Comment j'ai écrit un de mes livres : La double genèse de Si par une nuit d'hiver un voyageur d'Italo Calvino

Natalie Berkman

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/2993>

DOI : 10.4000/genesis.2993

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

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

Édition imprimée

Date de publication : 5 décembre 2017

Pagination : 181-192

ISBN : 979-10-231-0580-3

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Natalie Berkman, « *Comment j'ai écrit un de mes livres : La double genèse de Si par une nuit d'hiver un voyageur d'Italo Calvino* », *Genesis* [En ligne], 45 | 2017, mis en ligne le 15 décembre 2018, consulté le 11 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/2993> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.2993>

Comment j'ai écrit un de mes livres

La double genèse de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino

Natalie Berkman

En 1979, alors que son séjour parisien prend fin, Italo Calvino publie *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, roman hypertextuel qui relate d'une manière autoréférentielle l'expérience de la lecture. Il s'agit du récit, narré à la deuxième personne du singulier, des multiples lectures interrompues d'un lecteur (qui n'est pas le lecteur du livre) ; ce lecteur cherche avant tout à terminer un premier livre qui s'intitule « Si par une nuit d'hiver un voyageur » (qui n'est pas le livre que lit le vrai lecteur). Cette confluence d'actants et d'objets problématise la notion de la lecture, rendant le livre double et semble le reflet calvinien de la théorie narratologique proposée par Gérard Genette quelques années plus tôt, en 1972¹.

Ces doublages trouvent un équivalent dans la structure même du livre, où chaque chapitre se divise de la même manière : d'abord dans un chapitre numéroté, le *tu* cherche la continuation du livre, s'impliquant progressivement dans une intrigue compliquée par diverses modalités qui sont en rapport avec la lecture (la critique littéraire, la censure, l'édition, etc.) et tombant amoureux d'une lectrice, Ludmilla ; ensuite, l'*incipit* de chaque nouveau livre que trouve le lecteur est reproduit, donnant lieu à la lecture de dix *incipit* différents. Considérés ensemble à la fin du livre, les titres de chaque *incipit* deviennent l'*incipit* d'un livre :

« Si par une nuit d'hiver un voyageur, s'éloignant de Malbork, penché au bord de la côte escarpée, sans craindre le vertige et le vent, regarde en bas dans l'épaisseur des ombres, dans un réseau de lignes entrelacées, dans un réseau de lignes entrecroisées sur le tapis de feuilles éclairées par la lune autour d'une fosse vide – Quelle histoire attend là-bas sa fin ? demande-t-il, anxieux d'entendre le récit². »

Dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, la multiplication des *incipit* (chacun avec son propre style et genre littéraire) trouve un parallèle dans la multiplication des

modes de lecture ou d'écriture, comme pratiquées par les différents personnages. Bien que le personnage principal ait ses propres préférences, il cède toujours aux autres, notamment à Ludmilla (la lectrice dont il tombe amoureux), Lotaria (sa sœur, une doctorante qui lit souvent selon quelque théorie littéraire ou pire, par l'aide de l'ordinateur), Ermes Marana (un traducteur qui prétend être l'auteur des textes qu'il traduit), Silas Flannery (qui écrit tous ses livres selon une formule), le professeur Uzzi-Tuzii (qui se bat pour une langue en déclin), Irnerio (l'ami de Ludmilla qui coupe les pages des livres pour en faire des sculptures), etc.

Cette structure rigoureuse doit sa forme à la participation de Calvino à l'OuLiPo (l'Ouvroir de Littérature Potentielle³) et à plusieurs théories littéraires en vogue à l'époque, la narratologie en particulier mais plus spécifiquement la sémiotique d'Algirdas Greimas. Calvino déclare cette double influence, en publiant deux fois le même essai⁴, *Comment j'ai écrit un de mes livres*, dans lequel il raconte la genèse de l'œuvre et la manière « oulipo-greimassienne » suivant laquelle il l'avait conçue et fabriquée. Cependant, les documents préparatoires du roman contredisent ce que l'auteur énonce dans l'essai ; en effet, les carrés sémiotiques censés, selon l'essai, avoir

1. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

2. Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Éditions du Seuil, 1981 (pour la traduction française) et 1995 (pour la présentation), p. 286.

3. L'Ouvroir de Littérature Potentielle fondé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais. Les membres de l'Oulipo pratiquent la littérature à contrainte en inventant de nouvelles règles de composition, combinant la littérature et les mathématiques.

4. Italo Calvino, *Comment j'ai écrit un de mes livres*, *La Bibliothèque Oulipienne*, fascicule n° 20, 1983 [Consultable dans *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. II, Paris, Seghers, 1987, p. 25-44].

contribué à produire le roman ne sont guère présents dans les documents et semblent jouer un rôle bien plus restreint que ne le laisserait supposer l'importance qui leur est accordée dans l'article. Cette construction génétique *a posteriori* soulève donc plus de questions qu'elle n'en résout, ce qui nous mène précisément à des questions sur la validité et la fonction de l'essai.

Si la validité de *Comment j'ai écrit un de mes livres* est un sujet peu abordé par la critique littéraire⁵, il est encore plus étonnant que les documents manuscrits de Calvino n'aient jamais été analysés en dehors de leur présentation dans l'édition Meridiani, où ils ont été publiés, à titre posthume, dans les notes à *Se una notte d'inverno un viaggiatore*⁶. Le choix de Calvino de publier un texte racontant la genèse de l'œuvre et de cacher toute ébauche précédant ou ayant contribué à l'écriture même du livre semble indiquer un désir de confondre la genèse de l'œuvre avec l'acte de sa lecture. Ainsi, il prolonge l'œuvre, la double d'une fiction de sa composition. Tout comme «La genèse d'un poème» d'Edgar Poe («The Philosophy of Composition»⁷), l'essai de Calvino raconte une genèse rigoureuse et déductive, mais tout comme le texte de Poe selon l'analyse qu'en a faite Daniel Ferrer, le texte de Calvino «...est un modèle fascinant pour le généticien littéraire, qui présente cependant l'inconvénient majeur d'exhiber une genèse purement mentale, sans brouillons, qui se voudrait sans restes, comme une flamme sans cendres⁸». La transcription des manuscrits dans l'édition Meridiani permet cependant de produire une analyse critique qui prenne en compte ces deux formes de la genèse, les situe dans le temps, et interroge les intentions de Calvino.

Cet essai a pour but d'examiner cette double genèse. Dans un premier temps, nous étudierons la manière dont Calvino dévoile la genèse de ses œuvres et comment l'histoire qu'il raconte à propos de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* se distingue de ses autres déclarations. Dans un deuxième temps, nous examinerons les brouillons du livre qui témoignent des doublages présents dans la version achevée. En dernier, nous analyserons l'analyse génétique proposée par l'auteur lui-même avec les deux publications de *Comment j'ai écrit un de mes livres*. Ce parcours à travers les multiples genèses, réelles et virtuelles, d'une œuvre post-moderne, nous permettra de comprendre un peu mieux les méthodes de Calvino et le rôle qu'a pu jouer

la pensée théorique française des années 1970 dans son travail de création.

Les multiples genèses selon Calvino

Dans les chapitres numérotés de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, l'acte de lire est problématisé à travers l'usage de la deuxième personne qui désigne un *tu*, non pas le lecteur du livre mais plutôt un lecteur fictif dans le livre. Les *incipit* fictifs contribuent à leur tour à cette problématisation de la lecture, car même s'ils sont souvent décrits par la critique littéraire comme des *exercices de style*⁹ à la Raymond Queneau, en les regardant de plus près, nous observons qu'il ne s'agit pas de véritables *incipit*, mais plutôt de lectures d'*incipit* faites par le lecteur fictif, ce qui rappelle l'essai théorique, «Les niveaux de la réalité en littérature», dans lequel Calvino résume la complexité de la narration par la phrase : «J'écris qu'Homère raconte qu'Ulysse dit : j'ai écouté les Sirènes¹⁰.»

Se una notte d'inverno un viaggiatore complique les questions narratologiques par l'insertion de cette structure double. Le roman donne l'impression d'être organisé avec rigueur autant au niveau structurel que thématique, mais n'explicite pas sa genèse. Dans sa carrière d'auteur, Calvino démontre des attitudes diverses quant à la révélation de ses méthodes compositionnelles, parfois entourant ses œuvres d'un discours génétique. Par exemple, bien après la publication de son premier roman, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), Calvino publie une nouvelle préface en 1964,

5. À ma connaissance, le seul travail critique sur cet article a été présenté par Caite Panzer, ancienne élève de l'université de Princeton (USA), dans son mémoire de fin d'études. Caite Stratford Panzer, *Italo Calvino's «Divertimento Clandestino» : «Comment j'ai écrit un de mes livres» Or How I Wrote a Meta-meta-meta-metadiscourse*, Princeton University Senior Theses, Mudd Manuscript Library, 2004.

6. Italo Calvino, *Note e notizie sui testi* dans *Romanzi e Racconti* (v. 2), Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1992, p. 1381-1401.

7. Edgar Allan Poe, «The Philosophy of Composition», *Graham's Magazine*, vol. XXVIII, n° 4, April 1846.

8. Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon : Modèles pour une critique génétique*, Paris, Éditions du Seuil, avril 2011, p. 26.

9. Raymond Queneau, *Exercices de style*, Paris, Gallimard, 1947.

10. Italo Calvino, «I livelli della realtà in letteratura» dans *Una pietra sopra*, Milano, Einaudi, p. 381-398.

commentaire *a posteriori* qui situe le livre dans l'esthétique du néoréalisme, le définissant comme une tentative personnelle de description de la résistance italienne pendant la seconde guerre mondiale¹¹.

Calvino n'expose pas aussi clairement ses motivations lorsqu'il séjourne à Paris. À propos de *Le città invisibili* (1972), l'auteur donne à son livre une structure géométrique qui se manifeste dans la table des matières, dérivée des itérations de onze catégories répétées dont les chiffres correspondants créent un parallélogramme. Pour attirer l'attention du lecteur, Calvino insiste en mettant cette table des matières au début du livre, une stratégie inhabituelle dans l'édition italienne qui n'est malheureusement pas reprise lors de sa publication en français. Cependant, cette structure élégante n'apparaît jamais dans le livre, même si les deux personnages principaux y font souvent référence. Calvino offre une explication de la genèse du livre à l'occasion d'une conférence donnée à Columbia University qui, traduite de l'anglais en italien par l'auteur, est publiée en français comme préface posthume à l'édition des *Villes invisibles*, en 1996¹². Cependant, le discours de Calvino lors de cette conférence n'explique pas la structure du livre, mais maintient plutôt que « [l]e système selon lequel les séries alternent est le plus simple qui soit, même si certains ont beaucoup travaillé pour lui trouver une explication¹³ ». C'est en fait lors d'une réunion privée de l'Oulipo (dont Calvino fut membre officiel à partir de 1973, mais sa participation remonte à bien avant) que l'auteur fait appel à la structure oulipienne générée par la table des matières : « ce qu'il y a d'oulipien d[an]s les *Villes invisibles* : la table des matières ; sur le plan sémantique, pas de rigueur oulipienne¹⁴ ».

Dans un de ses autres romans oulipiens, *Il castello dei destini incrociati* (1973), l'auteur donne plus de détails sur le processus créatif de ce projet, dans une note à la fin du livre qui fait état de son travail autour du tarot, qu'il avait choisi comme contrainte oulipienne¹⁵. À propos de cette note soi-disant génétique, Daniel Ferrer s'appuie sur les indices génétiques paratextuels pour souligner que « ... l'histoire du texte est mise en équivalence avec le texte, la variante avec la variation¹⁶ ». Cependant, la genèse laborieuse que raconte Calvino dans cette note ne trouve pas son équivalent rhétorique dans l'écriture même du livre, qui narrativise la progression des tarots dont l'auteur avoue dans la note avoir été obsédé.

Avec *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Calvino semble osciller entre le désir de partager et de cacher sa méthode, puisqu'il situe lui-même son livre dans un contexte oulipien et théorique, mais cache par ailleurs au public italien l'inscription de ce livre dans ce contexte¹⁷. Les années parisiennes de Calvino sont non seulement marquées par sa grande amitié avec Raymond Queneau et ses camarades de l'Oulipo, mais également par l'intérêt pour les écoles de théorie littéraire françaises de l'époque, dont la sémiotique d'Algirdas Greimas. Ces deux intérêts sont confirmés quelques années après la publication du roman, lorsque Calvino publie l'explication de sa méthode « oulipo-greimassienne », *Comment j'ai écrit un de mes livres*. Le titre de l'essai fait référence à l'œuvre posthume de Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*¹⁸, qui est considérée par l'Oulipo comme une référence concernant le concept de plagiat par anticipation (Roussel a préfiguré le travail oulipien avant la création de l'Oulipo). Les oulipiens jouent souvent avec ce titre, comme le fait le livre de Marcel Bénabou, *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*¹⁹. Dans le cas de Roussel, l'auteur dévoile les contraintes qu'il avait employées dans l'écriture de certains livres (*Impressions d'Afrique*, *Locus Solus*, *L'Étoile au Front*, et *Poussière de Soleils*) : il dit avoir

11. Italo Calvino, Prefazione de *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964.

12. Italo Calvino, Préface des *Villes invisibles*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. I-IX.

13. *Ibid.*, p. III-IV.

14. Cité dans Michele Costagliola d'Abele, *L'Oulipo e Italo Calvino*, Berne, Peter Lang, 2014, p. 102.

15. Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Milano, Einaudi, 1973.

16. Daniel Ferrer et Jean-Louis Lebrave, « De la variante textuelle au geste d'écriture variant » *L'écriture et ses doubles : Genèse et variation textuelle*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1991, p. 12.

17. Voir l'introduction à l'essai d'Anna Botta pour une explication de l'attitude de la critique italienne vis à vis les années parisiennes de Calvino. En résumé, elle maintient que la critique italienne comprend la période parisienne de Calvino comme une trahison de son italianité. Anna Botta, « Calvino and the Oulipo : An Italian Ghost in the Combinatory Machine ? », *MLN Italian Issue*, vol. 112, n° 1, 1997, p. 81-89.

18. Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, J.-J. Pauvert, 1963.

19. Marcel Bénabou, *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, Paris, Hachette, 1986.

commencé par deux mots quasi identiques mais différents d'une lettre (*billard* et *pillard*), et avoir cherché à les employer dans deux phrases similaires dont la signification sémantique ne changerait qu'avec le dernier mot composant la phrase (*Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...* et *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard...*). La rédaction du livre était donc une tentative de passer de la première phrase à la seconde²⁰.

Ce texte plaît particulièrement à l'Oulipo car ses membres inventent de telles procédures pour produire leurs textes. Cependant, le choix de révéler la contrainte au lecteur a toujours été une pomme de discorde parmi les oulipiens. L'article de Calvino s'insère donc dans une histoire oulipienne complexe. Pour certains membres du groupe, il ne faut révéler ni la contrainte ni la genèse au lecteur ; pour d'autres, la contrainte joue un rôle essentiel dans la création et en prévenir le lecteur l'invite à adopter un autre mode de lecture. Georges Perec hésitait toujours sur ce point. Comme il le remarqua lors de la publication de son roman lipogrammatique, *La Disparition*²¹, sitôt que le lecteur voit la contrainte, il ne voit plus qu'elle. Suite à l'écriture de son chef-d'œuvre, *La vie mode d'emploi*²², il décide de ne pas choisir : d'une part, l'auteur explique quelques-unes des contraintes du livre avant sa publication lors d'un entretien avec Viviane Forrester et publie plus tard ses *Quatre figures pour La vie mode d'emploi*²³ dans lequel il explicite certaines contraintes ; d'autre part, il garde méticuleusement au secret certaines traces de son écriture à contraintes (qui ne furent publiées qu'à titre posthume²⁴). Nous verrons cette même double tendance chez Calvino qui décide de publier *Comment j'ai écrit un de mes livres* et de cacher d'autres schémas dont la rédaction a véritablement précédé l'écriture du roman, une stratégie qui double la prose narrative de sa genèse.

Les documents préparatoires : L'histoire des archives

Dans une lettre de 1978, Calvino se plaint de la nature compliquée de son roman : « Encore une fois, je cherche à monter une machine qui ne tient pas debout, et pour la faire fonctionner, je la complique de plus en plus, et cela depuis que le temps des tarots est devenu ma névrose²⁵. » Comme l'indique Bruno Falcetto, la période de gestation de ce roman

fut prolongée, ce qui est habituel chez Calvino²⁶. Dans une préface intitulée *La Squadratura*²⁷ qu'il rédige pour un catalogue de l'artiste contemporain Giulio Paolini, Calvino semble ruminer sur ce qui va constituer les thèmes majeurs de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Dans un dialogue inventé entre un romancier et un peintre, Calvino confronte ses idées sur la littérature à celles de Paolini sur l'art : « L'idée qu'aujourd'hui l'artiste n'a plus d'autre choix que de pratiquer "une activité créatrice réduite à l'analyse d'elle-même" ». Et, de manière significative, la préface se termine par une formule de l'écrivain qui, à partir de la quadrature de Paolini, imagine « les *incipit* d'innombrables livres, la bibliothèque d'apocryphes qu'il aimerait écrire...²⁸ ».

Dans une version inédite de cette préface, l'auteur décrit en apparence son roman pour la première fois : « Il écrira un roman fait uniquement de débuts de romans apocryphes d'auteurs imaginaires, écrit à la première personne : pas la première personne de l'auteur, mais celle du lecteur ; un roman qui ne représente que la lecture et le désir de la lecture. Il sera intitulé *Incipit*²⁹ ». Bien que Calvino n'ait pas gardé ce passage dans la version finale de *La Squadratura*, ce qui nous intéresse particulièrement est la proximité avec un paragraphe du journal intime d'un des personnages de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, l'auteur Silas Flannery, dans le chapitre VIII du roman publié, qui raconte avec le même vocabulaire ce projet dans sa forme finale :

L'idée m'est venue d'écrire un roman tout entier fait de débuts de romans. Le protagoniste pourrait en être un Lecteur qui se trouve sans cesse interrompu. Le Lecteur achète le nouveau

20. Raymond Roussel, *op. cit.*, p. 11.

21. Georges Perec, *La Disparition*, Paris, Gallimard, 1969.

22. Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978.

23. Georges Perec, *Quatre figures pour La vie mode d'emploi* dans *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981, p. 387-395.

24. Georges Perec (ed. Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs), *Cahier des charges de La vie mode d'emploi*, Paris, CNRS Éditions, 1993.

25. Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori, 1995, p. 1360. (Toutes les traductions des documents qui suivent sont miennes.)

26. Italo Calvino, *Note e notizie sui testi* dans *Romanzi e Racconti* (v. 2), éd. cit., p. 1381.

27. Italo Calvino, *Prefazione a Idem* (Einaudi, Torino 1975). Citée dans Italo Calvino, *Note e notizie sui testi* dans *Romanzi e Racconti* (v. 2), éd. cit., p. 1381-1401.

28. *Ibid.*, p. 1382.

29. *Ibid.*, p. 1383.

roman A de l'auteur Z. Mais l'exemplaire est défectueux, et ne contient que le début... Je pourrais l'écrire tout entier à la seconde personne : toi, Lecteur... Je pourrais aussi faire intervenir une Lectrice, un traducteur faussaire, un vieil écrivain qui tient un journal comme celui-ci³⁰...

Ce passage rappelle sa préfiguration dans *La Squadratura* à deux niveaux : d'une part par la mise en abîme d'un roman composé d'*incipit* ; d'autre part par un questionnement sur la manière d'interpréter ces textes, problématique résolue par Flannery (et ainsi par Calvino) et passant par l'utilisation de la seconde personne. Alors que Calvino parle dans la version inédite de l'essai d'un roman écrit à « la première personne [...] du lecteur³¹ », le journal intime de Flannery qui constitue le chapitre VIII du roman publié insiste plutôt sur l'usage de la seconde personne. Ainsi, Calvino semble avoir nuancé ce propos dans l'écriture des *incipit*, où il s'agit d'une lecture de l'*incipit* plutôt que d'un exercice de style. L'importance accordée aux *incipit* pourrait également faire référence à l'essai de Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*³².

Lors de la composition du livre, au début de 1977, Calvino écrit : « Je commence à écrire INCIPIT (le roman)³³. » Tout comme le titre provisoire du livre (*INCIPIT*) qui définit un projet d'écriture des *incipit*, la mise en abîme et les dédoublements sont fondamentaux dans la conception du roman. Bien que la plupart des documents préparatoires de Calvino ne soient pas accessibles, le recueil des brouillons de Calvino consiste, selon les notes publiées dans l'édition Meridiani, en une série de schémas sur divers thèmes ; les trois premiers ne sont pas datés, les deux derniers datent du mois d'octobre 1977 :

- 1) Le temps : « "Futur : a) attente de retourner à l'état précédent – gare b) programmes c) téléphone d) trop de futurs ; Passé : a) se convaincre d'être mort – annuler le présent b) ne pas savoir choisir entre trop de passés c) fuite agonisante dans un passé qui ne l'est pas vraiment – ancien d) plénitude de la mémoire ; Présent : a) un présent indestructible : Guanajuato b) multiplication du présent (à travers les enfants) c) angoisse du trop présent d) plénitude du présent³⁴." »
- 2) Les états mentaux : « "Imprécision ; précision comme style mental ; précision comme compétence, la sensualité corporelle ; verbosité ; allusion symbolique ; raconter ; introspection ; inconfort ; tension euphorique ; érotisme vu

de l'intérieur ; érotisme vu de l'extérieur, l'épopée ; le privé ; l'exotique³⁵." »

- 3) Les genres littéraires : « "1) polonais [Gombrovicz] ; 2) japonais ; 3) sud-américain (argentin) [Onetti] ; 4) nabokovien ; 6) russe sur la dissidence ; 8) autrichien [Roth, Schnitzler, Bernhard !] ; 11) anglais [G. Green] ; 12) italien [Landolfi ?]³⁶." »
- 4) Les situations narratives ou personnages principaux : « "1) l'incertitude et le désir – le je et la femme ; 2) la précision corporelle et sensuelle – le sentiment de perte ; 3) le symbolisme Éros-Thanatos – tout a un sens ; 4) tension euphorique, érotisme vu de l'extérieur – exaltation aventureuse, départ vers l'ailleurs [...] 11) précision mentale, clarté-transparence – utopie³⁷." »
- 5) Les lieux et personnages : « "librairie ; université ; maison d'édition [un lien entre Ludmilla et le traducteur] ; ? agence de voyage ; la police de l'aéroport, Ludmilla, les révolutionnaires ; prison, bibliothécaire de la prison, Ludmilla agente de l'est, l'espionnage ; La Russie, les archives, la bibliothèque³⁸." »

Dans les trois premiers schémas (le temps, les états mentaux, et les genres littéraires), Calvino prête une attention particulière aux conventions du genre romanesque. En regardant de plus près cette première liste, nous verrons qu'elle ne représente qu'un développement primitif du livre. Cela est repérable par le nombre d'*incipit* indiqué (douze *incipit*, divisés en trois séries : futur, passé, présent) dont les parties individuelles démontrent une perversion du temps proposé : « futur a) attente de retourner à l'état précédent³⁹ » démontre un glissement du futur au passé ; « passé a) se convaincre d'être mort – annuler le présent⁴⁰ » indique un

30. Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 219.

31. Italo Calvino, *Note e notizie sui testi* dans *Romanzi e Racconti* (v. 2), éd. cit., p. 1383.

32. Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou Les incipit*, « Les Sentiers de la création », Skira, 1969.

33. Italo Calvino, *Note e notizie sui testi* dans *Romanzi e Racconti* (v. 2), éd. cit., p. 1385.

34. *Ibid.*, p. 1386-1387.

35. *Ibid.*, p. 1387.

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*

39. *Ibid.*, p. 1386.

40. *Ibid.*

Fig. 1 : Diagramme dactylographié qui semble expliciter le fil logique entre les *incipit* trouvés dans les documents préparatoires de Calvino

autre glissement du passé au présent. Ces glissements d'un temps à l'autre ne sont évidemment pas une erreur de la part de l'auteur, qui garde cette confluence dans les *incipit* finaux. Par exemple, le désir de retourner à un état précédent trouve un langage concret dans le premier *incipit* publié : « Se débarrasser de la valise : c'est la première condition peut-être pour rétablir la situation d'avant : d'avant qu'il ne se passe tout ce qui s'est passé⁴¹. »

Le deuxième schéma des états mentaux reste en rapport avec les thèmes du livre. La logique des contrastes est particulièrement intéressante, par exemple la manière dont Calvino définit « imprécision » avec « précision comme style mental ; précision comme compétence⁴² ». Celle-ci devient la méthode principale de composition du livre, s'appliquant dans les diagrammes que Calvino dessinera par la suite. La troisième liste, celle des genres littéraires, s'annonce également importante dans le développement des *incipit*,

car chacun des *incipit* dans le roman publié est exemplaire d'un genre et d'une tradition nationale tels que Calvino les esquisse dans les documents préparatoires. De plus, cette liste situe *Se una notte d'inverno un viaggiatore* non plus seulement dans une tradition purement italienne mais dans la littérature mondiale. La dernière liste en particulier développe le motif du livre qui sera mis en pratique dans les chapitres numérotés, dont chacun a lieu dans un endroit en rapport avec un aspect du livre et comprend divers personnages dont chacun a son propre mode de lecture. Le contenu de cette dernière liste confirme donc la validité de ces brouillons préparatoires, car elles sont en accord avec

41. Italo Calvino, *Si par una notte d'inverno un viaggiatore*, éd. cit., p. 22.

42. Italo Calvino, *Note e notizie sui testi* dans *Romanzi e Racconti* (v. 2), éd. cit., p. 1387.

Fig. 2 : Capture d'écran de la « Calvino Bookmark Interview » réalisée par la BBC laissant apparaître des listes de mots

Fig. 3 : Capture d'écran de la « Calvino Bookmark Interview » qui montre le diagramme dactylographié cité fig. 1

le déroulement de l'intrigue racontée dans les chapitres numérotés. De plus, étant la seule liste en rapport avec les chapitres numérotés, elle est indispensable à la compréhension de la genèse de l'œuvre.

Un dernier document préparatoire apparaît après la publication du roman, accompagnant la première déclaration publique sur le roman faite par Calvino, une réponse au critique littéraire Angelo Guglielmi⁴³. Ce document (fig. 1) expose un diagramme⁴⁴ qui semble expliciter le fil logique entre les *incipit*.

Dans une interview donnée à la BBC juste avant sa mort⁴⁵, Calvino a offert une rare occasion de voir ses manuscrits, qu'il présente lui-même dans la vidéo de l'entretien (fig. 2). Il feuillette ses documents préparatoires en les commentant : « C'est toujours un désordre, mes manuscrits⁴⁶. » Bien que certains de ces documents donnent à voir des diagrammes avec des structures bien formées, la plupart de ces manuscrits sont effectivement des griffonnages qui prennent souvent la forme de listes de mots ou d'expressions identiques à celles citées ci-dessus.

L'existence du schéma d'*Incipit* est corroborée dans cet entretien lorsque Calvino montre celui-ci parmi ses documents préparatoires⁴⁷ (fig. 3). Lorsqu'il aborde la question de la structure mathématique de ses œuvres, il montre ce diagramme et précise : « J'ai essayé de donner une symétrie, une géométrie, à mon histoire⁴⁸. »

Si nous regardons ce schéma de plus près, nous pouvons discerner une structure fondée sur les oppositions logiques. C'est une caractéristique que nous avons déjà relevée dans certains brouillons précédents. Les éléments binaires présentés dans ce diagramme se lisent en deux temps : d'une part, chaque élément sur la gauche donne lieu à une esquisse de livre qui correspond à un *incipit* particulier (« le minimum vital » est satisfait par « le roman

du brouillard » qui correspond à « Se una notte d'inverno un viaggiatore », le premier *incipit* ; « dans les sensations » par « le roman de l'expérience corporelle » ; « révolte vers l'intérieur » par « le roman symbolique-interprétatif⁴⁹ » et ainsi de suite) ; d'autre part, la deuxième série peut être lue comme une réduction philosophique de la recherche du sens de la vie (« La recherche de la plénitude » donne lieu à une requête « dans le je », ensuite à une « révolte vers l'extérieur », suivie par d'autres tentatives ailleurs⁵⁰) poursuivie par le lecteur à travers ses lectures variées. Cette structure est méticuleusement conçue pour former une boucle, une métaphore que Calvino reprend dans sa réponse à Guglielmi : « Le schéma pourrait avoir une circularité dans le sens que le dernier segment peut être relié au premier⁵¹. »

À mon avis, ce dernier document doit être compris comme la synthèse des brouillons rédigés par Calvino.

43. Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un narratore*, « Alfabeta », I, 8, décembre 1979, p. 4-5.

44. Italo Calvino, *Note e notizie sui testi* dans *Romanzi e Racconti* (v. 2), éd. cit., p. 1394-1395.

45. Bien que les interviews pour la télé soient souvent éditées, et compte tenu du statut de plusieurs commentaires *a posteriori* de Calvino lui-même, j'introduis parfois des images et citations de cet entretien pour compliquer les explications publiées de l'auteur, mettant Calvino en dialogue avec lui-même.

46. « Calvino Bookmark Interview 1985 », vidéo sur YouTube, 25 : 18, mise en ligne par « kaggsysbookishramblings » le 28 mai 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=0ZykLXPkyMU>. Interview télévisée, Italo Calvino, *Bookmark*, BBC, 1985.

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*

49. Italo Calvino, *Note e notizie sui testi* dans *Romanzi e Racconti* (v. 2), éd. cit., p. 1394-1395.

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*, p. 1396.

Le diagramme présenterait donc une structure réunissant toutes les pensées de l'auteur dont les traces sont visibles dans les listes préparatoires. À partir d'une logique des contrastes, Calvino relie des points en apparence disparates, établissant l'ordre et la thématique de chaque *incipit*. Mais Calvino a-t-il utilisé une telle structure pour l'histoire-cadre du lecteur ? Pour répondre à cette question, il nous faut pour finir analyser *Comment j'ai écrit un de mes livres*.

Comment j'ai écrit un de mes livres : une genèse inventée

Bien que ces documents préparatoires publiés à titre posthume suggèrent une genèse cohérente, Calvino a souhaité narrer cette genèse dans l'article *Comment j'ai écrit un de mes livres*. Comme nous l'avons mentionné précédemment, il l'a publié deux fois : la première en 1982⁵², dans la *Bibliothèque Oulipienne*, et la deuxième en 1984⁵³, dans la revue de Greimas, les *Actes sémiotiques*. Le fait que ce document de synthèse ne se trouve pas dans les brouillons préparatoires reproduits dans les notes à l'édition Meridiani inspire la méfiance, et la double publication le rend encore moins fiable.

À l'époque, la *Bibliothèque Oulipienne* était une publication interne. Publiée à 150 exemplaires, elle n'était pas destinée au grand public. Publier un article sur la genèse de l'œuvre dans une telle publication indique que Calvino souhaitait inscrire son travail autour de la contrainte dans le cadre de l'Oulipo et définir son roman comme proprement oulipien⁵⁴. D'ailleurs, Calvino insiste sur le fait que cet article n'a jamais été traduit en italien⁵⁵. Il sait que la critique italienne l'attaquerait sur son lien avec une théorie et un groupe français.

La seconde publication (légèrement modifiée) dans les *Actes sémiotiques* de Greimas met l'accent sur le rôle central qu'occupe la sémiotique dans la genèse de l'œuvre. Or, même si l'Oulipo et Greimas développent chacun des méthodes formelles pour réduire la littérature à des éléments fondamentaux, la méthode de l'Oulipo reste strictement mathématique et tend à la création tandis que celle de Greimas est à prétention scientifique et tend à l'explication. Ainsi, avoir publié ce même article dans ces deux différents types de publications indique le désir de Calvino d'être

considéré à la fois comme oulipien et comme sémioticien. Cependant, l'incompatibilité de ces deux domaines remet en cause la valeur de l'essai.

Le contenu de *Comment j'ai écrit un de mes livres* s'inspire à la fois de l'Oulipo et des études sémiotiques, mais se réfère seulement aux chapitres numérotés du roman et non aux *incipit*. La structure que Calvino expose en détail dans l'essai met en évidence une « boule de neige », forme poétique précédant l'Oulipo mais explicitée par le groupe. La « boule de neige » est un poème de *n* vers dont chacun contient le même nombre de caractères que le numéro du vers (c'est-à-dire que le premier vers se compose d'un caractère, le second en contient deux, etc.). Dans *Comment j'ai écrit un de mes livres*, Calvino propose une variation de cette structure où les vers (les séries de carrés sémiotiques qui représentent les chapitres-cadres) gagnent en taille jusqu'au centre, après lequel ils rétrécissent ; il s'agit autrement dit d'une « boule de neige » traditionnelle combinée avec une « boule de neige fondante » de la même taille⁵⁶ (fig. 4).

Calvino choisit pour ce schéma le titre « Table des matières » dans l'édition oulipienne, et celui de « Sommaire » dans le journal de Greimas (fig. 4). Ce choix est clairement représentatif d'une tendance oulipienne et rappelle la table des matières des *Città invisibili*, qui était l'indice de la nature oulipienne de ce roman, explicitée lors d'une réunion privée de l'Oulipo. Cette structure symétrique a pour centre les chapitres VI et VII ; le chapitre VI déclenche l'intrigue des livres apocryphes et le chapitre VII aboutit à la consommation de la relation entre le lecteur et la lectrice. Dans le chapitre VI, l'importance accordée à Ludmilla, la lectrice, est rendue explicite par une série de lettres qui rappellent Ludmilla et ses attentes littéraires. Tout au long du livre,

52. Italo Calvino, *Comment j'ai écrit un de mes livres*, *La Bibliothèque Oulipienne*, fascicule n° 20, 1983 [Consultable dans *La Bibliothèque Oulipienne*, vol. II, Paris, Seghers, 1987, p. 25-44].

53. Italo Calvino, *Comment j'ai écrit un de mes livres*, *Actes sémiotiques* VI, n° 51, 1984, p. 1-23.

54. Bien que l'article soit censé décrire comment Calvino a écrit le livre, dans l'*Atlas de littérature potentielle* (1981), Calvino met ce roman dans la catégorie des « œuvres oulipiennes » avec l'avertissement « (Éléments oulipiens.) » Oulipo, *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981, p. 414.

55. Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, éd. cit., p. 1516.

56. Italo Calvino, *Comment j'ai écrit un de mes livres*, *Actes sémiotiques* VI, n° 51, 1984, p. 7.

Fig. 4 : Sommaire de *Comment j'ai écrit un de mes livres*
(La version publiée dans le journal de Greimas. Celle de la Bibliothèque Oulipienne est légèrement différente et renommée *Table des matières*)

Ludmilla prononce régulièrement des jugements sur les livres qu'elle aimerait lire, déterminant littéralement l'*incipit* suivant. Ainsi, la série de femmes évoquée dans ces lettres sont le miroir de Ludmilla, car elles déterminent les romans à écrire tout comme Ludmilla engendre ceux à lire.

Le chapitre VII contient deux événements importants dans l'évolution de la relation entre Ludmilla et le *tu*, mais qui se distinguent dans la narration car ils sont les seuls moments où le narrateur tourne son attention vers Ludmilla en s'adressant directement à elle. Le premier moment a lieu chez Ludmilla, qui invite le lecteur chez elle pour parler de livres :

Comment savoir ce que tu es, Lectrice ? Il est temps que ce livre à la seconde personne ne s'adresse plus seulement à un *tu* masculin générique, le semblable peut-être ou le frère d'un moi hypocrite, qu'il s'adresse directement à toi, qui as fait ton entrée à la fin du Second Chapitre comme Tierce Personne nécessaire pour que ce roman soit un roman, pour qu'entre la Seconde Personne au masculin et la Troisième Personne au féminin quelque chose advienne, prenne forme, s'affirme ou se gâte, selon les phases habituelles des aventures humaines⁵⁷.

Le deuxième moment a lieu lorsque le narrateur est obligé de passer à la deuxième personne du pluriel, le *vous*, pour parler à la lectrice et au lecteur, qui sont ensemble au lit et font l'amour : « Vous êtes au lit ensemble, Lecteur et Lectrice. Le moment est donc venu de s'adresser à vous à la seconde personne du pluriel, opération lourde de sens, parce qu'elle équivaut à vous considérer comme un sujet unique... En somme, ce que vous faites est bien beau, mais grammaticalement ne change rien⁵⁸. » Immédiatement après, le narrateur revient à l'usage du *tu* pour s'adresser de nouveau à la lectrice, comparant cet acte sexuel à la lecture : « Lectrice, voici que tu es lue⁵⁹. »

Cependant, l'importance de Ludmilla dans ces deux épisodes n'est pas clairement représentée dans la structure de *Comment j'ai écrit un de mes livres*, qui réduit tous les personnages (même le lecteur) à des objets unidimensionnels qui se définissent par leurs rapports les uns aux autres. Caite Panzer⁶⁰, dans son mémoire, note cette superficialité du traitement de la lectrice et propose d'analyser cette réduction d'un personnage fondamental du livre comme la preuve que cet article ne décrit pas la vraie genèse de l'œuvre. À mon avis, l'absence relative de Ludmilla dans *Comment j'ai écrit un de mes livres* seule ne nie pas l'importance du document. Je propose donc de prendre la structure oulipienne de cet article comme clef de lecture. Tout comme ses collègues oulipiens, Calvino dévoile une partie de ses méthodes, invitant le lecteur à lire autrement. Même si *Se una notte d'inverno un viaggiatore* n'est pas oulipien à strictement parler⁶¹, *Comment j'ai écrit un de mes livres* révèle à travers sa structure symétrique oulipienne l'importance de Ludmilla en attirant l'attention du lecteur attentif vers le centre de la structure où il est indiqué que « La lectrice cache un mystère⁶². »

Bien que la structure symétrique et géométrique de l'article soit oulipienne, les éléments individuels (les carrés) s'inspirent de la structure de Greimas. Dans son étude sémiotique, *Du Sens*, Greimas développe « la structure

57. Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, éd. cit., p. 160.

58. *Ibid.*, p. 173-174.

59. *Ibid.*, p. 174.

60. Caite Stratford Panzer, *op. cit.*

61. Voir ci-dessus, note 53.

62. Italo Calvino, *Comment j'ai écrit un de mes livres*, Actes sémiotiques VI, n° 51, 1984, p. 19.

élémentaire de la signification⁶³ » à partir de carrés sémiotiques composés de *sèmes* (des unités élémentaires de la signification), définis par leurs rapports (soit contraires, contradictoires, ou implicatifs) entre eux. Les carrés de Calvino apparaissent moins consistants, parce qu'ils se ressemblent et utilisent parfois les mêmes abréviations. Par exemple, celui-ci (fig. 5) représente, dans l'article, le premier chapitre⁶⁴ :

Fig. 5 : Extrait de *Comment j'ai écrit un de mes livres* – le premier carré sémiotique est censé représenter le premier chapitre (Ce carré est identique dans les deux versions)

La lecture de ce carré illustre la manière dont Calvino conçoit les relations entre les éléments théoriques qu'il définit, qui n'ont rien de statique tout comme les rapports entre les *sèmes* de Greimas. Cette activité entre les carrés calviniens est d'ailleurs illustrée par des verbes actifs :

le lecteur qui est là (L) lit le livre qui est là (I)
 le livre qui est là conte l'histoire du lecteur qui est dans le livre (L')
 le lecteur qui est dans le livre n'arrive pas à lire le livre qui est dans le livre (I')
 le livre qui est dans le livre ne conte pas l'histoire du lecteur qui est là
 le lecteur qui est dans le livre prétend être le lecteur qui est là
 le livre qui est là voudrait être le livre qui est dans le livre⁶⁵.

Bien qu'il soit tentant de se fier à Calvino et d'interpréter ce carré comme une réduction sémiotique du premier chapitre s'inscrivant dans une structure oulipienne plus large, ce carré (et par extension tous les carrés de l'article) ne semble pas génératif. Si les carrés de Greimas sont une méthode théorique développée pour analyser des textes littéraires, ceux décrits dans *Comment j'ai écrit un de mes livres* apparaissent plutôt comme une interprétation du roman *a posteriori*. Greimas lui-même, dans sa note introductive ne semble pas vouloir interpréter le travail sémiotique de Calvino : « Et voilà que dans cette quiétude s'introduit [...]

un auteur très peu sécurisant, Italo Calvino, qui présente, dans une écriture oulipo-greimassienne, un nouveau traité de sémiotique littéraire⁶⁶. » Sa description du texte est encore moins claire :

Aussi rien ne serait-il plus faux que de chercher à homologuer, par exemple, la présentation carréiforme de son texte avec quelque théorie – standard ou post-standard – du carré sémiotique. Mais il serait non moins faux de ne pas y reconnaître la conviction implicite de l'auteur selon laquelle le seul langage fournissant l'alphabet pour une lecture intelligible du monde est celui de l'étendue nombrée et mesurée⁶⁷.

Le langage employé par Greimas oscille entre des descriptions théoriques des essais réussis de Calvino et une certaine hésitation quant à l'inscription de son travail dans sa propre sémiotique. Peut-être cette stratégie s'avère-t-elle judicieuse, étant donné la confession de Calvino dans une lettre de 1984 : « Puisque cette brochure que je t'ai envoyée n'est qu'un divertissement, inspiré par les carrés de Greimas, mais je crois qu'elle n'a rien à voir avec la sémiologie (je l'ai envoyée à Greimas uniquement parce que Paolo Fabbri m'y a encouragé) et j'entends qu'elle reste "clandestine", du moins en Italie⁶⁸. »

Cependant, dans l'entretien de la BBC, Calvino contredit cette déclaration lorsqu'il donne à voir une version de ce carré à l'intervieweur (fig. 6). Il le décrit ainsi : « Voici la lectrice, le non-lecteur, l'écriture comme la vie, l'écriture comme mystification. Je ne me souviens pas de ce que je voulais dire avec mes petits dessins. Parfois je deviens fou quand j'écris⁶⁹. »

Étant donné la manière dont il en parle et le peu de temps qu'il passe à l'expliquer, j'ai tendance à comprendre ce carré (et par extension, *Comment j'ai écrit un de mes*

63. A.J. Greimas, *Du sens*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 136.

64. Italo Calvino, *Comment j'ai écrit un de mes livres*, Actes sémiotiques VI, n° 51, 1984, p. 9.

65. *Ibid.*

66. *Ibid.*, p. 3.

67. *Ibid.*

68. Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, éd. cit., p. 1516.

69. « Calvino Bookmark Interview 1985 », vidéo sur YouTube, 25 : 18, mise en ligne par « kaggsysbookishramblings » le 28 mai 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=0ZyLXPkyMU>.

Fig. 6 : Capture d'écran de la «Calvino Bookmark Interview» montrant un carré sémiotique ressemblant à ceux de *Comment j'ai écrit un de mes livres*

livres) comme un facteur non génératif du roman. Comme nous l'avons vu avec le schéma qui est censé déterminer les *incipit*, le développement théorique ne correspond pas tout à fait à l'écriture même du livre mais sert plutôt de fondement à partir duquel le livre atteint sa complexité. Notre interprétation invite dès lors à penser *Comment j'ai écrit un de mes livres* comme un clin d'œil à deux théories de l'époque. L'interview de la BBC renforce cette interprétation, car ce carré signalé par Calvino n'apparaît ni dans la publication oulipienne ni dans la publication sémiotique.

Contrairement à la conclusion de Panzer qui maintient que *Comment j'ai écrit un de mes livres* n'est qu'une interprétation *a posteriori* que Calvino conçoit comme un divertissement, nous considérons la présence de l'article dans deux revues différentes comme importante et significative. Tout comme le schéma qui décrit le fil logique qui lie les *incipit*, *Comment j'ai écrit un de mes livres* apparaît dès lors comme une synthèse théorique des sections-cadres,

non représentative de la genèse littéraire de l'œuvre, mais éclairante quant au développement de la pensée de l'auteur.

Même si le livre n'est ni strictement oulipien ni sérieusement greimassien à proprement parler, la publication de l'article montre le désir de l'auteur d'inscrire son œuvre dans la pensée intellectuelle de ces deux mouvements français et explique ainsi pourquoi il voulait que cette publication reste clandestine en Italie. D'une part, Calvino invite un lecteur initié aux contraintes oulipiennes à voir son roman comme produit par les méthodes mathématiques du groupe. Ainsi, une analyse du centre du schéma dans *Comment j'ai écrit un de mes livres* est révélatrice de l'importance de Ludmilla. D'autre part, se fier à Calvino et prendre cet essai comme une vraie déclaration de la genèse de l'œuvre nie le caractère ludique du document. Certes, Calvino joue avec la sémiotique de Greimas en rédigeant cet article, mais cela ne veut pas dire que la sémiotique n'était pas l'objet de ses pensées pendant la genèse du livre. De la même manière que la narratologie de Genette aurait dû inspirer les réflexions théoriques de l'auteur, la richesse théorique et narrative du livre doit beaucoup au travail préparatoire de synthèse de ces courants théoriques par Calvino, et rend l'analyse de *Comment j'ai écrit un de mes livres*, comme du schéma correspondant aux *incipit*, indispensables à la compréhension de ce livre.

Comprendre ainsi le roman publié en rapport avec tout ce que Calvino publie *a posteriori* insère ce roman dans l'histoire même de la critique génétique. Au moment même de la création de la critique génétique dans les années 1970, Calvino se focalise sur un roman des débuts, sur le processus d'écrire son propre roman, et fabrique un discours parallèle sur la genèse de l'œuvre. Le prolongement du livre par la construction théorique de sa fabrication se révèle une stratégie narratologique qui donne au livre une incidence particulière dans l'horizon théorique de l'époque.

NATALIE BERKMAN, étudiante doctorale à Princeton (USA) écrit actuellement sa thèse sur les méthodes mathématiques de l'Oulipo sous la direction de David Bellos. Membre associée à l'ANR DifdePo, elle a présenté son travail plusieurs fois aux séminaires ALGORITM et Perec et est également responsable des transcriptions des archives de l'Oulipo. Elle a publié d'autres articles sur Calvino et l'Oulipo en général dans *Le Cabinet d'amateur* et dans *Cambridge Scholars*.

nberkman@princeton.edu

Résumés

Comment j'ai écrit un de mes livres

Les années parisiennes d'Italo Calvino sont marquées non seulement par une amitié avec Raymond Queneau et ses camarades de l'OuLiPo (l'Ouvroir de Littérature Potentielle) dont Calvino devient membre officiel en 1973, mais aussi de nombreuses théories littéraires qui étaient à la mode à l'époque, notamment la sémiotique d'Algirdas Greimas. Après la publication de son roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore* en 1979, Calvino publie deux fois le même essai, *Comment j'ai écrit un de mes livres*, dans lequel il raconte la genèse de l'œuvre et la manière « oulipo-greimassienne » dont il l'avait fabriquée. Cependant, les brouillons du livre ne semblent pas en rapport avec l'article. Cette histoire des multiples genèses de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* éclaircira non seulement les méthodes oulipiennes et théoriques de l'auteur italien, mais également l'importance des années parisiennes de Calvino dans la génétique de cette œuvre.

Italo Calvino's Parisian period is impacted not only by his friendship with Raymond Queneau and his friends in the OuLiPo (Workshop of Potential Literature) of which Calvino would officially become a member in 1973, but also by many literary theories that were in vogue at the time, including Algirdas Greimas's semiotics. In fact, after the publication of his novel *If on a Winter's Night a Traveler* in 1979, Calvino publishes the same essay twice, *How I wrote one of my books*, in which he explains the genesis of his work and the "oulipo-greimassian" way that he created it. However, the real drafts of the book do not seem to have anything to do with the article. Through this tale of multiple conflicting geneses of *If on a Winter's Night a Traveler*, I will bring to light the Oulipian and theoretical methods of the Italian author, as well as the importance of his Parisian period on the genesis of this particular novel.

Die Pariser Jahre von Italo Calvino sind nicht nur gekennzeichnet von einer Freundschaft mit Raymond Queneau und seinen Kollegen im OuLiPo (l'Ouvroir de Littérature Potentielle), einem Kreis, in dem Calvino 1973 offizielles Mitglied wird, sondern auch von zahlreichen Literaturtheorien, die zu dieser Zeit in Mode waren, vor allem die Semiotik von Algirdas Greimas. Nach der Veröffentlichung seines Romans *Se una notte d'inverno un viaggiatore* im Jahre 1979 publiziert Calvino zwei Mal denselben Essai *Comment j'ai écrit un de mes livres*, in dem er die Genese seines Werks und die „oulipo-greimassianische“ Weise seiner Entstehung erzählt. Aber die Entwürfe zu dem Buch scheinen nicht im Einklang mit dem Artikel zu stehen. Diese Geschichte der mehrfachen Entstehungsweisen von *Si par une nuit d'hiver un voyageur* wird nicht nur die OuLiPo-Methoden und die Theorien des italienischen Autors erhellen, sondern auch die Bedeutung der Pariser Jahre von Calvino für die Entstehung jenes Werkes ans Tageslicht bringen.

Los años parisienses de Italo Calvino estuvieron marcados no solamente por su amistad con Raymond Queneau y sus camaradas del OuLiPo (Taller de Literatura Potencial), del cual Calvino fue miembro oficial a partir de 1973, sino también por las numerosas teorías que estaban de moda en la época, en particular la semiótica de Algirdas Greimas. Posteriormente a la aparición de su novela *Si una noche de invierno un viajero*, en 1979, Calvino publica dos veces el mismo ensayo, *Cómo escribí uno de mis libros*, en el que cuenta la génesis de la obra y las modalidades "oulipo-greimasianas" de su fabricación. Sin embargo, los borradores del libro no parecen estar vinculados con el artículo. Esta historia de las múltiples genésis de *Si una noche de invierno un viajero* esclarecerá no solamente los métodos oulipianos y teóricos del autor italiano, sino también la importancia de los años parisienses de Calvino en la génesis de esta obra.

Os anos parisienses de Italo Calvino são marcados não só pela amizade com Raymond Queneau e os seus camaradas de *OuLiPo* (Ouvroir de Littérature Potentielle), de que Calvino se torna membro oficial em 1973, mas também pelas teorias literárias que estavam então na moda, nomeadamente a semiótica de Algirdas Greimas. Depois do seu romance *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), Calvino publica por duas vezes o mesmo ensaio, *Comment j'ai écrit un de mes livres* (Como escrevi um dos meus livros), no qual descreve a génese do livro e o método "oulipo-greimasiano", com que o escreveu. Contudo, os rascunhos do livro não parecem estar em acordo com o que esse artigo conta. Estamos assim perante uma narrativa de génese variadas, que tanto serve para iluminar os métodos de trabalho do autor italiano, como a importância que para ele tiveram os seus anos de estadia parisiense.

Gli anni parigini di Calvino sono segnati non solo dall'amicizia con Raymond Queneau e i suoi compagni dell'OuLiPo (*l'Ouvroir de Littérature Potentielle*), di cui Calvino diventa membro ufficiale nel 1973, ma anche da numerose teorie letterarie che andavano di moda all'epoca, soprattutto la semiotica di Algirdas Greimas. Dopo la pubblicazione nel 1979 del suo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Calvino pubblica due volte lo stesso saggio, *Come ho scritto uno dei miei libri*, nel quale racconta la genesi dell'opera e lo stile "oulipo-greimasiano" che aveva creato. I manoscritti del libro, tuttavia, non sembrano in rapporto con l'articolo. Questa storia delle genesi multiple di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* chiarirà non soltanto i metodi "oulipiani" e teorici dell'autore italiano, ma anche l'importanza dei suoi anni parigini nella genesi di quest'opera.