Jean Miquel

LA PROSE DES PROPOS

Les propos d'Alain, Paris, 1967 ; repris in BAAA n° 55, décembre 1982

Alain, dans *le Système des Beaux-Arts* comme en bien d'autres textes, a souvent exposé ce qu'il pensait de la prose et de ses moyens propres. Pour le suivre sur ce point et comprendre, ensuite, l'art du prosateur dont il fait l'expérience, il faut d'abord remarquer avec lui que la prose, « *qui est l'art d'exprimer par l'écriture artificielle, doit chercher sa puissance en elle-même, et enfin rester prose, comme la sculpture reste sculpture, et la peinture peinture* ». Mais, bien entendu, c'est de la poésie surtout qu'il la faudra distinguer, pour saisir en quoi elle n'a rien de la poésie et même « *qu'elle s'affirme en niant et repoussant tout ce qui est propre à la poésie* ». Car si toutes deux font appel aux mots, ce n'est pas du tout de la même façon. Ce que signifie la formule « exprimer par l'écriture artificielle », appliquée uniquement à la prose. La poésie est soumise au mouvement oral et, dès lors, à la loi du temps. Autrement dit, elle est faite pour être prononcée. Les sonorités sont donc, ici, premières, mais d'une autre façon encore que dans l'éloquence, où verse parfois la poésie. Pourtant, on a nommé lyrisme le mouvement par lequel le discours comme le poème peuvent être semblablement emportés. Toutefois les précautions de règle dans l'écriture poétique - rythmes et rimes - doivent prévenir cette confusion. On sait, du reste, que le poète exige, par « cette hésitation prolongée entre le son et le sens » dont parle Valéry, autre chose que ce qui fait l'objet de l'orateur. Celui-ci, en effet, est davantage occupé à préparer la conviction, par une sorte de logique apparente liée au mouvement, qu'à composer les éléments du charme énigmatique apte à provoquer l'admiration avant toute évidence d'entendement : ce qui est l'art du poète.

Quoi qu'il en soit, tandis qu'« un mouvement sans retour emporte l'auditeur avec le poète... la vraie prose, tout au contraire doit être lue par les yeux ». Et « ce n'est pas un petit changement que cette lecture par les yeux et sans paroles, qui est un signe si remarquable de la vraie culture ». Aussi Alain souligne-t-il que la prose est un art encore jeune et difficile, puisqu'il est trop souvent gâté par l'emportement oratoire. C'est que, en fait, le discours écrit, la dissertation ont été longtemps cultivés avant que la prose ne fasse son entrée dans la Littérature française, avec Montaigne, puis La Bruyère, Pascal ; enfin avec Voltaire. Par la suite, un courant de prose poétique, qui n'est pas prose du tout, s'affirme, dont Chateaubriand donne l'exemple, et tend à retrouver, dans les formes modernes de la poésie, le rythme oral, encore que débarrassé des développements du discours et des règles de la prosodie traditionnelle. Alors, il faut chercher d'autres moyens pour écarter

l'éloquence et concilier le son et le sens ; mais le plaisir demeure, pour ainsi dire, du *chiffre poétique*, tandis que la prose ne conduit pas d'abord à l'idée de plaisir. « On voit que la prose n'entraîne pas, la prose au contraire retient et ramène. » Si, dans la lecture, la prose peut être saisie sur la page comme par anticipation, c'est selon la graphie, non par l'élocution. Au contraire, elle retient « par l'accord imprévu entre les liaisons des mots et l'examen scrupuleux des idées ». Bref, tandis que la poésie est musique, la prose ressemble « plutôt à l'architecture, à la sculpture, à la peinture qui ne parlent que si on les interroge ».

Finalement, Alain insiste sur le fait que l'éloquence et la poésie visent à mouvoir les foules, à créer une sorte d'unanimité, quand la prose est silence et solitude : l'auteur semble écrire pour lui-même et les lecteurs, s'ils prennent ce travail en considération, le font chacun selon sa nature. On sent bien que c'est le jugement qui est, ici, éveillé ; ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas un art de la prose, auquel correspond tout justement cet éveil, car « une pensée sans art est presque toujours errante ». En ce sens, dans la prose comme ailleurs, la forme est institutrice. C'est encore par elle que nous apprenons à penser et, ici, de même, « le beau est juge du vrai ». Il y a donc un domaine de la prose qui n'est pas celui de la démonstration. Dans le récit, par exemple, un certain « repos contemplatif et la vision en même temps de beaucoup de choses » nous situent hors du monde et, sans doute, sommes-nous préparés, par-là, à ces notations sans preuves, grâce auxquelles nous entrons dans l'intimité de l'auteur. Mais nous ne suivons celui-ci que par la reconnaissance d'une pensée forte et non point, même lorsqu'il s'agit d'un romancier, par la minutie de ses descriptions. On attend une autre forme d'exactitude, à laquelle suffit le trait, qui dépouille et nous enrichit. Ainsi, paradoxalement, la confiance du prosateur « va toujours à un style abstrait sévère et plein ».

Sans vouloir nous étendre davantage sur ces études relatives à la prose (il vaut mieux les lire directement ou lire les auteurs qui les ont inspirées), qu'en est-il de la prose d'Alain ?

Une attention suffisante, donnée aux propos, nous permet de reconnaître dans la prose d'Alain les caractères grâce auxquels il reconnaissait lui même l'art de la prose. Et cela n'a pas de quoi nous surprendre, parce que notre auteur a d'abord choisi ses modèles. Conformément à ses propres vues, il a beaucoup imité avant de dégager son style propre, dans les circonstances déjà relatées de la création des *Propos*. Imiter, c'était rendre hommage et retrouver le travail d'atelier ; tout comme le peintre ne peut penser la peinture que les brosses à la main pour identifier, chemin faisant, les modèles de son savoir-faire, le prosateur, ici, s'est formé la plume à la main et dans les conditions les plus sévères. L'observation des règles les plus strictes a permis enfin la création la plus libre. Tout était prévu, la dimension de l'écrit comme aussi cette discipline selon laquelle aucun jour ne passait sans quelques lignes comptées d'avance. Or la culture, assimilation méditée des grands textes, semble avoir constamment permis l'identification du modèle qui s'imposait - non point je crois de façon délibérée et préexistante, mais dès que le travail était

commencé - par une sorte de rencontre évocatrice entre les premiers rythmes et les premiers mots ou premières idées (comme on voudra dire). Puis vint le temps de la libération, où l'auteur, maître de son art, n'avait certes plus besoin d'une référence, même conjointe et, en quelque sorte, évoquée en filigrane sur le papier. Tel est le miracle de la création que ne désavouerait pas Alain, pour qui l'originalité est fille de lecture, l'art produit de contraintes et de modèles d'abord suivis.

Mais enfin il y a le *tempérament*, qui ne cesse de s'affirmer par ruptures et manifestations de force en ces phrases courtes, où le point et virgule, notamment, vient hacher le mouvement, en débarrassant l'écriture des précautions et clauses de style, ainsi que de tout l'arsenal des transitions. Parallèlement tout est accueilli de ce qui naît du mouvement lui-même et, en quelque sorte, des pensées de traverse, auxquelles il faudra faire un sort, non point du tout par adjonction ou parenthèse. Aussi le trait est-il fréquent, voire l'image qui n'est ni fioriture ni comparaison, mais plongée dans la pensée concrète et, par là, ouverture vers de nouvelles perspectives.

Cependant, une fois acquise, par méthode et habitudes, ce qu'on peut nommer la manière - laquelle n'est pas exempte de coquetterie ni de tics - ce qui frappe dans les propos d'Alain, c'est la variété. Cela est dû sans doute aux *dimensions* des propos et à *l'indépendance* de chacun d'eux à l'égard de tout autre du même auteur et sur le même sujet, mais écrit à un autre moment. Le propos, en effet, se suffit à lui-même; il est un essai à soi seul, écrit d'un seul mouvement. Dès lors, tout mouvement de pensée peut faire aussi éclore un propos, qui sera philosophique, didactique ou non, voire poétique, selon la couleur du moment et l'orientation de l'esprit. Même le fait ou l'accident qui servent de point de départ seront saisis de façon bien différente selon la tonalité de ce qui est perçu, c'est-à-dire encore selon la disposition de celui qui perçoit. En cela, sans doute, consiste ce qu'on peut nommer *l'humeur* en matière d'essai. Et nous admirons cependant le sentiment d'unité profonde que nous laisse la lecture de ces essais successifs : par où nous rencontrons constamment un homme, le même homme.

Comment cela ? Comment l'unité de la prose et les nuances de l'impression ?

La prose retient. Elle nie, de ce fait, le mouvement poétique, c'est-à-dire, avant tout, l'élan lyrique. C'est sans doute ce qu'Alain a d'abord accusé dans sa manière et c'est ce qui a surpris. On dirait que ses phrases craignent de s'étendre, de se laisser entraîner et d'entraîner trop loin. D'où ces notations ramassées, comme fixées au sol et encore coupées par une ponctuation fréquente, par-dessus laquelle on ne peut passer. Ainsi s'explique probablement l'usage du point et virgule, mais aussi des virgules précédant la coordination; comme pour montrer que le « et » ajoute quelque chose qu'il faudra prendre en considération, à la fois comme lié à ce qui précède et indépendant de lui ; quelque chose qui vient associer et distinguer pour marquer une progression de la pensée, que l'on ne pourrait rejoindre sans avoir tenu ce qui doit être entendu. Bien sûr, les articulations d'une pensée oratoire sont tout à fait absentes : à ce point que le lecteur est souvent obligé de revenir en

arrière (et pourtant il n'y a pas d'arrière dans ces retours, sinon la confirmation, la reprise par une perception plus précise de cet objet arrêté, plus proche, en effet, de la gravure que de la phrase musicale). Mais le rythme est présent, tout justement comme dans la planche gravée, en ces propos qu'on voudrait voir parfois figurer sur une seule page de grand format, en belle typographie, claire et droite. Or, le propos prépare aussi, selon l'art qui lui est propre, ces chapitres où l'on se donne un peu d'air et où, par là, la sonorité - rapport d'idées par rapprochement de mots - finit par introduire quelque chose de poétique: l'alacrité du mouvement créateur qui ne refuse pas les heureuses rencontres, selon la circulation des humeurs et la liberté du passage.

Qu'est-ce, en effet, que l'essayiste, sinon ce voyageur qui part, solitaire et de bon pas, pour quelque proche exploration, au cours de laquelle pourtant, au détour du chemin, se découvrent de brusques horizons ? Mais on ne veut ni forcer l'allure ni quitter le sentier du vagabond, piéton toujours et sans gros bagage. Enfin si l'on rencontre quelque agglomération, l'aventure est au coin de la rue. L'essayiste porte avec soi le maigre sac du chemineau où, dès longtemps, l'expérience et la nécessité jugée ont enseigné quel viatique suffit. Car il ne s'agit pas de faire de la route et de couvrir, en projet et sans secours, de vastes étendues. Il y aura toujours où s'arrêter : l'adaptation au réel fera le reste, comme pense le sage qui tient avec lui sa fortune, pourvu seulement qu'il ait évité le naufrage. L'ingénieur Ulysse sait que la provision est dans son ingéniosité même et écarte le souci de la prévision à trop longue échéance.

Pourtant, revenant à la prose d'Alain, qui voudrait dire que les massifs touffus qui en composent le paysage, laissant voir constamment entre eux la terre, grasse souvent et sèche d'autres fois, qui voudrait dire que cette image nous donne tout de son aspect? L'homme est de roc; mais non pas seulement. Notre auteur sait bien nous rappeler que « Thalès, fort sagement, disait que toutes choses sont faites d'eau ». Et il ajoute : « J'entends que ce géomètre, mieux assuré de l'immobile, voyait couler aussi les montagnes ». C'est cette fluidité, peut-être inattendue, et cependant présente aux lecteurs fidèles des propos, qui nous ramène au style et aux plus belles réussites qui font parfois, aussi, du propos un poème. Au sens plein de ce mot: invention, équilibre verbal semblable à la nature. Il arrive, en effet, que la prose d'Alain (où le rythme coupé n'est pas sans rapport avec les lenteurs, les tours et les brièvetés du parler normand) se glisse à travers les ruptures et les phrases où l'habitude supporte le vouloir. C'est là, peut-être, le propre de l'écrivain véritable de nous rendre sensible, à l'intérieur, si l'on peut dire, de l'organisation qu'il a enfin conquise et selon laquelle il se meut, cette grâce qu'il a reçue des dieux sans doute, aussi de la pratique de son art, pour, enfin, ici encore, non pas concilier mais résoudre les oppositions et ramener les contraires à un nouvel état d'unité.

Je voudrais, pour illustrer cette indication, au-delà du choix des formules, citer un propos où l'on peut, peut-être mieux qu'en d'autres (mais chacun trouvera celui qui sera, en ce sens, le meilleur) saisir à la fois les caractères du style en son refus d'être autre chose que de la prose et qui laisse cependant passage à la description sans

description, à la perception à travers la perception: comme une annonce de poésie, où se lie l'occasion et le dire pour créer un nouvel objet.

On peut, en effet, s'interroger sur ce paradoxe d'une recreation poétique par une prose essentiellement contre-poétique. Si l'on s'en tient aux termes de l'opposition qu'Alain souligne entre les deux arts comment est-ce possible ? Car, pourtant, cela est.

Pour deux raisons, semble-t-il : une certaine connaissance entraînant un certain usage de la langue, dont les mots, à force d'être grattés et polis à neuf, retrouvent simultanément leur double fonction d'incantation et de signification. En outre, la présence philosophique, en quelque sorte dans sa vigueur native, c'est-à-dire *en deçà* de la construction ou du système, et capable comme telle, de se jeter vers la voie qui s'entrouvre, dans l'éblouissement du trait de lumière aperçu. Pour parler autrement, la poésie des propos n'est pas sans analogie avec celle des fragments dus aux pré-socratiques, qui n'ont pas encore séparé l'homme de son merveilleux environnement. Certes, nous ne sommes pas capables, en ce cas, de juger des rythmes et des sonorités qui englobent encore les mots dans leurs rencontres pour soutenir la percée vers de brusques ouvertures. Mais il est assuré que ce qui pourrait faire la matière d'une analyse est traversé comme d'un éclair : et telle est la pensée poétique. De même dans la prose d'Alain, dont la matière, cette fois, nous est directement perceptible. Et puisqu'on annonçait un exemple, voici :

Les énigmes ont nos visages comme le sphinx, que nous finissons par réfléchir au miroir du monde. Quels échanges alors, dont la perception multiplie les images, tandis que nous nous appliquons à chercher les signes et que nous formons des symboles ! *Sentiments, Passions et Signes* : c'est sous ce beau titre qu'Alain présente un recueil de propos, achevé d'imprimer en 1926. Une fois de plus tout se retrouve de l'homme et de la nature, des ruses et des réalités. L'avant-propos, reproduit en fac-similé du manuscrit de l'auteur, nous rend sensible la fluidité du style, où les rythmes et le jeu des voyelles déterminent l'objet autant que le sens des mots. La pensée et l'objet sont brassés d'un même mouvement. Tout est conté ensemble ; par-là, la prose cesse d'être immobile, sans pourtant jamais fuir - comme la respiration d'une ruer toujours remuante, mais que nous aurions tout entière sous notre regard.

Quand on revient de la campagne immobile, où chaque chose semble fermée sur soi et existant pour soi, la tremblante bordure de l'eau marine signifie quelque chose. Car elle ne cesse point d'avancer et de reculer, dessinant des îles et presqu'îles, couvrant et découvrant, selon vent et marée. Toutes les choses sont en une, toute la mer pousse et retient l'extrême et la plus petite vague, et la lune même qui s'y mire y joue autrement qu'en image, par un poids invisible. Ainsi, contemplant l'océan sans mémoire, nous voulons effacer le temps, penser tout à neuf, comme au temps des cavernes. Car le sillage n'écrit rien ; et après la tempête, la mer est la même, et neuve toujours. Mais, au contraire, comment lire ces signes sur la terre, et ces signes encore au-dessous ? Ici mémoire nous tient. Ici le destin est écrit.

L'homme est d'eau et de roc. Par l'eau il rajeunit, par le roc il vieillit. Or il choisit trop de vieillir. Mais Thalès, fort sagement, disait que toutes choses sont faites d'eau. J'entends que ce géomètre, mieux assuré de l'immobile, voyait couler aussi les montagnes. Ainsi réveillant à elle-même sa nature océanique, l'Ionien se voulait garder fluide et oublieux. Et certes on peut bien dire que le solide a soutenu d'abord la géométrie ; mais c'est le fluide qui l'a confirmée.

Devinant donc autre chose, dans les signes humains, que cette écriture dont l'homme se veut peindre et tatouer à jamais, je voudrais dessiner le visage humain à l'image de cette bordure liquide où s'expriment en raccourci les voyages de la lune, les airs, les vents et les saisons, voyages de la terre. Car la vengeance prétend aller vers ce qui fut écrit une fois. Elle me trompe par le caractère ; et le caractère lui-même me trompe par la crainte. Mais il y a une autre manière de lire. Et je ne veux point tant vénérer ces tombeaux qui parlent, mais plutôt saisir, en ses causes autour, cette vengeance fluide et d'un instant. Comme je sais bien que cet aigre vent de mai ne durera pas toujours, ainsi j'attends ce visage apaisé et cette mer calme, sur laquelle je recommencerai mes pêches et mes voyages, à la manière d'Ulysse revenant. Et lui de même retrouvera sa propre paix et l'équilibre de son corps fluide, et l'oubli courageux. Défaisant donc ses propres plis comme la mer, il ne jurera point de haïr toujours parce qu'il s'est mis en colère une fois, ni d'être sot toute sa vie parce qu'il a dit une fois un mot pour un autre, ni de craindre toujours ce qui lui a fait peur une fois. Mémoire nous tient assez par l'âge.

Heureux, donc, comme le conseille le médecin, qui se lave aux flots océaniques, hors de lui et en lui-même, semblable à un linge dans le sillage, et qui lave aussi son esprit de cette funeste idée que l'on ne peut se laver de rien. C'est savoir dormir, et c'est un grand savoir. »

(Le 16 mai 1926.)

(Repris dans les Propos 1, Pléiade, page 676.)

« PROSATEUR, SERVITEUR... »

Dans un texte de la cinquième série des *Cent un Propos* (1928), on découvre une indication remarquable concernant la naissance d'un style nouveau (Propos XCII), qui s'affirme avec Voltaire et va jusqu'à éclairer, je crois, la manière de notre auteur. Quelle est cette indication ?

Alain, ayant bien dit que « la prose du grand siècle s'est formée par le raisonnable », constate que la traduction des *Mille et Une Nuits* diffusée à l'aube du XVIII^e siècle (il cite celle de Galland de 1704) vient brusquement bousculer ou, tout au moins, modifier de façon imprévue « cet instrument de la sagesse occidentale », en exprimant tout à coup « la rêverie la plus folle » dans une langue toute « soutenue par l'ordre extérieur ». La conséquence (si l'on veut bien considérer que ce recueil traduit se propage et se lit tout autant que le *Télémaque*) est l'amorce d'un nouveau type de prose, car « un contraste aussi violent entre la forme et le contenu devait faire paraître en même temps qu'un genre d'ironie, un genre de trait et une moqueuse cadence ». Or, voilà bien déjà certaines caractéristiques essentielles du

style propre aux contes de Voltaire et aux écrits de ceux qui, comme Alain devait le faire, ont librement manié l'ironie et le trait en une cadence à la fois légère et rompue. Aussi lorsque notre écrivain ajoute : « Dans notre traducteur de contes arabes, j'entends le ramage de Voltaire enfant », pense-t-il sans doute encore au parti qu'il en a lui-même tiré.

Autre chose. Rapprochons maintenant l'idée que nous venons d'évoquer et qui concerne l'histoire de la prose - mais non moins la prise de conscience d'Alain prosateur - de celle qu'exprime un autre propos du même recueil (la 5e série des *Cent un Propos*), où l'auteur évoque la traduction mot à mot des poètes. Il s'agit de Shelley, mais bientôt, en même façon, des Grecs. Le traducteur français se trouve, en général, obligé de dilater le texte et d'organiser dans des rythmes l'articulation des propositions subordonnées et des relatives. Mais une traduction mot à mot, et même gardant l'ordre original, ferait disparaître tout le ciment romain et l'étalement oratoire au profit d'une mosaïque, parfois désagréablement rugueuse, mais dans laquelle Alain voit l'amorce d'un style dense, dont il fait volontiers hommage à Mallarmé, rappelant seulement que celui-ci était maître d'Anglais.

Si nous tenons ensemble, dès lors, les deux remarques précédentes : d'une part, rupture et légèreté des rythmes, nouveauté du trait dans le style, suivant la traduction des *Mille et Une Nuits* et, d'autre part, resserrement des constructions et rapprochement des mots par exercice de traduction poétique, nous pouvons hasarder qu'Alain nous donne la clé de son propre style. Non pas seulement de sa conception de la prose et de ses intentions, mais la réalisation même autorisée par les origines. Je n'en veux pour preuve que le *Propos* XCVII (toujours extrait de la même série des *Cent un Propos*), dans lequel se trouve à la fois exprimé et illustré ce qu'est la prose pour Alain ; aussi ce qu'est la prose d'Alain. Une écriture où l'esprit n'est pas isolé, ni les appuis extérieurs seulement perceptibles, mais le corps réintégré selon les mouvements et les équilibres, pour faire paraître l'aisance des rythmes et la force qui leur est propre. Une action créatrice unit le tout : l'homme est dans l'œuvre ; et l'art porte sa manière de philosopher.

« Le pédant nous fait voir un esprit bien fait dans un corps maladroit. L'animal a été oublié, et se venge par un désaccord entre l'enveloppe et le contenu, qui se sent dans la moindre parole. L'athlète est tout le contraire d'un pédant, parce que le corps a reçu tous les soins et toute la culture possibles ; et, comme toutes les actions de l'athlète sont justes et belles, on voudrait dire qu'il pense bien, si ce n'était que sa pensée est comme répandue en son corps au lieu d'être rassemblée dans le discours. Ce n'est point l'homme, ce n'est qu'un pédant retourné. Il n'est que forme extérieure ; pour les autres, et non pour soi. On le veut statue.

Dans l'homme complet on veut les deux en accord. Le jugement dans le corps est encore jugement, et telle est la politesse. Mais, au rebours, le jugement en discours tient aussi du corps et de ses hasards ; il ne faut point qu'il en ait honte. On veut que cette nature, rousse ou noire, de grande taille ou de petite, se voie encore dans les pensées. Le pédant se garde de penser selon son corps, d'où cette intention grammaticale.

Au contraire, dans l'homme complet, nous aimons ces rencontres de l'expression qui sont comme des gestes involontaires et des mouvements d'équilibre. C'est la grâce de l'athlète, mais qui passe dans le discours. Comme le danseur de corde réussit et se retrouve en quelque sorte par jeu, ainsi le discours d'homme se retrouve dans une improvisation hasardeuse, et de tout mot, fait pensée. L'on aime jusqu'à cette pointe d'accent campagnard, qui fait ornement. Grandet bégayait et de ce bégaiement faisait ruse. Forte nature ; mais aussi l'esprit y était trop captif et resserré ; j'y vois pourtant la poésie à sa naissance; et de là vient que les maximes paysannes ont souvent tant de poids. Souvent ces natures rocheuses ont un bonheur d'expression, comme des sources. Et même le chant d'un merle a du prix par le naturel. C'est ce chant même, tout physiologique, que le vrai poète délivre ; et cela va au sublime, lorsque ce chant d'oiseau, ce bruit de la vie, nullement apprêté, fait pourtant une pensée, et mieux composée que les nôtres. L'orateur aussi fait sortir des pensées de son corps. C'est premièrement un grondement animal, un cri modulé selon les passions les plus aveugles, mais qui réussit en une pensée. D'où une merveilleuse attente de cet accord entre le mugissement et le sens, qui fait la période. Mais aussi ne sommes-nous point difficiles. On passe sur la grammaire ; mais plutôt c'est cette inspiration qui a fait la grammaire. Pour le sens, il nous suffit qu'il y soit; assez neuf par la rencontre du corps et de l'esprit ; aussi dit-on bien que ce sont des lieux communs.

Dans la prose encore, bien plus longuement méditée, bien plus aisément corrigée, il faut que le corps y soit. Le style plat est le style de l'esprit tout seul, et qui ne dit que ce qu'il veut dire. J'y veux une certaine négligence, et même, une complaisance à soi, pourvu que la pensée s'en trouve servie à miracle. C'est à force de naïveté que la prose se passe de l'éloquence. La métaphore est faible si elle convient trop; il y faut de l'aventure. Comme dans un homme qui court; car il ne fait que tomber et se recevoir, et rebondir de chute en chute. Aussi une des règles les plus cachées de l'art d'écrire est de ne point trop effacer, mais de sauver plutôt les mouvements naturels, les surprises, les trouvailles; enfin de continuer toujours, l'esprit suivant et sauvant la nature. Heureux ceux qui conservent cette nonchalance et cette grâce incorrigible. "Il faut être vieux dans le métier, disait Goethe, pour s'entendre aux ratures. " Suivant cette précieuse idée, mais hermétique, je dirais à l'apprenti : "Ne corrige que pour conserver ". »

(Repris dans les *Propos 1*, Pléiade, page 590.)

Cette formule dépasse le conseil au néophyte et Alain peut avoir trouvé, par son application, cette présence d'esprit qui est, pour l'écrivain, l'identité du rythme dans la pensée et l'écriture ; car, à ce moment, il n'y a plus à évoquer de précepte pour agir selon le précepte. Mais il faut aller au-delà ne corriger que pour conserver, n'est-ce pas encore la devise de l'essayiste qui, au jour le jour, à tout moment, selon ce qu'il est, muni de son habituel bagage, se propose de juger non pour détruire, mais pour sauver, au cours de cet examen où le réel est à reprendre ? - De toute façon l'essai est, par lui-même, porteur d'une pensée humaniste. En effet, il faut le redire, l'art fait sa matière et, plus précisément, pour des raisons de nombre et d'étendue, cette prose porte déjà son objet. Ainsi l'apparition dans le domaine de l'essai de ce nouveau venu, le propos, devenait le signe d'une philosophie en même temps qu'elle imposait un style.