. À en croire Dominique Combe cité par Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Chateau (2005 : 81) « raconter [...] est sans doute l'acte de langage le plus fondamental de la littérature ».

- **Définition de la narratologie :** D'une part, elle s'intéresse aux récits en tant qu'objets linguistiques indépendants, détachés de leur contexte de production ou de réception. D'autre part, elle souhaite démontrer une structure de base, identifiable dans divers récits.

1. Distinction de récit/ histoire/ narration selon G. Genette dans *Figures III* :

Les travaux de G. Genette mettent en relief une étape importante dans le développement de la théorie littéraire et de l'analyse du discours, en ce qu'ils constituent un renouvellement de la critiques narratologiques. Il poserait les postulats de base d'une théorie générale du récit puisque leur visée est définir des procédés narratifs qui participeraient à l'organisation interne de divers récits romanesques, leur structure de base.

Dans son ouvrage critique *Figures III*, Genette explique sa démarche analytique en justifiant le choix du corpus *A la recherche du temps perdu* qu'elle prétend « *aller non du général au particulier , mais bien du particulier au générale* » (1972 :68) . En clair il propose une méthode d'analyse du récit. L'introduction de la partie intitulée *Discours du récit, essai de méthode* G. Genette souligne l'ambiguïté définitionnelle qui entoure la notion de récit.

La définition la plus élémentaire de récit : du latin *recitare* = lire à haute voix. En Français nom masc. –toute forme de présentation – Orale ou écrite d'une histoire, véritable ou fictive. (Ph. Forest et G. Conio, *Dictionnaire fondamental du Français littéraire*, Maxi-Livres, 2004).

Cette définition ne nous éclaire pas sur l'objet de la désignation exacte du récit : s'agit de la représentation ou de l'histoire (il semble que cette définition reprend les

catégories narratives platoniciennes du récit la *mimésis* (imitation parfaite) (feindre) et *diégésis* (récit pur) sans les distinguer.

G. Genette propose de discerner nettement sous le terme de récit trois notions distinctes :

- Dans un premier sens, *récit* désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements. Notre étude porte essentiellement sur le récit au sens le plus courant, c'est-à-dire le signifiant, le discours ou le *texte* narratif.
- Dans un second sens, *récit* désigne la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition. Nous nommerons *histoire* le signifié ou contenu narratif,
- Un troisième sens : *récit* désigne encore un événement : non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer en lui-même. *narration* l'acte narratif producteur

Histoire et narration n'existent pour nous que par le truchement du récit. Mais réciproquement le récit, le discours narratif ne peut être tel qu'il raconte une histoire, faute de quoi il ne serait pas narratif. L'analyse du discours narratif sera donc essentiellement l'étude des relations entre récit et histoire, entre récit et narration, entre histoire et narration.

On tente ainsi de voir les relations possibles entre les éléments de la triade récit/histoire/narration. Ces relations prennent forme, notamment, au sein de quatre catégories analytiques : le mode, l'instance narrative, le niveau et le temps.

2. . La conception du personnage selon PH Hamon :

Article de référence : « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Seuil, 1972.

Dans un article fondateur « Pour un statut sémiologique du personnage », 1972, repris dans *Poétique du récit*, Philippe Hamon propose de considérer le personnage comme un signe, composé de signes linguistiques au lieu de l'accepter comme centré sur la notion de personne humaine. Philippe Hamon définit ainsi le personnage comme une construction mentale que le lecteur opère, à partir d'un ensemble de signifiants épars dans le texte : sexe, âge, qualités physiques, richesses, aptitudes intellectuelles ou manuelles, niveau de langue, courage, lucidité. Ces traits ne sont définitoires pour tel personnage que si ce trait est dénié à tel autre. Le personnage n'est donc pas seulement construit par un ensemble de marques isolables, mais dans et par un système d'oppositions qu'instaure le texte. Comme en linguistique, il existe donc des personnages synonymes et des personnages antonymes.

Pour analyser le personnage /héros Ph. Hamon propose dans, « Pour un statut sémiologique du personnage », de l'aborder au niveau de l'énoncé en dégagant les procédés différentiels qui participent à le désigner et le distinguer comme tels. Ces procédés sont :

- 1- **La qualification différentielle** qui s'intéresse à la quantité des qualifications assignées à chaque personnage et aux aspects de leur manifestation, il s'agit donc de

- **La distribution différentielle :**

Philippe Hamon rapporte le procédé de la distribution différentielle aux nombres d'apparition du personnage dans le récit, à des moments plus ou moins importants de l'histoire. Il s'agit d'un procédé « *purement quantitatif et tactique* ». Il apparaît plus ou moins longtemps, avec un rôle et des effets plus ou moins importants.

- **L'autonomie différentielle :**

Le procédé de l'« autonomie différentielle » consiste, selon Ph. Hamon, en l'attribution à un personnage une latitude associative et une mobilité dans l'espace du récit

- **La fonctionnalité différentielle :**

Le procédé de la « fonctionnalité différentielle » se rapporte, selon Ph. Hamon, premièrement, aux « prédicats fonctionnels » attribués au personnage sur le plan du savoir, du pouvoir et du vouloir.

- **Le commentaire explicite :**

Tout au long du récit, le personnage fait l'objet d'un commentaire dans lequel le narrateur évalue le « savoir-vivre » (attitudes) de ce personnage, son « savoir-faire » (activités) et son « savoir-dire » (paroles).

- **La redondance des marques grammaticales.** *« Le personnage est un de ces lieux et un de ces centres privilégiés. Au simple niveau signifiant, les récurrences du nom propre, et le jeu de la coréférence et des substituts sont déjà un facteur de redondance. Sur le plan du signifié l'œuvre, culturellement et structurellement centrée sur les supports de la narration qui sont les personnages. »*

Greimas nous offre une autre conception du personnage qui est en relation étroite avec ces actions.

Greimas envisage que l'on peut considérer toute histoire selon un modèle logique simple. En effet dans la conception de la sémiotique narrative, tout récit est l'histoire d'une quête ou d'un conflit qui met en scène un sujet de la quête une objet de la quête.

1. Les rôles actantiels

Greimas prévoit dans ce conflit d'autres rôles actantiels que celui du sujet (le héros) et celui de l'objet de la quête. Il s'agit des opposants (qui s'opposent à la quête) et adjuvants (ceux qui aident le sujet), des destinateurs (qui définissent l'objet) et des destinataires (ceux qui reçoivent l'objet).

Les personnages sont donc analysés en fonction de ces 6 rôles actantiels. Greimas distingue le niveau de la manifestation, c'est-à-dire le récit tel que nous le lisons et le niveau de la grammaire du récit que l'analyse reconstruit selon le schéma actantiel.

- **Schéma actantiel :**

Destinateur Destinataire

Objet Sujet

Adjuvant Opposant

Assumant ces rôles, les actants participent à l'intrigue que

Selon Paul Larivaille l'intrigue (l'histoire) se résume dans toute œuvre en 5 étapes que figure le schéma quinaire. Ce dernier se définit comme le passage d'un état à un autre par la *transformation* (étapes 2, 3 et 4).

Le schéma quinaire comporte les étapes suivantes :

1. Etat initial
2. Complications (forces perturbatrices)
3. Dynamique
4. Résolution (Forces équilibrantes)
5. Etat final

- **Le temps de l'histoire et le temps du récit**

Le roman raconte une histoire qui se déroule dans le temps, que l'on peut nommer le temps de l'histoire ou temps des événements de l'intrigue. Dans une certaine mesure, il est, dans l'univers de la fiction, mimétique du temps réel. C'est le temps dans lequel vivent et évoluent les personnages. Il se mesure en heures, jours, mois, années. L'acte de raconter nécessite également du temps. Pour narrer des événements, des actions, des pensées, des paroles, le narrateur a besoin de temps et opère des choix significatifs dans le rendu des événements mesurable en nombre de pages et de lignes.

Le genre romanesque offre donc deux temporalités qui entretiennent des rapports complexes :

- le temps de l'histoire ;
- le temps du récit.

Les relations entre ces deux temporalités sont multiples et génèrent des effets variés. On retiendra : l'ordre, le moment, la vitesse et la fréquence.

L'ordre des événements et l'ordre du récit

Le premier problème qui se pose concerne l'ordre de narration, donc de présentation et de composition des événements qui se sont produits dans l'histoire. Comment rendre l'enchaînement chronologique, la succession des événements ?

Soit en optant pour une homologie, c'est-à-dire une présentation simultanée entre le temps de l'histoire et celui de la narration, qui suit l'ordre chronologique. Ce cas est assez rare et se trouve dans des récits relativement simples comme les contes. Il s'agit alors d'un mode de progression linéaire.

Soit en optant pour une discordance entre l'ordre des événements et leur narration. Il s'agit alors de jouer avec les anachronies narratives qui modifient l'ordre des événements soit par anticipation (prolepse) soit par retour en arrière (analepse).

- La prolepse consiste à raconter par anticipation un événement ultérieur avant le moment où il devrait prendre place dans la fiction. *Manon lescaut*, de l'Abbé Prévost débute par la rencontre de l'Homme de qualité et de Des Grieux au moment du retour de ce dernier de l'Amérique.
- L'analepse procède par rétrospection et relate un événement après le moment où il devait se situer. L'analepse revêt différentes valeurs ; on retiendra entre autres, son rôle souvent explicatif, puisqu'en opérant un retour en arrière, elle vient livrer des causes, présenter la psychologie d'un personnage, révéler le travail de mémoire

- **Le moment de la narration**

Il s'agit de savoir quand est racontée l'histoire par rapport au moment où elle s'est déroulée. Gérard Genette retient quatre possibilités :

- **La narration simultanée** donne l'impression que le narrateur raconte l'histoire au moment où elle se produit (ce qui est totalement impossible). Le roman épistolaire a recours parfois, pour mimer des moments de grande intimité ou de forte tension dramatique à cette technique. Le roman contemporain affectionne également cette procédure qui est compatible avec un narrateur homodiégétique ou qui passe par le regard d'un personnage :

- Le choix de la narration immédiate permet de faire coïncider l'événement, l'arrivée de Julie, et le rendu des émotions de Saint Preux qui lui écrit alors qu'il la regarde arriver vers lui.
- **La narration ultérieure** permet de raconter les événements après qu'ils ont eu lieu. Le temps dominant est le passé. Il s'agit du cas le plus fréquent, comme dans *le Rouge et le noir* de Stendhal ou *les Illusions perdues* de Balzac.
- **La narration antérieure** anticipe sur les événements à venir. Le temps dominant est alors le futur. Il est rare de trouver des récits entiers optant pour cette technique narrative, qui se limite généralement à des pages ayant valeur prémonitoire comme les rêves, les récits d'oracle ou les récits prédictifs.
- **La narration intercalée** mêle narration ultérieure et narration simultanée. C'est souvent le cas dans le roman à la première personne comme dans le journal intime ou le roman par lettres

- **La vitesse de la narration**

Elle concerne le rapport entre la durée de l'histoire qui se mesure en heures, jours, années et celle de la narration qui se mesure en pages et en lignes. Ce rapport génère des effets de rythme et de tempo romanesque en termes d'accélération ou de ralentissement. On distingue :

- la scène qui fait coïncider le temps de l'histoire et celui de la narration. Elle recourt généralement au dialogue, créant l'illusion que le temps consacré à la lecture reflète celui que le narrateur ou les personnages qui dialoguent utilisent (→ Enfance).
- la pause correspond à un ralentissement du temps de l'histoire, dans lequel il ne se passe rien ou peu de choses. En général, il s'agit de fragments non narratifs, comme les descriptions ou les digressions, ou encore des commentaires généralisants sur tel ou tel point.
- le sommaire est un résumé en quelques mots ou quelques lignes d'une longue durée de l'histoire ce qui provoque un effet d'accélération.

- l'ellipse opère l'accélération la plus forte, puisqu'elle permet d'omettre, c'est-à-dire de passer sous silence un épisode, un fait. Elle peut revêtir une fonction explicative ou au contraire éluder un événement. C'est la logique de l'histoire qui permet de se rendre compte qu'un événement s'est produit mais qu'il n'a pas été relaté

- **La fréquence**

Elle concerne le rapport entre le nombre de fois où un événement s'est produit dans l'histoire et le nombre de fois où il est raconté dans le récit. On relève trois possibilités :

- Le mode singulatif qui consiste à raconter une fois ce qui s'est produit une fois. Le récit d'actions opte en général pour ce mode qui permet une certaine dynamique enchaînant les événements ; c'est le cas dans *Candide* de Voltaire, par exemple où le narrateur se livre d'ailleurs à des jeux insistants sur l'accumulation d'événements qui accablent le malheureux disciple de Pangloss.
- Le mode répétitif raconte plusieurs fois ce qui s'est passé une fois, ce qui permet entre autres, d'avoir plusieurs points de vue sur le même événement. Laclos, dans *les liaisons dangereuses* propose un triple récit de la découverte par Madame de Volanges des lettres que Danceny avait adressées à Cécile : le premier par celle qui est à l'origine de cette manipulation, Madame de Merteuil, les deux autres par la mère et par la victime. Ce mode répétitif fait éclater le cynisme et le sadisme de Madame de Merteuil tout en révélant l'affligeante naïveté des victimes.
- Le mode itératif relate une fois ce qui s'est passé plusieurs fois. Il peut s'agir d'évoquer une habitude, une permanence, une répétition. L'imparfait, par ses affinités aspectuelles, est propice à l'évocation itérative (→ *La Curée*).