



## Carnets

Revue électronique d'études françaises de l'APEF

Deuxième série - 25 | 2023

Comparer ou inventer? Chemins de passage

---

## Introduction

Franc Schuerewegen et Maria de Jesus Cabral

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/carnets/14235>

DOI : [10.4000/carnets.14235](https://doi.org/10.4000/carnets.14235)

ISSN : 1646-7698

### Éditeur

APEF

### Référence électronique

Franc Schuerewegen et Maria de Jesus Cabral, « Introduction », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 25 | 2023, mis en ligne le 24 mai 2023, consulté le 31 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/14235> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/carnets.14235>

---

Ce document a été généré automatiquement le 31 mai 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International - CC BY-NC 4.0  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

---

# Introduction

Franc Schuerewegen et Maria de Jesus Cabral

---



Franc Schuerewegen

## I. Des pommes et des poires

« Vous voyez bien que nous sommes au fruit, c'est  
une poire. »  
(Palamède de Charlus)  
« J'ai plein de pommes et de poires, mais je n'ai  
envie que de coings. »  
(Dicton flamand)

1

On ne m'en voudra pas, j'espère, de commencer ce numéro de *Carnets* par un peu de théorie. Nous arriverons à la littérature comparée, et à la sorte d'étrange alliance qui semble exister entre le geste de comparer et celui d'inventer, dans un instant. Mais nous avons besoin, tout d'abord, de quelques indispensables préalables.

*Spleen et idéal*

2

Je ferai un détour, en guise d'introduction, par le premier tome de *L'Œuvre de l'art* de Gérard Genette (1994), dont je rappelle qu'il s'agit d'un maître ouvrage, un de plus importants, à coup sûr, qu'aura vu paraître, dans ce domaine, la seconde moitié du XXe siècle. On se souvient qu'en réfléchissant au couple *immanence-transcendance* dans les arts, Genette s'inspire de la distinction que fait Nelson Goodman dans *Langages de l'art* entre art *autographique* et art *allographique* (Goodman, 2011 : 34 et suiv.). L'œuvre d'art *autographique* a pour particularité de coïncider avec son support. D'une certaine manière, elle est son support. L'œuvre *allographique*, au contraire, peut exister en plusieurs exemplaires. Quand elle est reproduite ou copiée, il ne s'agit pas d'un faux ou

d'une contrefaçon. La copie, si elle est fidèlement exécutée, est un autre exemplaire de la même œuvre. La peinture est une forme d'expression artistique typiquement *autographique*. La littérature, quant à elle, est *allographique*. Tout exemplaire des *Fleurs du mal* de Baudelaire est *Les Fleurs du mal* de Baudelaire. En langage genettien, on dira que son « objet d'immanence » est « idéal », alors que pour un tableau peint, par exemple, l'objet d'immanence est *physique* (Genette, 1994 : 15 et suiv.).

- 3 A partir de là on peut aller plus loin. En principe, quand je suis devant une œuvre autographique – un tableau de Vermeer, une *Pièta* de Michel-Ange –, tout ce qui est physiquement présent à mes yeux est l'œuvre de l'artiste. Le cas est différent quand l'œuvre est allographique. Il me faut alors distinguer entre les « traits de l'immanence » est les « traits de la manifestation » (Genette, 1994 : 24). Exemples. Vous lisez Proust dans la collection de la Pléiade, sur papier bible. Je lis, moi, le même texte dans une édition Folio. La « manifestation » que j'ai entre les mains est différente de la vôtre, toutefois, nous disposons tous les deux du même « objet d'immanence », qu'est le texte proustien. Nous lisons la même œuvre. Dans le langage de la sémiotique peircienne, on dira que nous disposons du même *type* ici incarné en plusieurs *tokens* différents.
- 4 La distinction entre « immanence » et « transcendance » est utile est nécessaire. Elle ne va pas toujours de soi et Genette est prêt l'admettre. Un tableau peint, encore une fois, est une création autographique. Son « objet d'immanence » est donc, pour cette raison, physique. Et pourtant, on voit bien que, pour tel ou tel tableau qui m'intéresse, des éléments conceptuels peuvent faire partie intégrante de l'identité de l'œuvre. Un bon exemple est ici *La Chute d'Icare* de Breughel, où le titre de l'œuvre, qui n'appartient pas en principe à son autographie – le titre est un *texte*, un *texte* est *allographique* –, doit pourtant être pris en considération pour une bonne « lecture » du tableau. Il est évident que la sorte de mélange qui peut apparaître entre éléments autographiques et éléments allographiques, en langage genettien : entre « propriétés constitutives » et « propriétés contingentes » (Genette, 1994 : 35), complique la donne. Suis-je en mesure de produire un inventaire complet des « propriétés constitutives » d'une œuvre ? Puis-je décrire en termes précis et exhaustifs en quoi l'œuvre constitue elle-même un *type* pour, ensuite – ici, le comparatiste montre le bout de son nez, il est là et il veut comparer –, m'intéresser à d'autres manifestations du même *type* et, donc, réintroduire la distinction entre *type* et *token* ? Chez Genette, cela s'appelle le *principe d'individuation* du *type*. A propos de l'exercice d'« individuation », et des contraintes qu'il impose, l'auteur de *L'Œuvre de l'art* écrit ceci :

En littérature, par exemple, les choses sont assez simples, parce que le niveau ultime est clairement défini par la chaîne verbale (lexicale) qui détermine un texte. Soit un schéma formel comme le système de rimes *a b b a, a b b a, c c, d e e d* (ou *d e d e*) : ce schéma détermine ce qu'on appelle traditionnellement un genre, celui du sonnet, susceptible d'un nombre infini de types individuels différents. Une condition supplémentaire telle que *vers de douze pieds* détermine l'espèce de sonnets en alexandrins, sans définir davantage un type individuel. Un schéma grammatical peut encore restreindre le champ spécifique sans atteindre le niveau individuel. Soit, pour tel premier vers, le schéma *verbe à l'impératif - adjectif - exclamation - adjectif possessif féminin - nom féminin - conjonction de coordination - impératif réfléchi - adverbe comparatif - adjectif* ; il peut être rempli (et cette fois individuel) par le premier vers de *Recueillement* :

*Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.* (Genette, 1994 : 129)

- 5 Je suppose qu'on a réussi à bien suivre. Le but était de définir l'identité opérable d'un vers de Baudelaire, la « recette » du texte en quelque sorte. On y est arrivé, on a trouvé

la « bonne » formule. Mais Genette est lucide et il n'hésite pas à lui-même casser la belle mécanique qu'il a mise en place. On appellera cela son côté « antisystème » (Charles, 2019 : 5 et suiv.). La sorte d'algorithme qu'il a construit – on pourrait l'appeler : un *ChatGPT* pour amateurs de poésie, fabriqué de manière artisanale... –, génère aussi, constate-t-il, d'autres vers, quant à eux très peu baudelairiens et qu'il faudra donc considérer comme des « variations oulipiennes » (Genette, 1994 : 129)

- 6 On me propose alors l'exemple suivant, que produit le même « schéma grammatical » :  
*Sois sale, ô ma douzaine, et tords-toi plus transie. (ibid.)*
- 7 Est-ce encore du Baudelaire cela ? Est-ce comparable à Baudelaire ? Le fait est que l'exercice d'individuation a produit un « reste » qui n'était pas forcément prévisible et qu'il faudra également joindre au dossier. Mauvaise surprise en quelque sorte. On a essayé de cerner la singularité d'un vers de Baudelaire, l'Oulipo est venu s'en mêler. La conclusion, pour l'instant provisoire, doit donc être que, si on raisonne à la manière genettienne, la distinction entre « propriétés constitutives » et « propriétés contingentes » de l'œuvre n'est jamais facile à faire. En quelque sorte, il y a du « constitutif » dans le « contingent », et du « contingent » dans le « constitutif ». Bref, les choses paraissaient simples, elles sont, maintenant, devenues compliquées.

*Pierre Perret et Michel-Ange*

8

La même difficulté, on le signalera en passant, existe aussi en musique, quand on suppose un scénario allographique où le musicien a sous les yeux une partition qu'il est censé exécuter de la manière la plus fidèle possible. Genette écrit à ce propos : « On définit donc l'individu musical avec une précision très variable, comme on peut et/ou croit devoir le définir ». Il ajoute :

Et, par définition, une exécution ne peut porter sur un objet générique : on ne joue pas une sonate en général, mais *cette* sonate, on ne récite (on n'imprime) pas un poème en général, mais *ce* poème, et on les joue, récite ou imprime de *cette* façon, qui ne peut jamais avoir été prescrite dans tous ses détails. (Genette, 1994 : 132)

- 9 Après quoi on en arrive au passage qui nous permettra de transiter de la théorie esthétique à la littérature comparée. Vous avez dit : *type* et *token*, catégorie et « jeton » ? Votre souhait est de comparer des œuvres entre elles ? Sachez que tout dépend de la manière dont vous choisissez d'envisager les choses. En somme : que rien n'est jamais sûr. En langage genettien, on a affaire, en cette matière, à des « degrés de précision » qui sont toujours variables :

Ce fait se trouve dans tous les arts allographiques : en cuisine, par exemple, personne n'exécute la définition générique du cassoulet, landais, toulousain, de Castelnaudary ou de Pierre Perret, et, qui plus est, en y employant tel ingrédient singulier (*ce* morceau de *ce* canard), qu'aucune recette ne peut prescrire. C'est vrai, bien sûr de toute pratique réelle. Exigez de votre maraîcher un kilo de fruits en refusant de préciser davantage, il devra bien choisir à votre place (fût-ce à l'aveugle) entre poires et raisins. Demandez-lui un kilo de poires, il devra sans doute choisir par exemple entre williams et comices. Spécifiez comices, il vous vendra ces quatre-là et non quatre autres. Si vous êtes très méfiant, choisissez-les donc vous-même une par une, mais au bout d'une telle logique il y a cette conclusion, qu'il faudrait tout faire soi-même ; ce qui nous ramène au régime autographique, et à Michel-Ange faisant son marché à Carrare, comme Françoise à Roussainville-le-Pin (Genette, 1994 : 132-133)

- 10 Je rappelle aussi la conclusion qui, pour ce qui me concerne, contient l'essentiel :

L'« émancipation » allographique ne va pas sans un minimum d'initiative d'un côté, et, de l'autre, de confiance et de délégation. (Genette, 1994 : 133)

- 11 Genette, si je le comprends bien, entend par *émancipation allographique* la capacité dont l'individu doit disposer, s'il veut avoir une conduite efficace dans la vie – en achetant des fruits au marché par exemple, mais aussi : quand il se rend dans une bibliothèque pour y emprunter un livre –, à bien distinguer entre le même et l'autre. On y arrive seulement – c'est ce que dit aussi notre passage – si on sait correctement remonter du *token* au *type* et, dans l'autre sens, si, après s'être fait une idée plus ou moins précise du *type* que l'on a en tête, on réussit aussi à établir la liste des *tokens*. Et je retiens alors la superbe et décapante ironie de Genette qui ajoute qu'il ne faudrait peut-être pas se faire d'illusions en cette affaire, qu'un *minimum d'initiative* est nécessaire, qu'il faudra, en outre, une part de *confiance* et de *délégation*, pour réussir l'opération et, aussi, qu'au bout du compte – c'est le coup de grâce donné à la métaphysique – l'acheteur, ou le chercheur, est renvoyé à ses responsabilités : *il faut tout faire soi-même*.

#### *Etoiles anciennes et nouvelles*

12

Genette n'est plus avec nous et je ne sais donc pas s'il accepterait de souscrire à la sorte de remarque annexe que je voudrais pour ma part ajouter aux intéressantes réflexions qu'il nous propose sur le « principe d'individuation » dans les arts et dans la littérature. Mais quelque chose me dit que, s'il avait été là, il n'aurait pas protesté. Il m'aurait dit : je suis, à peu près, d'accord avec vous. Merci Frédéric. N'y a-t-il pas là, en effet, pour le chercheur en littérature comparée, qui fait son « marché » parmi les livres, un très utile vade-mecum ? Faites votre choix, prenez l'initiative, essayez d'être convainçants devant votre public et on vous fera confiance. Qui vous dit que « comparaison n'est pas raison » et qu'on ne peut comparer les pommes et les poires ? A bas les censeurs. On a le droit d'être créatif dans la vie et dans la recherche. Deux fruits, deux textes, deux morceaux de musique, deux cassoulets, deux œuvres sont, en principe, comparables si on peut reconnaître une appartenance au même *type*. Ok. On admettra cela. Mais le *type* se définit aussi rétroactivement, à partir de ses occurrences. Et on vient de voir que, si on part à la recherche de l'individualité de l'œuvre, la frontière entre « propriétés constitutives » et « propriétés contingentes » est parfois bien mince. En somme, il suffit d'une petite redistribution à ce propos (par exemple, le « contingent » devient « constitutif », le « constitutif », « contingent ») pour qu'on modifie aussi la définition du *type*. Or si on peut manipuler l'identité du *type*, il y aura forcément des conséquences pour ce qui concerne le repérage des *tokens*. Bref – car c'est à cette idée qu'il fallait en venir – tout cela laisse au comparatiste une grande et une heureuse liberté. Sa mission est de mettre à profit de la liberté qui est la sienne et j'ajouterai : si possible, de m'éblouir un peu.

- 13 Pierre Bayard s'en est pris, dans une étude publiée en 2014, à ce qu'il appelle « un usage archaïque et réducteur de la comparaison », en milieu comparatiste justement :
- Et il est de fait que la littérature comparée se fonde souvent, associant des auteurs ou des œuvres trop proches, sur un usage archaïque et réducteur de la comparaison, qui privilégie la ressemblance au détriment de l'écart, et produit à l'infini du même plutôt que de donner sa chance à l'unique. (Bayard, 2014 : 93)
- 14 Le même auteur poursuit :
- Il est frappant de voir comment cette discipline repose sur des rapprochements attendus – qui reviennent à confronter le semblable avec le semblable, en limitant

de façon drastique la distance entre les comparés – et comment n’entrent souvent en comparaison que des auteurs proches, comme Proust et James, Corneille et Racine ou Valéry et Eliot. (Bayard, 2014 : 94)

- 15 Le portrait qu’on nous propose est un peu caricatural et je suppose que la chose est voulue. Il s’agit de faire le buzz, de donner un coup de pied dans la fourmilière. Je remarque aussi que Pierre Bayard n’explique pas – alors que la question est de toute évidence cruciale – comment on pourra distinguer entre les auteurs qu’il faudra considérer comme « proches » et ceux qui, au contraire, n’auraient entre eux qu’un rapport « lointain ». Je soupçonne qu’il s’agit encore une fois d’une affaire de *type* et de *tokens* et de ce que Genette appelle le démarquage entre le constitutif et le contingent. Je voudrais aussi faire remarquer que, si tant est qu’on ait besoin, dans nos départements de lettres, d’une « nouvelle littérature comparée », à supposer que l’ancienne ait fait son temps – j’ai cru comprendre qu’il n’y a pas de consensus sur ce point –, c’est bien ici même, dans les textes que nous avons réunis, que l’on pourra s’en faire une idée.
- 16 Je rappelle qu’un important colloque a eu lieu à l’Université d’Anvers en décembre 2022 à l’occasion de la chaire Francqui attribuée à William Marx, professeur des littératures comparées au Collège de France. Le titre du colloque était « Littérature comparée et textes possibles ». Dans *Des Etoiles nouvelles. Quand la littérature découvre le monde*, à propos de son rapport à la bibliothèque, où il fait son marché, je suppose de manière quotidienne, après avoir acheté fruits et légumes, William Marx écrit :
- On pourrait même employer le mot-valise de *probibliothèques* pour désigner ces ensembles de textes ou d’occurrences qui interviennent de façon plus ou moins probable dans la généalogie d’un autre texte, d’une figure, d’une image, et dans la compréhension que nous en pouvons former. (Marx, 2021 : 29).
- 17 Il s’agit d’un autre passage important. Je relève le mot « occurrence ». Je propose de lui donner comme synonyme : *token*. Notre objet d’étude est toujours le même : donnez-moi le *type*, je vous dirai le *token*. Mais le raisonnement n’est valable que si on admet aussitôt la logique contraire. Quel est votre *token*, quelle est votre *occurrence*, je la ramènerai au *type* ? La littérature est faite de ce va-et-vient perpétuel. La littérature est une chose possible. Comparer est inventer.



Maria de Jesus Cabral

## II. Comparatisme et textes possibles

Pour voir mon destin, comme marguerites  
J’ai effeuillé mes propres rêves.  
(Fernando Pessoa)

18

La méthode des textes possibles, dont Michel Charles est le pionnier, et qui a donné lieu, dans le paysage critique actuel, à de nombreux avatars (critique interventionniste, critique-fiction, critique « policière », critique « parafictionnelle », etc.), a fait couler un peu d’encre déjà dans le landernau universitaire. Notre souci dans le présent numéro a été d’articuler la sorte de nouveauté, certes toute relative, qui est venue s’ajouter à nos outils d’analyse, à ce que fait le comparatiste quand il est devant son corpus, quand il

« compare » donc. Sans doute s'agit-il un peu, tout en respectant les ancêtres, d'en finir, gentiment, mais efficacement, avec un certain « comparatisme à la papa ». On précisera que cela devra se faire, s'il est permis de s'exprimer de la sorte, sans jeter l'enfant avec l'eau de bain. Le comparatisme en littérature a une longue et noble tradition. Peut-être est-ce l'idée même de la comparaison, qui n'est en somme qu'un autre mot pour invention, qu'il faudra soumettre à une analyse critique. Alors, relevons le défi. On peut dire que c'est à quoi se sont occupés les auteurs que nous avons réunis ici même.

- 19 William Marx explique que changer de bibliothèque mentale, c'est changer le sens et la valeur de l'œuvre que l'on lit, mais également l'interprétation que l'on en donne. Le comparatisme est ainsi un faux-sens (un paradoxe ?) délibéré qui permet de créer de nouveaux rapports entre les œuvres. C'est bien à William Marx que nous devons la notion de « probibliothèque » pour décrire les bibliothèques mentales composées d'œuvres qui peuvent être mises en relation de façon plus ou moins probable, révélant ainsi de nouveaux possibles pour chaque texte. Ce sont donc les gestes élémentaires du lecteur tels que l'extraction, l'intégration et la réintégration qui permettent de déployer la diversité des œuvres possibles à partir d'un même texte.
- 20 Partant d'un cas de blog littéraire qui engendre une « probibliothèque » autour de l'Ophélie d'*Hamlet*, Romain Bionda avance que la lecture comme théâtre permet de générer une pluralité d'histoires en utilisant des indices pour soutenir à la fois la représentation d'un spectacle et la lecture. Cette perspective encourage à remettre en question les énoncés qui constituent l'œuvre, ce qui produit une pluralisation de l'histoire grâce à deux modalités : la suspension et la précarisation. Il en conclut que ces opérations peuvent mener à la production d'hyperfictions, permettant ainsi la création de nouvelles versions possibles de la pièce.
- 21 Emmanuel Bouju revient quant à lui au problème de la comparaison en littérature, en mettant en avant l'importance du tiers absent, qui dévoile les similitudes, les différences et les questions sur les textes pertinents absents. Il attire l'attention sur le fait que le choix des textes peut influencer les résultats et préconise une approche de « comparatisme superficiel » qui, bien que paradoxale au premier abord, permet de faire surgir le « tiers livre fantôme », issu de la juxtaposition de deux livres dans la bibliothèque d'un comparatiste.
- 22 Vincent Jouve s'interroge de son côté sur la question du transfert subjectif opéré entre la lecture personnelle et la lecture professionnelle ou critique inévitablement objective. Pour y répondre, l'auteur s'intéresse au *Soumission* de Michel Houellebecq et aux références intertextuelles concernant *Là-bas* de Huysmans en appliquant des critères tels que la « confirmation » par le texte, l'inscription dans la logique de la création et la cohérence interne. Sa démarche aboutit à la conclusion que la recherche d'intertextes possibles peut être un complément dynamique à la critique littéraire traditionnelle.
- 23 Karen Haddad s'interroge sur la nécessité de la comparaison littéraire et expose ses doutes en évoquant des questions majeures, telles que l'influence de facteurs tels que l'appropriation culturelle et l'admiration pour certains auteurs sur l'exercice comparatif qui travaille avec des œuvres étrangères. Elle relie par ailleurs la notion de « textes possibles » à la pratique de la comparaison et du commentaire, tout en suggérant l'importance d'une approche réfléchie et prudente de la comparaison littéraire.

- 24 Marie-Agathe Tilliette décortique l'impact des romans *Waverley* sur la production littéraire européenne des années 1820, ainsi que les recettes *in-ra-tables* créées par trois critiques littéraires pour produire des romans historiques. Son analyse met en évidence la présence de textes possibles sous-jacents à ces recettes, qui ne sont pas de simples parodies, mais plutôt une méthode critique posttextuelle et transtextuelle qui brouille les distinctions entre les œuvres et leurs commentaires, effaçant les frontières entre les textes eux-mêmes.
- 25 Nicolas Aude nous guide à travers l'œuvre fragmentée d'Isaac Babel en explorant sa réception, la relation de l'auteur à la ville d'Odessa, et la perte de ses manuscrits. Sous le prisme du « texte fantômes » l'analyse de Nicolas Aude montre comment le manque d'archives peut générer de nouveaux textes et images qui remettent en question la relation entre faits et fiction. En conclusion, l'article propose deux attitudes face aux textes fantômes : imaginer la trace manquante ou relier les textes et images autour d'un centre vide, rappelant, justement, l'étendue des possibles ouvert par cette notion.
- 26 Intitulé « Entretien sur le genre. Éléments pour un lexique homosexuel ? », l'article de Maxim Delodder s'offre délibérément comme un exercice de « texte possible ». Il nous invite à suivre une conversation imaginaire entre un doctorant anversoïse et Corydon, le berger amoureux des *Bucoliques* de Virgile, au fil d'un échange où les questions d'identité, de sexualité, de genre et du « queer » sortent du cadre plus conventionnel ou normé de l'exercice académique mais ne sont pas moins propices à la réflexion.
- 27 José Domingues de Almeida aborde la littérature comparée européenne en tenant compte des liminalités et des défis géopolitiques actuels, ainsi que de l'effort de promotion d'une identité européenne. Pour ce, il s'appuie sur un corpus de textes fictionnels traduits qui explorent diverses approches telles que la post-mémoire, les imaginaires frontaliers ainsi que les enjeux interculturels. Le choix de ces textes est justifié par leur pertinence pour la création d'une légitimation littéraire sérielle de l'euroanéité, notamment à partir de la mise en place de nouveaux prix littéraires.
- 28 Dans « Arrêt sur image. La théorie littéraire à l'épreuve de la topique médiévale » Carlos Carreto explore le lien entre la parole et l'image, tout en redéfinissant la pertinence cognitive de l'image littéraire, espace complexe où se chevauchent différentes strates culturelles, poétiques et temporelles. Sur la base des récits médiévaux, en particulier la chanson de geste, l'auteur montre que ces récits constituent un terrain propice pour explorer cette approche de l'image en mettant en avant l'importance d'objets chargés de symbolique, comme l'épée.
- 29 Quoi de mieux pour éclairer les tendances et les goûts d'une époque que la poésie hors canon littéraire, celle qui se lit par exemple dans la littérature ouvrière ? Mettant en évidence la diversité thématique et formelle de quelques poèmes sur les trains et les gares, Paul Aron nous donne plusieurs raisons pour nous intéresser aux textes des amateurs, les disposer en série et découvrir le lien entre les pratiques littéraires spontanées et canoniques.
- 30 Maria de Jesus Cabral nous plonge dans l'univers fascinant de la fiction symboliste de Villiers de l'Isle-Adam, à travers sa lecture de *L'Ève future*, où est mise en scène la création d'une androïde dans le laboratoire de Thomas Edison, à l'apogée de la révolution industrielle portée par l'électricité. En explorant les thèmes de l'interaction entre l'humain et la machine, son article met en lumière l'ironie anti-scientifique de Villiers de et souligne l'actualité prospective de cette œuvre dans le contexte des



préoccupations philosophiques et bioéthiques contemporaines, en particulier en ce qui concerne la transformation de l'humain par la science et la technologie.

- 31 Franc Schuerewegen, enfin, s'intéresse à l'héritage de Gustave Lanson et à l'exercice de l'explication des textes. L'auteur insiste sur l'idée que, quand on veut expliquer un texte, il faut d'abord le construire, et que la construction de texte, par le lecteur, qu'il soit ou non « professionnel », nécessite un certain nombre d'interventions relevant de la méthode. Franc Schuerewegen nous invite à revenir à la notion, que l'on a parfois considérée comme désuète ou inutile, d'intention auctoriale. Si comparer est inventer, lire est aussi inventer, ou réinventer la personne de l'auteur que l'on lit.
- 32 Nous souhaitons une agréable lecture à celles et à ceux qui viennent d'ouvrir ce nouveau numéro de *Carnets*, et profitons pour remercier Maxim Delodder et Camille Bortier pour leur apport précieux dans la mise en forme des articles. Nous travaillons pour l'avenir des études littéraires et nous croyons en cet avenir. Et maintenant : place aux spécialistes.
- 

## BIBLIOGRAPHIE

BAYARD, Pierre (2014). « Pour une nouvelle littérature comparée » in : *Pour Éric Chevillard*, textes édités et présentés par B. BLANCKEMAN *et al.*, Paris : Minuit.

CHARLES, Michel (2019). « Le système, l'antisystème », in *Poétique*, n° 185, Paris : Seuil.

GENETTE, Gérard (1994). *L'œuvre de l'art, t. I. Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, « Poétique ».

GOODMAN, Nelson (2011). *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris : Hachette, « Pluriel ».

MARX, William (2021). *Des Étoiles nouvelles. Quand la littérature découvre le monde*, Paris : Minuit, « Paradoxe ».

## AUTEURS

### FRANC SCHUEREWEGEN

Université d'Anvers

franc.schuerewegen[at]uantwerpen.be

### MARIA DE JESUS CABRAL

CEHUM | Université du Minho

mjcabral[at]elach.uminho.pt