Le Nouveau Roman dans la Roumanie des années 1967–1968

Oana SOARE*

Keywords: *cultural transfer*; *Nouveau Roman*; *modernism*; *debate*; *liberalisation*

Dans la Roumanie des années 1965–1970, le vent d'une relative liberalisation politique ouvre la voie à des tentatives qui visent à surmonter le retard littéraire et culturel (post)stalinien. Par des méthodes parfois désespérément « révolutionnaires » les écrivains essaient de rattrapper un rendez-vous culturel perdu, on aspire, par un brouillage temporel de signe contraire, d'accélérer le mouvement, de se synchroniser et s'aligner aux dernières modes occidentales. Dont, parmi les plus redoutables, le Nouveau Roman français. D'autant plus que cette mode répond, ne serait-ce que d'une manière extrême – handicap oblige! – aux stratégies de redécouverte, activation et étalage du moderne que les barrières idéologiques avaient refoulées jusqu'alors. Chassé par la porte dans les années '50, en butte à l'anathème officiel mais convoité secrètement, le moderne amorce un retour plus timide ou plus astucieux par la fenêtre. Y compris par la voie *stimulatrice* des transferts culturels. L'importation de formes littéraires, le Nouveau Roman français en l'occurence, est considérable, la sychronisation par transplant étant doublée d'un processus d'anamnèse, de retour à la modernité de l'entre-guerre, de connexion en dents de scie à celle-ci. La théorie des importations culturelles, analysée par Pascale Casanova (1999) comme partie intégrante de la dynamique littéraire de synchronisation avec ce Greenwich des capitales culturelles (voir Paris) ou la théorie des transferts culturels de Michel Espagne (1999) trouvent des applications intéressantes et atypiques dans le cas des sociétés totalitaires (voir la Roumanie communiste).

La circulation du capital culturel (Le Nouveau Roman) va ainsi favoriser l'amplification et la réinvention du potentiel créateur autochtone dans un moment de transition – qui annonce la fin d'une époque traumatisante mais qui précède un autre épisode à conséquences dramatiques (les Thèses de Juillet et la résurrection protocroniste). Une certaine répulsion face à l'anachronisme et aussi le sentiment d'un déficit criant poussent à importer les nouveautés les plus audacieusess (vieilles, hélas, d'une décennie). Conséquence : une résurrection du modernisme autochtone par une connexion forcée à des formes d'un modernisme extrême. Ce qui était plus ou moins

* Université de Bucarest, Roumanie. Cet article a été réalisé dans le cadre du projet TRANSINTELL 21-AUF/01.03.2019 (« Transferts culturels et champs intellectuels transnationaux. Modernité et antimodernité à l'Ouest et à l'Est : France, Roumanie, Serbie »), projet déroulé sous l'égide et avec le soutien financier de l'AUF et de l'IFA.

BDD-A30783 © 2019 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:26 UTC)

évident à l'époque c'est que cette prétendue révolution littéraire brandie par les nouveaux romanciers annonçait en fait une crise majeure, d'autonomisation excessive de l'acte littéraire dont les débuts sont fixés aujourd´hui par certains théoriciens (William Marx, par exemple) dans l'impératif autodestructif de la poétique rimbaldienne ou dans la course éperdue à l'absolu littéraire de Mallarmé. Post festum, à souligner ce paradoxe intéressant : pour se reconnecter à une modernité interdite (voir le cas roumain) on s'engage sur la piste des variantes d'un modernisme moribond, autodévoré par sa propre course à la nouveauté. La mort de l'auteur, la mort du roman par la pulvérisation de l'épique, la mort du personnage en tant qu'individualité bien définie – stimulatrices pour les nouveaux romanciers – nous apparaissent aujourd'hui comme autant de fantasmes qui ont précédé l'écroulement du modernisme sous son propre poids.

A plus forte raison, dans un climat fortement idéologisé (tel celui des années '65–'70), l'acte littéraire s'engage dans des rapports significatifs avec l'acte politique. Non seulement parce que, inévitablement, ce dernier le disloque par son brouillage permanent mais aussi parce que l'acte littéraire peut s'installer, tacitement, dans le rôle de *politique littéraire* en dissimulant des attributs du politique (la réalisation d'un autre type de révoluton, de sens contraire à celle proprement dite). La logique des transferts culturels va enregistrer le brouillage aussi bien que les analogies politiques-littéraires.

Dans ce qui suit nous allons nous concentrer sur les mécanismes d'importation, bien connus, d'implantation des transferts culturels. Les traductions arrivent en premier lieu (accompagnées des textes d'escorte, les préfaces), suivies des contacts d'un type spécial (rencontres avec le public, visites etc), éventuellement, enfin, des campagnes de presse favorables ou de contestation. Le Nouveau Roman a connu toutes ces formes. Il s'est infiltré en Roumanie en deux phases : de 1967 à 1968 d'abord (les échos se prolongeront jusqu'en 1969), c'est alors que sont traduits les principaux romans du genre, qu'Alain Robbe-Grillet visite la Roumanie, qu'une véritable campagne pour et contre est accueillie par la presse littéraire roumaine. La deuxième phase se situe au milieu des années 1970 (1973–1977) et annonce une «canonisation» relative et anachronique : le fantôme du Nouveau Roman, mort et enterré en Occident renaît dans les études de certains théoriciens et traducteurs, fidèles de la première heure du Nouveau Roman (Romul Munteanu, Irina Mavrodin). Notre éxposé s'arrête sur le premier moment, turbulent et pour cause plus intéressant sans ignorer toutefois des rapports ponctuels à la période du milieu des années '70 afin d'offrir, dans la mesure du possible, une certaine mise en miroir du phénomène durant tout son parcours.

Éditions

Plus importants que les fragments qui paraissent dans diverses publications sont les volumes parus dans les années 1967 et 1968 dans des tirages que nous serions enclins aujourd'hui à considérer fabuleuses. Les textes d'escorte affichant diverses stratégies protocolaires sont particulièrement intéressants. Bien que la plupart de ces textes manifestent de la retenue – vis-à-vis d'une formule violemment révolutionnaire, parfois pour des raisons idéologiques aussi – on n'est pas sans y déceler une sorte de

BDD-A30783 © 2019 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:26 UTC)

pacte visant à faciliter au public roumain l'accès à des acquis de la dernière heure. Très vite, les préfaces se transformeront en véritables mini-monographies dont le but est de fixer encore mieux le profil de l'auteur et le caractère novateur de ces livres par rapport au « vieux » roman.

En 1967, paraît aux éditions EPL dans la collection « Meridiane », *Les Gommes* d'Alain Robbe-Grillet, dans l'excellente traduction de Dumitru Ţepeneag et préfacé par Lidia Bote, une préface retenue mais nullement pour des motifs idéologiques. Le tirage est époustouflant : 30 160 exemplaires.

Selon Lidia Bote, l'un des principaux rôles de la publication du volume serait de familiariser le public roumain non seulement avec «un roman français moderne réussi» mais aussi avec l'esthétique du nouveau roman en général dont l'écriture serait «une bonne „introduction" » (Robbe-Grillet 1967 : 5). D'où un certain caractère didactique saisissable dans la mise en relief insistante des différences par rapport au roman traditionnel. A remarquer que d'autres auteurs de préfaces vont souligner ces distinctions afin de faciliter l'accès à ces proses novatrices. La technique de la narration des *Gommes*, d'abord, réalisée par juxtaposition d'une suite de scènes « cinématographiques, fort bien découpées et pourtant isolées, sans osmose entre elles » vu que « les liens manquent tout à fait » (Robbe-Grillet 1967 : 8). La narration proprement dite est remplacée par « un véritable culte de la description » et par l'invasion des objets « détachés de toute participation et signification humaine » mais aussi, remarque Bote, « dépourvus de la dimension de l'espace, dépourvus de „profondeur" » (Robbe-Grillet 1967 : 8). L'auteure de la préface établit une corrélation entre ces particularités narratologiques et le behaviorisme et remarque aussi l'absence de toute tentative de psychologie ou de typologie ainsi que l'absence d'un commentaire quelconque de la part de l'auteur. Mais le doute exprimé carrément par Bote concerne la capacité de l'esprit humain de supporter cet objectivisme à outrance/poussé à l'extrême/ en raison d'une incompatibilité ontologique : « l'essence même de l'esprit humain réside dans le fait de signifier, de découvrir des sens, d'établir des relations, de formuler des appréciations, d'émettre des jugements » (Robbe-Grillet : 11). En remettant en question la formule du roman « traditionnel » (la mort du personnage, la mort du biographisme fictionnel), ces écrits auraient pour effet « la solitude morale » :

> Le lecteur, aussi évolué soit-il, ne s'y retrouve pas; il avance dans un monde vide, déshumanisé, uniquement peuplé d´„objets". D'où un autre sentiment inévitable de contrainte, de solitude morale qui aboutit à la déroute. Le Nouveau roman, de ce point de vue surtout, n'est pas écrit „à une échelle humaine". Il représente le plus souvent un produit abstrait, déshumanisé, unilatéral, privé de dimension humaine (Sarraute 1967 : 12).

L'observation – plus ou moins accusatrice – relative à l'absence d'humanisme revient sous la plume d'autres commentateurs et n'était pas inconnue dans le pays d'origine du Nouveau roman. Sa préface nous laisse sur l'impression que Lidia Bote n'adhère pas trop à cette « littérature pour les lettrés » destinée à un public restreint et dont l'écho se propage parmi les « écrivains esthétisants voire parfois snobs » (Robbe-Grillet 1967 : 12).

BDD-A30783 © 2019 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:26 UTC)

En 1968, aux éditions EPLU, paraît dans un tirage de 15140 exemplaires le roman *Dans le labyrinthe* traduit par Dumitru Ţepeneag qui signe aussi la postface. Ţepeneag est un cas à part pour notre étude, il est le révolutionnaire par excellence (y compris au sens de la dissidence) qui tente la synchronisation par court-circuit temporel et aussi l'importateur, ou l'agent de change(s) : il commente, traduit, répand mais incorpore aussi des éléments du genre dans certains de ses écrits quand il ne les déforme pas dans le cadre de l'onirisme, courant qu'il va théoriser précisément pendant la même période.Integrable ou non à l'onirisme, pour lui le Nouveau Roman est l'avant-garde même qui sauve et qui revêt, indirectement, un caractère politique *subversif* intrinsèque. Autrement dit, Ţepeneag, est littérairement parlant aussi un révolutionnaire et en même temps un dissident. La présentation proprement dite du roman mise à part, sa préface, empathique, assume au moins deux enjeux : c'est un plaidoyer pro-domo déviant et une « sauvegarde » de la formule romanesque par devant la censure idéologique. Procédons par ordre. Pour ce qui est de la particularité narrative de l'écriture, Ţepeneag insiste sur la technique cinématographique du roman et souligne le rôle de l'oeil transformé dans ce „roman du regard" en une caméra. D'où, « l'importance apportée aux descriptions » et leur transformation en agents de « l'intrigue » : « l'objet semble apparaître au moment même de la description, pure création du langage » (Robbe-Grillet 1968 : 212). Ţepeneag explique le refus de l'auteur de cultiver les analogies et les métaphores (pour bloquer l'intention animiste, vaguement consolatrice du lecteur vers un « au-delà » inexistant). Il tente par là de combattre l'accusation de « déshumanisation » invoquée par certains commentateurs. Habile, il prend ses distances par rapport au crédo anti-animiste de Robbe-Grillet et précise même à un moment donné qu'il s'agirait d'un « exorcisme avec des moyens littéraires assez naif et de toutes façons inefficient » (Robbe-Grillet 1968 : 215). Par ailleurs, et l'intention stratégique est encore présente, Ţepeneag range cette obsession de la description dans une catégorie censée rassurer la censure mais démonisée par Robbe-Grillet en personne, à savoir celle du roman réaliste. Par exemple, Gogol aurait remarqué « la necessité du petit détail », quant à Balzac, chez lui « la sensibilisation de l'objet » est évidente (*idem*).

D'autres observations rentrent dans la catégorie du plaidoyer pro-domo. Pour Ţepeneag, ce roman sera toujours le plus proche de l'onirisme de toute l'oeuvre de Robbe-Grillet. Pour preuve, bien que les figures de style soient « ostensiblement évitées » le texte a un caractère poétique frappant et l'effet de cette surabondance descriptive aurait des effets hallucinants voire *oniriques* sur le lecteur :

> Un halo poétique enveloppe les choses décrites. La précision finit par aboutir à l'iréel [...]. Les objets perçus à l'état de veille en deviennent plus nets et donc plus réels (une réalité bien à eux toutefois qui peut paraître insolite) lorsqu'ils sont observés *comme dans un rêve* (Robbe-Grillet 1968 : 220–223).

D'autre part, soutenu par un « éloge du rêve » que le prosateur français aurait fait dans l'un de ses essais et soulignant la clarté que les objets acquièrent à l'état onirique, Ţepeneag introduit une nuance qui sert à délimiter la fonction du rêve, dans l'espace de l'onirisme, par rapport aux surréalistes et à Robbe-Grillet lui-même. C'est-à-dire que « le rêve ne doit pas constituer une *source* littéraire mais simplement un *critère* applicable à la réalité environnante au moment où celle-ci est utilisée dans la

BDD-A30783 © 2019 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:26 UTC)

littérature » (Robbe-Grillet 1968 : 216). Eriger le rêve en critère législatif était le noyau même du programme onirique.

Les savantes analyses de texte (structure des phrases, nature des répétitions, ordonnancement de la description etc) trahissent le traducteur expérimenté. Un seul exemple : à propos de la célèbre description du tableau (moteur narratif) Ţepeneag fait remarquer qu'en remplaçant le présent simple par le présent on suggérerait « une permanence qui défie le chronologique aboutissant, en dépit du déroulement successif des images, à une immobilité caractéristique du rêve » (Robbe-Grillet 1968 : 223).

En 1967, aux éditions EPL paraît *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute traduit par Paul G. Dinopol. La préface est signée Romul Munteanu. Selon ce dernier, l'auteure appartient à la « catégorie des écrivains difficiles » (Sarraute 1967 : 5), son roman provoque une certaine « résistance » à la lecture, « un état de perplexité » même chez le lecteur familiarisé avec les poids lourds de la littérature moderne, de Proust à Joyce. Le lecteur devient un partenaire de l'auteure pour ce qui est de déchiffrer et assembler les parties à la recherche du sens :

> En s'alliant le lecteur de son oeuvre comme partenaire de création, investi d'un immense pouvoir de reconstitution de la réalité, Nathalie Saraute, si sévère envers elle-même, sollicite son lecteur jusqu'à l'épuisement (Sarraute 1967 : 6).

Epuisement dû à l'abandon des attributs du roman traditionnel que même Romul Munteanu, grand avocat du Nouveau Roman, semble déplorer ici. En dépit d'une certaine réserve, aisément sasissable, le critique établit clairement les caractéristiques de ce roman recherche, il en observe les similitudes avec le behaviorisme ainsi qu'une « certaine *structure pointilliste* » (Sarraute 1967 : 17) ou « le flux musical continu, banal et étourdissant » (Sarraute 1967 : 20). Selon lui, le « chef d'oeuvre » de cette formule représentative pour « l'âge de la suspicion » serait *Planetarium* (1959), « ce roman d'une lecture si difficile ».

A la différence des deux autres préfaces, cette fois-ci nous n'avons pas affaire à une simple étude introductive mais à une présentation de toute l'oeuvre de Nathalie Sarraute avec, pour point d'orgue, l'emblématique *Tropismes.* Les tropismes seraient ces marqueurs du « non-authentique en tant qu'élément définitoire de comportement » qui conduisent à la « transgression des apparences pour surprendre l'état embryonnaire » de certainesmanifestations psychologiques. Obsédée par le drame du fait menu, l'auteure articulerait « un art poétique à travers lequel elle se propose de dévoiler des impulsions élémentaires, caractéristiques d'un monde ontologiquement condamné à l'anonymat » (Sarraute 1967 : 8). Romul Munteanu manifeste un certain agacement vis-à-vis de la condescendence avec laquelle Sarraute traite le roman psychologique proustien ou le roman balzacien et il clame « l'impossibilité de renoncer pour de bon à certains éléments de structure présents dans la prose classique » (Sarraute 1967 : 14). Et c'est précisément ces éléments qu'il va mettre en évidence lorsqu'il peine à surprendre les éléments de continuité dans cette tentative assumée de rupture. Les descriptions minutieuses, la poursuite infinitésimale du flux de conscience, surtout dans la recherche des tropismes conduirait, paradoxalement, au décrié mythe du narrateur omniscient « prenant parfois des proportions bien plus grandes que chez les écrivains du XIXe siècle » (Sarraute 1967 : 14). Et puis, les motifs et thèmes balzaciens se laissent surprendre avec une certaine facilité –

BDD-A30783 © 2019 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:26 UTC)

« vieillards maniaques, avares, pingres, vieilles filles » – l'intrigue du roman rappelant *Eugénie Grandet*.

Les fruits d'or, autre roman important de Nathalie Sarraute, ne sera publié chez nous qu'en 1977, traduit par Radu Toma, avec un avant-propos de Irina Mavrodin. Les circonstances diffèrent de celles des années '60. Le tirage n'est plus précisé et Mavrodin, une experte du domaine (une thèse de doctorat sur l'oeuvre de Sarraute, plusieurs études sur les nouveaux romanciers) se borne à donner une brève introduction intitulée *Rencontres avec Nathalie Sarraute* avec une certaine teinte confessive concernant son propre rapport à ce type de lecture difficile qui exige « une connaissance théorique du lecteur par rapport à l'écriture » (Sarraute 1977 : 6).

En 1967 paraît aux éditions EPL sous le titre *Modificarea (La Modification)* le roman de Michel Butor *La renonciation* (1957) traduit et préfacé par Georgeta Horodinca. Une fois de plus, le tirage est généreux : 30 160 exemplaires.

Dans sa longue préface aux allures de mini-monographie, Georgeta Horodincă fait preuve de retenue mais d'une toute autre nature que Lidia Bote ou Romul Munteanu. Un exposé succint de la biographie de l'auteur, des citations prises dans ses essais qui ont pour but de mettre en relief sa manière narrative spéciale, une présentation minutieuse quand elle n'est pas synthétique de ses principaux écrits (y compris des notes de voyage), tout concourt à donner une bonne image de l'univers romanesque et à souligner les recherches personnelles de Butor dans la zone du Nouveau Roman.

Le but avoué de Horodincă relève directement de la logique du transfert : cette traduction serait « davantage une opportunité de présenter le romanicer [...] que critique et public sont convenus d'assimiler au „nouveau roman" » (Butor 1967 : 15). Horodincă excelle dans les observations d'ordre narratologique, thématique (elle analyse le motif du voyage, du labyrinthe et décèle l'archéologie mythique qui offre sa base au roman, la prédilection pour l'intrigue comme énigme ou la transformation de l'espace en une intériorité etc. est judicieusement soulignée).

Pourtant, le clou de cette préface est ailleurs. Dans un certain sens, par la multitude des grilles de lecture *déviantes* elle est la meilleure de toutes les autres, celle qui se laisse le mieux spéculer de la perspective des aspects sociologico-idéologiques qui participent de la logique des transferts. L'une des grilles obliques est idéatique, passant de Sartre au marxisme ; la seconde relève de la reconstitution de la trame narrative par une méthode descriptive qui convient davantage à un roman réaliste. Non que Horodincă ignore le type de roman labyrinthique auquel elle a affaire, mais parce qu'elle souhaite faciliter le contact du public avec une formule inovatrice. A un moment donné, elle observe:

> Et, loin de respecter la chronologie des événements comme il pourrait ressortir de mon récit qui ne respecte par l'ordre de l'exposé mais refait l'ordre réel des événements pour faciliter la compréhension du roman, Revel [le personnage de *L'emploi du temps* n.n.] réalise un perpétuel mélange de passé et de présent, laissant à bon escient le sentiment d'une prolixité brumeuse [...] (Butor 1967 : 25).

La deuxième grille déviante est idéologique, de teinte sartrienne pour commencer (Georgeta Horodincă avait publié en 1964 une étude sur Sartre) et par la suite marxiste à outrance.Le texte débute sur Sartre et s'achève sur Marx – mais il

BDD-A30783 © 2019 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:26 UTC)

s'agit plutôt d'un protocole idéologique circulaire que d'un rejet proprement-dit du roman. L'idéologue ne dit point « adieu » à monsieur Butor (comme auparavant à Maiorescu), il semble ravi de cette manoeuvre, d'importation littéraire sans oublier toutefois, ne serait-ce que par un clin d'oeil, son intransigence. Qui cible plutôt Robbe-Grillet et en second lieu seulement Butor. En prenant appui sur l'idée sartrienne à propos du caractère de témoin/réfléchissant d'une certaine forme littéraire pour la société où il apparaît, Horodincă souligne le caractère aliénant de la société occidentale moderne où l'individu « est actionné au lieu d'agir » (Butor 1967 : 10). L'observation est reprise à la fin : Marx est convoqué qui avait averti sur le risque de la réification dans une société de type bourgeois :

> Sauf que Robbe-Grillet ainsi que d'autres écrivains du non-homogène « nouveau roman » s'arrêtent devant cet aspet de l'aliénation humaine sans le situer dans une perspective historique, à l'instar de Marx qui voyait dans le dépassement du phénomène la véritable orientation de l'histoire (Butor 1967 : 53).

La principale carence de ces romans où la connaissance finit par mener à l'échec de la connaissance, à l'expériment pour l'expériment serait qu'ils

> ne s'engagent pas dans une polémique sociale même si par certains côtés ils relèvent une critique des phenomènes d'automatisation […] caractéristiques de la civilisation occidentale moderne puisqu'une telle polémique impliquerait une attitude idéologique (Butor 1967 : 53).

Or, chez Robbe-Grillet « une circonspection égale vis-à-vis de toute idéologie » serait évidente ou, plus exactement, « le remplacement d'une idéologie militante par un scepticisme social et historique » (Butor 1967 : 53)[1]. Quant au roman de Butor dont nous nous occupons ici, son final le rangerait parmi les « conformistes » suivant la fausse logique des sociétés de type bourgeois : « il n'y a nulle part un centre du monde, un foyer de l'homme où son existence acquière les dimensions de l'authenticité [...] » (Butor 1967 : 40).

Alain Robbe-Grillet en visite en Roumanie

Pendant la seconde moitié de mai 1967, dans le cadre des échanges culturels roumano-français, Alain Robbe-Grillet est invité en Roumanie où il participe à des rencontres avec ses lecteurs. Celle du 20 mai qui s'est tenue à « La maison des écrivains » et a réuni, entre autres, Nina Cassian, Romul Munteanu, Şerban Cioculescu, Horia Bratu, N. Tertulian etc. fut particulièrement fructueuse. Les interventions ont été publiées dans le no. 7 (juillet) de la revue « Secolul 20 »dans un dossier dédié au prosateur[2]. L'écrivain expose sa propre théorie sur le roman,

[1] Horodinca fait le même genre d'observations dans un article sur Robbe-Grillet intitulé *L'Obsession du labyrinthe* dont la présence dans un dossier que la revue « Secolul 20 » consacrait à l'auteur français qui visite cette année la Roumanie (nr. 7, 1967, p. 138–142) est moins paradoxale et inopportune qu'il pourrait paraître.

[2] Le dossier contient la conversation *Au micro : Alain Robbe-Grillet*, p. 53–66, un fragment du roman *Dans le labyrinthe* (traduit par Dumitru Tepeneag, p. 68–132), une autre interview de l'écrivain sur la cinématographie (Eduard Constantinescu, *Robbe-Grillet et la fascination du cinéma*, p. 133–137) et, comme possible concession idéologique, le commentaire contestataire en quelque sorte de Georgeta Horodincă mentionné ci-dessus.

BDD-A30783 © 2019 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:26 UTC)

violemment anti-balzacienne, il plaide pour un «récit instantané» dont la réalité est exclue avant qu'elle ne soit fixée par la parole du romancier, il esquisse un trajet évolutif du roman le long duquel Proust, Kafka, Faulkner sont les moments-clés. Il mentionne le commentaire de Barthes (l'objectualisme comme marque de sa prose) et se sépare en passant de la position engagée de Sartre en plaidant en faveur du roman poétique etc. On est frappé par sa position littéraire nettement progressiste qui prédit une « évolution continue du roman » : même les formes du nouveau roman peuvent devenir « académiques » « dans 10–20 ans » lorsqu'on verra apparaître « un nouveau „nouveau" roman » (*Au micro : Alain Robbe-Grillet* : 54).

Les propos flatteurs de Nina Cassian (sur « la forme artistique » du roman) ou les commentaires empathiques de Romul Munteanu (sur la vision spatio-temporelle) doivent beaucoup à la complaisance et ne présentent pas un grand intérêt; par contre, ce qui mérite que l'on s'y arrête ce sont les observations critiques ou polémiques de certains des intervenants. Comme la savoureuse ironie de Șerban Cioculescu qui prend à rebours toutes les répliques du romancier en en mettant à nu le relativisme profond. Si la description vient de la perspective d'un témoin et qu'elle est connue par le romancier, ce dernier ne serait à son tour « qu'un demiurge » de plus ; et puis, ce point de réflexion violemment subjectif ainsi que le plaidoyer pour la poéticité renvoient au « néoromantisme » (*ibidem* : 63) etc. Lorsqu'il propose, à travers la description, « une insertion plus profonde dans la réalité » l'auteur pourrait se considérer « plus réaliste que les anciens réalistes ». On ignore comment aura réagi le critique en voyant que Tolstoi, qui mettait sur un pied d'égalité les personnages historiques et ses propres personnages, était traité d'arrogant, lui. Horia Bratu aussi exprime son scepticisme à propos de ce roman qui ne peut annuler la tendance naturelle du lecteur à interpréter à quoi Robbe-Grillet rétorque en affirmant le statut préférentiel du lecteur à qui l'on demande « un geste créateur qui, en fin de compte, ressemble beaucoup à mon geste » (*ibidem* : 65). Lorsque Tertulian lui demande comment il se situe par rapport aux autres écrivains contemporains dont les visions diffèrent de la sienne, Robbe-Grillet avoue « un intérêt médiocre » pour un Saul Bellow ou un Norman Mailer qui émergent « du courant du XIXe siècle » et s'affirme « convaincu d'avoir raison » contre eux pour ce qui est de la vision sur la réalité : « C'est peut-être une infirmité mais en même temps le combat est ardu et si nous admettions que l'adversaire a raison cela nous mènerait à quoi? » (*ibidem* : 66).

Le 25 mai, dans l'auditorium Odobescu de la Faculté de Lettres de Bucarest a lieu une rencontre avec les étudiants dont Constantin Teacă rend compte dans une interview – *Pourquoi, Alain Robbe-Grillet?* (Teacă 1967). Une des questions adressées à l'auteur porte sur son besoin de faire appel à la théorie, une autre sur la réception de ses écrits. On remarquera la suspicion de C. Teacă à propos de l'absence réelle de sensibilité de l'auteur remplacée par « [son] seul éloge théorique et oral ». A quoi Robbe-Grillet répond :

> Je crois qu'il s'agit d'une *nouvelle sensibilité de l'homme de notre époque* qui voit, sent, vit, est bien conditionné par ses habitudes et passions, [...] alors que nous ne lui décrivons que son *expérience* limitée et, ajouterais-je, *incertaine.* En adoptant cette optique de compréhension de l'effort, de continuelle recherche il est permis de croire que nos écrits ne manquent pas de sensibilité.

BDD-A30783 © 2019 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:26 UTC)

Le seul à lui poser des questions en connaissance de cause est Dumitru Țepeneag (Țepeneag 1967). Robbe-Grillet est invité à exposer ses arguments contre la métaphore, figure de style qui, dans son opinion, suggérerait « l'idée d'une unité cachée entre l'homme et les choses », ce qui amène celui-ci « obligatoirement au sentiment du tragique » et à l'émergence de l'angoisse : « L'homme se découvre, à un moment donné, seul et ressent le besoin de crier » mais « personne ne lui répond ». Si bien que l'individu devrait faire son deuil de ce besoin de réponse transcendentale: « Il s'ensuit qu'il n'y a pas de raison à ce qu'il s'enferme dans sa souffrance comme dans un cancer d'où il appelle au secours quelqu'un d'un „au-delà", inexistant ». A retenir l'interrogation rhétorique finale par laquelle Țepeneag veut détourner la discussion dans un but tactique : « Qui dit qu'Alain Robbe-Grillet n'est pas un écrivain humaniste ? ».

Réactions pour et contre le Nouveau Roman

C'est à la même époque (années 1967–1968) que, simultanément aux livres publiés et à la visite de l'auteur français, la presse roumaine (et non seulement) accueille un ample débat pour et contre le Nouveau Roman.

L'une des interventions les plus remarquées en faveur du genre appartient à Nicolae Balotă qui publie pour commencer dans deux numéros de la revue *Luceafarul* les articles *« Le Nouveau roman » devant la réalité* et *« Le Nouveau roman » et le labyrinthe des choses* (Balotă 1967a, Balotă 1967b). Posément, Balotă prend son temps et fait une démonstration – légèrement ironique à l'adresse du lecteur innocent dont la réaction est comparée à celle des premiers spectateurs des frères Lumière – de l'évanouissement du référent réel dans le Nouveau Roman et des principaux enjeux de cette formule narrative. En chargeant un peu, le commentateur insiste sur son « „réalisme" » implicite, l'appétit descriptif étant caractérisé par

> une double tendance: d'une part vers un monde du réel qui *est* en dehors de toute autre détermination, d'autre part vers un monde de l'imaginaire qui se propose en dehors de toute relation avec le réel (Balotă 1967a).

Pour illustrer le caractère intermédié des descriptions, leur emplacement de possibilité fictionnelle, Balotă avance l'analogie avec le célèbre *Autoportrait* de Parmigiano, qui présente son image dans un miroir convexe où « les traits, les dimensions du visage, de la main sont bizarrement déformés » comme si entre le texte du roman et la réalité l'auteur installait « une espèce d'écran » (Balotă 1967a). En remarquant le caractère cinématographique de la technique narrative qui n'était pas passé inaperçu par d'autres commentateurs, le critique renverse en quelque sorte le rapport par l'observation que les nouveaux romans

> semblent être des livres faits d'après des films (contrairement à ce qui est en usage), des films où les images ont été découpées et mélangées de sorte que parfois des scènes reviennent avec des gestes qui ne sont pas les mêmes mais plus ou moins changés, rangées sans ordre chronologique aucun (Balotă 1967a).

Dans son analyse, Balotă privilégie deux directions : il accentue le caractère humaniste de ces écrits (à l'encontre des intentions des auteurs) et raccorde la vision narrative-descriptive à la phénoménologie. Par une simple manière de composition

BDD-A30783 © 2019 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:26 UTC)

(l'observation vise surtout Robbe-Grillet) il « réinstalle l'homme au centre de l'univers comme Oeil du narrateur et surtout comme Moi créateur de l'écrivain » (Balotă 1967a). L'ordonnancement du monde fictionnel comme labyrinthe (et non comme simple chaos) suppose, en fait, contrairement à ce « chosisme » saisi par Barthes, « la présence des signes qui peuvent s'interpréter, qui demandent à être interprétés », de sorte que « les éléments les plus banals, les plus arbitrairement associés peuvent être le signe d'un destin tragique » (Balotă 1967b). Balotă souligne, à l'encontre de Barthes, le caractère phénoménologique de la description, reflétée non en soi mais par l'intermédiaire de la conscience qui l'accomplit de sorte que « les objets ne sont pas réels ni décrits comme tels mais des exemples d'une *possibilité* pure », supposant « un *eidos* de la perception, une „généralité essentielle" » (Balotă 1967b).

Après ces deux épisodes, la série de Balotă est sistée (la preuve en est la fin ouverte qui annonçait une suite). *Luceafărul* se positionne indirectement contre le phénomène. Le no. 10 du 11 mars 1967 publie sous le titre *L'époque et le dépassement des limites* un fragment de l'étude *L'Esprit de l'époque et la littérature* du critique marxiste Ernst Fischer. Deux des sous-chapitres sont intitulés *La disparition de la réalité* et *L'Anti-Roman.* Comme on s'y attendait, la contestation épouse une grille dialectique. L'antimoderne Streinu se prononce pour une délimitation mais ses arguments ne sont pas idéologiques. Dans deux articles publiés dans *Luceafarul* de 1967 il a deux interventions tangentielles au thème : *L'Anti-art* et *Les nouveaux et anciens modernes* (Streinu 1967a, Streinu 1967b). Dans le premier, Streinu exprime ses doutes quant à la validité esthétique du phénomène de l'anti-art et puise des exemples dans la littérature, la musique, les arts visuels qu'il traite de simples « apparitions divertissantes et, bien entendu, éphémères dont c'est toujours l'instinct artistique, ignoré, qui sauvera de l'anonymat Dieu sait lequel! ». En fait, si Streinu comprend que l'on se détache des formes « historiques et dégradées » du beau, c'est-à-dire « le mouvement légitime de la peinture de Bouguereau à Cézanne », il n'en va pas de même du mouvement qui va « de Cézanne (pris comme symbole) à la toile *pop-art* qui [...] met des moustaches à la Joconde ». Littérairement parlant, le critique place correctement cette méfiance vis-à-vis du langage dans l'action autodestructrice de Rimbaud et remarque l'absence de perspective qu'entraîne non pas l'ennui qu'inspirent les formes périmées mais « l'art en soi ou l'idée de beau ». Dans son deuxième arrticle, Streinu déclare que l'action des nouveaux modernes marquerait une véritable crise de la littérature et non seulement un simple épisode de la lutte des anciens et des modernes. Car, à la différence des anciens, « les nouveaux modernes »« font de la littérature non pas tant d'une expérience de vie immédiate mais plutôt de la conscience critique du genre dans lequel ils travaillent ». Ils sont en fait « des critiques d'abord et en deuxième lieu seulement des écrivains d'imagination ».

Refusée par *Luceafărul*, la suite de la série de Balotă se refugie dans les pages de *Gazeta literară* (Balotă 1967c). Suivent des notations sur les différences narratologiques et de composition comparées à la manière de Balzac mais de Proust aussi (la description du type phénoménologique). Une fois de plus, à rebours des intentions de ces écrits et, peut-être, pour sacrifier à l'air de l'époque, Balotă attribue aussi une vision « éthique » au nouveau roman : « En général, on parle de sa neutralité axiologique, de son indifférentisme etc. En réalité, l'Oeil est toujours engagé dans les livres de ces techniciens du regard dans une aventure d'ordre spirituel-éthique ».

BDD-A30783 © 2019 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:26 UTC)

Le jeune prosateur Augustin Buzura polémise avec le nouveau roman dans deux numéros de *Tribuna* (Buzura 1967a) dans un article intitulé *Des robots sourds.* Sa réaction s'explique d'abord par un manque d'adhésion, naturelle chez l'écrivain qu'il est, à des formules contraires: il était évident que pour un prosateur comme Buzura ignorer l'univers humain et l'analyse psychologique c'est anéantir le romanesque. D'où l'impression de distopie venue du Nouveau Roman où les « éternels premiers-plans » campent devant le lecteur des héros « stériles, impersonnels, isolés », pareils aux « robots vivants imaginés par Huxley dans l'onirique Ere Ford décrite dans *Brave New World* ». Contre l'individu robotisé qui peuple ces « procès-verbaux écrits parfois admirablement » et contre l'arrêt de mort prononcé contre la typologie, Buzura invoque des « écrivains vieillots » du type Dostoievski ou « un héros encore plus vieillot », Hamlet, qui sont « tous jaloux, avares etc. etc. etc. etc. et *quelque chose de plus* c'est-à-dire des humains dans la grande acception du mot ».

Le rejet de Buzura concerne d'autres aspects aussi: la course à la nouveauté et l'accent sur l'artifice qui mène à la pastiche. Ironique, le prosateur indique certaines des sources littéraires de la formule, du policier jusqu'au behaviorisme, et s'étonne que « l'écrivain français adopte une vision si périmée pour créer un roman qui se veut et qui s'appelle „nouveau" ». *Les Gommes* « pourrait être un intéressant policier qui se ressent de l'influence de Joyce et rien de plus », quoiqu'il se peut que ce type de référence à son « maître » ne soit pas « particulièrement réjouissante» pour le disciple.

Buzura indique avec une précision surprenante la source de l'impasse qui menace le Nouveau Roman et qui dérive, paradoxalement, de l'ambition de concurrencer – ou d'imiter – par la genèse la poésie extrême-moderniste:

> [...] il semble que l'objectivité absolue donnera du fil à retordre aux descendants côté prose de l'intelligente Calliope, la machine à ouver des poésies. Sans ce sel – analyse, insistance affective – quels que soient les situations, les faits [...], les livres risquent de se ressembler.

Outre Balotă, un avocat du Nouveau Roman est Romul Munteanu. En 1968, il publie aux éditions EPLU dans un tirage de 10140 exemplaires une petite étude intitulé *Le Nouveau roman français* à laquelle il ajoute un recueil d'essais des nouveaux romanciers (traduction Mihaela Tonitza). Révisée et amplement augmentée, l'étude est publiée sous le même titre en 1970 et figurera dans une trilogie à côté de *La Farce tragique* (1970, 1986) et *Les métamorphoses de la critique européenne moderne* (1975, 1988). Par la suite (en 1995, lors de la IIe réédition de l'édition de 1970) le critique va avouer que cette étude ainsi que la trilogie reflètent sa fascination pour des « „modernités" » qui « troublent les oeuvres mortes de la création littéraire et stimulent les tendances novatrices dans l'art et l'histoire des idées »[3]. Notre étude prend en compte la variante de 1968 qui, transformée par la suite, donnera la savante étude comparatiste de 1970 : les intentions du critique y sont mieux mises en valeur ainsi que son balancement (peut-être bien tactique sinon influencée par l'idéologie) pour ce qui est de l'acceptation du modèle antiromanesque.

[3] L'affirmation apparaît en quatrième page de couverture.

BDD-A30783 © 2019 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:26 UTC)

La structure du petit volume de 1968 traduit clairement l'intention de populariser la nouvelle formule et de la rendre familière au public roumain. Après une brève introduction (*Du roman à l'antiroman*) qui passe rapidement en revue les différences vis-à-vis de la formule soi-diante « traditionnelle », Romul Munteau analyse les profils des principaux romanciers par chapitres séparés de type (mini)monographique: *Alain Robbe-Grillet et le roman du monde comme labyrinthe*, *Nathalie Sarraute et la dynamique du moi dans le nouveau roman, Michel Butor et l'énigme des surfaces des la réalité dans le roman* et *Les variantes du nouveau roman* (y sont mentionnés Claude Simon, R. Pinget, Claude Mauriac, Claude Ollier). On trouve dans le volume des textes théoriques de ces romanciers: A. Robbe-Grillet, *Une voie pour le roman futur* et *Temps et description dans la narration d'aujourd'hui* (du volume *Pour un nouveau roman*, 1963), Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon* (*d'Ere du soupçon. Essai sur le roman*, 1956), Michel Butor, *Recherches sur la technique du roman* (*Répertoire II. Etudeds et conférences,* 1959–1963, 1964).

Suivant une manière programmatique purement informative, voire descriptive, dans chacun des chapitres le critique présente brièvement l'univers (anti)épique, la thématique et les entorses opérées par l'auteur respectif à l'adresse de la formule traditionnelle après quoi il analyse minutieusement chaque écrit paru jusqu'à ce moment-là (1968). Par exemple, dans le chapitre consacré à Robbe-Grillet, il indique comme traits-clés de la vision de l'écrivain le refus de l'interprétation et de l'allégorie consonants à ce que l'auteur même appelle «le mythe „de la profondeur"», l'hostilité envers le roman-histoire en faveur du roman-recherche, l'appartenance à la soi-disante école du regard, la parodie du roman policier, certaines procédures de composition. Autrement dit, Romul Munteanu synthétise à l'intention du lecteur roumain, sur un ton neutre, des opinions qui appartiennent à l'auteur et les observations de ses critiques (Ricardou ou Barthes). Pour passer ensuite à la présentation point par point, comme dans un commentaire didactique, de chaque roman publié.

Le schéma est le même pour les autres chapitres. Par exemple, Butor se signale (lui aussi, et non seulement Robbe-Grillet) par « une certaine vision cinémascopique de la réalité » (Munteanu 1968 : 103) et surtout par l'importance qu'il donne aux personnes pronominales; le critique commente, avec force citations à l'appui, des idées exposées par le romancier dans ses essais avec une préférence pour celles qui marquent le changement du rapport spatio-temporel. Dans l'inventaire des écrits, on trouve même une mention du récent roman *Portrait de l'artiste en jeune singe* (1967).

Malgré le ton empathique-participatif de la présentation, à la fin de chaque chapitre, comme dans un geste rituel, l'essayiste se sépare de l'auteur, en indiquant d'une manière ou d'une autre le danger qui menace la formule (ces observations seront éliminiées dans les éditions futures). Par exemple, « le paradoxe qui condamne Robbe-Grillet à rester un éternel expérimentateur, voué à une estime restreinte d'atelier littéraire » serait l'intention d'écrire des oeuvres « qui ne communiquent rien vu que *l'écrivain ne sait rien d'avance* » (Munteanu 1968 : 62). Ce qui le dérange dans le cas de Nathalie Sarraute, là aussi, c'est cette « „suspecte" facilité » (Munteanu 1968 : 76) avec laquelle elle vide la formule du roman traditionnel, y compris psychologique. Qu'il appelle ou non aux « tropismes » – et cela sonne comme un avertissement – le nouveau romancier n'aurait lui non plus « quelque don exceptionnel

BDD-A30783 © 2019 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:26 UTC)

de la divination » propre à lui permettre de surprendre l'infraréalité individuelle (*idem*).

Le volume de Romul Munteanu suscite l'intervention polémique d'Adrian Marino qui conteste en bloc le Nouveau Roman (Marino 1968). Pas question de commande idéologique chez Marino, qui mentionne en passant le petit volume l'appelant « agenda de poche » et les présentations « à allure de compte-rendu introductif ». Marino se concetre sur *les problèmes esthétiques* et métalittéraires qu'entraîne la nouvelle formule. A l'instar de Streinu, l'intervention de Marino se ressent d'une virulence antimoderne(iste) et passe pour un des articles de contestation le mieux construits dans la presse roumaine de l'époque. « La question- clé » serait si « „le nouveau roman" entre ou non dans la sphère de l'art littéraire » dès lors qu'il ne s'agit pas d'une simple rébellion contre une formule romanesque périmée mais de

> la négation même de son essence esthétique, du rejet global de *toutes* les tendances élémentaires, permanentes et universelles, de quelque espèce que ce soit, qui rendent possible l'existence – sous quelque forme que ce soit – de la littérature.

Et Marino d'avancer l'idée de crise majeure de la littérature dans des interventions consistantes autour de quelques notions-clés. Une « crise aigue de l'idée de *création* » en soi (le roman qui se tramerait seul, sous les yeux du lecteur) et accessoirement d'une « crise de l'idée d'*épique* » manifestée par « le refus de *la fiction*, de la fabulation » à laquelle le roman est rattaché de manière viscérale. D'où « l'impression de stagnation » voire d'« ennui », la suppression du référent « utopique toutefois en régime psychologique normal » s'avérant « stérilisante sur le plan de l'art ». A l'instar d'autres commentateurs, Marino avance l'idée de la déshumanisation de la littérature qui émerge, selon lui, de l'intention atypique de l'auteur (« il écrit pour ne communiquer rien, pour ne tramettre aucune sorte de „message" ») ainsi que de l'obligativité d'un aberrant « régime théorique de la „lecture" ». Un roman ouvert à n'importe quelle signification finit par ne plus en avoir aucune et la transformation du lecteur en spécialiste des métanarration peut offrir à certains des stimules intellectuels mais nullement « une satisfaction esthétique », la seule qui importe vraiment.

Editions publiées en tirages invraisemblables, interviews parues dans la presse littéraire, rencontres avec les lecteurs, réactions pour ou contre – indéniablement le Nouveau Roman n'est pas passé inaperçu dans la Roumanie des années '60. Avec des effets plutôt bénéfiques – une bouffée d'oxygène après l'époque de l'obsédante décennie et avant l'enfermement protochroniste. Ses retombées se prolongeront longtemps après et non seulement dans la littérature des oniriques (dont certains seront amenés à s'exiler au début des années '70) mais aussi chez les écrivains connus comme « les quatre-vingtards ».

Bibliographie

Balotă 1967a : Nicolae Balotă, *„Noul roman" în fața realității*, « Luceafărul », no. 3, 21 janvier, p. 6.

BDD-A30783 © 2019 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:26 UTC)

Balotă 1967b : Nicolae Balotă, *„Noul roman" și labirintul lucrurilor*, « Luceafărul », no. 5, 4 février, p. 6.
Balotă 1967c : Nicolae Balotă, *Ochiul transcendent în „noul roman"*, « Gazeta literară », no. 20, 18 mai, p. 7.
Butor 1967 : Michel Butor, *Renunțarea*, traduction et avant-propos de Georgeta Horodinca, Bucarest, Editura pentru Literatură.
Buzura 1967 : Augustin Buzura, *Roboți surzi*, « Cronica », nos. 25 et 26, 22 et 29 juin, p. 8.
Casanova 1999 : Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil.
Espagne 1999 : Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF.
Marino 1968 : Adrian Marino, *Noul roman sub acuzație*, « Cronica », no. 32, 10 aoùt, p. 9.
Munteanu 1968 : Romul Munteanu, *Noul roman francez*, Bucarest, Editura pentru Literatură.
Robbe-Grillet 1967 : Alain Robbe-Grillet, *Gumele*, traduction de D. Țepeneag, préface de Lidia Bote, Bucarest, Editura pentru Literatură.
Robbe-Grillet 1968 : Alain Robbe-Grillet, *În labirint*, traduction et postface de D. Țepeneag, Bucarest, Editura pentru Literatură Universală.
Sarraute 1967 : Nathalie Sarraute, *Portretul unui necunoscut*, traduction de Paul P. Dinopol, préface de Romul Munteanu, Bucarest, Editura pentru Literatură.
Sarraute 1973 : Nathalie Sarraute, *Fructele de aur*, traduction de Radu Toma, avant-propos de Irina Mavrodin, Bucarest, Univers.
Streinu 1967a : Vladimir Streinu, *Anti-arta*, « Luceafărul », no. 8, 25 février, p. 1, 7.
Streinu 1967b : Vladimir Streinu, *Modernii vechi și noi*, « Luceafărul », no. 23, 10 iunie, p. 1.
Teacă 1967 : Constantin Teacă, *Pourquoi, Alain Robbe-Grillet?*, « Amfiteatru », no. 18, juin, p. 296–297.
Țepeneag 1967: D. Țepeneag, *Metafora și tragicul. De vorbă cu Alain Robbe-Grillet*, « Ramuri », no. 7, iulie, p. 22.
« Secolul 20 », nr. 7, 1967, dossier Alain Robbe-Grillet.

Nouveau Roman during 1967–1968 in Romania

In this article I will analyse the way in which the Nouveau Roman was imposed and received in Romania between 1967 and 1968. During this time, the main works of Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor were translated and brought to market in a high number of copies, all with lengthy prefaces. In 1967 Alain Robbe-Grillet visited Romania where he met his audience, while at the same time, the Romanian media were debating the topic at length. Among the advocates of the Nouveau Roman were Romul Munteanu and Nicolae Balota, whereas among the contestants, there were Vladimir Streinu and Adrian Marino, whose interventions had a consistent anti-modern character (not simply conservative).

Together with structuralism, the phenomenon of 'popularisation' of the Nouveau Roman can be considered one of the main French cultural transfers, its implementation being an integral part of a significant episode of the modernity war which characterized Romanian modernity. The importance of the Nouveau Roman during the so called cultural liberalisation period is synchronous with the anamnesis of the inter-war literary modernity started by the writers of the 1960s, emphasising a clear intention to recover the time lost during Stalin's era through a connection to the West's extreme modernism. Last, but not least, as in any totalitarian political regime – and not only – the political aspect plays an important role in the way these novels were received, which skewed, influenced or even silently encourage the phenomenon (revolutions on paper hardly ever turn into real ones), highlighting the illusory nature of this written mirage, that came to Romania during a transition period: between Stalinism and Protocronism.

BDD-A30783 © 2019 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:55:26 UTC)