

I – Historique du Roman

A – Débuts et aléas du roman

Désignant au milieu du XII^e siècle tout récit rédigé en langue romane (langue vulgaire, c'est-à-dire du peuple, par opposition au latin, langue des *lettrés*), le roman remonte au Moyen Âge, où il apparaît en même temps que la poésie de cour et se trouve d'abord représenté par la biographie (*Le Roman d'Alexandre*). À l'époque, la littérature en général est une notion vague, héritière du patrimoine latin, où les historiens étaient considérés comme des écrivains à part entière. À l'origine composé de vers octosyllabiques puis récrit en prose à partir du XIII^e siècle, le roman est empreint de didactisme et propose des modèles à la fois moraux et rhétoriques, comme l'illustre *Le Roman de la Rose*, texte allégorique commencé par Guillaume de Lorris et achevé par Jean de Meung. Le style courtois reprend les prouesses et les systèmes de valeurs féodaux de la poésie épique, dont le prix n'est cependant plus la seule victoire militaire mais aussi la conquête de l'amour, ainsi que l'illustrent *Tristan et Iseult*, de Bérout, ou *Lancelot ou le Chevalier à la charrette*, de Chrétien de Troyes. Selon la formule de ce dernier, le roman est une *conjointure*, une association d'éléments épars, le plus souvent issus de la tradition orale, où n'intervient pas la notion d'auteur en tant que personne identifiable et responsable d'une composition textuelle. Non sans rapports avec les aventures fabuleuses de l'Antiquité, le texte tend vers l'invraisemblable, qui perdurera jusqu'au XVII^e siècle (*Clélie*, de Mademoiselle de Scudéry). Parallèlement, se développe une veine satirique, surtout représentée par *Le Roman de Renart*.

Au cours de la Renaissance, l'invention de l'imprimerie, les grandes découvertes et l'essor de la bourgeoisie commerçante modifient les conditions de production et de diffusion du roman, qui, à l'exception de versions simplifiées de textes médiévaux ou de traductions de romans épiques (*Amadis de Gaule*, de Montalvo ; *Le Roland Furieux*, de L'Arioste), prend souvent à contre-pied les schémas de l'inspiration chevaleresque : la lecture des parodies de Rabelais ou des romans picaresques espagnols se limite aux grands seigneurs et aux riches bourgeois. À la fin des guerres de religion, la scission est consommée dans le public entre tous ceux qui achètent à bon marché les brochures de la Bibliothèque bleue que colportent les marchands ambulants (pour la lecture à haute voix, à la veillée) et les classes les plus aisées (surtout les

gentilshommes), seules à pouvoir se permettre de satisfaire leur goût pour de longs romans en volumes reliés. Parmi les plus importants, notons le roman baroque (*L'Astrée*, d'Honoré d'Urfé), dont les personnages héroïques, une fois transposés dans le milieu bourgeois, donnent lieu à un traitement parodique (*L'Histoire comique de Francion*, de Sorel ; *Le Roman comique*, de Scarron ; *Le Roman bourgeois*, de Furetière), pris en relais par le réalisme satirique d'un Lesage (*Le Diable boiteux*, 1707). Condamné par les directeurs de conscience, le roman est alors sans prestige et considéré comme une frivolité mondaine (Boileau ne le mentionne même pas dans son recensement des genres littéraires). Jusqu'au XIX^e siècle, il ne cessera d'être méprisé par les doctes, qui accusent particulièrement son courant idéaliste de présenter un imaginaire supplantant le réel : c'est un genre futile tout juste bon à *distraire* les jeunes filles dans une société phalocrate, c'est-à-dire à leur mettre en tête des idées suspectes et illusives, ainsi que Flaubert s'en fait l'écho dans *Madame Bovary*. Dans l'imaginaire collectif d'alors, le roman n'est jamais bien loin des moulins chimériques de *Don Quichotte* (1605-1615) — généralement reconnu à la fois comme le premier roman moderne et le premier anti-roman — et ne mérite guère d'égard, sauf de la part de quelques avant-gardistes, dont Madame de Lafayette fut l'une des premières.

Entre le XVII^e et le XVIII^e siècles, où le roman devient progressivement le porte-parole de la bourgeoisie, intervient cependant une modification importante : alors qu'auparavant, le roman postulait un réalisme universaliste dont était exclue l'expression d'un *je* narratif, le Siècle des Lumières donne naissance à celui-ci, sans pour autant qu'il soit associé avec l'auteur, dont la personne suscite néanmoins un intérêt croissant. *Jacques le Fataliste* (1796, posthume) marque alors un tournant : s'amusant à se jouer du lecteur dans une parodie du conte philosophique dont le narrateur se moque malicieusement des attentes du public et déçoit son plaisir à croire en la réalité de la fable, Diderot y affirme son entière liberté de création et son incompétence :

Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien ; Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.

Cette distanciation ne sera cependant pas reprise au siècle suivant, où, favorisée par le désarroi social et politique qui marque son début, l'intrusion de l'auteur dans le texte indifférencié des instances de narration, aboutit le plus souvent à un amalgame avec les personnages, l'auteur revendiquant de parler au nom d'autrui — comme l'expriment par exemple George Sand dans sa préface de la deuxième édition d'*Indiana* (1842) ou Hugo dans sa note liminaire aux *Misérables* (1862). Parallèlement, on assiste à un recentrage sur le moi et à une intrusion de plus en plus fréquente du *je* ; chez certains auteurs, comme Chateaubriand, le roman présente même nombre d'aspects autobiographiques (*René*, 1802).

B – Le triomphe du roman

Depuis *Les Souffrances du jeune Werther* (1774), de Goethe, se développe une tendance romantique, dont l'apogée coïncidera avec l'apparition du roman noir et du conte fantastique, auxquels s'ajoutent des œuvres qui explorent la réalité dans des voies radicalement opposées : d'une part, le roman historique, à partir de la fin des années 1820 (les textes de Walter Scott ; *Cinq-Mars*, de Vigny ; *Les Chouans*, de Balzac ; *Notre-Dame de Paris*, de Hugo) ; d'autre part, le roman réaliste, à partir de 1840, qui

postule l'histoire comme le récit d'une réalité possible et traduit les aspirations scientifiques d'auteurs inspirés par le positivisme d'Auguste Comte, le déterminisme de Taine ou les thèses de Claude Bernard. On pense naturellement aux frères Goncourt, à Maupassant et à Zola, sans oublier tel ouvrage de Stendhal (*Le Rouge et le Noir*) ou encore *La Comédie humaine* de Balzac dans son ensemble. Rédigées à la troisième personne, ces œuvres donnent, en effet, parfois naissance à de véritables cycles destinés à faire « concurrence à l'état-civil » (Balzac), dont la tradition se perpétue au siècle suivant : *Les Rougon-Macquart* (1871-1893) de Zola, *Jean-Christophe* (1904-1912) de Romain Rolland, *Les Thibault* (1922-1940) de Roger Martin du Gard, *Les Hommes de bonne volonté* (1932-1946) de Jules Romains, *La Chronique des Pasquier* (1933-1945) de Georges Duhamel, *Le Monde réel* (1934-1951) de Louis Aragon. À la fin du XIX^e siècle, le passage du réalisme au naturalisme affirme la prédominance de la description *a priori* détachée de toute participation du narrateur, comme le souligne notamment l'« impassibilité » de principe dont parle Zola dans ses manifestes (*Le Roman expérimental*, 1880 ; *Les Romanciers naturalistes*, 1881). Pourtant, déjà, si « l'artiste ne doit pas plus apparaître dans son œuvre que Dieu dans la nature » (lettre de Flaubert à George Sand, décembre 1871), il faut aussi prendre en compte l'ambiguïté d'une expression comme celle, restée célèbre, de « Madame Bovary, c'est moi ! », qui donne acte du balancement de l'auteur entre l'identification à ses personnages ou au texte dans son ensemble. Ce roman de Flaubert représente en outre une étape déterminante vers l'écriture de la modernité, par une rupture capitale d'avec la plénitude sémantique et structurelle sur laquelle reposait la quasi-totalité de la production romanesque du moment.

C – La crise du roman

Dans une société dominée par des valeurs de progrès et de scientisme présentées comme clés universelles d'interprétation du monde, il faut attendre l'arrivée d'un Bergson pour réhabiliter les vertus de l'intuition. Après cette « révolution de (18)89 », comme le dit Senghor, le roman entre en crise et la poésie reprend le devant de la scène littéraire, avec le symbolisme. Dans *À Rebours* (1884), Huysmans abandonne le naturalisme à son profit, la quête romanesque se fondant désormais sur l'imaginaire personnel d'un univers particulier et sur la psychologie du sujet. Avec les apports de la psychanalyse, les données de l'inconscient sont de plus en plus à l'honneur et le roman renoue en quelque sorte avec ses origines fabuleuses, celles d'un imaginaire qui parle, certes, de la réalité humaine, mais sur un autre plan que celui du réel.

Le climat anti-intellectualiste et la crise des valeurs couronnée par la découverte de Nietzsche conduisent à une montée de l'irrationalisme et à un retour du mystique, ainsi que l'attestent les conversions religieuses en cascade des auteurs français de l'époque, qui vantent, chacun à sa manière, une idéologie du salut par l'art, transfigurateur de la réalité. Le philosophe Alain, notamment, affirme les confessions comme le modèle du roman, celui-ci reposant alors sur la manière dont un sujet écrivain, l'auteur, se confie à son lecteur.

D – Le roman se cherche

Ce constat formel est partagé par d'autres écrivains, qui vont engager une réflexion sur l'écriture même, tant il est vrai qu'on ne met pas de vin nouveau dans de vieilles outres. La matière méta-textuelle d'*À la recherche du temps perdu* en est un des plus éclatants exemples. En 1913, Jacques Rivière publie *Le Roman d'aventure* dans la *Nouvelle Revue française*, où, constatant que le roman est devenu un genre mécanique et figé, il appelle à une nouvelle forme romanesque, qui, parce que le présent explique le passé (jamais l'inverse), s'arracherait à la chronologie et à la cohérence causale, le sens de l'œuvre se constituant au fur et à mesure de l'écriture. Comme on le voit, le roman commence à réfléchir sur lui-même, à l'intérieur de lui-même. Les mises en abyme gidiennes des *Cahiers d'André Walter* (1891) et du *Traité du Narcisse* (1891) vont dans ce sens, qui remettent en question l'objet de l'écriture et les moyens de son expression. Le « double foyer » des *Faux-monnayeurs* (1925) interroge les modalités du point de vue. Rejoignant Larbaud et radicalisant le procédé inauguré par Édouard Dujardin dans *Les Lauriers sont coupés* (1888), James Joyce écrit le premier monologue intérieur intégral : *Ulysse* (1922).

Alors qu'au siècle précédent, on opposait poésie et prose romanesque, le roman du XX^e siècle se fait de plus en plus poésie ; conjointement, il tend vers l'autobiographie, tout en mordant sur les formes du journal intime, de l'essai, du théâtre et d'autres genres, jusqu'alors nettement différenciés. De leur côté, les surréalistes, qui se posent, parmi d'autres, comme les descendants de Mallarmé, marquent une profonde défiance à l'égard du roman, qu'ils jugent superficiel, et intéressant seulement lorsque l'auteur commence à perdre le contrôle de son écriture. Parallèlement, les années 30 sont le berceau d'un courant néo-réaliste, illustré notamment par Aragon, qui passe du roman surréaliste (*Le Paysan de Paris*, 1926) au réalisme (*Les Beaux Quartiers*, 1936), tout en réservant sa matière autobiographique à une œuvre poétique intitulée *Le Roman inachevé* (1956)...

II – Le contexte d'émergence du Nouveau Roman

A – La désagrégation des certitudes

Tandis qu'à la fin du siècle dernier, le positivisme triomphant prétendait connaître pour toujours les lois de l'univers, notre époque est celle d'un questionnement plus angoissé sur le sens du monde, amplifié par l'écroulement progressif des dogmes religieux et des idéologies totalisantes. On découvre non seulement que toute apparence n'est que l'aboutissement d'un processus obscur, mais surtout que celui-ci échappe à la cognition, parce que non identifiable dans sa complétude. Résistant aux théories censément exhaustives et aux présupposés généraux les plus compacts, la matière du monde se dérobe à la compréhension et surprend infiniment par une épaisseur qui n'a plus guère à voir avec la profondeur que l'esprit humain avait projetée sur lui. Posant *de facto* les lacunes des définitions reçues, le manque de signification globale s'affirme dans l'opacité d'un rapport où l'environnement de l'homme lui oppose le détachement et l'autonomie de son être-là.

Partant de ce constat d'ensemble, les avant-gardes artistiques opèrent une profonde mutation. C'est par exemple le travail des cubistes, qui, en faisant éclater la perspective, déconstruisent les unités traditionnelles de l'espace pictural au profit d'une mise à plat de dimensions jusqu'alors différenciées. Sont ainsi supprimés les jeux d'ombre et de lumière qui suggéraient un au-delà du regard, un enfoncement dans la pâte même d'une essence appréhensible par l'esprit. Les volumes sont dépliés et ne présentent que des surfaces dont la juxtaposition privilégie la simultanéité perceptive aux dépens du réalisme représentatif. Par leur fragmentation, les points de vue *expliquent* la position de l'homme : celle d'un observateur dont la vision incomplète ne peut atteindre le cœur de l'univers. De son côté, André Kertész photographie sa célèbre *Fourchette* au cours d'un dîner chez Fernand Léger, en 1928 : l'art devient minimaliste dans ses supports, mais l'affirmation de la prééminence des lignes de la matière décontextualisée s'impose grâce à une nouvelle forme de modernisme, relayée dans le domaine littéraire par l'intérêt que portent les surréalistes aux objets du quotidien, en-deçà de toute transcendance.

Cependant, l'œuvre crée la réalité dans un mouvement qui n'est plus de l'ordre de l'illusion référentielle — cette vieille « superstition littéraire » dénoncée par Valéry — mais ressortit résolument à la phénoménologie, voire au solipsisme, qui instaure la particularité et la parcellisation de l'optique personnelle comme seules garantes d'une quelconque authenticité de la représentation :

Si le lecteur a quelquefois du mal à se retrouver dans le roman moderne, c'est de la même façon qu'il se perd quelquefois dans le monde où il vit, lorsque tout cède autour de lui des vieilles constructions et des vieilles formes. (Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*)

B – Le choc de la guerre

Les événements liés aux deux guerres mondiales se sont inscrits durablement dans la littérature occidentale et ont probablement influencé, d'une manière ou d'une autre, l'ensemble de la production contemporaine. Avec le temps, les chocs sociaux et idéologiques générés à ces époques ont certes tendance à s'effacer dans la conscience des générations qui ne les ont pas directement subis. Aussi est-il bon de rappeler que, pour les Nouveaux Historiens, le XX^e siècle n'a véritablement débuté qu'en 1914, avec l'apparition des moyens d'extermination modernes, au premier rang desquels les gaz, invisibles et tueurs, aussitôt ou à terme, foudroyants ou vecteurs de séquelles faisant de chaque survivant un mort en sursis.

Les répercussions de la Seconde Guerre mondiale furent encore plus considérables, ses horreurs d'un genre nouveau (Solution finale, bombe atomique) accédant à une dimension universelle par l'extension croissante des réseaux de médiatisation. C'est d'« une séparation bien plus profonde que la précédente » (Butor) qu'il s'agit. Claude Simon déclare ainsi à Marianne Alphant :

Si le surréalisme est né de la guerre de 1914, ce qui s'est passé après la dernière guerre est lié à Auschwitz. Il me semble qu'on l'oublie souvent quand on parle du « nouveau roman ». Ce n'est pas pour rien que Nathalie Sarraute a écrit *L'Ère du soupçon* ; Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*. Que des artistes comme Tapiès ou Dubuffet sont partis des graffitis, du mur, ou que Louise Nevelson a fait des sculptures à partir de décombres. Toutes les idéologies s'étaient disqualifiées. L'humanisme, c'était fini [...] : il n'y a plus de recours, essayons de revenir au primordial, à l'élémentaire, à la matière, aux choses. Exemple : Ponge. (*Libération*, 31 août 1989)

Cette inscription dans les œuvres des soubresauts de l'Histoire et de ce qu'il est convenu d'appeler la faillite du politique s'effectue bien sûr selon diverses modalités, suivant les vécus personnels des Nouveaux Romanciers, aucun d'eux n'ayant échappé, peu ou prou, à ces événements qui dépassent largement l'échelle individuelle.

En 1919, âgé de seulement six ans, Simon accompagne sa mère aux alentours de Verdun, à la recherche vaine de la tombe de son père, officier d'infanterie tué sur la Meuse dès le 27 août 1914. On ne s'étonnera pas qu'il place le récit de ce souvenir d'enfance en tête de *L'Acacia* (1989). Puis, exactement vingt-cinq ans, jour pour jour, après la mort de son père, il est mobilisé, pour servir dans un régiment de cavalerie sacrifié d'avance par l'état-major : il sera l'un des quatre seuls survivants d'une charge contre les blindés allemands, puis fait prisonnier, avant de s'évader et de regagner sa propriété familiale de Salses.

En 1942, Samuel Beckett vit depuis cinq ans à Paris. Engagé dans la Résistance, il échappe de peu à la *Gestapo*, en se réfugiant avec son épouse dans le Vaucluse, en Zone libre. De son côté, Claude Mauriac rejoint les gaullistes en Angleterre. De 1944 à 1949, il sera même le secrétaire particulier du général De Gaulle. Marguerite Duras, elle, est doublement touchée par la guerre : politiquement, parce qu'elle se lie avec

les partisans communistes et participe à leurs réseaux ; affectivement, parce que, sans qu'il y ait forcément contradiction (*le cœur a ses raisons...*), elle tombe amoureuse d'un officier de la *Wehrmacht*, dont on retrouve le spectre notamment dans *Hiroshima mon amour*. Robbe-Grillet ne sera pas non plus épargné dans son système de référence. Issu d'une famille maurrassienne, il adhère d'abord sans problème au nationalisme, à l'anglophobie et à l'antisémitisme de ses parents. En 1943, il part donc à vingt ans effectuer sans rechigner son Service du travail obligatoire à Nuremberg. Tourneur-rectifieur à la fabrication des chars *Panther*, il ne se sent pourtant guère concerné, excepté sur le plan de « la nostalgie des ruines » (*Le Miroir qui revient*, 1984). Ce n'est qu'à la découverte des camps de la mort que l'homme change sensiblement d'attitude :

[...] c'est une véritable coupure que l'année 45 a représentée dans mon existence. Car mes rapports personnels avec l'ordre ont été profondément altérés à partir de la Libération, et surtout après l'entrée des troupes alliées en Allemagne, accompagnée chaque jour de monstrueuses révélations sur la matérialité des camps et sur toute la sombre horreur qui était la face cachée du national-socialisme.

Ce n'est sans doute pas tout à fait un hasard si, comme il le souligne lui-même, c'est à cette époque qu'il lit pour la première fois les romans de Kafka.

***Leçon de choses* (1975)**

Claude Simon

Les langues pendantes du papier décollé laissent apparaître le plâtre humide et gris qui s'effrite, tombe par plaques dont les débris sont éparpillés sur le carrelage devant la plinthe marron, la tranche supérieure de celle-ci recouverte d'une impalpable poussière blanche. Immédiatement au-dessus de la plinthe court un galon (ou bandeau ?) dans des tons ocre-vert et rougeâtres (vermillon passé) où se répète le même motif (frise ?) de feuilles d'acanthé dessinant une succession de vagues involvées. Sur le carrelage hexagonal brisé en plusieurs endroits (en d'autres comme corrodé) sont aussi éparpillés parmi les débris de plâtre divers objets ou fragments (morceaux de bois, de briques, de vitres cassées, le châssis démantibulé d'une fenêtre, un sac vide dont la toile rugueuse s'étage en replis mous, une bouteille couchée, d'un vert pâle, recouverte de la même poussière blanchâtre et à l'intérieur de laquelle on voit une pellicule lilas de tanin desséché et craquelé déposée sur le côté du cylindre, etc.). Du plafond pend une ampoule de faible puissance (on peut sans être aveuglé en fixer le filament) vissée sur une douille de cuivre terni.

Au-dessous du minuscule et immobile déferlement de vagues végétales qui se poursuivent sans fin sur le galon de papier fané, l'archipel crayeux des morceaux de plâtre se répartit en îlots d'inégales grandeurs comme les pans détachés d'une falaise et qui se fracassent à son pied. Les plus petits, de formes incertaines, molles, se sont dispersés au loin après avoir roulé sur eux-mêmes. Les plus grands, parfois amoncelés, parfois solitaires, ressemblent à ces tables rocheuses soulevées en plans inclinés par la bosse (équivalent en relief du creux — ou d'une partie du creux — laissé dans le revêtement du mur) qui en constitue l'envers et sur laquelle ils reposent. Sur leur face lisse adhère quelquefois encore un lambeau de feuillage jauni, une fleur.

C – De nouveaux horizons culturels

La fin de la guerre marque la défaite idéologique des écrivains collaborateurs, dont ont triomphé les auteurs de la Résistance (surtout de gauche) : Pierre Drieu La Rochelle se suicide, Raymond Brasillach est fusillé, d'autres seront condamnés à mort, puis graciés ou amnistiés, tels Charles Maurras, Henri Béraud, Alphonse de Chateaubriant, Lucien Rebatet, Pierre-Antoine Cousteau, Robert Poulet, Lucien Combelle ou Louis-Ferdinand Céline. Sur le plan esthétique, ce sont paradoxalement les valeurs surréalistes qui vont d'abord conduire le genre romanesque, où elles sont intégrées par d'anciens adeptes de Breton tels que Julien Gracq, Michel Leiris ou Raymond Queneau. Destiné à évoquer la profondeur de l'être, le roman est caractérisé par des atmosphères d'attente et une tendance au fantastique qui soulignent la primauté d'un climat. Ce courant s'orientera ensuite sur des jeux de langage et des contraintes génératives qui donneront naissance à l'Ouvroir de littérature potentielle (Oulipo, 1960) et aux lipogrammes d'un Perec (*La Disparition*, 1969).

De nouvelles explorations romanesques se font également jour, le plus souvent caractérisées par les idées d'absurde et d'inquiétante étrangeté au monde. Anticipée par *La Nausée* (1938), cette période est tout entière dominée par l'existentialisme, notamment représenté par Merleau-Ponty, Camus, Simone de Beauvoir et, bien entendu, Sartre, qui, s'opposant au classicisme d'un François Mauriac, postule le roman comme extériorisation de la conscience de son auteur par le biais de la conscience des personnages (voir *Situations I* et *Situations II*). Marqués par l'existentialisme, d'autres écrivains développeront cependant d'autres recherches, souvent plus radicales, selon lesquelles le romancier n'a rien à dire mais qu'il doit dire ce rien. Maurice Blanchot recherche ainsi le néant, tandis que Georges Bataille mène sa quête d'une autre forme d'absolu.

À la même époque, la production littéraire européenne est en partie marquée par l'engouement généralisé pour la culture américaine dont on découvre la littérature avec le jazz, le chewing-gum et les bas Nylon : Dos Passos, Hemingway, Caldwell, Steinbeck, etc. Cela ne signifie pas que ces auteurs étaient inconnus en France jusqu'alors — Sartre leur avait, par exemple, consacré plusieurs articles dans la *NRF* dès 1931 et Maurice Coindreau, critique dans cette revue, avait fait beaucoup pour leur diffusion —, mais leurs traductions ayant été brûlées ou interdites pendant l'Occupation, ils n'avaient pas encore eu le temps d'atteindre un large public. Dans la frénésie de découverte qui s'empare de la population après plusieurs années de censure, la multiplication des traductions de romanciers américains ne peut donc qu'être bien accueillie. Le nombre de leurs lecteurs assidus reste cependant encore assez limité, car, malgré la grande curiosité qu'ils suscitent, ils touchent essentiellement le public cultivé, les intellectuels et les écrivains, avant de se trouver phagocytés par l'hégémonie existentialiste. Leur influence demeure néanmoins essentielle : composés par des auteurs qui n'appartiennent généralement pas à l'intelligentsia (contrairement à ce que l'on constate dans la France de l'époque), les récits américains orientent le concept de « romanesque » vers d'autres horizons, caractérisés par un réalisme inquiétant, une perception behaviouriste de l'homme, la rareté des analyses psychologiques, le monologue intérieur et un narrateur qui, lorsqu'il intervient, n'est pas omniscient. Dès 1947, Sartre exploite ces données dans sa critique des écrivains, dont il dit qu'il faut qu'ils cessent de former une cléricature et identifie trois générations romanesques : d'abord, celle des « rentiers illustrant leur classe sous une apparence de révoltés » (Proust et Gide) ; ensuite, celle de l'après-Première Guerre mondiale, constituée des « pseudo-révolutionnaires » surréalistes, qui nient l'action et auxquels s'ajoutent — toujours selon Sartre — les tenants des