Enfin, les images sont surprenantes, notamment les personnifications : « le train palpite au cœur des horizons plombés », les « poteaux grimaçants [...] gesticulent », les locomotives ont une « respiration », le train de luxe a « cent mille voix ». Le train d'Apollinaire « meurt au loin ». Ces images visionnaires et fantastiques donnent aussi leur modernité aux poèmes.

Le progrès a ainsi forcé la main à l'écriture poétique qui a dû s'adapter à ce nouveau monde insolite.

★ Question 2

- Les deux phrases qui rendent compte du parti pris de modernité des artistes du début du siècle se trouvent au milieu – place privilégiée – du texte d'Étienne Hajdu : « Nous sentions que notre civilisation ne serait plus celle du mot, mais qu'elle serait scientifique, technique et sociale. Nous étions pour le mouvement, pour le rythme des machines qui apporteraient enfin la libération de l'homme. »

Hadju nous montre par là que la source d'inspiration de ces artistes sera résolument la modernité et qu'ils entendent plier leur art à ce nouveau monde.

- *Le Cri* de Munch se rapproche du texte de Cendrars, en ce sens qu'il rend, par des moyens graphiques, picturaux, un bruit (il y a donc ici comme une correspondance entre la vue et l'ouïe) ; de la même façon, Cendrars, par « l'élasticité » de ses vers et par des sortes d'onomatopées en italique (moyens visuels et auditifs), rend compte du bruit du train (« *broun-roun-roun* ») et de son mouvement : certains vers ont une longueur qui varie et un rythme saccadé comme les mouvements du train :

« Ferrailles
Tout est faux accord
Le broun-roun-roun des roues
Chocs
Rebondissements »

Il y a là aussi correspondance entre les sensations et le recours à des moyens poétiques variés pour faire ressentir ces sensations.

Par ailleurs, la déformation – toute moderne – que fait subir Munch au visage et au paysage ressemble à la déformation des « poteaux télégraphiques grimaçants (...) qui étranglent » les lézardes. Le vers « Le monde s'étire s'allonge et se retire comme un accordéon » rappelle l'étirement des formes dans le tableau. On retrouve même dans les deux œuvres les « déchirures du ciel ». Ces deux visions sont assez poignantes. Il émane de ces deux œuvres – le tableau et le poème – une impression d'angoisse onirique.

■ Corrigé du commentaire

Attention ! Les indications entre crochets ne sont qu'une aide à la lecture et ne doivent pas figurer dans votre rédaction.

[Introduction]

Les artistes du début du xx^e siècle ont senti, comme nous le rappelle Étienne Hadju dans *La Création vagabonde*, que « notre civilisation ne serait plus celle du mot, mais qu'elle serait scientifique, technique » et ils ont décidé, pour la plupart, d'adapter leur art à cette évolution inéluctable. Cendrars est de ceux-là. Sa *Prose du Transsibérien*, qui relate le grand voyage en Russie qu'il a effectué en 1903 avec une « fille » de Montmartre, la petite Jehanne, est une sorte de « poème ferroviaire » : le train, devenu une sorte de caméra mobile, emporte le poète dans son rythme et c'est à travers elle que Cendrars perçoit pays et paysages. Avec une mise en page résolument moderne, la description rend compte de la course du train par divers procédés, qui entraînent le lecteur dans ce mouvement. Mais ce mouvement et la description du paysage ne sont en fait que l'expression métaphorique de l'état d'âme de Jeanne et du narrateur, les deux voyageurs.

[1. Une mise en page moderne]

Les poètes ont souvent souligné les affinités de la poésie avec les arts graphiques. Ici, Cendrars ne va pas jusqu'aux calligrammes, ces poèmes dont les phrases reproduisent le dessin de ce qu'ils chantent, mais, favorable aux libertés que prend l'écriture par rapport à la tradition, il soigne tout particulièrement la mise en page de son poème *La Prose du Transsibérien* qui, au premier coup d'œil, dévoile son originalité graphique.

[1.1. Le retour d'un refrain monotone]

Sur la page apparaît, mis en relief par des blancs qui le séparent du reste du corps du poème, un vers seul, comme mis à part et répété à trois reprises (v. 1, 13, 32). Il semble que ce vers, qui prend la forme d'une question au style direct signalé par les guillemets, scande le texte et le ponctue. Il introduit un élément de régularité qui apparenterait le poème à une chanson ou à une mélodie, le vers isolé étant similaire à chaque fois. Cette disposition donne au poème, d'une part, la forme d'un dialogue où les changements d'interlocuteurs sont marqués par un passage à la ligne et, d'autre part, une tonalité monotone, celle même d'un voyage sans fin.

[1.2. Régularité et irrégularité des vers et du voyage]

Les blancs dessinent, en marge de ce « mini-refrain », deux strophes séparées par ce vers de transition et d'inégale longueur (l'une comporte

12 vers ; l'autre, plus longue, en compte 18). Il semble que l'auteur ait voulu donner l'impression d'un temps irrégulier qui va s'allongeant ou se rétrécissant « comme (cet) accordéon » mentionné au vers 20. En effet, ces strophes comportent des vers tout à fait libres, dont certains ne sont constitués que d'un mot – parfois monosyllabique (« Chocs », v. 30) – et d'autres s'allongent démesurément, débordant la ligne (v. 3). Aucune loi métrique ne semble observée et le poème étale son caprice sur la page, introduisant un élément d'irrégularité dans le principe de régularité qu'avait institué le refrain. Serait-ce que la forme du poème épouse les imprévus d'un long voyage, loin du pays natal, loin de « Montmartre » ?

Plus précisément, on remarque que, alors que la ponctuation a été presque complètement supprimée, chaque strophe se termine sur des points de suspension, comme pour suspendre le temps qu'ils annoncent et que matérialisent les blancs ou pour suggérer de longs silences entre le poète et Jeanne.

Enfin, quelques mots se détachent : le « *broun-roun-roun* » qui reproduit le bruit du train se distingue par les caractères graphiques originaux de cette onomatopée qui attire l'attention du lecteur et signale la monotonie du bruit du train.

Ce travail de mise en page rend en somme la durée et la régularité un peu lancinante du train, mais aussi l'alternance entre l'étirement du paysage ou sa fugacité fulgurante : le poème s'étire ou se raccourcit, comme le temps et l'espace pendant ce voyage.

[2. La traduction du mouvement du train]

La technique de description du paysage, appuyée sur des procédés lexicaux, graphiques, optiques et syntaxiques, rend compte de façon saisissante du mouvement du train.

[2.1. Lexique et mouvement]

Tout d'abord, les noms propres de lieux qui jalonnent le poème traquent un itinéraire : le train part de « Paris » (« Montmartre », « la Butte », le « Sacré-Cœur ») et nous transporte à travers « toutes les gares » jusqu'en « Sibérie ».

Ensuite, le poète parsème son texte de termes qui évoquent le mouvement du train lui-même : « rouler » (v. 2) – associé à l'adverbe « loin » –, « palpiter » (v. 11), « s'enfuir » (v. 21).

On connaît le phénomène optique courant qui fait que, dans un train en mouvement, on a parfois l'impression que c'est le paysage lui-même qui bouge. Cendrars rend compte de cette illusion de façon saisissante ; ainsi, le mouvement affecte par contagion le décor lui-même, qui s'anime

comme dans un vertige : « La tourbe *se gonfle* », « la Sibérie *tourne* », « les nappes de neige *remontent* »... ; parfois même, grâce au procédé de la personnification, les éléments du décor bougent comme des êtres vivants : « Les poteaux *gesticulent* », « le monde *s'étire s'allonge et se retire* ».

[2.2. Les effets d'optique]

C'est aussi la combinaison des lignes suggérées qui traduit le mouvement : les horizontales dominent avec les « horizons plombés » et les « fils télégraphiques » qui agrandissent espace et perspectives et concrétisent l'avancée du train. Elles sont entrecoupées régulièrement au rythme du déplacement par des lignes verticales – celles des « poteaux » – ou les « obliques » (v. 16), qui introduisent la dynamique comme dans une image.

Par ailleurs, l'auteur fait subir des déformations aux éléments du décor, résultat de sensations optiques, comme l'effet de flou sur la photographie d'un objet en mouvement pris à une vitesse trop lente : les « poteaux » sont « grimaçants », les « gares » sont « lézardées », comme désarticulées par le mouvement, le « monde s'étire, s'allonge et se retire », comme les vers eux-mêmes, tantôt longs (v. 19), tantôt courts (v. 21). C'est l'image de « l'accordéon qu'une main sadique tourmente » qui rend ce mouvement de la façon la plus expressive.

[2.3. La syntaxe et le vers en mouvement]

Enfin, la syntaxe elle-même juxtapose les différents éléments du paysage qui se succèdent ainsi rapidement sans mot de liaison, créant un véritable vertige : les pluriels « toutes les gares », « les fils », « les poteaux »... multiplient encore le défilement du paysage. À cela s'ajoute le rythme haletant des vers, calqué sur l'allure, sur les arrêts, puis les redémarrages du train. L'auteur lui-même parle de « roues vertigineuses »...

Ainsi, Cendrars a recours à tous les moyens de l'écriture pour donner à son poème le rythme et le mouvement du train qui abrite son inspiration.

[3. Les sentiments de Jeanne]

Cependant le poème dépasse la simple description ; il rend aussi compte des sentiments qu'un voyage si long et si lointain suscite chez les personnages, notamment chez Jeanne, la compagne de voyage du poète.

[3.1. Une certaine nostalgie : les images de Paris]

Jeanne s'exprime assez peu ; pourtant ses interventions, c'est-à-dire son unique phrase répétée à trois reprises, sont mises en relief par leur place en position détachée dans le poème et trahissent le sentiment qu'elle éprouve : la nostalgie mêlée à l'anxiété.

Jeanne est une « fille » de Paris attachée à son quartier (Montmartre) ; sa question révèle le mal du pays, cette tristesse de celui qui souffre d’être « loin de » son quartier, dont elle répète le nom (mis en relief en fin de vers).

Les deux premières images qui concernent Paris – la personnification de « la Butte » en mère qui « a nourri » Jeanne – expriment discrètement la nostalgie de Jeanne, qui a perdu sa patrie, ses racines. La représentation métaphorique de Paris – avec son « énorme flambée » – évoque un monde de lumière, peuplé et civilisé, qui, par opposition, fait sentir de façon angoissante la monotonie de la campagne russe, sans fin, « continue ».

Se sentant un peu perdue et sans repères familiaux, Jeanne ressent aussi une inquiétude qui se marque dans la forme interrogative de sa phrase, appuyée par deux procédés d’insistance qui en soulignent l’intensité : l’impératif suppliant – et en même temps familier – « dis » et l’adverbe intensif « bien » (« sommes-nous *bien* loin... »). Ce sentiment se trahit aussi dans le pronom « nous », qui répond à un besoin de communion avec le poète, propre à la rassurer, et dans le nom propre « Blaise », seul « terrain » connu qui reste à la jeune fille et auquel elle semble se raccrocher comme à une planche de salut. Le malaise de Jeanne est, du reste, confirmé par la réponse du poète : « Oublie les *inquiétudes*. »

[3.2. L’anxiété et la panique]

La triple répétition de la même interrogation souligne la permanence de ce sentiment qui taraude Jeanne malgré les réponses très claires du poète qui pourtant ne l’ont pas rassurée. On sent la panique monter en elle, presque obsessionnelle, rendue par le rythme ternaire – rythme de l’émotion intense – que forment les vers 1, 13 et 32, construits sur le même schéma interrogatif anxieux.

Mais l’observation précise et la comparaison des vers 1, 13 et 32 mettent en lumière de légères différences qui marquent une progression dans le sentiment éprouvé. La première formulation donne à la question le ton de quelqu’un qui engage une conversation d’une façon relativement neutre avec un voisin de voyage connu (le nom « Blaise » ouvre la phrase). Mais, dans les deux autres vers (v. 13 et 32), c’est l’intensif « dis », plus incisif, qui est projeté en début de vers, comme pour donner un ton plus insistant à la requête ; le rythme du vers, désormais plus heurté, traduit une anxiété croissante qui ne s’apaise pas.

[4. Les images traduisent l’état d’âme des voyageurs]

Le choix des multiples images – comparaisons et métaphores presque surréalistes – rend aussi compte de l’état d’âme du narrateur et de l’ensemble des voyageurs.

[4.1. Effroi et vertige : les images de la Sibérie]

En contraste avec les images maternelles de Paris, le paysage sibérien et ses différents éléments sont animés d'une vie malsaine qui compose un monde effrayant. « La Sibérie [...] tourne », les « nappes [...] remontent » : ces métaphores traduisent le vertige des passagers, mais aussi peut-être leur peur devant un monde hostile qui se met à vivre étrangement.

[4.2. Folie et sentiment du destin]

Cendrars personnifie aussi le train lui-même : animé d'une vie propre, il « palpite » comme un cœur, les « locomotives en furie s'enfuient » et ce mouvement inexorable donne aux voyageurs le sentiment d'un destin inéluctable que l'on ne saurait arrêter, d'une force qui va et les emmène malgré eux, leur laissant une impression d'impuissance.

L'expression « le grelot de la folie qui grelotte comme un dernier désir dans l'air bleui » est complexe mais c'est elle qui reflète le mieux l'état d'âme des voyageurs. Elle combine la comparaison (« *comme* un dernier désir ») qui évoque une attente, un espoir, et plusieurs métaphores : la « folie » (des passagers ? du train ? de la guerre ?) est assimilée à un grelot, petite sonnette entêtante qui émet un bruit aigu et perforant. Mais en même temps, le verbe « grelotter » a un double sens : faire le bruit d'un grelot et trembler de froid. Il indique que le malaise investit d'abord le corps – par le biais des hallucinations auditives et tactiles. Les deux métaphores : « Tout est un faux accord » et « Nous sommes un orage sous le crâne d'un sourd », perpétuent cette sensation auditive étrange qui transmet le trouble et la souffrance à l'esprit. Ce « grelot » et cet « orage » sous un « crâne » font penser au « spleen » décrit dans le poème de Baudelaire « Quand le ciel bas et lourd » où des « cloches [...] sautent avec furie / Et lancent vers le ciel un affreux hurlement » et où « l'Angoisse despotique sur (son) crâne plante son drapeau noir. »

Désir, folie et malaise semblent ainsi se mêler dans l'esprit des passagers et le rythme frénétique du train semble l'affoler. La personnification du « chagrin » de Jeanne (v. 12) avec le verbe « ricane » crée une impression de malaise : le chagrin prend vie pour se jouer sarcastiquement de la jeune femme anxieuse.

[4.3. Hallucinations dans un monde fantastique]

Certaines images, dont quelques-unes très violentes (notamment les personnifications), concourent à créer dans la deuxième strophe un univers fantastique, peuplé de « poteaux grimaçants qui gesticulent » et « étrangent » les « fils télégraphiques » et où une « main sadique » joue avec le monde. Les voyageurs ont l'impression d'être perdus dans un

environnement hostile, fuyant, « qui s'étire, s'allonge et se retire » sous les « déchirures du ciel » : ils y trouvent des « démons... déchaînés », êtres métaphoriques, sortes d'hallucinations que « sept jours » de voyage ont fait naître dans leur esprit dérangé par le manque de repères temporels et spatiaux.

La technique impressionniste de Cendrars repose sur cet enchevêtrement de comparaisons et de métaphores, qui, partant de la description d'un décor, traduit l'état d'âme du poète et de Jeanne au cours de ce voyage.

[Conclusion]

De ce voyage, Cendrars n'a pas voulu dégager les temps morts, il a voulu rendre compte de la durée qui emmène les voyageurs dans un univers inquiétant et qui aboutit à un dérèglement des sens et de la raison. Marqué par les bouleversements du début du siècle, résolument moderne, le poète a su faire de ce monde nouveau sa source d'inspiration et adapter son vers et sa « prose » à ce qui, jusqu'alors, était resté inexploré, créant ainsi de nouveaux horizons de rêves poétiques.

■ Corrigé de l'écriture d'invention

Voici deux corrigés qui ont choisi de faire attendre le lecteur pour lui révéler la réalité dont ils font l'éloge.

✪ Devoir n° 1

Imaginez un monde où le savoir serait installé sur le trône qui lui revient de droit, au cœur de toutes choses... Quelle grandeur que celle de l'homme alors, et aussi quelle puissance, quelle sagesse ! Connaître, maîtriser, acquérir la clairvoyance et la sérénité qu'apporte l'information ! Si ce paradis restait fermé à l'humanité, c'est que le savoir, qui existait pourtant, n'était pas distribué ou même accessible à tous. Certains diront que c'est à tout un chacun de poursuivre sa quête du savoir ; ils loueront l'existence de bibliothèques, d'archives... Mais voilà une belle preuve d'étroitesse d'esprit, de petitesse et de médiocrité. Les barrières sur lesquelles vient se briser cette soif d'informations se dressent, immenses, infranchissables... Qu'en est-il des distances ? Montaigne lisait-il Shakespeare, et le connaissait-il même, ne serait-ce que de nom ? Voilà qui est fort improbable. Et même si certains intellectuels ont réussi