

# GENESIS

50  

---

20

## Aragon

Textes réunis et présentés par Luc Vigier

## Luc Lang, récrivain

Jean Kaempfer et Joël Zufferey

Un texte n'est jamais définitif : le « Furne corrigé », par exemple, accueille dans ses marges, pour bien des titres de *La Comédie humaine*, nombre de réécritures intervenues après édition. La pratique est courante, comme en attestent les relevés de variantes des éditions critiques. Dans ce contexte affairé de reprises et retouches, les deux textes qui vont nous occuper ici se distinguent avec éclat. En première approximation, on pourrait affirmer que ces romans – *Voyage sur la ligne d'horizon* (1988) et *L'Autoroute* (2014) – racontent la même histoire, le second reprenant le premier page à page, dans son ordre de livraison initial. Au passage, leur auteur aura ménagé quelques ajouts, procédé à des suppressions et modifié la division en chapitres. En apparence, nous restons dans le voisinage des corrections de type balzacien. Mais l'essentiel est ailleurs : dans l'inflexion stylistique nouvelle que Luc Lang a systématiquement imprimée à ces pages, au moment de les reprendre une à une. Est-ce à dire qu'insatisfait de son premier roman publié, il aurait voulu, l'âge et l'expérience venus, en offrir la version mûrie, définitive ? Ce serait négliger le fait que Luc Lang est coutumier de telles entreprises. Ainsi avait-il proposé, avec *La Fin des paysages*, une réécriture complète et minutieuse, dans une langue comme électrisée, de son roman *Liverpool marée haute*, rédigé de façon plus conventionnelle. Et dans *Mother*, il avait reproduit sans modifications (sinon très ponctuelles) plusieurs dizaines de pages empruntées à un roman antérieur, *Les Indiens*. Par sa fréquence, sa variété et son ampleur, la pratique de la réécriture constitue un trait non seulement spécifique, mais particulièrement remarquable de l'œuvre de Luc Lang<sup>1</sup>. Le lecteur éprouve ici avec force le primat de ce qu'on pourrait appeler l'*engagement générique*. Un genre, nous savons cela depuis Bakhtine, c'est « un système complexe de moyens et de manières de prendre possession de la réalité, pour la parachever tout en la comprenant<sup>2</sup> ». La même histoire, lorsqu'elle migre d'un système langagier vers un autre, change de genre, baigne « dans une neuve

atmosphère » (Mallarmé). Dès lors, ces histoires qui se répètent, on aurait bien tort d'y diagnostiquer le manque d'imagination de leur auteur. Luc Lang rappelle le mot d'Oscar Wilde : « L'art invente la nature<sup>3</sup>. » On dirait aussi bien : l'art invente les histoires. Celles-ci ne reposent pas dans l'antériorité de quelque réservoir factuel (ou mental), à charge pour les mots de les y aller cueillir. Elles sont bien plus « une anticipation, l'horizon désiré d'un Éden à construire, à inventer, et non plus à regretter comme une origine perdue. »

Deux fois, l'Éden d'une histoire à inventer – la même histoire, inventée dans un art de langage qui la change – aura sollicité Luc Lang : l'histoire de Thérèse, une grande amoureuse d'âge mûr, et de ses vieux amoureux transis. Un homme, de passage, devient pour quelques mois le témoin de leur complicité et de leurs déchirements ; puis il assiste, impuissant, à la mort accidentelle d'un des amoureux. Ce dénouement précipite le besoin de récit : Émile (Frédéric, dans le second roman) « redéploie inlassablement [...] l'enchaînement des faits et des gestes et des paroles<sup>4</sup> » qui ont mené à l'issue tragique, un enchaînement dont il va s'instituer le narrateur : son récit, c'est le roman que nous lisons, *Voyage sur la ligne d'horizon*<sup>5</sup> ; puis relisons à neuf, et c'est *L'Autoroute*.

1. Voir à ce propos Jean Kaempfer, « Devenir Africain. Luc Lang, *La Fin des paysages* », Lille, *Roman 20-50*, n° 51, juin 2011, p. 141-149 ; Jean Kaempfer, « Donation entre vifs : l'écrivain contemporain et le professeur de littérature », Vincent Verselle, Joël Zufferey (éd.), *Études de lettres*, n° 298, « Les Échelles du texte », Lausanne, 2015, p. 237-253 ; Jean Kaempfer, « Le savoir rhétorique. Textes auto-possibles de Maryline Desbiolles et Luc Lang », *Revue des sciences humaines*, n° 324, 4/2016, p. 119-127.

2. Cité par Tzvetan Todorov dans *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Seuil, 1981, p. 128.

3. Luc Lang, *Délit de fiction. La littérature, pourquoi ?*, Paris, Gallimard, 2011, p. 61. De même, la citation suivante.

4. Luc Lang, *L'Autoroute*, Paris, Stock, 2014, p. 10.

5. Luc Lang, *Voyage sur la ligne d'horizon*, Paris, Gallimard, 1988.

## Du discours direct au discours direct libre<sup>6</sup>

Du langage recomposé d'un récit à l'autre, nous considérons en premier lieu les formes de représentation de la parole et, particulièrement, la conversion du *discours direct* (désormais DD) en *discours direct libre* (DDL). Les séquences de DD et de DDL procèdent par un décrochement énonciatif qui les dégage du contexte narratif dans lequel elles s'insèrent. Le phénomène de rupture concerne l'énonciation dans toutes ses dimensions : le système de repérage référentiel ainsi que la modalité de phrase et les éventuelles marques de subjectivité (évaluatifs, interjections...) sont intégralement redéfinis dès l'entrée en DD (libre ou non). Sur le plan du système linguistique, rien ne distingue donc le DD du DDL ; il s'agit, dans les deux cas, d'une énonciation représentée comme telle. La différence est ailleurs, non dans le système, mais dans sa réalisation. Avec le DD, le changement d'ancrage ne fait pas seulement l'objet d'un marquage, mais il est aussi signalé par une opération métadiscursive de présentation : tiret, guillemets ou verbe d'attribution de parole stipulent, par convention, l'intervention d'un nouveau locuteur. Au contraire du DD démarqué de son cotexte immédiat par un dispositif-tampon, le DDL instaure en principe une rupture brutale par l'achoppement sans amorti de deux systèmes énonciatifs hétérogènes.

Au moment d'adopter le DDL, Luc Lang remodèle également, dans le cotexte narratif immédiat, les composantes du conflit énonciatif qui se joue dans la rencontre du récit et du discours représenté. Considérons quelques conséquences de ces remaniements, à commencer par l'absence de *verbe déclaratif*. Voici un exemple, choisi parmi d'autres cas similaires :

Avec la transformation du DD en DDL, les verbes d'attribution de parole, par définition, disparaissent, ainsi que les caractérisations méta-énonciatives qui les accompagnent parfois. Ces éléments d'information sont, en théorie, susceptibles de concerner la donnée verbale elle-même (*qui parle ? comment ?*), ou, plus largement, la situation de communication. Dans l'extrait de *Voyage...*, le verbe attributif (*fit-elle*) apparaît élémentaire, voire même sous-spécifié sémantiquement, au même titre que les verbes de parole employés par ailleurs dans le roman : *dit, reprit, cria, répétant, répondit, lança*, etc. Aussi banal puisse-t-il paraître, ce verbe accompagne un acte verbal qu'il catégorise. En effet, l'incise en *faire* décrit un dire-objet qu'elle définit comme une énonciation orale<sup>7</sup> et dont elle signale également la valeur illocutoire d'*assertion*. Outre ces indications portées par le lexème verbal et la fonction d'incise, quelques adjonctions descriptives amplifient par ailleurs le processus d'attribution. On remarque une caractérisation psychologique (*troublée*) et un geste du locuteur (*me le montrant du doigt comme si j'avais pu hésiter sur ce qu'elle regardait*) qui éclairent l'énonciation représentée en expliquant les conditions de son émergence.

Dans le cadre du DD, toutes ces informations constituent un geste d'exposition de l'énoncé. Il se produit ainsi une objectivation de l'énonciation, qui est pour ainsi dire tenue à distance par l'instance qui la met en scène. On peut reconnaître dans ce dispositif l'amorce d'un mouvement d'analyse : le récit isole et inscrit le discours rapporté dans un ensemble de catégories, mettant ainsi sa compréhension en perspective dans un esprit qui n'est pas sans affinités avec la restitution de l'expérience

| <i>Voyage sur la ligne d'horizon (1988)</i>  | <i>L'Autoroute (2014)</i>  |
|--|--|
| <p>Mais quand elle ouvrit la valise, elle tomba en arrêt, médusée devant l'objet qui brillait encore de tous ses cuivres, sur les bleus de travail occupant tout le fond cartonné.<br/>– C'est un... saxophone, ça ! fit-elle troublée, me le montrant du doigt comme si j'avais pu hésiter sur ce qu'elle regardait. (p. 43-44)</p> | <p>Le sac est déjà vidé, elle a ôté les chemises de la valise, et la voici qui tombe en arrêt, médusée devant l'objet qui brille de tous ses cuivres sur les bleus de travail occupant tout le fond cartonné... <b>C'est... un saxophone, ça !</b> Elle le montre du doigt comme s'il s'agissait d'un crotale prêt à bondir. (p. 35)</p> |

6. Une étude détaillée du discours direct et discours direct libre dans les deux romans de Luc Lang a été présentée dans Karine Germoni et Claire Stolz (dir.), *Aux Marges des discours rapportés : formes louches et atypiques en synchronie et en diachronie*, Louvain-la-Neuve, Academia-L'Harmattan, coll. «Au cœur des textes», 2019, p. 59-73. Nous en rappelons les grandes lignes.

7. Rudolf Mahrer, *Phonographie : la représentation écrite de l'oral en français*, Berlin, De Gruyter, 2017, p. 235.

ethnologique : le DD sanctionne l'altérité incompressible et rend ainsi l'effet d'étrangeté que suscite la petite communauté tribale, Thérèse et son compagnon, aux yeux du narrateur.

Comme il se doit, l'appareil de caractérisation métadiscursif (à entendre ici dans un sens large, puisqu'il recouvre autant le geste d'attribution du discours que les motivations psychologiques du locuteur) s'efface avec le DDL<sup>8</sup>. La position de retrait critique, originellement adoptée par le narrateur, se trouve ainsi neutralisée. Naturellement, la dépendance fonctionnelle du discours représenté à l'égard du récit subsiste ; mais le principe d'altérité, effectivement entretenu, n'est plus fondateur d'une distinction sémantique, d'une opacité irréductible du discours cité. Ce dernier, dépouillé de l'appareil objectivant, dégagé de la saisie analytique, fait immédiatement écho, sur un mode partici-

rapporté ne doit pas donner à croire qu'une modalité discursive se continue, invariablement, à travers les couches énonciatives. S'ils sont graphiquement identiques, les deux ponctuations ne partagent pas la même signification. En suivant la typologie proposée par Rudolf Mahrer<sup>9</sup>, on peut dire qu'ils sont les signes d'une « interruption non délibérée », mais que, dans le récit, la cause de la suspension est « externe » (l'intervention inopinée d'une autre voix), alors que la cause est « interne » (stupéfaction, hésitation) dans le discours représenté. Dans le premier cas de figure, l'effet ménagé est celui d'un télescopage des voix qui provient de l'intrusion du discours autre dans le champ de parole de la narration.

Et le conflit des voix se fait encore mieux entendre, lorsque, en plus d'être marqué par la ponctuation suspensive, il génère ses effets au plan syntaxique ; par exemple :

| <i>Voyage sur la ligne d'horizon</i>  | <i>L'Autoroute</i>  |
|---|---|
| [...] quand je pense à cette manière dont j'ai basculé dans leur monde, définitivement, et sans un mot, sans un sursaut...<br>– Si c'est le train d'Armentières que vous attendez, mon brave monsieur, vous savez que vous pouvez y passer la nuit. (p. 14) | [...] quand je songe à la manière dont j'ai basculé dans leur monde, définitivement, sans un mot, sans un sursaut, sans...<br><b>Si c'est le train d'Armentières que vous attendez, mon brave monsieur, vous savez que vous pouvez y passer la nuit.</b> (p. 10-11) |

patif, aux propos narratifs qu'il illustre, étaye, développe dans le régime énonciatif qui lui est propre. Les modalités d'intégration du discours représenté au récit se transforment donc avec l'effacement du système d'exposition et, avec elles, change également le sens du rapport à autrui.

Deuxième phénomène contextuel lié à l'émergence du DDL : la ponctuation. Sans pour autant abolir la rupture qui divise, du fait de leur ancrage respectif, le récit et le DDL, certains signaux ménagent un effet d'incidence réciproque entre les deux sphères d'énonciation. Que le récit sélectionne le discours représenté et planifie son intégration est, pour des raisons structurelles, chose acquise. Mais que l'énonciation rapportée (au DDL) agisse sur le récit d'accueil est logiquement plus étonnant.

Dans l'exemple de *L'Autoroute* mentionné plus haut (p. 142), le récit est littéralement mis en suspens, par une ponctuation *ad hoc* (points de suspension), au moment de basculer dans le système alternatif. La répétition quasi immédiate d'une ponctuation similaire dans le segment

Dans *Voyage...*, le DD intervient dans le cours de l'énonciation narrative (ce que signalent les points de suspension), mais il n'interrompt pas la syntaxe propositionnelle, bien formée et complète. Avec l'option du DDL, le lieu d'insertion du discours autre est déplacé de manière à rompre la continuité syntaxique : il surgit à la suite immédiate d'une unité qui requiert une suite (la préposition *sans*) et bloque, définitivement, la livraison des constituants attendus. De par son mode d'intervention (non déclarée métadiscursivement), mais aussi son lieu d'inscription dans le discours premier, l'énonciation citée cesse d'être tenue à distance du récit et n'est plus observée de loin. À l'inverse même, elle interfère avec le récit, agit sur l'énonciation citante jusqu'à en bouleverser le déroulement.

Cet effet de rabattement d'une strate discursive sur l'autre est en outre renforcé par l'usage d'une segmentation non

8. Certaines informations peuvent être recyclées dans le récit, mais elles ne trouvent alors plus aucune implication dans un fait d'attribution.

9. Rudolf Mahrer, *op. cit.*, p. 366s.

standard à l'ouverture de certaines séquences rapportées. Prélevons deux extraits :

Que le pronom de première personne engage des êtres ontologiquement identiques ou non au narrateur,

| <i>Voyage sur la ligne d'horizon</i>  | <i>L'Autoroute</i>   |
|---|--|
|   | [...] et se dirigea vers le comptoir <b>Bouge pas, Thérèse, j'arrive, j'embarque le tout!</b> (p. 13)  |
| En pénétrant dans la vaste entrée, j'aperçus cinq ou six paires d'yeux qui nous fixaient, immobiles dans la semi-obscurité. – Ah ça ! C'est nos copains à Lucien et à moi [...] (p. 33) | [...] lorsque je pénétrai dans le hall imposant dallé de marbre, j'aperçus plusieurs paires d'yeux qui flottaient, luminescents dans la semi-pénombre <b>Regarde, nos fidèles qui nous attendent</b> [...] (p. 25) |

Le marquage de la frontière initiale du discours représenté par la seule majuscule, sans autre signe de ponctuation, favorise le sentiment d'une continuité entre l'énonciation narrative et celle des personnages. Comme si ces derniers accédaient de plain-pied dans le récit.

Toujours dans l'examen de la rupture qui caractérise le DDL, considérons maintenant le cœur du dispositif, les paramètres définitoires du repérage énonciatif, à commencer par la *personne*. Dans *Voyage sur la ligne d'horizon*, le récit est tenu par un narrateur, Émile Balin, qui se désigne en première personne (*je*). Dans la diégèse qu'il met en place, on retrouve le même individu en fonction de personnage, et il lui arrive occasionnellement, au même titre que d'autres figures mises en scène, de prendre la parole en disant *je*. On distingue donc le niveau du récit homodiégétique, où le narrateur relate une histoire dont il a été le témoin, à laquelle il a pris part, et les propos que lui et ses comparses tiennent dans l'histoire et qui adviennent donc en tant que discours représentés.

Dans *Voyage...*, les niveaux énonciatifs (narration/diégèse) et, partant, les instances de parole qui les définissent (narrateur/personnages) sont parfaitement distingués grâce à la signalétique de la représentation en discours direct et aux éventuelles explicitations de l'attribution :

les rôles sont, en DD, distribués par étage et clairement distingués. Les locuteurs diffèrent par leur statut et leur fonction : l'un raconte une histoire et décrit des personnages en action ; à leur tour, ces derniers, objets du récit, s'érigent occasionnellement comme des sujets de parole figurés.

Mais dans *L'Autoroute*, avec le recours au DDL, le décalage énonciatif et fonctionnel entre les instances de parole se trouble dans une certaine mesure. L'usage généralisé de la première personne (JE) produit une équivoque qui, vu l'absence d'un appareil attributif, ne fait pas toujours l'objet d'une désambiguïsation. Et dès lors que Frédéric<sup>10</sup> restitue le discours qu'il a lui-même censément tenu, la confusion des JE se trouve portée à son degré ultime, puisqu'elle concerne différents états endossés par le même individu. Les occurrences de la première personne renvoient ici à des instances différentes : la première (*JE voulais lui répondre...*) désigne Frédéric en tant que figure du récit ; la seconde (*J'ai toujours rêvé...*) peut être interprétée comme une figure du DDL. La fracture énonciative fondatrice de la distinction des JE devient cependant difficile à saisir tant sa manifestation formelle se fait discrète.

| <i>Voyage sur la ligne d'horizon</i>  | <i>L'Autoroute</i>   |
|---|--|
| – Alors... tu es musicien en plus !<br>– Oui... je...<br>– Mais qu'est-ce que tu fous là alors ? À Berlaimont, à Orchies...<br>Je voulais lui répondre que c'était peut-être l'instrument qui n'était pas à sa place. Enfin, je ne trouvais pas mes mots.<br>– C'est un rêve Thérèse... être un musicien... (p. 44) | Je voulais lui répondre que c'était peut-être l'instrument qui n'était pas à sa place. <b>J'ai toujours rêvé d'être un...</b> (p. 35-36) |

## L'empire du présent

Examinons maintenant un deuxième paramètre définitoire de l'ancrage : *le temps*. Si la distinction des situations (narration/énonciation représentée) est formellement neutralisée au niveau de la personne par l'ambiguïté de la désignation, il arrive également qu'elle le soit sur le plan de la configuration temporelle, par le recours au présent de narration. Considérons les passages suivants :

dans sa matérialité de surface, à celui du discours représenté<sup>12</sup>. Ainsi le présent énonciatif à extension itérative (*elle se laisse entraîner...*) ou la forme périphrastique (*ça va se calmer...*), qui ouvrent les séquences de DDL, n'expriment pas une rupture aussi manifeste qu'il en irait dans un cotexte narratif exprimé au passé. Il ne reste que quelques indices environnants, livrés avec parcimonie, qui donnent à reconnaître un basculement modal : l'expression confirmative en début de phrase

| <i>Voyage sur la ligne d'horizon</i>  | <i>L'Autoroute</i>   |
|---|--|
| <p>On se questionnait du regard, un peu gênés, à se demander silencieusement ce que l'on pouvait bien faire là, tous les deux, à cette heure, dans cette brasserie. Puis Lucien fixa attentivement le dessin qu'il traçait du bout de l'index sur le formica mouillé :</p> <p>– Oui, elle se laisse entraîner, les mêmes souvenirs, encore, il faudrait se taire au moins, sinon ils nuisent toujours, ça s'en va jamais, jamais. (p. 26)</p> | <p>Lucien tire sur sa cigarette, on dessine des arabesques dans la mousse répandue sur la table. Nos yeux se croisent, un peu embarrassés, à se demander en silence ce qu'on peut foutre là, à cette heure, dans cette... <b>Oui, elle se laisse entraîner, elle ressasse toujours les mêmes souvenirs, elle devrait se taire sinon ça continue, ça continue de nuire, de la...</b> (p. 19)</p>  |
|   | <p>[...] il ouvre le radiateur qui se met à geindre et à cogner si sourdement que les lamentations et les roulements semblent échappés du centre de la Terre. <b>Ça va se calmer, normalement, une fois chaud...</b> On ôte le couvre-lit le matelas est auréolé de taches d'humidité, nourrissant parfois un mince velouté de levure grise et verdâtre, Lu n'y prête aucune attention, on tend les draps, la couverture, postés de chaque côté du grand lit sous l'éclairage jaune de l'unique ampoule de basse intensité qui pendait encore du plafond. <b>Et pour la salle de bains?...</b> (p. 91)</p> |

Sur le modèle de ces deux exemples, une douzaine de séquences en DDL sont précédées, dans *L'Autoroute*, d'énoncés déclinés au présent de narration. Ce tiroir neutralise la rétrospection que le récit adopte par ailleurs et affaiblit le contraste des perspectives temporelles.

Grâce au présent de narration, l'auteur insiste sur le *fait* et non sur la vision du fait, ce qui serait le cas avec le passé simple (vision globale et procès mis au premier plan) ou l'imparfait (vision sécante et procès mis à l'arrière-plan). La sphère ainsi créée est tout à fait autonome : aucune indication temporelle n'est donnée, aucun relief temporel n'est précisé, ni même aucune focalisation nette<sup>11</sup>.

Une neutralisation partielle de la rupture a lieu, parce que le système temporel de la narration se conforme,

(*Oui,...*) annonce la plongée dans la sphère d'une interaction ; le pronom de troisième personne (*elle se laisse entraîner...*), dépourvu d'antécédent, signale une disjonction thématique ; l'adverbe (*normalement*), qui dose l'engagement cognitif de l'affirmation, réclame le rattachement à un sujet circonspect. C'est uniquement sur la base de tels indices qu'un effet de saillance énonciative se dégage sur le fond du nivellement aspectuel

10. Luc Lang, rappelons-le, a changé le prénom de son narrateur, dans *L'Autoroute* : il ne s'appelle plus Émile, mais Frédéric.

11. Rose-Marie Gerbe, *Le Présent de l'indicatif et la non-actualisation des procès : étude formelle et pragmatique*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 73.

12. Rappelons tout de même que le présent de narration ne se rattache pas à l'actualité d'une énonciation.

et temporel instauré par le présent de narration. Par la voie de l'interprétation, le lecteur peut ainsi être amené à identifier, rétroactivement, un décrochement énonciatif (celui du DDL) et à redéfinir adéquatement les principes de l'organisation temporelle.

Cette souplesse dans les usages du présent se confirme lorsqu'on étend le lieu d'observation au-delà des points de rencontre, et d'incertitude, entre présent de narration et présent du DDL. Prenons appui sur un chapitre entier, le troisième par exemple. Dans *L'Autoroute*, celui-ci s'étend sur neuf pages, qui reprennent le chapitre correspondant de *Voyage...*, délesté au passage de quelques retours en arrière. Le chapitre évoque une soirée en particulier : Thérèse, à l'issue d'un repas copieusement arrosé, se frotte sans pudeur à son compagnon, Lucien ; la nuit, tandis que Frédéric a regagné sa chambre, des hurlements le réveillent ; le matin, bien déterminé à quitter les lieux, il en est dissuadé par Thérèse. De ces trois moments successifs, *Voyage...* propose un récit où les plans énonciatifs sont clairement distingués : le passé simple et sa corolle de tiroirs verbaux associés (imparfait, plus-que-parfait) pour la relation des événements ; le présent et un style oral, expressif, souligné par des points d'exclamation et d'interrogation, pour les séquences au DD. La ségrégation est nette : nous sommes bien ici dans le registre de l'objectivation quasi ethnologique observée *supra*. Si la réécriture dont procède *L'Autoroute* maintient le registre de la narration ultérieure (l'ancrage temporel reste, comme pour *Voyage...*, dans le passé), elle en assouplit la rigueur. C'est comme si le récit, à distance de passé simple, s'éprouvait injuste parfois et voulait se rapprocher de son objet, cédant alors à la tentation du présent. Et jamais cette tentation n'est plus forte que dans l'environnement puissant de Thérèse. Ainsi le repas du chapitre 3 est-il raconté au présent (« Le bœuf bourguignon est fondant », etc.), alors que l'évocation de sa préparation l'était au passé : pour franchir ce seuil temporel, il y eut l'intercession de Thérèse, son invitation chaleureuse au DDL : « tu es l'invité d'honneur ce soir » (40). De même, c'est au passé que Thérèse, le lendemain, fait irruption dans la chambre que Frédéric est sur le point de quitter. Puis Thérèse parle, déplore son départ, et c'est à nouveau le présent qui s'installe : « elle tire violemment sur les rideaux qu'elle ouvre d'un seul geste ample » ; ... qui s'installe brièvement, avant de céder la place à

l'imparfait (« des larmes coulaient [...] sur ses joues ») puis de recouvrer ses droits : « elle se met à fredonner ». Dans *L'Autoroute*, le présent de narration n'a donc pas le caractère voulu, un peu « téléphoné » même, qui est associé à son emploi traditionnel, lorsqu'on en use par contraste, pour donner de la vivacité au récit. Ici, cette modalité narrative, engagée de manière décontractée, représente plutôt un gage de proximité, un ancrage participatif où le narrateur, à intervalle régulier, se fond temporellement dans l'histoire qu'il raconte, s'y oublie un instant avant de rejoindre la distance inhérente à son statut.

« L'on perçoit toujours au *présent*<sup>13</sup> ». Si ce temps verbal insiste, dans *L'Autoroute*, c'est aussi parce qu'il est le vecteur d'une proximité phénoménologique avec le monde. Pour Luc Lang, il est essentiel, dans le roman, de ne pas « araser le geste<sup>14</sup> ». Qu'est-ce à dire ? Eh bien, qu'il n'y a pas à chercher, derrière le geste – derrière l'être-là simple des actes humains –, « d'intention, de mobile, de projets dissimulés [...] qui se dévoileraient dans leur décomposition analytique<sup>15</sup> ». Le travail d'élucidation romanesque ne consiste pas à construire des explications, mais à suivre des filons de percepts. Et dans cette tâche, le présent s'impose, non pas le « présent historique dans un temps suspendu, mais un présent factuel et immédiat de ce qui court et avance dans la perception et l'action du narrateur et protagoniste, dans la durée sans retour du roman comme de la vie<sup>16</sup> ».

La réécriture des premières lignes du chapitre 2 (à lire dans le tableau de la page qui suit) donne une idée de cette conversion, où toute chose, toute action, sont virées au concret.

Frédéric a été invité par Thérèse et son compagnon à passer la nuit chez eux ; une brève ellipse temporelle sépare l'évocation de leur rencontre impromptue au buffet de la gare et le récit de la marche nocturne du trio, dans la pluie et le froid. Le contraste est vif, entre le dedans et le dehors ; et l'irruption du présent, assurément, en accentue l'effet saisissant. Mais il n'est pas seul en cause. L'éroussement des vertus distinctives et analytiques de la langue y tient sa part également. Ainsi, dès la première phrase, la

13. Luc Lang, *Délit de fiction*, op. cit., p. 119.

14. *Ibid.*, p. 98.

15. *Ibid.*, p. 101.

16. *Ibid.*, p. 119.

| <i>Voyage sur la ligne d'horizon</i>   | <i>L'Autoroute</i>  |
|--|---|
| <p>Nous fîmes saisis sur le trottoir par un froid humide et un crachin dense qui trempait les vêtements et ruisselait sur le visage en une rosée gluante. Thérèse nous avait pris le bras à tous deux, naturellement, et nous avançons courbés contre le vent qui circulait en courant d'air dans cette artère assez large, la rue principale d'Orchies, la rue de Verdun. Nos silhouettes se mêlaient dans la nuit mal éclairée, et nous nous serrions un peu plus l'un contre l'autre au passage de camions chargés de betteraves qui circulaient sans cesse en cette période ; ils encrassaient toutes les routes jusqu'aux trottoirs des villes.</p> | <p>Un froid humide, un grésil dense <b>nous saisissent</b> sur le trottoir, <b>ça ruisselle</b> sur le visage en une rosée gluante, <i>les os sont à nu</i>. Thérèse nous a pris le bras naturellement, et <b>l'on avance</b> courbés contre le vent qui circule en courant d'air dans l'artère principale d'Orchies, <b>nous protégeant des aiguilles d'eau glacée qui picorent la peau</b>, nos silhouettes <b>mêlées</b> et confuses dans la nuit mal éclairée, un peu plus <b>serrés</b> l'un contre l'autre au passage de camions chargés de betteraves qui circulent en cette période, <b>encrassant</b> les routes jusqu'aux trottoirs des villes.</p> |

météorologie (exécrable) régit le sujet qui lui est livré : le « nous » est relégué en position de complément d'objet, et bientôt remplacé par un « on » impersonnel ; les sensations subies s'impersonnalisent elles aussi (« ça ruisselle »), puis sont prises en charge par des images corporelles (les os, la peau) qui en font une affaire purement physique ; la mainmise consciente sur l'événement est en veilleuse. Elle est contestée en outre par la structure phrastique adoptée. Dans *Voyage...*, les phrases sont sobrement, bellement hypotaxiques. Ponctuées avec clarté, elles avancent par propositions coordonnées, elles-mêmes prolongées par des relatives ; un point-virgule (nous le dirons flaubertien) en conclut la calme coulée. Dans la réécriture de *L'Autoroute*, cette structure hiérarchisée s'effrite, des participes, présents et passés, se substituent aux verbes conjugués ; il y a moins de « et », plus de virgules... Nous sommes cette fois du côté de Claude Simon plutôt, avec ce desserrage des tutelles syntaxiques. C'est qu'il s'agit semblablement, pour Luc Lang, de donner à éprouver « ce qui court et avance dans la perception ». Les moyens linguistiques de cette fin sont complexes, c'est un faisceau où la ponctuation, la syntaxe, le langage figuré se prêtent main-forte. On le voit : la phrase phénoménologique (nommons ainsi ce faisceau) se tient, face à la phrase analytique, dans le même rapport que la constellation stylistique commandée par le DDL, mesurée à sa réalisation classique, avec le DD en pivot recteur.

Mais élargissons encore le lieu de l'observation, en laissant le regard flotter au loin. Dans le défilé des phrases et des chapitres, c'est notre attention référentielle qui est sollicitée maintenant ; et le constat s'impose progressivement que, de *Voyage...* à *L'Autoroute*, des accents ont été déplacés ; les concrétions thématiques que notre mémoire avait précipitées,

nous les retrouvons bien, mais avec un léger « bougé ». Quelque chose a changé, mais quoi ? À y regarder de plus près, on s'avise que Luc Lang, en réécrivant *Voyage...*, n'a pas seulement procédé à la mue stylistique, phrase après phrase, dont nous tentons ici de décrire les modalités ; il a modifié aussi des éléments de l'univers diégétique, il a ajouté des morceaux au texte initial. La reformulation stylistique entreprise avec *L'Autoroute* entraîne avec elle, nous l'avons vu, un regard moins distant, plus empathique. Or tout se passe comme si cette accommodation de l'éthos narratif impliquait des effets collatéraux obligés en aval, dans l'histoire racontée. Des effets mélioratifs, en l'occurrence. De fait, on mange mieux dans *L'Autoroute* : il suffisait à la fête, dans *Voyage...*, d'un frigo regorgeant de bière et d'un vague ragoût ; dans *L'Autoroute*, il y a le bœuf bourguignon déjà évoqué, qu'accompagnent « deux bouteilles de gigondas » (p. 41) Quant à la « maison » (p. 32) où vit Thérèse – « six fenêtres en façade, [...] trois marches, un minuscule perron » – c'est désormais une « propriété », avec « douze hautes fenêtres en façade » et un « ample perron de cinq marches en demi-cercle » ; une « demeure », donc, dont deux pages ajoutées détaillent le « faste somptueux refroidi » (p. 25-26). Mais la métamorphose la plus importante, et la plus significative sans doute, c'est Thérèse qui en a les honneurs. Ses portraits ponctuent le roman : Thérèse au réveil, en cuisine, aux champs, dansant sur le terre-plein central de l'autoroute... L'apparence générale de l'héroïne est posée lors de la rencontre au buffet de la gare : « une silhouette énorme campée dans une abondance de chair flasque » (p. 16) ; puis confirmée, le soir de la fête, par la vision rapprochée de ses « fesses, gigantesques et blanches » (p. 55). Même apparence, lors de la reprise de ce portrait dans *L'Autoroute*. Mais il suffit d'un adjectif



substitué ou ajouté, d'un pluriel au lieu d'un singulier, pour qu'une transfiguration s'amorce. Ainsi, dans *L'Autoroute*, «énorme» et «gigantesque» sont remplacés par «massive» et «immense». La connotation monstrueuse s'atténue; et une autre apparaît, maternelle et onctueuse, lorsque le constat disgracieux de la «chair flasque» se prolonge dans l'évocation des «chairs flasques et laiteuses» (p. 12), ou lorsque les fesses blanches deviennent «crèmeuses» (p. 43). L'«irruption de chair» (p. 281) qui résume Thérèse dans *Voyage...* est devenue dans *L'Autoroute* une «irruption de chair aimante et enveloppante» (p. 96). Et plus que cela, car cette chair est majestueuse aussi, et se prête au grandissement mythologique. Ainsi les «formes immenses, d'une féminité sculpturale» (p. 103 et 288) de Thérèse appellent, dans *L'Autoroute*, le souvenir de Cérès : c'est en «déesse d'abondance et de fertilité» (p. 103) qu'elle apparaît à ses compagnons. Un ajout important (de près de 4 pages), au moment où le roman va se conclure, entérine cet ensemble de corrections mélioratives. Deux hommes, des chauffeurs routiers, se présentent à la porte de Thérèse pour la remercier de ses apparitions sur le terre-plein de l'autoroute; ils confient à Frédéric, venu à leur rencontre, «que cette vision féerique illuminait leurs allers et retours absurdes sur l'autoroute [...], était... oui, une sorte de bénédiction qui conférait un peu de sens à...» (p. 136-37). Nous sommes ici, en termes de sémiotique narrative, au moment de la Sanction, lorsque l'action qui a été racontée

## Une poésie narrative en mutation

Pour donner assise à notre propos, nous avons choisi d'intercepter le travail de réécriture de Luc Lang en un site textuel précis. Revenons aux manières d'insérer la parole rapportée. Nous étions arrivés à ce constat : dans *Voyage...*, le protocole adopté est «classique» (verbes déclaratifs, passage à la ligne, tirets), les plans énonciatifs sont clairement distingués, alors que *L'Autoroute* libère le DD de ce trousseau de démarcations. Sans doute ce réaménagement du DD en DDL ne modifie en rien l'alternance des systèmes d'ancrage, ni d'ailleurs la dépendance structurelle du discours représenté relativement au récit qui lui donne lieu. Ces conditions de base, définitoires de toute forme de représentation directe, se vérifient pour toutes les occurrences de DDL qui se présentent dans *L'Autoroute*. Le phénomène remarquable ne concerne donc pas le système, mais la manière de l'actualiser. Luc Lang s'attache tantôt à produire un choc frontal entre les couches discursives, tantôt à estomper, dans ses manifestations formelles, le basculement énonciatif dans un espace de repérage différemment structuré. Dans ce dernier cas, les paramètres énonciatifs qui régissent le déploiement référentiel (la personne, le temps) sont configurés de manière à favoriser la confusion des systèmes. Et lorsque l'ensemble des paramètres trouvent, dans une même proposition, un espace de convergence, il en résulte une réelle ambiguïté. Nous avons déjà considéré les deux extraits suivants :

| <i>Voyage sur la ligne d'horizon</i>  | <i>L'Autoroute</i>   |
|---|--|
|   | [...] il ouvre le radiateur qui se met à geindre et à cogner si sourdement que les lamentations et les roulements semblent échappés du centre de la Terre. <b>Ça va se calmer, normalement, une fois chaud...</b> On ôte le couvre-lit le matelas est aurolé de taches d'humidité, nourrissant parfois un mince velouté de levure grise et verdâtre, Lu n'y prête aucune attention [...] (p. 91) |
| Je voulais lui répondre que c'était peut-être l'instrument qui n'était pas à sa place. Enfin, je ne trouvais pas mes mots. – C'est un rêve Thérèse... être un musicien... (p. 44) | Je voulais lui répondre que c'était peut-être l'instrument qui n'était pas à sa place. <b>J'ai toujours rêvé d'être un...</b> (p. 36)  |

est évaluée. Nos deux routiers y débarquent *in extremis*, mais à point nommé, pour occuper la place du juge bienveillant, leur célébration de Thérèse validant, par ricochet, l'inflexion stylistique de *L'Autoroute*. Car notre hypothèse veut que ce soit cette inflexion qui a commandé la révision laudative du portrait de l'héroïne.

Faut-il, pour le premier passage, y voir du DDL comme nous l'avons proposé? Ou, moins radicalement, y reconnaître un fait de focalisation? La réponse suppose un geste interprétatif qui rattache à une origine ou à une autre (*i.e.* au narrateur ou au personnage) un écart de registre (*ça*), l'imminence portée par la tournure périphrastique

(*aller* + infinitif), ou encore une pointe de subjectivité (*normalement*)... Moins évident encore est le second exemple : à quelle actualité faut-il faire remonter la portée de l'adverbe *toujours* ? Jusqu'au moment de l'énonciation narrative (il s'agirait alors d'une confidence du narrateur, hors du champ du discours représenté) ou jusqu'à la situation de parole entre les personnages (le cas échéant Frédéric bredouillerait une réponse livrée sur le mode du DDL) ? Si le lecteur tranche, ce ne peut être qu'au terme d'une interprétation.

Ces moments d'ambivalence – sommes-nous dans l'histoire, avec le héros ; hors de celle-ci, avec le narrateur ? – confortent l'hypothèse qui court ici en filigrane : tandis que *Voyage...* se place à distance, *L'Autoroute* instaure une proximité fraternelle entre Frédéric-narrateur et le petit monde de Thérèse. Ainsi, dans *Voyage...* les événements s'enchaînent, ils sont conduits, jusqu'à l'issue fatale, par la personnalité souveraine de Thérèse. L'idée d'un principe de contrainte interne au déroulement événementiel est d'ailleurs suggérée en quelques occasions, parfois même explicitée – voir par exemple ce jugement émis par le narrateur, mais supprimé dans *L'Autoroute* : « elle savait rendre les choses nécessaires, voilà » (p. 28). *Voyage...* déroule le tracé compliqué d'un destin et le DD, en tant que forme de maîtrise du discours autre, constitue un témoin parmi d'autres de la puissance organisatrice du récit. Or, s'est avisé Luc Lang, un roman, ce n'est pas cela. Sa fonction n'est pas de « remonter le temps pour le dévaler telle une pente soi-disant déjà tracée<sup>17</sup> ».

Aussi, dans *L'Autoroute*, la dynamique narrative subit une réforme majeure. Le point de mire reste la mort brutale de Lucien, fauché par un camion. Mais quand *Voyage...* courait à la catastrophe, *L'Autoroute* à l'inverse y revient, ... et n'en revient pas : le récit, plutôt que de rétablir avec objectivité la causalité événementielle, donne à entendre, dans la mesure précisément où il affecte le dire, l'émoi traumatique qui l'a déclenché. L'ajout, peu après l'ouverture du roman, d'une description de la scène d'écriture, est à cet égard déterminant. Cette insertion introduit, suivant un ordre de composition quasi proustien, un temps postérieur aux événements : l'espace d'une demi-douzaine de lignes, nous voici déportés en effet après la fin de l'histoire dont nous venons de lire l'amorce, vers le moment où Frédéric en entreprend la narration. Or cette position d'après-coup n'est

en rien sereine. Au contraire ; dans la nouvelle étape qui l'attend, celle de l'écriture, il lui faudra surmonter l'écueil de la fatigue, de l'énerverment, du ressassement. Sous ses yeux, il y a le « jardin en fleurs qu'[il a] savamment restauré » (p. 10). Voyons dans ce jardin, que nous retrouvons aux dernières pages de *L'Autoroute*, une image du soin que réclame le récit consacré à Thérèse. Comme il faut au parc des haies pour obstruer « cette foutue percée visuelle dans le mur effondré » (p. 140), la narration mise à l'œuvre dans *L'Autoroute* commande une unification émue du propos : aussi toutes les diversions qui, dans *Voyage...*, ouvraient l'intérêt narratif sont-elles supprimées ; seule la ligne traumatique concernant Thérèse est conservée. De fait, le resserrement de l'intrigue, lorsqu'on passe de la première version du roman à la seconde, est spectaculaire : c'est « un remake qui travaille la compression, un peu comme du César...<sup>18</sup> ». Ainsi, (presque) toutes les *analepses externes* tombent, non seulement celles qui documentaient le passé de Frédéric, mais aussi celles qui évoquaient la vie antérieure de Thérèse ; est supprimé de même le récit autobiographique, plein de rebondissements, d'un oncle de Frédéric. Mais ce que le roman perd en picaresque, il le gagne en densité. L'action est tendue sur quelques semaines ; le récit est mené chronologiquement ; il obéit dans son ensemble à une alternance régulière de scènes et d'ellipses, ne recourt que très rarement au sommaire. De loin en loin, le narrateur intervient : souvent c'est pour déplorer son insuffisance, ou sa cécité, à tel moment de l'action. Ainsi *L'Autoroute*, qui aligne sa structure sur le modèle de la tragédie, fait entendre aussi, en surimpression, le commentaire navré de celui qui avant de raconter l'action en fut le témoin impuissant.

### Linguistique et critique littéraire mêlées

En 1988, Luc Lang publie un premier roman ; un quart de siècle plus tard, il le réécrit entièrement et le publie une seconde fois, sous un nouveau titre. Voilà le fait, peu commun et à ce titre intrigant, dont nous sommes partis.

17. Luc Lang, *Délit de fiction*, op. cit., p. 119.

18. Luc Lang, dédicace manuscrite de *L'Autoroute* à Jean Kaempfer.



| <i>Voyage sur la ligne d'horizon</i>   | <i>L'Autoroute</i>  |
|--|---|
| <p>Elle avait abrité ses cheveux bruns dans un foulard rose, et tenait à la main une paire de mitaines rapiécées à plusieurs endroits. Son compagnon était noyé dans une trop grande parka bleu marine qui laissait voir le molleton aux coudes et au col, à cet endroit où la peau mal rasée creuse l'étoffe. Je n'avais pu les observer plus complètement qu'ils étaient déjà assis à ma table. Ils avaient tous deux un même teint blanc, presque transparent, mais le visage de Lu était osseux et sa peau était abîmée aux joues par les restes très lointains d'une acné dévorante, tandis que celui de sa compagne était tendu d'une peau lisse et gélatineuse qui dégoulinait en triple menton sur le col de son épais manteau et qui tirait le visage vers le bas, lui faisant comme des cernes de clown triste que démentaient ses fréquents éclats de rire.</p> | <p>qui débordaient sa carcasse large et trapue, une chair fluide, intrusive, qui voulait vous prendre à revers, vous baigner, vous tenir dans sa chaleur crémeuse, lénifiante. Elle portait un grand manteau de laine marron, à large col, avec des carreaux rouge sang de bœuf rehaussés d'un fil vert bouteille, qui se fermait simplement avec de gros boutons dépareillés. Elle avait abrité ses cheveux bruns dans un foulard et tenait à la main une paire de mitaines rapiécées. Son compagnon était noyé dans une trop lâche parka bleu outremer qui laissait voir le molleton aux coudes et au col, à cet endroit où la peau mal rasée creuse l'étoffe. Je n'eus guère le loisir de les détailler plus avant qu'ils étaient déjà assis à ma table. Ils avaient tous deux un même teint blanc, presque livide, mais le visage de Lucien était osseux, la peau rongée dans le creux des joues par les restes lointains d'une acné dévorante, tandis que celui de sa compagne était tendu d'une peau lisse et gélatineuse qui coulait en triple menton sur le col de son épais manteau,</p>   |
| <p>Mais ce qui était plus désarmant chez elle, c'est qu'elle devinait toujours un peu les choses, et avec un tel naturel que cela prenait alors une force d'évidence. Il n'était plus question de nier ou de déformer ce que l'on aurait voulu dissimuler, elle le disait avec trop de désinvolture. Elle vous déroulait la vie comme un tapis, il n'y avait plus qu'à avancer. Et elle avait compris que je me rendais à Berlaimont pour y trouver un emploi saisonnier durant la récolte des betteraves ; (p. 17-18)</p>   | <p>tirant le visage vers le bas, lui dessinant des cernes de clown triste que démentaient ses fréquents éclats de rire. Elle se releva d'un bond, faillit renverser sa chaise qu'elle rattrapa d'une main lestée, et se dirigea vers le comptoir Bouge pas, Thérèse, j'arrive, j'embarque le tout ! Elle avait une démarche chaloupée, se balançant d'un appui sur l'autre, je pensais à un culbuto dont le fondement lourd et plombé ramène chaque fois le personnage à la verticale, quels que soient l'angle et le degré de ses oscillations, j'aperçus sa robe noire dépassant irrégulièrement sous le manteau, remarquai ses Nike Air fluo et boueuses, difformes, aux semelles usées vers l'intérieur des pieds, ses genoux larges qui se frôlaient à chaque pas, rendant pelucheuse la laine de ses bas épais d'un vert franc de tapis de billard. Les deux Thérèse se font des baisers claquants par-dessus le comptoir, se lancent à la figure des interjections tendres et des flatteries et des éclats de rire, ça monte dans les aigus, notamment les nasales et les sifflantes, ça fuse sous les hauts plafonds en lames stridentes, Lucien rentre la tête dans les épaules, grimace de brèves crispations de la bouche et des joues, avouant une sorte d'intolérance et de gêne mêlées devant un tel tintamarre. (p. 12-14)</p> |

◀ Fig. 1 : Manuscrit de *Voyage sur la ligne d'horizon* (f° 8-9), correspondant aux pages 17 et 18 de l'édition du roman (1988).

◀ Fig. 2 : Manuscrit de *L'Autoroute* (f° 6-7), correspondant aux pages 12, 13 et 14 de l'édition du roman (2014).

Pour en rendre compte, nous avons adopté l'hypothèse que nous assistions ici à une bascule générique : un système solidaire de cohérences stylistiques et thématiques le cède à un autre.

Dans son principe, la tâche qui nous attendait pouvait se définir aisément : ces deux textes que nous avions sous les yeux, à la fois le même texte et un autre, nous allions tenter de décrire et de comprendre le jeu de leurs différences réglées. Mais comment nous y prendrions-nous – l'un linguiste et l'autre critique littéraire – pour accorder nos violons ? Eh bien, en nous déprenant pour commencer de l'intimidation disciplinaire dont une telle question est le symptôme. Comme la marche (qui se prouve en marchant),

nous irions, poéticien un jour, herméneute demain, au fil de ce que Starobinski nomme un « trajet critique ». « Il n'est pas de notion à laquelle je tiens davantage », ajoute-t-il. Nous pourrions dire de même, nous qui ne saurions plus dire quelle fut, dans les faits, l'amorce de notre réflexion : il y eut bien sûr le constat, impressionnant, du réaménagement formel relatif au système de la parole représentée ; mais il y eut aussi le bonheur, que nous supposions à Luc Lang, de tout reprendre à neuf, et notre désir de comprendre quelque chose de cette joie. Un écheveau de motivations, donc, indémêlable, qui appelle à la pluralité des méthodes et commande un bonheur, fécond, de la pérégrination critique.

**JEAN KAEMPFER** est professeur honoraire de l'Université de Lausanne. Ses publications récentes portent sur des auteurs contemporains (Claude Simon, Robert Pinget, Jean-Patrick Manchette) ou d'aujourd'hui : Maryline Desbiolles, Marie-Hélène Lafon, Yves Ravey, Dominique Manotti, etc.

**JOËL ZUFFEREY** enseigne la linguistique française à l'Université de Lausanne et dirige, avec Rudolf Mahrer, la collection numérique *Variance*. Ses travaux, menés dans une perspective stylistique, ont notamment donné lieu aux publications suivantes : *Le Discours fictionnel : autour des nouvelles de Jean-Pierre Camus* (Peeters, 2006) et, en collaboration avec Gilles Philippe, *Le Style indirect libre : naissance d'une catégorie 1894-1914* (Lambert-Lucas, 2018).

## Résumés

### Luc Lang, récrivain

C'est la réécriture d'un roman après édition qui est étudiée ici. Le procédé, loin d'être rare, donne généralement lieu à des versions concurrentes d'une même œuvre. Mais il arrive parfois que la relecture active donne naissance à une nouvelle œuvre, intitulée à neuf. Ainsi en va-t-il de la profonde révision que Luc Lang a entreprise de *Voyage sur la ligne d'horizon* (1988), un quart de siècle après sa publication. Opérant principalement par compression et transformation, il invente un nouveau roman, *L'Autoroute* (2014), et procède à un renversement esthétique.

This paper focuses on the rewriting of a novel after its publication. Far from being rare, the process usually gives birth to rival versions of the same work. But sometimes such a rewriting/rereading brings forth what may be considered as a new original work, with a different title. It so happened when Luc Lang undertook a thorough revision of *Voyage sur la ligne d'horizon* (1988) 25 years after its publication. The result is a new novel, *L'Autoroute* (2014), that is not only a condensed, altered or improved version of the previous one, but a brand-new work based on completely different aesthetic principles.

Es geht hier um die Neuschreibung eines bereits veröffentlichten Romans. Dieses nicht seltene Verfahren führt in der Regel zu gegenübergestellten Fassungen desselben Werkes. Es kann aber auch sein, dass das aktive Wiederlesen zu einem neuen Werk führt, das einen anderen Titel trägt. Dies ist mit der gründlichen Umarbeitung der Fall, die Luc Lang ein Vierteljahrhundert nach der Erscheinung mit *Voyage sur la ligne d'horizon* (1988) unternommen hat. Hauptsächlich durch Verdichtung und Umwandlung schafft er ein Werk, *L'Autoroute* (2014), das ganz anderen ästhetischen Grundsätzen folgt.

Este artículo trata de la reescritura de una novela después de editada. Este procedimiento –para nada excepcional– da lugar, por lo general, a dos versiones rivales de una misma obra. Pero, a veces, la relectura activa genera una nueva obra, con su propio título. Es lo que ocurrió con la profunda revisión de *Voyage sur la ligne d'horizon* (1988), que Luc Lang llevó a cabo un cuarto de siglo después de su publicación. Mediante compresiones y transformaciones, inventa una nueva novela, *L'Autoroute* (2014), y procede a un verdadero vuelco estético.

Estuda-se aqui a reescrita de um romance depois de sua publicação. O procedimento, longe de ser raro, dá geralmente lugar a versões concorrentes de uma mesma obra. Mas pode acontecer, às vezes, que a releitura ativa faça nascer uma nova obra, com novo título. É o que acontece quando Luc Lang empreende uma profunda revisão de *Voyage sur la ligne d'horizon* (1988), 25 anos depois de sua publicação. Operando principalmente por compressão e transformação, ele inventa um novo romance, *L'Autoroute* (2014), e procede a uma inversão estética.

L'articolo affronta la riscrittura di un romanzo in seguito alla sua pubblicazione. Il procedimento, lungi dall'essere raro, dà generalmente luogo a versioni parallele di una stessa opera. Talvolta, invece, la rilettura attiva fa nascere una nuova opera che porta un nuovo titolo. È il caso della profonda revisione che Luc Lang ha intrapreso del suo *Voyage sur la ligne d'horizon* (1988) un quarto di secolo dopo la sua pubblicazione. Grazie a un lavoro di compressione e trasformazione, egli inventa così un nuovo romanzo, *L'Autoroute* (2014), che attua un rovesciamento estetico.