

## Dissertation Gracq

*Sujet* : Dans un compte-rendu d'*Un balcon en forêt*, Gaétan Picon qualifie de « contresens » l'idée selon laquelle ce livre marquerait une « conversion » de l'auteur au réalisme. Au contraire, affirme-t-il, « Il s'agit d'attester l'identité du réel et de l'imaginaire. La critique et le dégagement du réel sont portés à leur comble ». Vous commenterez et discuterez cette opinion en étendant vos analyses aux deux œuvres de Julien Gracq au programme.

*Note* : 17

*Appréciation* : C'est un très beau devoir. Bien plus que le sujet traité (et il l'est de manière exemplaire) – il prend la forme et l'allure d'une réflexion méditative sur les rapports de la fiction avec le réel (et non avec l'histoire, vous l'avez bien perçu). Franchement, je ne vois pas quelle critique vous adresser\*. Je vous ai lu avec un intérêt soutenu ; et je suis heureux d'avoir pu nourrir votre réflexion – d'autant plus que votre pensée n'est pas du tout inféodée à ce que j'ai pu écrire, ou dire.

\* Si ! n'oubliez pas de souligner le titre des œuvres.

Lorsqu'en 1954 paraît *Un Balcon en forêt*, les lecteurs et la critique ont encore à l'esprit le précédent livre de Gracq, le très remarqué *Rivage des Syrtes*, paru en 1951. Or le choix, pour le *Balcon*, d'un sujet en apparence historique, portant qui plus est sur une période peu exploitée en littérature de la deuxième Guerre Mondiale, la « drôle de guerre », désoriente, voire déçoit, de la part d'un auteur auquel s'attachaient jusque là les adjectifs « romantique » et « surréaliste », et dont le *Rivage* présentait un univers certes parcouru par un « esprit de l'histoire » mais nettement démarqué de tout cadre historique réel. Face à un tel changement de cap, qui a pu en effet apparaître comme une « conversion » au réalisme, Gaétan Picon met en garde contre ce qui serait selon lui un « contresens ». Dans *Un Balcon en forêt*, affirme-t-il, « il s'agit d'attester l'identité du réel et de l'imaginaire » ; plus encore, « la critique et le dégagement du réel sont portés à leur comble ». Ce refus du réalisme ne peut que rappeler tout ce que Gracq doit au surréalisme, ainsi que la dimension allégorique d'un certain nombre de ses œuvres, dont le *Rivage*. Mais cette affirmation portant sur les rapports de la fiction avec le réel et l'imaginaire manie des catégories aussi vastes qu'imprécises, surtout lorsqu'on se propose d'en examiner la pertinence à la lumière d'une seconde œuvre de Gracq, le recueil *La Presqu'île*, dont la date de parution plus tardive (1970) offre une utile mise en perspective du propos du critique. Le sens de « l'identité » en question reste à définir, d'autant que les moyens qu'il affirme être au service de cette identification correspondent à de possibles infléchissements de la thèse : une « critique » du réel implique une remise en cause agressive de la réalité, assez proche du projet surréaliste initial – Breton affirmant, dans le premier *Manifeste* en 1924, que « ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination ». Mais le « dégagement du réel », quant à lui, se laisse aisément réduire à une simple prise de distance axiologiquement neutre. Selon que l'identification du réel et de l'imaginaire est à penser en termes de fusion radicale, visant à modifier le rapport au monde du lecteur au-delà même des limites de la fiction, ou qu'elle n'est à comprendre que comme la modalité par laquelle la fiction gracquienne se constitue en espace autonome à partir du réel, le propos de G. Picon peut se comprendre de bien des façons. Il semble néanmoins témoigner d'une volonté de radicalisation et d'absolutisation du projet fictionnel, comme en témoigne l'emploi du mot « comble », qu'une comparaison avec *La Presqu'île* permettra de relativiser. On examinera donc la portée du propos de G. Picon, en montrant tout d'abord la pertinence, en abordant la fiction chez Gracq comme constructrice de « petits univers personnels », puis on en montrera les limites, en

particulier l'existence au sein de l'œuvre de Gracq d'un certain réalisme qui n'exclut nullement le réel, mais s'y réfère et en joue au cœur même de la fiction ; enfin, on tâchera de repenser l'identité potentielle du réel et de l'imaginaire chez Gracq en des termes moins conflictuels que ceux employés par le critique, en mettant en lumière la façon dont la fiction définit de l'intérieur ses propres frontières et instaure, par le jeu des images du sujet singulier et de l'imaginaire collectif, un réalisme magique caractérisé par une conception singulière du temps.

Le propos de Gaétan Picon vise avant tout à prévenir le contresens qui ferait du *Balcon en forêt* un récit réaliste. De fait, une lecture de surface cherchant à faire de ce récit un roman de guerre ou un roman historique serait vouée à l'échec. Le *Balcon* se déroule dans un espace d'emblée isolé, situé hors du véritable front, et comme épargné par la vie militaire véritable : à son arrivée aux Falizes, Grange découvre moins un bunker qu'un « chalet » aux allures de ferme (et flanqué d'un poulailler, non loin d'un carré de barbelés comparé à un « carré de choux »). La dimension épique est entièrement absente : l'Allemagne n'est pas vraiment présentée en ennemie et le seul combat qui forme le dénouement n'entraîne qu'un sentiment de malaise devant les deux jeunes Allemands tués pour un simple véhicule de transport de matériel. La mise à distance de la logique guerrière se prolonge dans celle de l'Histoire en général : la situation politique de l'Europe en 1940 est à peine évoquée, la France et l'Allemagne disparaissent sous l'espace unique de la forêt des Ardennes. Plutôt qu'un récit décrivant un moment de l'Histoire, il s'agit là de mettre à profit une situation historique de l'entre-deux pour les besoins de la rêverie en forêt.

Cette mise à distance se résout en un véritable dégagement du réel, et la comparaison avec *La Presqu'île* conforte cette hypothèse. Les personnages de Gracq se construisent, dans l'espace clos de la fiction, de « petits univers personnels », expression employée par Grange pour qualifier l'état d'esprit de la population pendant la « drôle de guerre », mais applicable à l'ensemble des fictions gracquiennes. Le bunker devenu balcon en forêt est pour Grange l'échappatoire nécessaire pour fuir la guerre : dans le trivial agréable de la vie domestique, lorsqu'il se voit en « concierge » des Falizes, mais aussi dans l'imaginaire médiéval lorsque, quelques pages plus loin, il se représente avec une certaine importance en « vidame descendu de son donjon » pour discuter avec les « manants » du village en sirotant un café. Cette fuite dans l'imaginaire trouve son lieu, la forêt, et le « silence de la forêt de conte » apporte la figure emblématique de cette parenthèse hors de la guerre qui est Mona, sorte de fée de la forêt. Sa capacité à être présente et disponible – « là où elle était, elle était toute » comble l'absence oppressante de la guerre que l'on attend et qui ne vient pas. « Je t'ai séduit », lui dit-elle lors de leur première rencontre, et cette séduction est, au sens propre, une sortie de route, un écart dans la marche à la guerre qui ne peut avoir lieu. « La Presqu'île », de son côté, coïncide avec l'univers amoureux de Simon – « pour l'amoureux tout est signe », écrira Roland Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux* – et la quête de ces signes devient la quasi odyssee d'un « discours », d'une course en tous sens, où la promesse apportée par l'embellie s'oppose à la tristesse sourde du paysage breton ensommeillé et au vide de l'heure de la « journée qui ferme ». Ces univers personnels supplantent le réel et lui substituent leur propre système de signes.

Dès lors, la fiction remodèle le réel à son gré en lui réinventant un espace, un temps et un sens propres. Simon voyage dans la presqu'île pour « ouvrir les routes » à Irmgard, découvrir et aménager à l'avance cette « ligne de vie toute pure et non encore frayée » qu'est le trajet jusqu'à leur chambre d'hôtel. Grange, inquiet par le terme de « maison-forte », a tôt fait de la renommer « le Toit », expression rappelant les noms communs allégorisés par l'ajout de majuscules dans « La Route », et qui extrait le lieu de son cadre d'origine pour l'isoler dans un univers familier, un « petit monde » tirant sa grandeur de sa familiarité même. Le temps pour Grange s'écoule de manière itérative, dans une répétition sécurisante qui s'oppose à l'approche irrémédiable de l'échéance (la venue de la guerre), tandis qu'au contraire Simon est tendu vers son rendez-vous. Les pôles de la tranquillité et de l'inquiétude pour Grange, de l'espérance et du doute pour Simon revêtent le réel d'un sens qui n'a de sens que pour une conscience individuelle en rupture avec la réalité qui l'entoure.

Ce rapprochement entre réel et imaginaire aboutit en définitive à une toute-puissance de la fiction, où le réel devient le simple support d'un imaginaire qui le remet radicalement en cause. Loin d'être propre au *Balcon*, cette logique de construction de la fiction se retrouve jusque dans *La Presqu'île*, bien après le *Balcon* ; dans la nouvelle « Le Roi Cophetua » (écrite en 1968), la guerre de 1914 n'est

qu'un prétexte, un cadre installant le sentiment du fantastique par le biais de la Toussaint, « Jour des Morts », jour-frontière entre vie et mort. Ici l'univers clos n'est pas celui du narrateur, mais celui du lieu dans lequel il se trouve enfermé, la villa de La Fougeraie, « palais des glaces », piège optique hanté par des images qui en font aussi en quelque sorte un piège temporel ; le narrateur bascule dans un temps autre où il rejoue le sujet du tableau du roi Cophetua et de la mendicante : « On disposait étrangement de moi », songe-t-il. La fuite au petit matin est la condition nécessaire au retournement de cet emprisonnement fantastique en parenthèse bienfaisante : ayant évité « l'irréparable » (le petit-déjeuner consacrant l'union fugitive de et avec la nuit, et qui, semble-t-il, le retiendrait à jamais prisonnier du rôle qu'il a accepté de jouer), la fiction se termine avec le retour à la réalité.

La lecture est alors une plongée trouble dans un imaginaire où la fiction joue la servante-maîtresse du réel, moins enchaînée qu'enchaînée, un univers clos où le réel est asservi à la circulation du sens dans un système de signes autonome. Mais s'il en est ainsi, pourquoi l'échec du roman allégorique dont sera tirée « La Route », et pourquoi le choix résolu de cadres historiques ? Car loin d'atteindre son « comble », la critique du réel est loin d'être absolue. Bien au contraire, elle répond, dans le même temps, à une logique d'ouverture où la fiction puise dans le réel et, à l'inverse, renseigne le lecteur à son sujet.

A trop radicaliser la mise à distance du réel chez Gracq, le propos de G. Picon court le risque de tomber dans le contresens inverse. Car le déploiement de l'imaginaire chez Gracq n'est pas incompatible avec une évocation du réel directe et dénuée de tout piège, voire un certain réalisme, de la part d'une écriture en prise avec la réalité externe autant qu'avec les livres qui l'ont précédée.

Si les personnages de Gracq disposent incontestablement d'une imagination foisonnante, le réel ne s'en trouve pas débordé pour autant. Dans « La Presqu'île », la voix du narrateur, dispensant des informations historiques, géographiques ou même sociologiques, renseigne le lecteur au présent dans un récit au passé, et ouvre l'aventure fictive singulière sur la réalité collective, décrivant les villages traversés, fournissant des détails sur le peuplement de ce que le lecteur ne peut que reconnaître comme la Bretagne réelle. Les « petits univers personnels » du *Balcon en forêt* correspondent eux-mêmes à une remarque visant à informer sur le réel, à savoir l'état d'esprit égoïste des campagnes en 1940, rompant avec « l'union sacrée » de 1914. Il y a bel et bien un rapport critique au réel, comme le montre cette expression ironique, à laquelle fait écho le début mordant du « Roi Cophetua » décrivant les bombes comme autant de « betteraves » pleuvant sur la terre au lieu d'y pousser, dans une guerre qui finalement se trouvait acceptée par tous comme un ordre tranquille. Mais ce rapport critique au réel est aussi celui d'une écriture en prise avec la réalité, et n'a pas pour but systématique de la mettre à distance ou de la nier. Ainsi l'évocation, au cours des mêmes pages, des aviateurs du début du siècle, les excentriques du « looping the loop », plaisants mais non risibles. Ces détails historiques ou géographiques renvoient le lecteur à des référents réels, sans conflit aucun.

Plus encore, il y a un réalisme de l'écriture gracquienne, dans la mesure où la fiction permet au lecteur d'enrichir son expérience du réel. Gracq affirmait, non sans humour, que les gens se comportent comme ce qu'ils ont lu dans les romans et non l'inverse ; et bien qu'il se soit défendu de prêter à ses personnages une réelle psychologie, il est impossible de ne pas reconnaître dans le personnage de Simon une caractérisation, à la justesse surprenante, de l'homme amoureux allant à un rendez-vous. « La Presqu'île » offre également une belle réponse aux romans métaphysiques dans la lignée de *La Nausée* de Sartre et montre que l'aventure de la quête du sens et la problématique du rejet de l'homme par le monde peuvent être traités autrement que sur le mode existentialiste, ou à l'inverse sur celui du paysage-état d'âme romantique.

Enfin, la fiction œuvre sur le réel dans la mesure où elle ouvre aussi sur d'autres fictions. Le jeu intertextuel rappelle au lecteur que l'œuvre qu'il est en train de lire s'inscrit dans le droit fil d'autres fictions qu'il peut reconnaître : loin d'entrer en conflit avec le réel, l'imaginaire se présente d'emblée comme tel, s'inscrit dans la tradition des fictions livresques, musicales et cinématographiques, et y renvoie en même temps qu'elle s'en nourrit. Lorsque Simon découvre la mer, la mention du *Napoléon* de Gance et du « passage au *triple écran* » pose le jalon qui mène au « mode grave et majeur » dans lequel bascule peu après l'esprit du personnage. La référence se détache très nettement du contexte où elle est insérée, elle ouvre une brèche sur le réel extérieur, mais en même temps elle assiste la fiction dans son élaboration, en « donnant le ton » qui préside au spectacle de la mer surgie à l'improviste.

Pour autant, l'emploi des références intertextuelles reste équivoque, car lorsqu'il s'intègre parfaitement au contexte (au contraire de l'exemple que nous venons de voir), il est susceptible d'ouvrir non pas sur un référent externe, mais sur un espace interfictionnel qui ne fait que renforcer la puissance évocatrice de l'écriture et élargit l'espace fictionnel au lieu d'en trahir au passage les limites. La rencontre de l'aspirant Grange avec Mona dans le *Balcon en forêt* montre celle-ci d'abord sous les traits d'une petite fille qui rappelle irrésistiblement le petit chaperon rouge ; et par la suite, Mona devient une sorte de fée de la forêt, une « petit fadette ». Ces détails s'inscrivent dans une présence de l'univers des contes que l'on retrouve fréquemment chez Gracq, et qui, comme on le voit, ne se limite nullement aux textes nettement ancrés dans un espace fictif, tel « La Route » où la Route est qualifiée de « vaguement fée » et écarte les arbres serrés devant les voyageurs, « comme une main ». Cette complexité des entrelacements possibles entre réel et imaginaire, malgré une distinction par ailleurs assez nette et un dialogue possible dénué de toute remise en cause critique, rend nécessaire un nouvel examen des frontières de la fiction, qui puisse rendre compte des rapports – et d'une identification potentielle, mais différente et mieux définie – entre réel et imaginaire dans les œuvres de Gracq.

Nous avons vu qu'il est abusif de penser l'identité du réel et de l'imaginaire chez Gracq en termes de fusion vers une « surréalité » ou de supplantation de l'un par l'autre. Puisque selon G. Picon il s'agit « d'attester » cette identité autant que de la construire, nous pouvons tenter de la caractériser de façon moins radicale. Il convient pour cela de distinguer, et d'envisager séparément, la façon dont la fiction se définit comme telle par rapport au réel externe, et l'usage de l'image et de l'imagination qui alimente le jeu du sens au sein de la fiction.

« Dans la fiction tout doit être fictif », écrit Gracq dans *En lisant en écrivant*. Puisque nous avons vu que cela n'interdit pas des références précises à des données historiques ou géographiques, il reste à comprendre comment la distinction s'opère. Pour se construire, la fiction chez Gracq opère des choix qui définissent ce qu'on pourrait appeler une posture favorable, dont témoignent les lieux et les personnages. Les lieux de la fiction portent toujours des toponymes fictifs, même lorsqu'ils se réfèrent de façon presque transparente à des lieux réels : la Presqu'île se trouve en Bretagne, mais Malassac, Pen Run, le Marais Gât sont des noms inventés pour remplacer les noms réels. Il y a bien en ce sens un net « dégagement du réel ». Les personnages, eux, sont définis (de manière un peu accentuée) par le « Fiche signalétique des personnages de mes romans » : ils sont solitaires, célibataires, libres de toutes contraintes familiales ou financières, et leur vie sociale est très restreinte ; ils pratiquent la rêverie et le « somnambulisme ». Tout comme Aldo dans *Le Rivage des Syrtes*, on pourrait ajouter que ce sont avant tout des « Observateurs » (leur regard dût-il déclencher une guerre). Les rapports entre hommes et femmes dans la société, enfin, tendent à correspondre à une tripartition des rôles plus ou moins dumézilienne : l'homme combat et gouverne, tandis que la femme, embarrassée de son corps auquel dans les cas extrêmes elle se résume, prend en charge une fonction de fécondité sacrée (les femmes de « La Route » sont « moitié courtisanes, moitié sibylles »).

L'écriture du réel, quant à elle, ne se déploie jamais jusqu'à adopter la logique d'une véritable « écriture de l'Histoire ». Contrairement à celle d'un Claude Simon, l'écriture de Gracq ne cherche pas particulièrement à exprimer, dans le développement même de la phrase, un sens ou une absence de sens de l'Histoire. Elle répond chez Claude Simon à une esthétique du kaléidoscope, voire du chaos, l'immense développement de la phrase charriant des images pour ainsi dire désarticulées, auxquelles répond l'utilisation dans la fiction d'éléments autobiographiques et intertextuels complexes, qui tendent parfois à faire exploser le texte, comme dans le premier chapitre de *Géorgiques* ; chez Gracq au contraire, la phrase est ample et riche en images, mais elle reste en permanence dictée par le rythme de la période, et obéit à un projet relevant d'une mise en résonance interne d'images destinées non pas à donner l'impression d'un chaos de fragments éclatés, mais celle d'une cohérence forte (la fiction ressemblant au réel, dit Gracq, comme une cloche ressemble à un chaudron – Claude Simon serait plutôt du côté du chaudron, en morceaux si possible). Le jeu des images chez Gracq vient doter la phrase d'une « seconde voix » entrelacée aux éléments factuels et les enrichissant d'un contrepoint dont l'effet à grande échelle relève d'une harmonie musicale.

La circulation du sens dans la fiction correspond donc avant tout à un souci de cohésion interne, qui donne à la fiction son autonomie interne, mais tisse, dans ce cadre, un réseau de correspondances entre

le réel et l'imagination des personnages ou du narrateur. Il s'agit d'une part d'un jeu d'images : dans la phrase, elles s'imposent et confèrent à l'évocation du réel un volume particulier, sans supplanter ce dont il est question. Ainsi dans « La Route », la Route est comparée une première fois à un « morceau de chaussée romaine », puis une seconde comparaison s'insère dans la première, l'identifiant cette fois, à un niveau plus abstrait, à une « règle tombée sur un échiquier ». Dans un passage entier, les images créent des tableaux où l'on plonge et qui sont parfois assez développés pour acquérir une forme d'indépendance, à la façon des comparaisons homériques qui tendent à oublier leur comparé au profit du comparant. Elles nourrissent également le récit, comme dans la succession des images d'Irmgard qui vient assaillir Simon dans sa voiture, seules occasions de rendre présent un personnage qui, dans le récit proprement dit, est à peine aperçu à la fin.

Mais ce jeu des images prend, d'autre part, la forme de recours à un imaginaire plus vaste, relevant non plus de la quête de sens ou de la rêverie de l'individu, mais de l'imaginaire collectif, en l'occurrence européen : ainsi, toujours dans « La Presqu'île » (mais cela se retrouve fréquemment sous la plume de Gracq), les comparaisons font allusion à l'univers des contes ou des mythes (Irmgard fugitivement comparée à une ondine) ou à l'univers biblique (son arrivée est « comme une Annonciation minuscule »).

La synthèse de ces deux instances de l'imagination chez Gracq est ce que l'on peut appeler un « réalisme magique », qui fait du réel le lieu de multiples correspondances potentielles, et rehausse d'une dimension merveilleuse la relation entre le sujet imaginant et les « subtiles impressions de l'air ». L'usage récurrent du mot « fée », employé comme adjectif plus souvent que comme nom, est emblématique de ce rapport au monde, qui s'exprime principalement par l'instauration d'une temporalité harmonieuse réconciliant la temporalité subjective et le temps universel au sein de ce que Gracq nomme « l'écoulement naturel du temps ». Il s'agit d'un temps itératif, qui met en correspondance l'avancée de l'heure, celui de la saison et celui du projet du sujet pensant. L'instant présent par excellence devient celui de l'imminence, une imminence de bon augure qui aboutit à une épiphanie ou à ce que Gracq nomme fréquemment une « embellie ». C'est là un temps pour ainsi dire sempiternel, distinct du temps historique, bien que le sujet les mette en correspondance avec plus ou moins de succès.

Mais cette dimension magique du réel n'est jamais entière (sans quoi on basculerait dans le merveilleux), elle est en constante hésitation. Cette hésitation est particulière à chacune des œuvres qui nous intéressent : dans « La Presqu'île », c'est un balancement entre un monde sans accueil et la promesse d'Irmgard ; dans le Balcon, c'est l'esprit même du temps, celui de la « drôle de guerre » ; dans « La Route », c'est un « esprit de l'histoire » détaché de tout référent réel et tendant à l'allégorie de la grandeur et du déclin ; dans « Le Roi Cophetua », enfin, l'hésitation se résout dans le sentiment du fantastique, mais les valeurs sont inversées : c'est la présence diffuse de la mort, celle, historique, de la guerre, et celle, itérative, de la Toussaint, qui crée la peur, et seule l'acceptation du rituel intemporel, sorte de mariage sacré à la fois chrétien et païen, permet au personnage de se réconcilier avec le temps (« je songeais que toute la journée ce serait encore dimanche »). La fiction, par ce jeu des images construisant une temporalité propre au réalisme magique, édifie une identité entre l'écoulement du temps réel et la production imaginative de la conscience ; cette identité, cependant, n'est jamais donnée d'avance et n'est jamais constante : il dépend du mouvement de la pensée de la réinstaurer sans cesse. Les rapports du réel et de l'imaginaire ne sont donc pas à comprendre en termes d'affrontement entre référent historique et univers fictif, mais en termes pour ainsi dire philosophiques : ils attestent du mouvement incessant par lequel la conscience, animée par l'écrivain d'une fonction imaginante foisonnante, se porte à la rencontre des choses et y cherche un accord avec le monde.

Le propos de Gaetan Picon ne manque donc pas d'une certaine pertinence. Il a l'avantage, comme il l'affirme, d'éviter le contresens qui ferait, sur la foi de ses sujets apparemment historiques, de Gracq un auteur réaliste ou un « écrivain de l'Histoire ». Le mouvement historique, chez Gracq, ne constitue jamais le sujet à lui seul : il n'en est que l'un des éléments, qui, pour donner lieu à l'écriture, doit être confronté et accordé à une disposition d'esprit et à un imaginaire. Pour autant, croire que la fiction chez Gracq consiste à fuir le réel, à le supplanter par le foisonnement des images, et à créer un espace clos entièrement dégagé de la réalité, ou, pire, élevé contre elle, serait donner dans le contresens

*Pierre Cuvelier – ENS, agrégation 2007-2008 – Dissertation : Gracq – 9 février 2008* – Page 5 sur 6

inverse. Si identité il y a du réel et de l'imaginaire chez Gracq, elle est à penser avant tout en termes d'harmonisation, d'accord au sens musical du terme. La fiction, pour exister, a certes besoin de prendre ses distances par rapport au réel, condition sine qua non par laquelle elle peut s'inventer une forme, mais elle n'en devient pas autotélique ou purement critique pour autant : la fiction fonctionne comme une chambre d'échos, un outil de mise en résonance qui, dans sa clôture même, renseigne sur le réel tout en mettant en évidence le mouvement constant par lequel le sujet, que ce soit considéré dans son imaginaire individuel ou dans son inclusion au sein d'une conscience collective, tend à s'accorder avec « l'écoulement naturel du temps » dont l'imaginaire est l'instrument d'accès, la clé. Lorsque « l'embellie » fonctionne, la réalité devient magique ; lorsque le processus échoue, elle devient morne, vide et sans accueil – on ne peut y attendre l'autre et personne ne vous attend. Le lien entre réalité et sujet pensant chez Gracq atteste ainsi une conscience juste du double mouvement problématique de la construction du sens au sein de la temporalité subjective et au sein d'une communauté intersubjective.

NB (2008mar08) : on peut aussi dire que l'écriture de Gracq atteste également du mouvement par lequel l'esprit, parallèlement à son raisonnement logique et à ses passions, tend à appréhender la réalité par le biais de ce qu'on a pu appeler la « pensée magique » - le déploiement de l'imaginaire dans la phrase, en particulier par les associations d'idées qui font surgir des images, qui elles-mêmes influencent le sentiment chez le personnage d'un accord ou d'un désaccord avec le monde, s'attachant à détailler le fonctionnement de cette pensée magique.