

Dans un cas, *Claire* de Jacques Chardonne, *la Condition humaine* de Malraux, dans l'autre.

Le premier type de courbe dramatique n'implique pas bien entendu l'absence d'événements ni de tension : elle peut y être intérieure, et pratiquement invisible. Entre Claire et Jean son mari existe une entente apparente où se produit peu à peu une fêlure née simplement de la vie quotidienne, sans l'intervention d'une cause localisable. Chardonne décrit ainsi l'équilibre des personnages entre le bonheur et les dangers qui naissent au-dehors ou en eux-mêmes, équilibre que viennent menacer les moindres faits, une brève absence ou un petit mensonge, qui n'ont pas d'importance en soi mais dans leur influence sur la vie du couple. Ce roman donne donc l'image d'une eau étale, à peine troublée parfois, dont les mouvements ont lieu en profondeur, alors que l'agitation est constante dans le livre de Malraux. Ce n'est plus le bonheur d'un homme et d'une femme qui se joue sur de longues années, mais le destin d'un immense peuple dont vont décider quelques heures, ce n'est plus le quotidien sans histoire dans une province oubliée, mais l'insurrection, la violence, la lutte à mort entre une armée triomphante et une poignée d'hommes. *Claire* se présente comme une chronique tenue par Jean, le narrateur, alors que *la Condition humaine* se rapproche par sa construction dramatique de la tragédie aux temps forts bien marqués, aux actes et scènes découpés avec netteté.

Le roman, de façon générale, et tout comme le cinéma, se trouve sollicité par ces deux formes du récit souple, ouvert, qui peut accueillir narration d'aventures, descriptions, réflexions personnelles, digressions, suivant un rythme très libre et qui semble laissé au pur plaisir de l'auteur — par exemple dans *le Hussard sur le toit* de Giono — ou, d'autre part, du récit organisé avec rigueur comme une pièce de Racine, dont tous les épisodes s'imposent par leur nécessité, qui progresse selon une ligne tendue vers le dénouement — par exemple, la plupart des romans de Mauriac. Les deux

formes, d'ailleurs, peuvent fort bien se combiner : Camus présente *la Peste* comme une chronique de « curieux événements qui se sont produits en 194. à Oran », mais il la divise en cinq parties qui évoquent avec évidence les cinq actes d'une tragédie classique. L'intrigue peut donc évoluer selon un mouvement continu, parfois par d'imperceptibles mouvements — c'était le cas de *Madame Bovary* un siècle avant les récits de Nathalie Sarraute et de Marguerite Duras —, ou par un jeu d'événements spectaculaires équivalant à des coups de théâtre, par exemple chez Jules Verne ou dans *Notre-Dame de Paris* ; tantôt leur description constitue l'essentiel du récit, tantôt dans une intrigue traitée en raccourcis et en ellipses, le romancier escamote cette description d'événements et s'attache à leur seule influence, ce qui compte pour lui se trouvant donc *entre eux*. Le sujet du roman, le lieu, l'intervalle chronologique, la fréquence et la force des accents dramatiques, la personnalité et l'idéal des protagonistes, l'ampleur et la nature du conflit, en un mot la vision du monde de l'auteur donnent au récit son allure spécifique.

Début et dénouement

Quelques mesures de l'ouverture résument l'opéra qu'elle introduit ; de même la première page nous donne d'un roman le ton, le rythme, parfois le sujet. *La Chartreuse de Parme*, *Germinal*, *la Condition humaine* ou *Aurélien* d'Aragon sont déjà en puissance dans le paragraphe initial. Le roman de Stendhal commence avec une allégresse conquérante : l'entrée de Bonaparte à Milan n'est pas le sujet du livre mais l'événement qui va déterminer le réveil des Italiens, leur réapprendre la bravoure, le plaisir, la passion qui s'incarneront dans Fabrice ou dans la Sansévérina. *Germinal*, livre farouche de misère et de révolte, s'ouvre sur un paysage nocturne d'une plaine rase, balayée par les rafales de mars, où un homme chemine. Aragon a souvent dit que ses romans sortaient de la première phrase : « La première fois qu'Auré-