



**Genesis**

Manuscrits – Recherche – Invention

**30 | 2010**

**Théorie : état des lieux**

---

## Sur le « scénarique »

**Henri Mitterand**

---



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/124>

DOI : 10.4000/genesis.124

ISSN : 2268-1590

### **Éditeur :**

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

### **Édition imprimée**

Date de publication : 20 juin 2010

Pagination : 69-85

ISBN : 978-2-84050-697-3

ISSN : 1167-5101

### **Référence électronique**

Henri Mitterand, « Sur le « scénarique » », *Genesis* [En ligne], 30 | 2010, mis en ligne le 14 septembre 2012, consulté le 07 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/124> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.124>

---

Tous droits réservés

## Sur le « scénarique »

Henri Mitterand

L'adjectif *génétique* s'est imposé depuis une quarantaine d'années, dans les études littéraires, pour former l'expression « critique génétique », qui désigne une des disciplines, non pas de la critique littéraire avec son sens appréciatif, mais de l'analyse littéraire, avec son sens descriptif et interprétatif. De fait, la critique génétique se donne pour objet l'étude de la *genèse* des œuvres littéraires, depuis la première trace d'un projet d'écriture jusqu'au dernier mot de l'œuvre achevée, pour autant qu'aient subsisté les témoignages écrits ou oraux du travail créateur : ce qu'on appelle, d'un mot proposé par Jean Bellemin-Noël, les *avant-textes*, tels qu'on les trouve dans les dossiers préparatoires conservés par l'écrivain : par exemple les corpus, complets ou incomplets, laissés par Balzac, Flaubert, Zola, Valéry, Proust, Sartre, Joyce et beaucoup d'autres – je ne cite que quelques-uns de ceux qui bénéficient du travail d'équipes de chercheurs constituées, telles que celles qui sont réunies à l'Institut des Textes et Manuscrits modernes du CNRS.

Au fil des années, la critique génétique, bien représentée en France, en Allemagne, en Italie, aux États-Unis, au Japon, s'est vue contestée, ici et là, pour l'étendue de sa validité : a-t-elle jamais servi à quoi que ce soit pour la compréhension et l'appréciation des œuvres achevées, et des conditions de leur réception ? Est-on assuré de la pertinence des documents sur lesquels on travaille, puisqu'ils ne rendent pas compte, et ne peuvent pas rendre compte de tout le travail mental qui les a fait naître, dans leur ensemble et dans leur détail ? En outre, ne considérant guère les sources repérées de l'œuvre, ni plus généralement les circonstances et les modalités historiques de sa production, ne travaille-t-elle pas, au moins dans une certaine mesure, à l'aveuglette ? Je n'entrerai pas dans la discussion de ces objections.

Les spécialistes de critique génétique, en tout état de cause, se sont divisés : les uns la tiennent pour « une herméneutique de la création en acte<sup>1</sup> », et s'estiment en droit d'interpréter les transformations de l'écriture en genèse pour en discerner le sens, à la fois au regard de leur contexte immédiat et au regard de l'œuvre définitive ; d'autres considèrent, comme l'écrit Éric Le Calvez, qu'« il y a trop de méandres, de retournements, de problèmes de finalité et d'arbitraire dans les manuscrits d'écrivains pour que l'on puisse les interpréter en toute objectivité<sup>2</sup> », et se limitent à « la découverte des systèmes de variation », « en tenant compte de toutes les solidarités scripturales », de manière immanente à l'*avant-texte*.

Second principe de différenciation des perspectives de travail : l'hiatus relatif qui passe entre *microgénétique* et *macrogénétique*. La *microgénétique* s'attache à l'analyse fragmentaire de prélèvements avant-textuels, phrase après phrase, en scrutant tout à la fois les paradigmes

1. Paul Gifford, « L'herméneutique et la création en acte », dans *La Création en acte. Devenir de la critique génétique*, dir. P. Gifford et M. Schmid, Amsterdam, New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2007 (cité par K. Matsuzawa, Préface à Balzac, Flaubert. La genèse de l'œuvre et la question de l'interprétation, Nagoya, Graduate School of Letters, Nagoya University, 2009, p. 4).

2. Éric Le Calvez, « Contre l'herméneutique. Le cas Bovary », dans *Balzac, Flaubert...*, op. cit., p. 76.

de substitution des variantes en un point donné de la chaîne phrastique, et l'enchaînement des corrections qui sont apparues d'un point à un autre de la phrase. « Tu verras, écrit Flaubert à Louise Colet, le 15 avril 1852, par quelle mécanique compliquée j'arrive à faire une phrase. » C'est cette « mécanique compliquée » que vise à révéler le microgénéticien en « refaisant, après coup, le même cheminement que celui de l'écrivain<sup>3</sup> ».

La macrogénétique, pour sa part, n'est pas de l'ordre du phrastique, de la stylistique phrastique, mais de l'ordre du scénarique, c'est-à-dire des unités textuelles supérieures à la phrase : soit que, sous sa forme élargie, elle étudie les grandes articulations narratives des scénarios retenus par l'avant-texte, pour comprendre le processus de construction globale du récit, soit que, sous une forme restreinte, elle étudie ce que les avant-textes attestent de l'enchaînement des scènes<sup>4</sup>, à l'intérieur d'une de ces grandes unités articulatoires, soit encore qu'elle s'attache au relevé et à l'étude du métalangage scénarique utilisé par l'auteur pour définir son projet et la méthode<sup>5</sup>.

Dans l'état actuel de la critique génétique, on constate que la perspective scénarique est restée longtemps la parente pauvre. J'y vois trois raisons : d'abord, tandis que la génétique de la phrase a pour matière première les unités du signifiant, dont les variations d'un état à l'autre du manuscrit sont « discrètes », immédiatement repérables, la génétique scénarique, sans négliger les variations lexicales, morphologiques et syntaxiques intérieures à la phrase, travaille inévitablement sur des blocs de sens, des unités de contenu, de signification, logiques ou circonstanciées, aux dimensions variables, qui sont plus difficiles à identifier, à circonscrire et à mettre en relation les unes avec les autres : la relation sujet-action ou sujet-objet, le temps, l'espace, la consécution, l'instrumentation, l'adjuvance, l'opposition, etc. Ensuite, il est difficile à ce niveau de prétendre faire abstraction de toute démarche herméneutique, et de proscrire le pourquoi au profit exclusif du comment. Enfin, oserai-je dire que les travaux de la critique génétique ont un tant soit peu oublié ou négligé l'apport des théoriciens de la sémiotique narrative et discursive et de la rhétorique, et l'intérêt heuristique des modèles qu'ils ont proposés, en particulier pour l'analyse du récit, conduite à la fois d'un point de vue structural et d'un point de vue génératif ? On peut noter aussi, sur un plan qui ne sera pas abordé ici, le silence relatif de la critique génétique sur la pensée du rythme dans la genèse. Et de même sur la prégnance des pré-imposés du discours social, et plus généralement socio-ethnologique.

C'est à partir de ces constats que j'aimerais réfléchir un moment sur la macrogénétique du scénarique.

## Les étapes du scénarique

Le mot *scénarique* est issu du mot *scénario*, employé dans le lexique du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle, et étendu au roman par Balzac, semble-t-il, avant d'être fréquemment utilisé par Flaubert comme terme de genèse, avec en somme le sens de « schéma initial » – ce que Zola, qui pour sa part n'emploie pas le mot *scénario*, appelle *ébauche*. D'où un décalage, dans

3. *Ibid.*

4. Voir Éric Le Calvez, *Genèses flaubertiennes*, Amsterdam, New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2009, p. 296. Voir aussi, du même, « Charles mis en abyme : génétique du miroir », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 23, 2008, p. 175-192. Éric Le Calvez emploie dans cet article les expressions suivantes : « scénario d'ensemble », « scénarios partiels » et « narrativisation scénarique ».

5. Voir l'Index du vocabulaire génétique de Zola, sur le site des *Cahiers naturalistes* (cahiers-naturalistes.com). Un dictionnaire génétique est en cours de rédaction à l'Institut des Textes et Manuscrits modernes, CNRS-ENS, Paris.

notre vocabulaire, entre deux degrés possibles du scénarique, ou du scénario. Est de l'ordre du scénarique, certes ce qui concerne le scénario, mais selon deux réalités différentes : soit la distribution définitive des *scènes*, et plus généralement des épisodes, dialogués ou non, dans un ouvrage qui représente des personnages saisis dans une action, un *drama* selon le mot grec, de manière permanente ou occasionnelle ; soit, au sens flaubertien de *scénario*, ou d'*ébauche* au sens zolien, le tout premier schéma narratif repérable dans la genèse, dans la chronologie du dossier préparatoire, ce qu'on appellerait plutôt, dans le lexique d'aujourd'hui, *synopsis* ; étymologiquement « première vue d'ensemble ». C'est à ce sens de *scénario* et de *scénarique* que je me tiendrai ici.

Appliqué à l'étude des manuscrits préparatoires d'une œuvre narrative, *scénarique* renverra ainsi non à la structure narrative achevée mais à la série des opérations attestées depuis le premier schème, d'où est issu, par expansions et transformations successives, le scénario définitif. C'est l'emploi germinatif et dynamique du mot qui nous intéresse, non son emploi résultatif. Gérard Genette, dans son récent *Codicille*<sup>6</sup>, a proposé le terme *narraturgie*, qui renvoie assez exactement à l'idée de production, de fabrication du récit : cette « mécanique compliquée » dont parlait Flaubert.

Il convient alors de détailler les différentes étapes narraturgiques, constitutives de la dimension scénarique de la genèse. Je proposerais les degrés suivants, du plus général au plus détaillé, chacun repérable à divers moments de la genèse et en divers lieux du dossier avant-textuel. Qu'il soit bien entendu que ce modèle est un modèle virtuel, qui peut, selon les profils génétiques, n'être pas totalement actualisé, ou même n'être pas du tout repérable :

1. Le *scénario* génétique proprement dit, au sens flaubertien : ce que Zola dispose en deux moments successifs et désigne pour sa part de deux termes différents : l'*ébauche*, première détermination du thème narratif, de la situation centrale, des principales *dramatis personae*, et le *plan général*, première mise en ordre logique et chronologique des épisodes. – On a là un premier condensé narratif, répondant à cette classique série de questions : qui, quoi, avec qui, contre qui, quand, où, comment, jusqu'à quoi... – Ce scénario laisse de côté, ou seulement à l'état d'esquisses, le dialogue et les tableaux.

2. Le *découpage* : il affine la séquentialisation logique et chronologique du « scénario d'ensemble », en la transformant en une suite d'épisodes démultipliés et emboîtés, de scènes proprement dites, de motifs descriptifs, de tableaux d'ensembles et de cadrages resserrés. Cette étape prend chez Zola le nom de *premier plan détaillé*. C'est la « narrativisation scénarique », selon Éric Le Calvez.

3. Le *montage* : c'est là qu'apparaît ce que j'appellerais l'*optique* scénarique. Le montage modalise le déroulement des situations et des actions en fonction des placements et déplacements, des regards, des prises de parole, des tons, des éclairages, des bruits, des effets de réel, des changements d'atmosphère, etc. Dans les dossiers préparatoires des *Rougon-Macquart*, le montage fait l'objet du *second plan détaillé*. Mais de nombreuses décisions ne surgiront que lors de la rédaction définitive, ou dans une étape intermédiaire, toute mentale, qui n'a pas laissé de traces écrites.

4. Enfin, la *composition*, perceptible dans le second plan détaillé, mais aussi parfois dans des notes adventices des stades précédents, ou à l'inverse dans le texte achevé. Le mot

6. Gérard Genette, *Codicille*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.

*composition* est ici à prendre presque carrément dans son sens musical : c'est affaire de réglages de la vitesse narrative, du rythme, des correspondances, des rappels ou des annonces, du développement des éléments thématiques, etc. C'est le moment où au génétique scénarique, ou macrogénétique, vient s'abouter le génétique scriptique, stylistique, ou microgénétique.

Pour désigner ce programme d'opérations perceptibles dans l'avant-texte, Jean Bellemin-Noël utilise l'image de « la chaîne des procédures ». Cette image est fondée, mais à deux conditions : que l'on reconnaisse la distribution de ces procédures en plusieurs classes différentes et solidaires ; et que l'on prenne en compte les phénomènes de syncrétisme et de division. Une même étape de la scénarisation peut réunir plusieurs éléments de procédures distinctes, un élément de montage, par exemple, s'introduisant dès le stade du scénario d'ensemble (*l'ébauche*) ; et inversement les opérations d'une procédure-type, par exemple le découpage, peuvent rayonner d'une procédure à l'autre, selon la loi de transformation générale continue de l'avant-texte, jusqu'à ce qu'il accouche du texte, tout court.

Dans le premier des deux articles récents déjà cités, Éric Le Calvez propose ainsi une double distinction, qui rejoint, à un niveau plus général, la progression que je viens d'esquisser : la première, entre deux narratologies, celle des macrostructures narratives, à propos de laquelle il évoque Propp et les formalistes russes, et celle des microstructures narratives, qui concerne les questions de focalisation, et d'énonciation, que je viens d'inclure dans la phase du découpage ; la seconde, entre une macrogénétique « élargie », qui étudie « les grandes articulations narratives servant dans les scénarios pour la construction globale du récit », et une macrogénétique « restreinte », qui étudie le dynamisme de l'écriture en fonction de la méthode de l'écrivain, « qui travaille une scène après l'autre » – ce que j'appelais plus haut la phase de la composition.

À partir de ces distinctions de niveaux et de désignations, quelles voies d'approche peut-on ouvrir pour l'analyse du scénarique, ainsi conçu ?

### La voie chronographique

Une première voie est celle que nous a imposée jusqu'ici la lecture suivie des dossiers préparatoires disponibles : ceux de Flaubert, Zola, Proust, notamment. Celle qu'on pourrait nommer la voie *chronographique*. Elle consiste à repérer à plat, de manière linéaire, et globale pour chaque étape, les transformations successives des plans et des brouillons, après avoir reconstitué, souvent par hypothèse, leur ordre de succession chronologique : dans les limites de la phrase, ajouts, suppressions, substitutions, déplacements, expansions, réductions, et, au-delà des limites de la phrase, interventions sur le personnel du roman, le temps, les lieux, les thèmes, le sens, les tons, l'ordre des épisodes, etc. J'ai pratiqué cette démarche dans mon édition des *Rougon-Macquart* pour la Pléiade, après d'autres, comme Guy Robert dans sa genèse de *La Terre*, et avant d'autres, notamment Colette Becker. La critique flaubertienne est passée maître dans cette sorte d'investigation, suscitée par la minutie des travaux de mise au point scripturale que s'est imposés Flaubert. Je note en passant que l'édition intégrale des dossiers préparatoires des *Rougon-Macquart*, en fac-similé et en transcription, entreprise par Colette Becker chez Champion (quatre volumes parus), donnera pour Zola un nouvel élan à ce type de recherches, que facilite dans une certaine mesure le dispositif établi par Zola. En somme, une lecture suivie du dossier génétique, en notant au fur et à mesure ses transformations de tous types.

On doit évidemment prêter garde, dans cette tentative de reconstitution linéaire du travail scénarique, à toutes les opérations qui précèdent le stade de l'ébauche et qui engagent déjà

le projet d'écriture : la première détermination du motif central, souvent antérieure de plusieurs années à la préparation effective du roman, notes de lecture, travaux critiques antérieurs, sans parler d'acquis intertextuels muets dont on ne posera les traces que par hypothèse : ce qu'on appelait autrefois les *sources*, mais qui, dans la perspective génétique, doit être restitué le plus exactement possible à sa place chronologique et spatiale dans l'histoire génétique de l'œuvre.

Cela dit, on peut concevoir une autre voie d'approche, celle-ci moins frayée par les généticiens, jusqu'ici. Une voie plus paradigmatique que syntagmatique, et plus hypothético-déductive qu'empirique, explorant la structure conceptuelle profonde de la programmation plutôt que sa structure de surface. L'hypothèse de départ n'est plus alors, ou plus seulement, la lecture pas à pas de l'ébauche, des plans, des brouillons éventuels, d'unités linguistiques en unités linguistiques, à tous les niveaux hiérarchiques, mots, syntagmes, propositions, phrases, paragraphes, et de corrections en corrections, mais d'identifier les unités scénariques opérationnelles primitives, invariantes dans leur fonction essentielle, mais variables dans leur contenu et leur expression, et que j'appellerais par exemple *scénarèmes* : tels, dans l'ébauche de *L'Assommoir*, celui de l'épisode déceptif (l'abandon de Gervaise), ou celui de l'épisode correctif (la rencontre de Coupeau). À partir de là, on suivra le destin propre de chacune de ces unités de contenu aux signifiants multiples : ses mentions récurrentes, son rôle, son rendement, ses corrélations avec le reste du système identifié. Autrement dit, on tentera une sémiotique *générative* de l'avant-texte, qui ne parcourra la continuité chronologique et spatiale du dossier que pour y observer la manière dont s'engendrent l'avant-texte, puis le texte, à partir de chacun de ces noyaux invariants et récurrents, qui forment la matière première et la base virtuelle de toute configuration narrative. Ainsi du motif central, des agents, du temps, de l'espace, etc. Ainsi, également, de leurs sous-catégories : pour les agents, par exemple, le sujet-acteur, l'objet de désir, l'auxiliaire, l'adversaire, etc.

La perspective est donc ici générative plutôt que génétique. Cela dit, les deux dimensions sont interdépendantes. Seule, du reste, une lecture chronogénétique, reconstituant l'ordre du discours programmatique et de ses variations, autorise l'étape des hypothèses génératives. En revanche, ce sont celles-ci qui font déboucher la critique génétique sur la compréhension du travail de l'écrivain, de l'originalité et de la valeur de son savoir, de son imaginaire, de son langage, et, aussi bien, de sa dette intertextuelle aux écrivains qui l'ont précédé, et plus généralement au discours culturel collectif. Et puisque dette il y a, je note au passage qu'on ne saurait tenter de s'engager sur cette seconde voie de la critique génétique sans reconnaître une dette de principe aux ouvrages de Propp, Claude Brémond, A.-J. Greimas, Tzvetan Todorov, Paul Ricoeur, Jean-Michel Adam, Michaël Riffaterre, Philippe Hamon, etc. : tous ont montré, à partir de leur culture et de leur savoir linguistique, mais en usant de terminologies différentes, et à des degrés différents de l'analyse, ce que les points de vue combinés de la sémiotique narrative et la sémantique générative pouvaient apporter à l'interprétation des textes et de leur genèse, avec pour hypothèse centrale l'existence de ces noyaux invariants, subtextuels, entrant dans la composition de tout récit, et dont la puissance générative s'exerce dès les premières étapes du projet narratif. Pour Greimas, le système actanciel, d'où s'engendre la population des personnages. Pour Riffaterre, l'hypogramme et le subtexte. Pour Hamon, le pantonyme descriptif. Pour Paul Ricoeur dans *Temps et récit*, la distinction des trois *semiosis*, figuration, configuration, refiguration.

## La voie sémiotique

## L'ébauche de *L'Assommoir*

Un des problèmes de la macrogénétique scénarique sera donc de repérer et d'étudier l'apparition de chaque invariant pris à part, sa montée dans la genèse, ses transformations et éventuellement ses démultiplications : un ensemble de modèles auxquels obéit, sans nécessairement les intérioriser dans sa conscience claire, l'écrivain qui a choisi de raconter une histoire à facteurs déterminés, distincts, non contradictoires, situés dans une époque, une durée, un espace définis, et engendrant une série de situations et de transformations qui affectent le destin de personnages humains ou anthropomorphes – c'est-à-dire une histoire aristotélicienne, avec son début, son milieu et sa fin.

Choisissons donc, à titre d'illustration, l'ébauche de *L'Assommoir*, conservée au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France (Nouvelles acquisitions françaises, ms. 10271). Et plus exactement sa partie initiale, celle qui construit spécifiquement un premier scénario (f<sup>os</sup> 158 à 161).

En réalité, elle ne constitue pas la première mention programmatique du roman qui s'intitulera en 1876 *L'Assommoir*. Elle a été précédée sept ans auparavant, dans le plan général des *Rougon-Macquart* remis à l'éditeur Albert Lacroix (BnF, ms., nafr 10303), par une première détermination de sujet :

Un roman qui aura pour cadre le monde ouvrier et pour héros Louis Duval, marié à Laure, fille de Bergasse. Peinture d'un ménage d'ouvriers à notre époque. Drame intime et profond de la déchéance du travailleur parisien sous la déplorable influence du milieu des barrières et des cabarets. La sincérité seule des peintures pourra donner une grande allure à ce roman. On nous a montré jusqu'ici les ouvriers comme les soldats, sous un jour complètement faux. Ce serait faire œuvre de courage que de dire la vérité et de réclamer, par l'exposition franche des faits, de l'air, de la lumière et de l'instruction pour les basses classes (f<sup>o</sup> 60).

Et encore auparavant, dans la toute première liste des romans auxquels songe Zola en 1868 (*ibid.*, ms. 10345, f<sup>o</sup> 23), par cette seule mention : « Un roman ouvrier (Paris). Il est clair que dans ces pré-ébauches, la cellule archaïque et profonde du futur *Assommoir* est dominée par le terme *peinture*, « peinture d'un ménage d'ouvriers », relayé aussitôt par un bref développement qui ajoute à la peinture l'analyse morale et sociologique : « la déchéance du travailleur parisien sous la déplorable influence du milieu des barrières et des cabarets ». Le décor est déjà déterminé, mais l'accent – à part ce terme de *drame* qui préfigure, pour une réflexion ultérieure, la recherche d'une intrigue – est mis sur la peinture – « la sincérité seule des peintures » –, sur les verbes *montrer*, *dire*, et sur l'analyse, appelée ici *exposition* : « l'exposition franche des faits » ; et même sur le discours idéologique et politique : « réclamer de l'air, de la lumière et de l'instruction pour les basses classes ».

Un sujet, donc, mais point encore de drame, au sens grec du terme, *drama*, qui implique une action, une suite d'actions mise en intrigue. Point encore de récit.

Reprenant en 1875 ce sujet sans action ni personnages individualisés, Zola opère la transformation décisive : la sémiotisation proprement narrative. C'est ce qu'on observe à la lecture des quatre premières pages de l'ébauche proprement dite, dont le contenu est composite, mais dont le début pose clairement la structure de base du roman en gestation<sup>7</sup>.

7. Nous reproduisons ici la transcription exacte, par les soins de Colette Becker, des folios 158 à 161 du dossier préparatoire manuscrit de *L'Assommoir* (BnF, ms. 10271), dans *La Fabrique des Rougon-Macquart*, Paris, Champion, t. II, 2005, p. 936-939. Voir ci-dessous la reproduction des pages manuscrites.

f° 158

## Ebauche

Le roman doit être ceci: Montrer le milieu peuple, et expliquer par ce [milieu] milieu les mœurs peuple; comme quoi, à Paris, la soulerie, la débandade de la famille, [l'ac] les coups, l'acceptation de toutes les hontes et de toutes les misères vient des conditions mêmes de l'existence ouvrière, des travaux [,] durs, des promiscuités, des laisser-aller, etc. En un mot, un tableau très exact de la vie du peuple avec ses ordures, sa vie lâchée, son langage grossier; et ce tableau ayant comme dessous, - sans thèse cependant, - [les racines] le sol [dam] particulier dans lequel poussent toutes ces choses. Ne pas flatter l'ouvrier, et ne pas le noircir. Une réalité absolument exacte. Au bout, la morale se dégageant elle-même. Un bon ouvrier [montrer] fera l'opposition, ou plutôt non; ne pas tomber dans le Manuel. Un effroyable tableau qui portera [son tableau] sa morale en soi.

Ma gervaise Macquart doit être l'héroïne. Je fais donc la femme du peuple, la femme de l'ouvrier. C'est son histoire que je conte.

Son histoire est celle-ci. Elle s'est sauvée de Plassans à Paris avec son amant Lantier, dont elle a deux en-

f° 159

fants, Claude et Etienne. Elle se sauve en 50. Elle a alors 22 ans. Claude a 8 ans et Etienne 4 ans. Lantier, un ouvrier tanneur l'abandonne trois mois après son arrivée à Paris, où elle a repris son état de blanchisseuse; il se marie de son côté, sans doute. Elle se met avec Coupeau, un ouvrier zingueur qui l'épouse. Elle en a tout de suite une fille Anna, en 51. Je la débarrasse de Claude, dès que celui-ci a 10 [ou]/à 12 ans. Je ne lui laisse qu'Etienne et Anna. Au moment du récit, [I] il faut qu'Anna ait au moins [16]/14 ans, et Etienne 18 ans, [cel] Mon drame aura donc lieu vers 1865 - Je raconterai auparavant la [Vi] vie [d'Anna] de Gervaise.

Je pourrai prendre sans doute pour cadre la vie d'une femme du peuple. Je prends [Paris] Gervaise à Paris à 22 ans (en 1850) et je la conduis jusqu'en 1869 à 41 ans. Je la fais passer par toutes les crises et toutes les hontes [que j'imag] imaginables. Enfin je la tue, dans un drame.

J'aurais donc d'abord les phases d'existence qui suivent:

f° 160

Arrivée à Paris en 1850. Abandonnée par Lantier. Restée seule avec deux enfants, l'un de huit ans, l'autre de quatre ans. (La scène de l'abandon, les enfants, etc.)

Coupeau sait qu'elle était avec Lantier  
La rencontre de Coupeau quelque part de typique.

Le mariage (typique aussi) Le premier temps du ménage. Les premières raclées.

La réussite de Gervaise qui parvient à s'établir. Une petite boutique de blanchisseuse. A côté de son ancienne patronne. La jalousie de celle-ci, poussant à un dénouement tragique -

[La réapparition] La vie dans la petite boutique. Coupeau ne faisant plus rien. Les ouvrières.

La réapparition de Lantier. Détails sur les tanneurs (quartier de la Bièvre.) Vie extraordinaire de l'amant dans le ménage. Coupeau abruti, buvant. Lantier [reprenant] s'expliquant: « Les enfants sont à moi n'est-ce pas? je puis bien venir les embrasser. » Ou mieux encore, c'est Coupeau qui l'amène. Un vieil ami. Alors, peu à peu les deux hommes se mettent à vivre sur Gervaise. Montrer

f° 161

celle-ci résistant, puis s'abandonnant peu à peu -

Alors la ruine lente de la petite boutique. Gervaise est obligée de se remettre chez les autres, après avoir perdu ses pratiques une à une. Coupeau va mettre le linge des autres au Mont-de-piété, etc - Quand Gervaise travaille chez les autres, la misère sordide, les jours sans pain.

Là un drame pour finir. Je fais mourir Gervaise tragiquement, ou plutôt je la montre mourant à 41 ans, épuisée de travail et de misère.

Gervaise doit être une figure sympathique. Autrement, à Plassans, sa mère la faisait boire de l'anisette, et elle a été grosse de Lantier à 14 ans. Expliquer ces commencements. Elle est de tempérament tendre et passionné, voilà pour la faute. Quant à l'ivrognerie, elle a bu, parce que sa mère buvait. Mais au fond, c'est une bête de somme dévouée comme sa mère - Elle est la reproduction exacte de Fine au moment de la conception (même plus tard je la fais grossir comme sa mère.) Elle est bancale,



## Ebauche

188

Le roman doit être ceci : Montrer le milieu peuple, et expliquer par ce ~~milieu~~ milieu les mœurs peuples ; comme quasi, à Paris, la rouerie, la débauche de la famille ~~de~~ les coups, l'acceptation de toutes les hontes et de toutes les misères vient des conditions mêmes de l'existence ouvrière, des travaux, des heures, des promiscuités, des laisser-aller, etc. En un mot, un tableau très exact de la vie du peuple avec ses ornières, sa vie cachée, son langage grossier ; et ce tableau ayant comme dessous - sans thèse apparente - ~~dessous~~ le sol ~~de~~ particulière dans lequel poussent toutes ces choses. Ne pas flatter l'ouvrier, et ne pas le voir dans une réalité absolument exacte. Au bout, la morale se dégagant elle-même. Un bon ouvrier ~~ne~~ n'est ni l'opposition ou plutôt non ; ne pas tomber dans le Manuel. Un effroyable tableau qui portera ~~sur~~ tableau sa morale en soi.

Ma gervaise Macquart doit être l'héroïne. Je fais donc la femme du peuple, la femme de l'ouvrier. C'est son histoire que je conte. Son histoire est elle-même. Elle s'est sauvée de Passant à Paris avec son amant Laurent, dont elle a deux en-

fants, Claude et Étienne. Elle se sauve en 80. Elle a  
 alors 22 ans. Claude a 8 ans et Étienne 4 ans. L'autre  
 un ouvrier tanneur l'abandonne trois mois après son  
 arrivée à Paris, où elle a repris son état de blanchis-  
 suse; il se marie en son absence. Elle se met  
 avec Goupeau, un ouvrier quincaux qui l'épouse.  
 Elle en a tout de suite une fille Anna, en 86. Je la  
 débarrasse de Claude, qui lui-même a 10 à 12 ans.  
 Je ne lui laisse que Étienne et Anna. Un moment  
 du récit, il faut que Anna ait au moins 14 ans,  
 et Étienne 18 ans. Mon drame aura donc lieu  
 vers 1865. Je raconterai auparavant la ~~vie~~ ~~de~~  
~~ma~~ ~~de~~ ~~Goupeau~~  
 Je pourrais prendre sans doute pour cadre la  
 vie d'une femme du peuple. Je prends ~~Paris~~  
 Goupeau à Paris à 22 ans (en 1880) et je la  
 conduits jus qu'en 1869 à 41 ans. Je la fais  
 passer par toutes les crises et toutes les tribulations  
~~qui~~ ~~me~~ ~~font~~ ~~imaginer~~ ~~le~~ ~~drame~~. Enfin je la tue, dans  
 un drame.  
 J'aurais donc d'abord les phases d'existence  
 qui suivent:

Arrivée à Paris en 1840. Abandonnée <sup>160</sup> par  
Lautier. Restée seule avec deux enfants, l'un de  
huit ans, l'autre de quatre ans. (La scène de l'aban-  
don, les enfants, etc.,

La rencontre de Coujean <sup>int qu'elle était avec</sup> quelque part de typique.  
Le mariage (typique aussi) Le premier temps du  
mariage. Les premières raclées.

La réussite de Germaine qui parvient à s'établir  
une petite boutique de blanchisserie. Il est de son  
ancienne part... La jalousie de celle-ci, poussant à  
un dévouement tragique.

~~La réapparition~~ La vie dans la petite boutique,  
Coujean ne faisant plus rien. Les ouvrières.

La réapparition de Lautier. Détails sur les  
tanneurs (quartier de la Bièvre). Vie extraor-  
dinaire de l'amant dans le mariage. son... abrutit,  
Cependant. Lautier ~~reparaît~~ s'expliquant. Les enfants  
sont à moi n'est-ce pas? je puis bien venir les  
embrasser. Ou mieux encore, c'est Coujean qui l'a-  
meine. Un vieil ami. Alors, peu à peu les deux  
hommes se mettent à vivre sur Germaine. Montrer

celle-ci recintant & puis s'abandonnant peu à peu. <sup>161</sup>

Alors la misère lente de la petite boutique Gervaise est obligée de se remettre chez les autres, après avoir perdu ses pratiques une à une. Coupeau va mettre le linge des autres au Mont-de-piété, etc. - Quand Gervaise travaille chez les autres, la misère solide, les jours sans pain.

La me drame pour finir. Je fais mourir Gervaise tragiquement, ou plutôt je la montre mourant à 41 ans, épuisée de travail et de misère.

Gervaise doit être une figure sympathique. Autrefois, à Plaines, sa mère la faisait boire de l'absinthe, et elle a été grosse de Lantier à 14 ans. Expliquer ce commencement. Elle est de tempérament tendre et passionné, voilà pour la faute. Quant à l'ivrognerie, elle a bu, parce que sa mère buvait. Mais au fond, c'est une bête de femme dévouée comme sa mère. Elle est la reproduction exacte de FINE au moment de la conception (même plus tard je la fais grossir comme sa mère.) Elle est bancale,

Le premier paragraphe reprend et démultiplie le programme didactique, analytique et démonstratif qui figurait déjà dans le résumé de 1869. Il s'achève de manière caractéristique à cet égard, par le mot *tableau* : « Un effroyable tableau qui portera sa morale en soi. » Mais le second paragraphe atteste deux transformations. La première substitue une femme à un homme comme sujet principal : « la femme du peuple, la femme de l'ouvrier », immédiatement dénommée, Gervaise Macquart, un nom qui va placer partiellement *L'Assommoir* sous la dépendance et dans la descendance des romans précédents, et en particulier de *La Fortune des Rougon*, le roman initial. La seconde transformation, essentielle, fait apparaître le terme *histoire*. « C'est son histoire que je conte. » « Son histoire est celle-ci. » Nous voilà enfin dans l'univers du récit canonique.

La construction de « l'histoire » s'opère alors en deux temps. Première phase : Zola se limite à mettre en place trois agents humains, identifiables, par leurs relations mutuelles et leurs fonctions dramatiques, à ce que Greimas appelle actants, les trois agents essentiels de nombreux récits réels ou fictionnels. Ici, Gervaise, à la fois sujet, agent et patient de l'histoire, condamnée à la tragédie et à la mort dès son apparition ; Lantier, figure déceptive, antagonique, vecteur du mal et du malheur ; Coupeau, figure inverse, du moins pour le moment, porteuse momentanée du salut, inversant le sens de l'itinéraire existentiel entamé par Gervaise.

Voilà donc posée, d'entrée de jeu, la cellule de base du roman : sujet, opposant, adjuvant. Rien d'original : une femme entre deux hommes, l'un maléfique, l'autre secourable. Mais voilà aussi que s'ouvrent pour l'analyste de la genèse scénarique au moins deux tâches. D'abord reconnaître ici la part de ce qu'on pourrait appeler une sémio-genèse, c'est-à-dire le recours à l'existence, en lointain amont, d'une structure narrative virtuelle, disponible, permanente, et même contraignante. Puis en repérer les premiers modes d'actualisation et de complexification, notamment par la démultiplication ou l'inversion des figures fonctionnelles : par exemple, Coupeau, de figure bénéfique, deviendra le premier agent du désastre existentiel de Gervaise ; en revanche, un quatrième agent, Goujet, se substituera à lui dans le rôle de l'être secourable. Enfin, rabattre ce système *morphologique* des personnes du drame, selon la terminologie de Propp, sur la linéarité *syntactique* des situations dont ils seront les acteurs, elles-mêmes en constantes transformations dans la durée, l'espace et le dynamisme du mouvement génétique.

Zola expose exactement ce canevas dans la seconde phase de son ébauche, dès les deuxième et troisième pages : « J'aurais donc d'abord les phases d'existence qui suivent ». Vocabulaire sémiotiquement et anthropologiquement significatif : « les phases d'existence ». C'est-à-dire : 1. L'arrivée et l'abandon. 2. Le mariage avec Coupeau. 3. L'établissement de Gervaise. 4. « Coupeau ne faisant plus rien. » 5. La réapparition de Lantier. 6. La dégradation de Gervaise. 7. La ruine. 8. « Un drame pour finir. »

Ces huit étapes subsisteront, là aussi avec plusieurs procédures d'extension, puis de resserrement : le plan détaillé passera à vingt et un chapitres, avant de se réduire à treize.

Je laisse de côté le détail de ces opérations. En tout cas, avec cette structure programmatique dessinée dès le début de l'ébauche dans la suite même de la structure actancielle, nous restons dans l'ordre de la sémio-genèse : après le calcul du système des agents, celui du programme de leurs actions, plus exactement de leurs *faire* et de leurs *subir*, certains d'entre eux se retrouvant, selon les moments, agents ou patients.

L'important est donc de comprendre qu'il y a lieu de mettre au jour, à l'arrière des premiers travaux d'invention et de disposition scénarique, *in praesentia*, effectués par le romancier, un modèle de séquentialisation plus abstrait, *in absentia*, qui est celui qui gouverne tout

récit ou tout spectacle d'« une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action » (Claude Brémont). De tenir ce modèle, en somme, pour un des universaux de l'invention et de la disposition narratives : les universaux géno-scénariques.

Allons un peu plus loin. On voit que le programme des situations et des actions prêtées aux personnages au départ de l'ébauche se subdivise en deux schèmes programmatiques, et je dirai aussi *prodrématiques*, complémentaires et solidaires. Le premier est un schème de succession des situations globales. Le second est un schème de succession des situations et des actions vécues par le sujet principal du récit – en l'occurrence Gervaise.

Le premier, dont le modèle a été généralisé par Jean-Michel Adam<sup>8</sup>, définit une disposition logique et chronologique en cinq phases : la situation initiale, ainsi l'abandon de Gervaise à Paris ; un événement transformateur, le mariage avec Coupeau ; la situation médiane, l'aisance et le bien-être momentanés de Gervaise ; un événement transformateur inverse, ici à deux crans successifs, l'ivrognerie et la paresse de Coupeau, puis le retour de Lantier dans le lit de Gervaise ; enfin la situation finale, ramenant Gervaise, en pire, à son dénuement initial, puis la conduisant à la mort. Cette succession événementielle est clairement subsumée par une unité thématique, antérieurement définie dans cette formule, « la vie du peuple » : plus précisément, ce que Jean Borie a autrefois appelé, pensant tout spécialement à *L'Assommoir*, la double fatalité du corps et du peuple<sup>9</sup>. On sait bien que la plupart des *Rougon-Macquart* sont placés sous le signe de la fatalité tragique.

Le second schème sémio-programmatique se différencie du premier, en ce qu'il prend pour point d'application non la logique causale et chronologique d'une série de situations et de transformations, mais le programme du faire et du subir de tel des principaux personnages, la réalisation ou l'échec de son projet subjectif. On porte alors attention, jusqu'au bout, aux agents/patients de l'action, en particulier à l'agent/patient principal lorsqu'il est identifié : ici, Gervaise. Celui qui dirait *je* si le récit était écrit à la première personne. Puis, à partir du premier itinéraire indiqué dans l'ébauche, on tentera d'établir, en suivant les démarches du dossier préparatoire, la série des transformations intra-génétiques de cet itinéraire.

Il y a quelque avantage à adopter et à adapter, concurremment au précédent, ce modèle programmatique, proposé par A.-J. Greimas. Celui-ci l'avait établi sur des récits achevés, mais rien n'empêche d'en utiliser les données de manière évolutive, en examinant de quelles formes et de quelles significations se charge chacun de ses éléments invariants, d'un moment à l'autre de la genèse. Dans ce modèle, les invariants ne sont pas, au premier degré, les agents fonctionnels, sujet, objet, adversaire, etc., mais les étapes canoniques de l'aventure du principal d'entre eux. N'oublions pas le projet initial de *L'Assommoir* : « la femme du peuple », « c'est son histoire que je conte ».

À cet égard, l'analyse reposera tout simplement sur la distinction de l'*être* et du *faire* (lequel peut être un *agir* ou un *subir*) et sur celle des modalités qui les affectent : *vouloir*, *devoir*, *pouvoir*, *savoir*, ainsi que de leurs négations. De là s'engendrent les étapes d'un parcours logique et chronologique type, qu'il est intéressant d'avoir en tête pour analyser la naissance et la progression génétique de la diégèse affectée au personnage principal.

8. Jean-Michel Adam, *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Armand Colin, 2<sup>e</sup> édition, 2009.

9. Jean Borie, *Zola et les mythes*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 13-40.

Ainsi l'histoire de Gervaise, telle qu'initialement inventée, et attestée par les premiers folios de l'ébauche. Première étape : affirmation d'un vouloir-être, sous la forme d'un désir de bien-être, qui sera exprimé lors de sa première rencontre avec Coupeau. Plus généralement, d'un roman à l'autre, la naissance d'une ambition, d'un appétit (en termes zoliens), d'un désir, bref d'une tension dynamique vers l'avenir, se colorera des teintes diverses d'une condition sociale, d'un tempérament, d'une insertion dans une communauté, etc. Ce sont autant de variables greffées sur l'invariant fonctionnel primordial, défini en vouloir-être et vouloir-faire, avec éventuellement un conflit potentiel entre les deux.

Deuxième étape : l'acquisition d'un pouvoir-faire, d'un savoir-faire, et par là, d'un pouvoir-être. Pour Gervaise, le mariage, l'installation de la petite boutique, la relative aisance. Troisième étape : le faire, la performance centrale, ou au contraire ici la non-performance, l'accident, le retour à l'impuissance devant les perturbations qui surgissent, le soudain retournement de la situation acquise : la jalousie de l'ancienne patronne, la paresse de Coupeau, le retour de Lantier (il n'est pas encore question de la chute du couvreur, ni de l'ivrognerie). Quatrième et dernière étape : la destinée ultime, l'être terminal, positif – ce serait la réussite, rare chez Zola –, ou négatif – c'est l'échec, la sanction fatale ; pour Gervaise la ruine, la misère, la mort.

À l'évidence, aucun des grands romanciers d'autrefois n'a eu clairement en tête ces abstractions, ces virtualités, ni ces programmes, lors de ses recherches d'intrigues et de personnages. Mais ce ne saurait être pour l'analyste un obstacle à leur usage dans la quête des structures qu'ils ont imaginées, dès lors qu'on admet que par une sorte de nécessité de l'écriture narrative, ils ne pouvaient faire autrement que d'y avoir recours, sans avoir pour autant à prendre conscience de leur existence et de leur rendement. Un romancier, à une époque donnée, ne peut pas ne pas puiser dans une réserve de structures sémiotiques préétablies : dans l'ordre morphologique, la sélection des agents, et dans l'ordre syntagmatique, la sélection des phases. Ce n'est pas un asservissement, car chaque élément de la structure scénarique de base, préexistante, peut se réaliser en une infinité de variables sans que soit mise en cause sa fonction matricielle.

Le scénarique est toujours déjà là. Zola en devinait quelque chose lorsqu'il écrivait à Huysmans le 20 mai 1884 : « Plus je vais et plus je suis convaincu que nos œuvres en gestation échappent à notre volonté ». C'était admettre l'existence d'une compétence souterraine, d'un infra-système du récit acquis avant même la première ligne de l'ébauche, d'une expertise narrative infuse, née bien entendu des lectures et des écoutes antérieures, et qu'il reviendra au travail du scénario de porter au niveau d'une pratique efficiente, à travers tâtonnements, choix et illuminations.

Je voudrais, pour terminer, souligner deux points. La première garantie à prendre, est de ne pas confondre l'opération scénarique première et séminale, et la recherche d'un plan. Certes, la présence, dans les dossiers de genèse de Zola, de deux ou trois plans successifs, plan général, premier plan détaillé, second plan détaillé, mettant en ordre par avance les séquences du récit, montre bien que la recherche d'un plan s'inscrit dans la catégorie du scénarique. Mais le modèle « inscient » ou « intérieur » (pour parler comme Flaubert) de la scénarisation devance de beaucoup la planification, et la surdétermine. Que l'ordre du récit soit explicitement planifié ou non, il engage d'abord et avant tout la réunion solidaire

de composants sémiotico-thématiques, sous le double rapport du paradigmatique et du syntagmatique, dont le repérage, l'analyse, le dosage mutuel, la reconnaissance des modes d'actualisation et de transformation forment la matière première de la reconstitution génétique. Et à ce niveau, la distinction classique, en critique génétique, de l'écriture à programme et de l'écriture à processus importe peu.

Mon second point est moins une conclusion qu'une anticipation des tâches ultérieures, qui reprend d'ailleurs d'une autre manière la question de la différence entre l'ébauche et le plan. Au-delà de la mise au jour des composantes sémiotico-thématiques, l'analyse scénarique aura à se poser, du point de vue génétique, au moins quatre ordres de questions supplémentaires, corrélatives de la première et corrélatives les unes des autres, mais qu'on distinguera au moins pour la clarté de la démarche et de l'exposition :

- la question des composantes rhétoriques, essentiellement dans la perspective de la rhétorique large, celle de l'invention, de la disposition, de la mémoire et de l'action, qui forment dans la genèse de « l'histoire » la part du discours des autoconsignes, si visible et insistant dans les dossiers préparatoires de Zola<sup>10</sup> ;

- la question des composantes idéologiques, celles qui introduisent dans le récit les échos du discours social ;

- la question des suites programmatiques, articulée en termes d'optimisation logique et chronologique du plan ;

- la question de la distribution compositionnelle, hiérarchisation des types de séquences, travail des espaces et des durées, correspondances intratextuelles, choix des registres des tons, des rythmes.

Je ne développe pas. Je préfère laisser le dernier mot à Zola, qui parle pour tous les romanciers dans une déclaration de 1878 au critique italien Edmondo De Amicis, à propos de *L'Assommoir* :

En vivant quelque temps, comme je l'ai fait, dans cette couche sociale, j'ai connu des personnes qui lui appartiennent, j'ai entendu raconter des faits réels, je sais ce qui s'y passe ordinairement, j'ai appris le langage qui s'y parle, j'ai en tête une quantité de types, de scènes, de fragments de dialogue, d'épisodes, d'événements, qui forment comme un roman confus de mille morceaux détachés et informes. Alors, il me reste à faire ce qui est le plus difficile pour moi : rattacher avec un seul fil, de mon mieux, toutes ces reminiscences et toutes ces impressions éparses. C'est presque toujours un long travail. Mais je m'y mets flegmatiquement, et au lieu d'y employer l'imagination, j'y emploie la logique<sup>11</sup>.

Eh bien, voilà défini en pointillé le travail de l'analyse scénarique : retrouver la *logique* qui a transformé en œuvre de récit la matière d'un savoir et d'un imaginaire profondément ancrés dans le tuf des modèles narratifs qu'ont légués aux romanciers les structures anthropologiques du réel et les structures tutélaires, immémoriales, issues des « mille foyers de la culture » et de ses codes, selon le mot de Roland Barthes<sup>12</sup>.

10. Voir Philippe Hamon, Olivier Lumbroso, Henri Mitterand, Alain Pagès, Chantal Pierre-Gnassounou, *Le Signe et la consigne*, Genève, Droz, 2009.

11. Edmondo De Amicis, *Souvenirs de Paris et de Londres*, Paris, Hachette, 1880, chap. IV.

12. Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Éric Marty (éd.), t. III, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 44.



**HENRI MITTERAND**, Ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé, docteur ès lettres, professeur émérite à la Sorbonne Nouvelle (Paris III) et à Columbia University (New York), il a édité *Les Rougon-Macquart* dans la « Bibliothèque de la Pléiade », les *Œuvres complètes* de Zola en quinze volumes (Cercle du Livre Précieux, 1966-1970), les *Carnets d'enquêtes* de Zola (Plon, 1986) et fondé les deux centres de recherche sur Zola (Université de Toronto et Paris, ITEM-CNRS), qui ont notamment édité les dix volumes de la *Correspondance* de Zola (université de Montréal et CNRS, 1978-1995). Il a publié, aux Presses universitaires de France, plusieurs ouvrages sur Zola et sur les problèmes généraux du roman. Il a fait paraître chez Fayard une biographie de Zola en trois volumes (1999-2002), dirigé une nouvelle édition collective des *Œuvres complètes*, en vingt volumes (Nouveau Monde Éditions, 2002-2009), et publié une édition commentée des *Chroniques* de Maupassant (Pochothèque, 2009).

Henri Mitterand, hcmitt@aol.com

## Résumés

### Sur le « scénarique »

**L**a critique génétique des phrases et des suites de phrases scrute l'enchaînement des corrections apparues d'un point à un autre de la chaîne verbale. Complémentairement, la critique génétique scénarique étudie la genèse et les transformations des scénarios d'ensemble et des modes d'enchaînement des unités narratives. On propose ici qu'elle ne s'attache pas seulement aux structures de surface de cette narraturgie, mais aussi à ses structures profondes. D'une part en distinguant les étapes virtuelles de toute scénarisation – actualisées ou non : le scénario (« scénario » flaubertien ou « ébauche » zolienne), le découpage, le montage, la composition. D'autre part en faisant appel à une sémiotique générative qui dégagera les noyaux invariants, subtextuels ou actualisés, de la composition narrative, et étudiera leur montée et leurs transformations dans l'avant-texte, au plan paradigmatique (actanciel) et au plan syntagmatique (programmatique). L'article prend pour exemple l'ébauche de *L'Assommoir*.

**G**enetic criticism of sentences and of strings of sentences closely examines the series of corrections that appear from one end to the other of the verbal chain. In addition, scenario genetic criticism studies the genesis and the transformation of scenarios and the types of sequences formed by narrative units. We will suggest that not only does it closely follow surface structures of this narraturgy, but also its deep structures. On the one hand it distinguishes the virtual stages of all scenario writing, actualized or not: scenario (the Flaubertian “scenario” or the Zolian “outline”), cutting, editing, and composition. On the other hand, it calls on generative semiotics which will reveal the invariant cells, subtextual or actualized, of narrative composition, and will study their transformations in the “avant-texte”, on a paradigmatic level (actantial) and on a syntagmatic level (programmatic). The example used in this article is the outline of *L'Assommoir*.

**D**ie „critique génétique“ von Sätzen und Satzfolgen erforscht Schreibprozesse, die sich zwischen bestimmten Punkten der Schriftkette ansiedeln. In Ergänzung dazu erforscht die „szenarische critique génétique“ die Entstehung und Umbildungsprozesse von Gesamtszenarien und von den jeweiligen Abfolgen narrativer Einheiten. Hier wird postuliert, dass sie sich nicht nur für Oberflächenstrukturen dieser „Narraturgie“ interessiert, sondern auch für Tiefenstrukturen. Einerseits, indem sie die virtuellen Etappen aller Szenarisierungsprozesse etabliert (seien sie aktualisiert oder nicht): das Szenario (so genannt von Flaubert, bei Zola heißt es „ébauche“), die schriftliche Abfolge der Teile, die Komposition. Andererseits, indem an eine generative Semiotik appelliert wird, welche die unveränderlichen (vortextlichen oder aktualisierten) Kerne der Erzählstruktur herauschält und deren Emergenz und Transformation im „avant-texte“ analysiert, und dies auf paradigmatischer (Aktanz-) und syntagmatischer (Programm-) Ebene. Der Beitrag wählt als Beispiel *L'Assommoir* von Zola.

**L**a crítica genética de las frases y de las series de frases escruta el encadenamiento de las correcciones que aparecen de un punto a otro de la cadena verbal. Complementariamente, la crítica genética guionística estudia la génesis y las transformaciones de los guiones de conjunto y de los modos de encadenamiento de las unidades narrativas. Se sugiere aquí que este enfoque no se limite solamente a las estructuras superficiales de esta narraturgia, sino también a sus estructuras profundas, distinguiendo, por una parte, las etapas virtuales de toda guionización –actualizadas o no: el guión (“guión” flaubertiano o “esbozo” zoliano), el guión técnico, el montaje, la composición y, por otra parte, apelando a una semiótica generativa que revelará los núcleos invariantes subtextuales o actualizados, de la composición narrativa y estudiará su conformación y sus transformaciones en el pre-texto, en el plano paradigmático (actancial) y en el plano sintagmático (programático). El artículo toma como ejemplo el esbozo de *L'Assommoir*.

A crítica genética das frases e das sequências de frases examina o encadeamento das correções aparecidas de ponta a ponta da cadeia verbal. Complementarmente, a crítica genética dos argumentos estuda a gênese e as transformações do argumento global e o modo de encadeamento das unidades narrativas. Propõe-se que ela não se prende apenas com as estruturas de superfície dessa narratúrgia, mas também com as suas estruturas profundas. Por um lado distinguindo as etapas virtuais de qualquer argumentação – actualizadas ou não: o argumento (flaubertiano ou “esboço” zoliano), o recorte, a montagem, a composição. Por outro lado recorrendo à uma semiótica générative que liberte os núcleos invariantes, subtextuels ou actualizados, da composi o narrativa e estude a sua ascensão e transformac es no ante-texto, a n vel paradigm tico (actancial) e a n vel sintagm tico (program tico). O artigo toma como exemplo o rascunho de *L’Assommoir*.

La critica genetica, applicata alla nascita del periodo e delle sequenze di periodi, scruta il susseguirsi di tutte quelle correzioni che sorgono da un punto all’altro della catena verbale. In modo complementare, la critica genetica specializzata nell’analisi degli scartafacci d’autore studia la formazione e le trasformazioni dei canovacci di un’opera e l’intrecciarsi delle diverse unit  narrative. Il saggio, in tale prospettiva, prendendo ad esempio l’abbozzo de *L’Assommoir*, propone una linea metodologica secondo la quale l’analisi non deve privilegiare le strutture di superficie del testo, ma ne considera, invece, anche le strutture pi  profonde. E ci , distinguendo, da un lato, le tappe virtuali della costruzione di un canovaccio – siano esse aggiornate o no: il canovaccio (“canovaccio” flaubertiano o “abbozzo” zoliano), il taglio, il montaggio, la composizione. E riferendosi, dall’altro, ad una semiotica generativa capace di far apparire i nuclei costanti, subtestuali o aggiornati, della composizione narrativa, nel loro delinearci e nelle loro trasformazioni all’interno dell’avantesto, tanto sul piano paradigmatico (actanziale) quanto su quello sintagmatico (programmatico).