

CHAPITRE XXI

L'HARMONIE DU STYLE

L'harmonie, pour les phrases, consiste en leur cadence et leur équilibre. L'harmonie, pour les mots, consiste en leurs sons propres.

L'harmonie est le sens musical des mots et des phrases combiné agréablement pour l'oreille.

Boileau l'a dit avec raison :

« La plus noble pensée
Ne peut plaire quand l'oreille est blessée. »

« En principe l'harmonie fait partie du bon style. Tous les grands écrivains l'ont recherchée ; ceux mêmes qui s'en moquent n'y renoncent pas, et l'on trouve à chaque page de leurs œuvres des exemples de phrases rythmées, des alliances de mots agréables, des noms de syllabes flatteurs. »

(Antoine ALBALAT.)

Si comme le dit Ernest Dupuy dans son *Victor Hugo : l'Homme et le poète*, « cette originalité, cette fécondité rythmique, c'est la richesse de la rime qui en est le gage, et quelquefois, il faut le dire, la rançon. Le jeu souple et capricieux du vers n'est pas l'absolue liberté. Les rimes sont les ancrs qui le retiennent et l'empêchent de s'en aller à la dérive », qu'entend-on par harmonie des mots dans un texte en prose ? Allons-nous nous occuper systématiquement de la césure comme dans la poésie ? Couper en trois tronçons de quatre syllabes sonnantes l'alexandrin ? Travailler à décomposer le vers français en sa mesure réelle le pied syllabique ? Allons-nous chercher la rime riche ? Et que dire alors de l'hémistiche ?

Le sens de l'ouïe pour Cicéron « un juge fier et dédaigneux » est juge de la santé du style, car du moins, pour une partie, sa force réside dans l'arrangement des mots. Or, l'harmonie n'est que l'art suprême

de l'arrangement des mots, le souci de cet arrangement en vue de la cadence et du son.

« C'est Guez de Balzac le premier qui donna à notre prose, la suavité, la douceur, le nombre, le balancement, l'ordonnance, l'harmonie. Son succès fut considérable, et son nom a mérité de compter parmi les grands. Depuis Balzac, il n'est pas un prosateur soucieux de l'art d'écrire qui n'ait recherché l'harmonie de la forme autant que l'originalité des idées. Ce souci s'est conservé jusqu'à Chateaubriand et Flaubert, qui écrivait ses phrases comme s'il les destinait à être lues à haute voix. »

(Antoine ALBALAT.)

« Quelquefois, [dit Guy de Maupassant en parlant de Flaubert], jetant dans un grand plat d'étain oriental, rempli de plumes d'oie soigneusement taillées, la plume qu'il tenait à la main, il prenait la feuille de papier, l'élevait à la hauteur du regard et, s'appuyant sur un coude, déclamaient d'une voix mordante et haute. Il écoutait le rythme de sa prose, s'arrêtait comme pour saisir une sonorité fuyante, combinait les tons, éloignait les assonances, disposait les virgules avec conscience, comme les haltes d'un long chemin. »

(Guy de MAUPASSANT, *Souvenirs d'un an. Le Gaulois*, 1880.)

« Une phrase est viable, disait-il, quand elle correspond à toutes les nécessités de la respiration. Je sais qu'elle est bonne, lorsqu'elle peut être lue tout haut. »

« Les phrases mal écrites, ajoutait-il dans la *Préface des Dernières Chansons* de Louis Bouilhet, ne résistent pas à cette épreuve ; elles oppressent la poitrine, gênent les battements de cœur et se trouvent ainsi en dehors des conditions de la vie. »

Boileau a raison :

« Il est un heureux choix de mots harmonieux ;
Fuyez des mauvais sons le concours odieux. »

« Certains mots par eux-mêmes n'ont aucun caractère, aucun son agréable, et ne prennent de l'harmonie que par alliance avec d'autres sons ; il en est même qui, accouplés, donnent des duretés regrettables. » [...] D'une manière générale, abstenons-nous de toute rudesse dans le son, des heurts, des dissonances marquées, à moins qu'il n'y ait, pour maintenir ces sons ou ces mots, des raisons de relief, d'originalité, ou de beauté littéraire. »

(Antoine ALBALAT.)

Dispensons-nous d'écrire :
Si vous vous vouez à l'éducation.
Qu'avez-vous voulu dire ?
Il alla à Alexandrie.

Éviter la prédominance des consonnes fortes, la répétition trop fréquente de certaines voyelles, le grand nombre des monosyllabes, les nasillements, une succession de voyelles nasales (an, on, in), etc., tout cela, évidemment, est affaire de goût. Il ne faut pas tomber dans l'affectation. Le mélange du rude et du doux est nécessaire pour faire un style.

Car comme le dit Marmontel :

« C'est à une oreille exercée à distinguer toutes ces nuances et à éviter les mots qui produisent un son désagréable et fâcheux. »

Par contre, une des causes de dureté dans le style reste l'emploi récurrent des « qui » et des « que » et cela indifféremment de la délicatesse de l'oreille de l'un ou de l'autre. Ici, nous nous heurtons à une habitude invétérée chez les bons auteurs du XVII^e siècle. Leur écrit fourmille de « qui » et de « que », ce qui ne les empêche pas d'être d'excellents auteurs, choisissant la fermeté et la vigueur avant l'harmonie. Cette manière d'écrire ne se calme un peu qu'à partir de Rousseau, pour disparaître avec Chateaubriand, à mesure que la langue s'écarte du génie latin.

Voici un passage de La Bruyère, qui caractérise le mode d'emploi des qui et des que, tel que nous le trouvons chez tous ses contemporains :

« [...] Toutes les sortes de talents que l'on voit répandus parmi les hommes se trouvent partagés entre vous. Veut-on de diserts orateurs qui aient semé dans la chaire, toutes les fleurs de l'éloquence, qui, avec une saine morale, aient employé tous les tours et toutes les finesses de la langue, qui plaisent par un beau choix de paroles, qui fussent aimer les solennités, les temples, qui y fassent courir : qu'on ne les cherche pas ailleurs, ils sont parmi vous. »

(LA BRUYÈRE, *Discours à l'Académie.*)

L'abus des « qui » et des « que » a fini par disparaître de notre littérature. Flaubert les proscrivait, il les considérait comme le plus grand écueil de l'harmonie. Il est préférable de ne pas les multiplier et de s'en servir sobrement. On les trouve sous forme de pronoms relatifs et de conjonctions de subordination qui prolifèrent dans le

discours indirect lié où les paroles rapportées sont intégrées dans une proposition subordonnée conjonctive.

Il déclara *qu'*il savait bien *qu'*il allait faire une action violente, mais *qu'*il ne croyait pas avoir tort.

(Victor HUGO.)

On dit *qu'*elle a des « amants ».

(Jules VALLÈS.)

Vous remarquez votre texte alourdi de « qui » et de « que », pensez à en remplacer les subordonnées conjonctives par une subordonnée infinitive, quand le sens vous le permet et adoucissez vos phrases.

Il ajouta *que*, n'ayant pas d'occupations très importantes, il avait résolu de remédier à cet état de choses.

(Jean GIONO.)

Donne : Il ajouta, n'ayant pas d'occupations très importantes, avoir résolu de remédier à cet état de choses.

Je vous dis *que* je prends un amant.

(Alfred DE MUSSET.)

Devient : « Je vous dis prendre un amant. »

J'ai dit *que* j'avais tué Carmen ; mais je n'ai pas voulu dire où j'avais mis son corps.

(Prosper MÉRIMÉE.)

S'allège : « J'ai dit avoir tué Carmen ; mais je n'ai pas voulu dire où j'avais mis son corps. »

Relisons, pour exemple, le portrait du grand-prêtre Schahabarim dans Salammbô où les mots glissent sans le heurt dysharmonique des *qui* et des *que* en troupeau. Il y en a bien sûr, mais juste ce qu'il faut.

« Personne, à Carthage, n'était savant comme lui. Dans sa jeunesse, il avait étudié au collège des Mogbeds, à Borsippa, près Babylone ; puis visité Samothrace, Pessinunte, Éphèse, la Thessalie, la Judée, les temples des Nabatéens, qui sont perdus dans les sables ; et, des cataractes jusqu'à la mer, parcouru à pied les bords du Nil. La face couverte d'un voile, et en secouant des flambeaux,

il avait jeté un coq noir sur un feu de sandaraque, devant le poitrail du Sphinx, le Père-de-la-terreur. Il était descendu dans les cavernes de Proserpine ; il avait vu tourner les cinq cents colonnes du labyrinthe de Lemnos et resplendir le candélabre de Tarente, portant sur sa tige autant de lampadaires qu'il y a de jours dans l'année ; la nuit, parfois, il recevait des Grecs pour les interroger. La constitution du monde ne l'inquiétait pas moins que la nature des Dieux ; avec les armilles placés dans le portique d'Alexandrie, il avait observé les équinoxes, et accompagné jusqu'à Cyrène les bématises d'Évergète, qui mesurent le ciel en calculant le nombre de leurs pas ; — si bien que maintenant grandissait dans sa pensée une religion particulière, sans formule distincte, et, à cause de cela même, toute pleine de vertiges et d'ardeurs. Il ne croyait plus la terre faite comme une pomme de pin ; il la croyait ronde, et tombant éternellement dans l'immensité, avec une vitesse si prodigieuse qu'on ne s'aperçoit pas de sa chute.

De la position du soleil au-dessus de la lune, il concluait à la prédominance du Baal, dont l'astre lui-même n'est que le reflet et la figure ; d'ailleurs, tout ce qu'il voyait des choses terrestres le forçait à reconnaître pour suprême le principe mâle exterminateur. Puis, il accusait secrètement la Rabbet de l'infortune de sa vie. N'était-ce pas pour elle qu'autrefois le grand-pontife, s'avancant dans le tumulte des cymbales, lui avait pris sous une patère d'eau bouillante sa virilité future ? Et il suivait d'un œil mélancolique les hommes qui se perdaient avec les prêtresses au fond des térébinthes.

Ses jours se passaient à inspecter les encensoirs, les vases d'or, les pinces, les râteaux pour les cendres de l'autel, et toutes les robes des statues jusqu'à l'aiguille de bronze servant à friser les cheveux d'une vieille Tanit, dans le troisième édicule, près de la vigne d'émeraude. Aux mêmes heures, il soulevait les grandes tapisseries des mêmes portes qui retombaient ; il restait les bras ouverts dans la même attitude ; il priait prosterné sur les mêmes dalles, tandis qu'autour de lui un peuple de prêtres circulait pieds nus par les couloirs pleins d'un crépuscule éternel.

Mais sur l'aridité de sa vie, Salammbô faisait comme une fleur dans la fente d'un sépulcre. »

(FLAUBERT, *Salammbô*, chapitre X : *Le serpent*.)

La prose offre d'aussi beaux effets que la poésie dans l'art de rendre la vie d'une image par le son des syllabes :

« Le chat-huant vole d'une aile silencieuse, comme étoumée de ouate. La longue belette s'insinue au nid sans frôler une feuille. La fouine ardente, altérée de sang chaud, est si rapide, qu'en un moment elle saigne et parents et petits, égorge la famille entière. »

(MICHELET.)

Notre langue à l'harmonie réelle peut exprimer la rapidité par une suite de syllabes brèves :

Le moment où je parle est déjà loin de moi.

Ou la lenteur avec une suite de syllabes longues :

Traçât à pas tardifs un pénible sillon.

Le craquement des os :

« Sous les pieds des éléphants qui les écrasent, les poitrines craquaient comme des coffres. »

(FLAUBERT.)

Le sifflement des serpents :

« Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur nos têtes. »

(RACINE.)

Le vent :

« Se gorge de vapeurs, s'enfle comme un ballon,
Fait un vacarme de démon,
Siffle, souffle, tempête... »

(LA FONTAINE.)

« Mais cette poursuite de l'harmonie imitative ne peut être que passagère. Ce serait un abus que de la toujours rechercher. On tomberait dans l'artificiel et le puéril. »

(Antoine ALBALAT.)

« Le caractère primitif des langues, a dit M. Villemain, est de faire entendre, autant qu'il se peut, l'objet et l'idée par le son ; et ce caractère leur est si essentiel, qu'il persiste à toutes les époques... La langue figurative, celle qui peint par le son, est restée la force et la vie de tout langage humain ; et l'esprit de l'homme n'y renonce jamais.

Ce rapport du son à l'objet n'est point borné à quelques cas, où il nous frappe par une forte onomatopée, on le retrouve partout ; dans les mots composés de notre langue, comme dans les dérivés des langues étrangères, pour l'expression des idées comme pour celle des choses. Il est, à quelques égards, la première étymologie des mots. Ce n'est pas seulement par imitation du grec ou du latin *fremere* que nous avons fait le mot *frémir* ; c'est par le rapport du son avec l'émotion exprimée. Honneur, terreur, doux, suave, rugir, soupirer, pesant,

léger, ne viennent pas seulement pour nous du latin, mais du sens intime qui les a reconnus et adoptés, comme analogues à l'impression de l'objet. »

De même que les mots, selon leurs sons et leurs combinaisons, produisent une harmonie qui anime le style, la construction des phrases produit une harmonie générale qui domine le style et lui donne sa cadence, son allure définitive.

Une phrase doit se développer dans un rythme large (appelé période), selon les exigences de la respiration.

La phrase simple ne comporte au maximum qu'un groupe verbal noyau, un seul membre (muni de son sujet propre) :

Le temps s'améliore.

Il peut s'agir aussi d'une phrase sans verbe (dite nominale) :

Quel beau temps !

La phrase complexe comporte plusieurs groupes verbaux, plusieurs membres, munis d'un sujet propre et se trouve donc constituée de plusieurs propositions. Ces propositions peuvent être :

— Des propositions indépendantes (fonctionnant de manière autonome) juxtaposées (placées côte à côte) ou coordonnées (reliées par un adverbe, une conjonction de coordination) :

Le temps s'améliore,/nous pourrons partir

Le temps s'améliore,/donc nous pouvons partir.

— Des propositions parmi lesquelles une ou plusieurs, dites subordonnées, ne peuvent exister seules, mais dépendent d'une proposition de la phrase, dite proposition principale, à laquelle les subordonnées sont généralement reliées par un mot subordonnant (conjonction de subordination, pronom relatif, mot interrogatif) :

Le temps s'améliore,/si bien que nous pourrons sortir,

Le temps/qui s'améliore/nous permettra de sortir

Je me demande/quel temps il fera demain.

Comme le temps s'améliore,/nous irons nous promener.

Une proposition subordonnée + une proposition principale.

Il est impossible qu'une proposition subordonnée (incidente) constitue une phrase à elle seule : une principale doit obligatoirement l'accompagner.

Dans ce groupe de deux phrases :

Nous nous promenions en forêt. Quand l'orage éclata.

La seconde phrase est incorrecte parce que l'emploi de la conjonction de subordination quand (qu'il ne faut pas confondre avec un adverbe) fait attendre une proposition principale absente de la phrase.

On doit donc regrouper les deux propositions dans une seule phrase complexe et écrire :

Nous nous promenions en forêt quand l'orage éclata.

Nous pouvons aussi supprimer « quand » pour faire de la seconde phrase une véritable proposition indépendante :

Nous nous promenions en forêt. Soudain, l'orage éclata.

Phrase simple : *le château d'eau a pris feu à deux heures du matin.*

Phrase complexe : *Quand le château d'eau prit feu, l'incendiaire éprouva une sorte de jouissance sexuelle intellectualisée, mais intense.*

Phrase complexe : période à deux membres (en italique) avec incidentes (normal).

« *Celui qui règne dans les cieux, et de qui relèvent tous les empires, à qui seul appartient la gloire, la majesté et l'indépendance, — est aussi le seul qui se glorifie de faire la loi aux rois et de leur donner, quand il lui plaît, de grandes et de terribles leçons.* »

(BOSSUET.)

On ne doit pas plus adopter le style à longues phrases que le style à phrases courtes. C'est le mélange seul qui produit la variété. À mérite égal, les phrases courtes seront toujours plus faciles à faire. Les belles périodes exigent un travail compliqué.

La première condition pour écrire une phrase quelle que soit sa longueur, c'est d'en observer la logique et la proportion. La logique consiste à construire ses phrases selon l'ordre naturel des pensées et des règles grammaticales : le sujet le verbe et l'attribut.

On ne dira pas : *cette preuve a semblé à tous les philosophes insuffisante.*

Mais bien : *cette preuve a semblé insuffisante à tous les philosophes.*

L'équilibre d'une phrase consiste à faire que les incidentes ou les propositions principales soient entre elles à peu près d'une longueur égale et que la phrase finisse en sonorité étendue.

Pour obtenir l'harmonie, il n'y a pas de meilleure règle que le conseil donné par M.A. Henry dans son *Cours de Littérature* :

« Tâchez que le son se soutienne ou même aille en croissant jusqu'à la fin de la phrase, et que celle-ci se termine par les membres les plus étendus et par les mots les plus sonores. »

Il faut, en d'autres termes, que la mélodie aille en croissant et en s'élargissant, mettre le mot, l'idée, l'image, le plus fort en fin de phrase, comme dans cet exemple :

« A qui est-ce qu'il appartient de toucher les cœurs, sinon à la vérité ? C'est elle qui apparaîtra à tous les cœurs rebelles au dernier jour... Oui, jusqu'au fond de l'abîme, ils la trouveront ; spectacle horrible à leurs yeux ; poids insupportable sur leurs consciences ; *flamme toujours dévorante dans leurs entrailles.* »
(BOSSUET.)

Il faut également s'interdire les digressions et les parenthèses. Par digressions, entendons les sentiers de côté, les déviations que peut prendre une idée principale, en passant trop brusquement d'un objet à un autre, comme dans cet exemple :

Dès que j'eus quitté la voiture, mes amis m'accompagnèrent et me présentèrent au maître de la maison, qui m'accueillit avec cet empressement aimable, dont lui et les siens possédaient le secret, depuis si longtemps qu'ils habitaient cette vieille maison, bâtie coquettement au bord de la mer, dont on voyait, sous le soleil, remuer et étinceler les eaux bleues.

Il faut éviter le pêle-mêle cumulatif.

Une phrase est une pensée principale. Pour qu'elle soit fidèle au sens, à la logique, à l'harmonie, il faut que les accessoires ne la diminuent pas et ne nous la fassent jamais perdre de vue. C'est la proportion, l'équilibre, la logique qui détermineront a priori l'harmonie d'une phrase, et c'est en soignant surtout les finales qu'on obtiendra l'effet

musical complet. Pour juger si on a réalisé cet équilibre musical, il faut relire à haute voix ce que l'on a écrit. On verra alors si la respiration est facile, si le morceau est bien coupé, si l'oreille est satisfaite.

Je conseille fortement le recours aux lecteurs vocaux. Ils nous offrent la distanciation salutaire entre l'auteur et sa création. Le fait d'entendre son texte énoncé par une voix monocorde aide à nous détacher de notre écrit. Il nous redevient étranger. Débité ainsi, il ranime en nous la critique vive de nos sens, envers l'objet non encore familier.

« Qu'on ne dise pas que les livres sont destinés à être lus par les yeux et non entendus par l'oreille. Les yeux aussi entendent les sons. De même que le musicien entend l'orchestre en parcourant une partition, il suffit de lire une phrase pour en goûter la cadence. Il faut néanmoins bien se convaincre que l'harmonie n'est une qualité qu'autant qu'on l'associe aux autres qualités du style. On doit donc aimer l'harmonie, la rechercher, la cultiver, mais jamais aux dépens de la vie, du relief, de l'originalité. Elle doit être une qualité par surcroît. Il faut placer avant elle la valeur de l'idée et la qualité des mots. »

(Antoine ALBALAT.)

Le nombre de mots (donc de leur choix) dans une phrase est le grand chef d'orchestre de l'harmonie et de la concision (voir chapitre suivant) tout comme la force de nos phrases dépend en partie de la limitation des répétitions ou de la voix passive (voir les Tendons du style).

Pour mieux en comprendre toute l'importance, voici le résumé du chapitre II : *Écrire les phrases* de François Richaudeau dans son *Écrire avec efficacité* (bibliothèque Richaudeau, série écriture, Albin Michel). Je ne peux que vous conseiller fortement la lecture de son ouvrage en son entier.

« 1. La longueur de la phrase efficace est évidemment fonction de la cible : croissant avec le niveau culturel du lecteur potentiel.

2. Mais elle est aussi fonction de l'objet du texte, certains sujets exigeant des phrases relativement longues sous peine d'être abusivement simplifiés et déformés.

3. Sur le plan de la lisibilité, ce n'est pas la phrase lorsqu'elle est longue — qui doit être prise en considération ; mais la phrase élémentaire. Celle-ci est une portion de phrase marquée par un point et un point-virgule ou par

deux points-virgules. Ou qui pourrait être ainsi marquée si l'auteur était plus attaché à cette ponctuation.

4. On peut — très schématiquement — analyser les phrases élémentaires suivant trois mécanismes : énoncer, dérouler, engrener avec une variante pour ces derniers : la structure mimétique.

5. Énoncer : correspond à une structure simple du type récurrente à droite et à une phrase élémentaire assez courte : de l'ordre de 15 mots. C'est notamment le cas des langages d'action destinés à être dits et se révélant efficaces.

6. Dérouler et engrener : Au-delà de la moyenne de 15 mots et à longueur égale, la phrase élémentaire la plus efficace est celle dont la construction facilite un processus d'anticipation du lecteur.

7. Sa construction correspond à la structure en engrenage récurrente à droite du type : sujet → verbe → complément (= sujet) → verbe...

8. L'anticipation est encore facilitée par l'emploi judicieux de mots-outils de subordination tels : que, qui, où...

9. Compte tenu des points 5 à 8 une phrase élémentaire de longueur modérée (de 15 à 30 mots suivant les cibles et les objets) est plus lisible que 2 ou 3 phrases courtes.

10. Par contre la structure énumérative en déroulage, incompatible avec l'anticipation, est moins efficace sur le plan de la lisibilité ; et encore moins sur celui de la pédagogie.

11. Un enchaînement trop long (à partir de 15 mots) compromet la compréhension et l'anticipation de la phrase élémentaire.

12. Les mots de la première moitié d'une phrase (de 15 à 35 mots) sont mieux mémorisés que ceux de la seconde moitié. »

« Selon trois chercheurs USA (Wayne A. Danielson et Dominic L. Lasorsa, "*Littérature moderne : des phrases plus courtes ?*" in *Communication et langage*, n° 87, 1^{er} trimestre 1991), la longueur moyenne des phrases des romans anglais serait passée :

— de 41 mots en 1740-1790

— à 29 en 1800-1859

— à 25 en 1860-1919

— à 15 en 1920-1979. »

(François RICHAUDEAU, *Écrire avec efficacité.*)

| Auteur | Longueur moyenne de la phrase |
|-------------|-------------------------------|
| San Antonio | 12 |
| Giono | 15 |
| Flaubert | 18 |
| Proust | 38 |

(Tableau (partiel) de François Richaudeau dans *Écrire avec efficacité*.)

Pour conclure évitons les phrases empêtrées d'escaliers, boulonnées de conjonctions, étouffées de prépositions, bourrées de qui et de que, étagées d'incidentes interminables, mais plus que tout concentrons nos efforts sur quelque chose de vivant et non sur des pensées insignifiantes. Ne nous épuisons pas à mettre en valeur le néant.

REMARQUE : Respecter l'harmonie d'un texte c'est lui éviter l'entrelardement de tout élément cousu de fil blanc (intervention omnisciente, raconter plutôt que montrer, flash-back intempestif, événement [pensée, action, rencontre, niveau de langage]) ne pouvant se déduire organiquement de l'histoire. Cette inobservance donne cette immobilité qui nuit au tissu narratif du récit. Elle enlève une harmonie d'ensemble, qui ne fait plus du texte un costume allant de soi, sur mesure, habillant les faits comme un gant, où suspense, curiosité et surprise sont une seconde peau — dont nous sommes les témoins privilégiés — ; mais des pièces rapportées, un épais patchwork, où aucun doigt de fée ne sait nous faire oublier l'horrible couture [les choix et la volonté arbitraires de l'auteur].

« Nous pouvons considérer la ligne continue comme essentielle pour tous les arts. Mais là n'est la fin de l'histoire. En réalité, c'est précisément dans cette notion de continuité que l'art proprement dit prend sa naissance, qu'il s'agisse de musique, de voix, de dessin, ou de mouvement corporel. Tant qu'il n'existe que des sons séparés, des cris, des notes au lieu de musique, des traits ou des points au lieu de dessin, des secousses spasmodiques au lieu de mouvements coordonnés, il ne saurait être question ni de musique, ni de chant, ni de peinture, ni d'architecture, ni de sculpture, ni de danse, ni finalement d'art dramatique... »

(C. STANISLAVSKI, *La construction du personnage*)