

Blaise Cendrars

Aujourd'hui

Jéroboam et La Sirène
Sous le signe de François Villon
Le Brésil
Trop c'est trop

VOLUME 11

DENOËL

Extrait de la publication

BLAISE CENDRARS

TOUT AUTOUR D'AUJOURD'HUI
11

TOUT AUTOUR D'AUJOURD'HUI

Nouvelle édition
des œuvres de Blaise Cendrars
dirigée par Claude Leroy
professeur à l'université Paris X-Nanterre

*Cet ouvrage a été publié avec l'aide de PRO HELVETIA,
Fondation suisse pour la culture,
et le soutien
du CENTRE NATIONAL DU LIVRE (Paris).*

*En application de la loi du 11 mars 1957,
il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement
le présent ouvrage sans l'autorisation de l'éditeur
ou du Centre français d'exploitation du droit de copie.*

© 1948, Éditions Denoël pour *Aujourd'hui*
© 1957, Éditions Denoël pour *Trop c'est trop*
© Miriam Cendrars pour *Jéroboam* et *La Sirène*,
Sous le signe de François Villon, Le Brésil
© 2005, Éditions Denoël
9, rue du Cherche-Midi 75006 Paris
ISBN 2-207 25483-6
B 25483.8

BLAISE CENDRARS

**AUJOURD'HUI
JÉROBOAM ET LA SIRÈNE
SOUS LE SIGNE DE FRANÇOIS VILLON
LE BRÉSIL
TROP C'EST TROP**

*Textes présentés et annotés
par Claude Leroy*

DENOËL

TOUT AUTOUR D'AUJOURD'HUI

Les œuvres complètes de Blaise Cendrars ont été rassemblées pour la première fois chez Denoël, entre 1960 et 1964. La parution de ces huit volumes sous couverture verte fut un événement. Quarante ans après, cette édition historique mais dépourvue de tout appareil critique ne répond plus aux exigences des lecteurs modernes. Une nouvelle collection prend la relève sous un titre emprunté au poète : « Tout autour d'aujourd'hui » ; elle présente des textes révisés, préfacés et annotés, accompagnés, suivant le cas, des illustrations originales ou d'une iconographie nouvelle, ainsi que d'une bibliographie propre à chaque volume. Enrichie d'un certain nombre d'inédits, cette collection constitue la première édition critique des œuvres de Blaise Cendrars.

PRÉFACE

Aujourd'hui est à Blaise Cendrars ce que le *Manifeste du surréalisme* est à André Breton : une profession de foi, un art poétique et une proclamation à la face du monde entier. Le texte d'où tout repart, un manifeste, en somme, mais qui contrevient avec insolence aux règles d'un genre cher aux mouvements d'avant-garde. Depuis sa parution en 1931, *Aujourd'hui* – un des chefs d'œuvres de Cendrars – se présente comme un livre « aux antipodes de l'unité » et pourtant tout entier consacré à la célébration multiple du *profond aujourd'hui*. Les textes qu'il recueille s'échelonnent tout au long de douze années, entre 1917 et 1929. Sans souci des frontières entre les genres, il distribue en dix sections des poèmes en prose, des essais sur la peinture ou la poésie, un reportage sur le Brésil, des textes publicitaires et quelques manifestes. Le volume ne comprend aucun inédit si ce n'est un « congé » donné aux peintres à l'aide d'une citation de Kipling. *Profond aujourd'hui, J'ai tué, Éloge de la vie dangereuse* et *L'ABC du cinéma* – les quatre premiers des textes recueillis et les plus célèbres – ont déjà fait l'objet de publications séparées sous forme de plaquettes. La plupart des autres ont paru dans la presse (revues et journaux) ; certains proviennent de préfaces ou de conférences ; d'autres enfin ont servi de prospectus publicitaires. Et pourtant *Aujourd'hui* n'a rien d'un volume « presse-papiers » ainsi que Cendrars appelle avec ironie les recueils opportunistes qui rassemblent un attelage de circonstance.

Préface

Vingt-cinq ans plus tard, *Trop c'est trop*, qui forme avec *Aujourd'hui* une sorte de diptyque, n'échappera pas tout à fait à ce reproche. D'où le manifeste éclaté de 1931 tire-t-il donc, en regard, une cohérence aussi forte ? Sa composition soigneusement concertée intrigue et sollicite l'interprétation : le recueil s'ouvre sur la « main unique » du poète dessinée, en octobre 1917, par son ami astrologue Conrad Moricand, tandis que le texte liminaire, *Profond aujourd'hui*, place l'ensemble du volume sous le signe d'une révélation qui affirme ses pouvoirs tout en dérobant son origine :

Un dé clic. Soudain tout a grandi d'un cran. C'est aujourd'hui. Beau cheval écumanant. Les maladies montent au ciel comme les étoiles à l'horizon. Et voici Bételgeuse, maîtresse de la septième maison. Crois-moi, tout est clair, ordonné, simple et naturel.

Profond aujourd'hui ne joue pas le jeu ordinaire des manifestes. Ne portant la parole d'aucun groupe, il ne prône aucun *-isme* nouveau. Réfractaire à la théorisation aussi bien qu'à l'endoctrinement, Cendrars ne propose aucun programme d'écriture explicite. S'il se refuse à séparer l'art et la vie, les certitudes idéologiques ou poétiques cèdent le pas à l'exploration du « profond aujourd'hui » sous toutes ses formes. Et cependant c'est peut-être le premier manifeste à mériter enfin ce nom.

Au début du xx^e siècle, les avant-gardes historiques, on le sait, ont fait du lancer de manifeste un exercice rituel. Avec une autorité topographique autant que symbolique, ces discours d'annonce servent à promouvoir une vérité nouvelle de l'écriture ou de l'art. Mêlant programme, promesse et proclamation, ce sont autant d'Annonciations faites au lecteur. Leur irrésistible vocation messianique ressort d'une savoureuse définition de Tristan Tzara qui parle en expert dans son *Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* :

Préface

Un manifeste est une communication faite au monde entier, où il n'y a comme prétention que la découverte du moyen de guérir instantanément la syphilis politique, astronomique, artistique, parlementaire, agronomique et littéraire. Il peut être doux, bonhomme, il a toujours raison, il est fort, vigoureux et logique.

S'il prend place à l'avant-garde de ce qu'il préfigure, le manifeste n'est pas en lui-même un discours d'avant-garde, tant son écriture est contrainte par la polémique et le prosélytisme. Son efficacité est fonction d'un partage franc des valeurs, distribuées entre un *avant* marqué par l'erreur ou l'obscurantisme et un *après* radicalement révolutionnaire, et Tzara en fournit la preuve par l'humour. Avant tout, il importe que le manifeste *prenne date*. À partir du calendrier qu'il entend instaurer, la modernité peut enfin commencer – car c'est toujours au nom de la modernité qu'on manifeste. Mais toutes les Annonciations se ressemblent dans leur exigence commune d'être les seules vraies, et les manifestes sont écartelés entre l'assomption d'un sens glorieux et le retour d'une forme mesquine. Telle est la difficulté d'être de ce discours à contraintes : il exalte le nouveau dans la répétition.

Dans un domaine d'écriture où l'usage est à la surenchère dans l'inouï, *Profond aujourd'hui* est pourtant seul de son ordre. Depuis sa parution, cette prose poétique intrigue par un ton de jubilation saisissant chez un écrivain qui, deux ans plus tôt, s'est vu arracher la main droite à la guerre, cette main droite qui était sa main d'écriture. Or cette jubilation et cette blessure, paradoxalement, ne font qu'une, et c'est leur rencontre égarante qui change *Profond aujourd'hui* en un manifeste incommensurable aux autres. Que vient-il donc manifester ? Au plus visible, le grand retour de son auteur à l'écriture, et à une écriture toute nouvelle, fort différente des *Pâques* ou du *Transsibérien* qui ont fait sa réputation dans l'avant-guerre. Ce qui s'y laisse entrevoir et déchiffrer plus secrètement, c'est le changement de main qui commande cette révolution de l'œuvre. Non

Préface

seulement Cendrars publie pour la première fois un texte de prose, mais c'est aussi le premier texte qu'il affirme avoir écrit de la main gauche, et cette singularité est à entendre tout à la fois dans l'ordre physique, graphique et poétique. La prose d'octobre 1917 inaugure une écriture de la main gauche, qui rompt, d'une rupture inaugurale, avec la main droite perdue. À partir de la blessure accablante, puis initiatique, une allégresse imprévisible emporte tout sur son passage :

Tout change de proportion, d'angle, d'aspect. Tout s'éloigne, se rapproche, cumule, manque, rit, s'affirme et s'exaspère. Les produits des cinq parties du monde figurent dans le même plat, sur la même robe. On se nourrit des sueurs de l'or à chaque repas, à chaque baiser. Tout est artificiel et bien réel. Les yeux. La main.

C'est de la blessure que tout repart. D'étranges épanchements affectent les sensations : « L'œil tend à toucher ; le dos mange ; le doigt voit. Des touffes de bras herbeux ondulent. » La blessure a donné à l'amputé la clef des correspondances : « Le minéral respire, le végétal mange, l'animal s'émeut, l'homme se cristallise. Prodigieux aujourd'hui. » Cette alchimie du corps et du verbe est née d'un « déclic » dont Cendrars ne précise pas la nature, mais dans lequel il invite par figures à reconnaître l'amputation. Si « les maladies montent au ciel comme les étoiles à l'horizon », c'est à la suite de la main perdue qui est partie en exil tutélaire dans la constellation d'Orion.

Dans *Profond aujourd'hui*, Cendrars prend le manifeste à la lettre en réveillant, en révélant la main qui dormait dans ce mot d'un long sommeil étymologique. Qu'est-ce qu'un manifeste, en effet, sinon un texte qu'une main placarde et met à l'affiche ? Une main faite écriture, en somme, une main à lire à travers les lignes. Comment s'étonner si cette main de mots se tend au lecteur afin d'être saisie ? « Tout est artificiel et bien réel. » C'est parce qu'il restitue cette vérité oubliée que *Profond*

Préface

aujourd'hui peut être considéré comme le *premier manifeste vrai*. Comme le montre avec force le dessin liminaire de Conrad Moricand, *Profond aujourd'hui* est une main changée en texte, le manifeste du poète de la main gauche.

Ce qu'un recueil perd en continuité immédiate, *Aujourd'hui* le compense par une structure éclatée qui non seulement n'évite pas les répétitions de texte en texte mais les recherche au contraire pour les mettre au service d'une définition spectrale du moderne. Du texte inaugural à tous égards qu'est *Profond aujourd'hui*, se départent, entre prose poétique, essai et proclamation, les cinq textes suivants qui parlent tous la même langue, refondée grâce à la découverte du « chimisme des sensations », cette expérience des correspondances provoquée par le bouleversement du corps mutilé du poète. Tout s'enchaîne avec une rigueur souveraine : *J'ai tué* et l'expérience de la guerre qui a mis dans la main droite du poète l'eustache de l'assassin ; *l'Éloge de la vie dangereuse* qui découvre au voyageur, après la France, une seconde patrie spirituelle, le Brésil, tout en frayant pour lui une voie nouvelle d'écriture, l'histoire vraie, entre fiction et nouvelle autobiographique ; une exaltation de *L'ABC du cinéma*, art nouveau appelé par la double blessure de la Grande Guerre et de l'amputation et qui – image saisissante – fait se répandre les foules dans les rues « comme un sang noir » ; une vision kaléidoscopique de la modernité, à la fois une et multiple, symbolisée par la monoculture au service du « principe de l'utilité » ; la délégation au roman des pouvoirs de révélation et de révolution que Cendrars attendait du cinéma mais qu'il sait, en 1931, devoir chercher ailleurs. À cette généalogie du monde d'après la Grande Guerre, succèdent une série de « congés » donnés, dans la tradition médiévale, à beaucoup de personnages que Cendrars a rencontrés ou qu'il a été : les peintres dont il rappelle, textes précisément datés à l'appui, ce qu'il leur doit et ce qu'ils lui doivent, mais aussi les poètes avec lesquels il prend de plus subtiles distances. Renonçant au poème au nom de la poésie, il cherche un accord nouveau avec le

Préface

monde contemporain, en prise plus directe avec le décor de la vie quotidienne, les caprices de la mode, les beautés insoupçonnées de la publicité et ce qu'on n'appelle pas encore le *design*, dont il se fait l'analyste et l'apologiste.

L'image de l'écrivain et son rôle s'y voient requalifiés. Le poète de la main gauche est un *peintre de la vie moderne* comme le fut Baudelaire à travers Constantin Guys, le peintre qu'il lance dans les rues de Paris à la recherche de la modernité. Si les avant-gardes historiques peuvent être considérées comme autant de futurismes dans la mesure où elles font du futur une valeur fétiche, Cendrars à l'instar de Baudelaire est un poète du présent. C'est l'instant qui le retient et attise sa curiosité devant les merveilles du monde moderne et il en connaît pourtant « 700 ou 800 [...] qui meurent et qui naissent tous les jours. » *Aujourd'hui* exalte le présent, comme son titre l'indique et comme chacun des textes le confirme à son tour. Moderne est désormais le poète qui sait se faire tout à la fois reporter, visionnaire et alchimiste. Ouvert à la profusion inépuisable des manifestations du réel, il lui incombe de discerner les lignes de force dans le chaos mouvant de la mode et, surtout, il lui revient de faire apparaître aux yeux de tous la beauté paradoxale de ce qui jusqu'à lui n'en comportait pas : la monoculture du café, les objets manufacturés et standardisés, la réclame, le principe de l'utilité, l'actualité.

En 1931, et ce n'est pas le moindre de ses paradoxes, *Aujourd'hui* est une profession de foi en quête de programme, une sorte de bouteille à la mer. Tous les textes qu'il assemble témoignent de la renaissance de 1917, mais ils témoignent au passé. La prose poétique, le cinéma, le roman montrent et réaffirment tour à tour les pouvoirs de la main gauche dans leur diversité, leur fécondité mais aussi leur impatience. De congé en congé, ce qui se dérobe pourtant au présent de l'écriture, ce sont les territoires nouveaux où la révélation va désormais se perpétuer. Avec « L'Affaire Galmot », publié en feuilleton l'année précédente dans l'hebdomadaire *Vu*,

Préface

Cendrars a découvert le reportage et la grande presse qui le conduiront vers *Paris-Soir* au milieu des années trente. Il travaille à *Vol à voiles* qui paraîtra l'année suivante et entame un cycle de souvenirs promis à la fortune que l'on sait. C'est au seuil de ces nouvelles rencontres avec le « profond aujourd'hui » que se tient un livre de célébration à la fois rétrospectif et propitiatoire. Rétrospectif, *Aujourd'hui* donne à lire comment Cendrars, après le « déclic » de 1917, s'est peu à peu éloigné des milieux littéraires et, d'un texte à l'autre, il permet de suivre les étapes du parcours qu'il a suivi. De sa main droite, il avait bataillé autant qu'un autre, à coups de lettres ouvertes ou de manifestes, par exemple lors de la querelle dite du Simultané, à la veille de la guerre, au côté des Delaunay. Mais son éloignement des querelles parisiennes, confirmé par la découverte du Brésil en 1924, n'a pas été pour autant une palinodie. Si Cendrars « tourne le dos », comme il aime à dire, c'est pour partir à la recherche d'une modernité autre.

En 1917, dans les milieux « avancés » de la poésie, trois expressions se disputent la préséance : l'esprit d'avant-garde, l'esprit moderne et l'esprit nouveau. Certains les emploient indifféremment, comme Pierre Albert-Birot. Chez d'autres, le choix est plus tranché. Pierre Reverdy a proscrit de son vocabulaire le mot d'avant-garde pour lequel Guillaume Apollinaire n'a pas non plus un grand penchant. C'est sous la bannière de l'Esprit Nouveau qu'il cherche à enrôler toutes les recherches poétiques et artistiques vivantes, dans une conférence le 26 novembre 1917. Une remarque d'Octavio Paz peut éclairer sur cette prédilection lexicale : « Le nouveau n'est pas exactement le moderne, sauf s'il est porteur de cette double charge explosive : être négation du passé et affirmation d'un ordre différent. ¹ » Apollinaire choisit-il le nouveau *contre* le moderne ? Cette conception-là du nouveau se concilie mal avec l'impératif de rupture que préconisent, sur un mode plus agressif que le sien, les futuristes puis les dadas, mais aussi le premier

1. *Point de convergence*, Gallimard, 1976, p. 16.

Préface

Cendrars. Le nouveau, pour Apollinaire, c'est la surprise, au risque de la mode qui se nourrit elle aussi du nouveau, mais d'un nouveau bien tempéré et soumis à un retour du même par recyclage périodique. L'avant-garde implique un rejet de la tradition auquel il ne souscrit pas, préférant à la volonté de rupture radicale des formes de conciliation moins dramatisées entre l'ancien et le nouveau. Cendrars a placé drôlement ces oscillations sous le signe du « Hamac », titre du *Poème élastique* qu'il consacre à son aîné :

Apollinaire

Avance, retarde, s'arrête parfois

Tout en marquant ses distances à l'égard du nouveau trop tiède à son goût que préconise Apollinaire, Cendrars ne prend pas le parti de l'avant-garde. Ce mot n'appartient pas à son vocabulaire et quand il l'emploie, il lui donne une valeur nettement péjorative. Sans doute l'expression est-elle trop associée au mouvement futuriste italien avec lequel autant qu'Apollinaire il entretient des relations de solidarité défiante mais, surtout, l'avant-garde en littérature souffre à ses yeux d'un péché originel qui est d'être une métaphore militaire.

Dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire s'en prenait déjà à la prédilection des Français pour la rhétorique martiale : « Toute métaphore ici porte des moustaches. » Durant les années 1885-1915, la notion d'avant-garde artistique, dérivée du vocabulaire politique, connaît une vogue qui touche à l'inflation : elle entraîne une prolifération des *ismes*, ces mouvements qui cherchent tous à suffixer la modernité. Cet engouement atteint son apogée avec la publication par Marinetti, en 1909, du *Manifeste du futurisme* dont vont s'inspirer toutes les avant-gardes historiques. D'un mouvement à l'autre, la définition des enjeux et des pratiques varie considérablement, de même que leur articulation au politique, mais ce qui fait école avec Marinetti et ses amis, c'est un modèle de comportement collectif. Cet avant-gardisme

Préface

entendu comme un futurisme généralisé, Henri Meschonnic l'a défini par quatre traits : « activisme, antagonisme, nihilisme, agonisme. La lutte pour le nouveau, le mythe de la rupture, l'agressivité et le groupe.² » Dérivé du *Manifeste futuriste* de 1909, ce modèle fait la part belle aux « métaphores à moustache » comme le montre le neuvième des onze commandements dont Marinetti fait son programme :

Nous voulons glorifier la guerre – seule hygiène du monde, – le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent, et le mépris de la femme.

Ce « nous » qui parle si haut n'a rien pour séduire Cendrars l'individualiste. Dès son arrivée à Paris en 1912, il s'est tourné avec passion vers ce qui se fait de neuf chez les peintres et les poètes, mais en montrant une méfiance sans faiblesse à l'égard des écoles, des doctrines et des théories contre lesquelles son tempérament regimbe. Créer sera toujours pour lui un acte solitaire. Dans les « modernités » qu'il publie en 1919 sur les tendances nouvelles de la peinture, il annonce que « le cube s'effrite » en ajoutant aussitôt : « Je ne crois pas à un nouvel isme. Nous aurons enfin de la peinture, de la peinture personnelle, de la peinture à tempérament, et non plus de la peinture théorique, collective, anonyme. » Cendrars n'a jamais fait partie d'un mouvement constitué. Si la critique l'a parfois enrôlé sous la bannière d'un – introuvable – cubisme littéraire, c'est sans son aval. À l'égard de Dada et de Tzara, il a marqué ses distances et il a tenu des propos très durs sur le mouvement surréaliste. Dans ses entretiens radiophoniques, il devient féroce quand il évoque le jeune André Breton qui « portait déjà cet air ubuesque de grand homme de province à qui, un jour, la patrie SERAIT RECONNAISSANTE et qui n'a jamais pu se libérer de cette grosse nerveuse de gloire anthume. »

2. *Modernité modernité*, Verdier, 1988, p. 86.

Préface

Pour un poète moderne des années vingt, il n'est pourtant pas facile d'échapper au modèle du groupe avant-gardiste. Lorsque Cendrars quitte Paris, en 1924, pour rompre avec les milieux littéraires, il n'évite le Charybde surréaliste que pour rencontrer Scylla chez les modernistes brésiliens. Faisant le bilan sur cette aventure dans *Trop c'est trop*, il convient que ces derniers ne manquaient pas de talent, mais ses critiques sont sévères :

Mes amis étaient insupportables, car c'était tout de même un cénacle, et écrivains, journalistes et poètes paulistes singeaient de loin ce qui se faisait à Paris, New York, Berlin, Rome, Moscou. Ils honnissaient l'Europe, mais ils n'auraient pu vivre une heure sans le modèle de sa poésie.

Dans la description du groupe de São Paulo s'insère en filigrane un portrait-charge du mouvement surréaliste. Rien ne manque au tableau de « cette phalange théorique qui devait bouffer le monde entier » : ni un pape, et c'est Mario de Andrade, ni un prophète, et c'est Oswald de Andrade, et tout s'y joue par manifestes, exclusives, palabres interminables, exploits d'huissiers et scandales. Que restera-t-il de tout ce talent dilapidé ? « Rien, sinon de la curiosité, quelques romans illisibles, une pincée de plaquettes rares et rarissimes, un ou deux poèmes, des beaux, hors du temps et, quoique inspirés, signés d'un nom solitaire comme il se doit. »

Lorsque Cendrars découvre le Brésil, son refus de l'action collective s'est aggravé d'une nouvelle raison de rejeter toute posture d'avant-garde : la métaphore militaire a été discréditée par la Grande Guerre. Il ne pose pas pour autant au pacifiste et la violence règne partout dans son univers. Dans le ventre de sa mère, il veut déjà mordre son père ; petit garçon à Naples, il tue un lépreux ; à quatorze ans il saisit un couteau de cuisine à nouveau contre son père ; il se bat avec Rilke devant *La Closerie des Lilas*, et lui, le Suisse neutre, il s'engage comme volontaire dans l'armée française. Mais, justement, la

Préface

guerre a tout remis en question. Ces poses martiales, ces textes belliqueux, ce goût des polémiques, cette guerre de papiers conduisaient *logiquement* dans les tranchées. C'est là que s'est révélée à lui la terrible continuité qui unit la plume du poète, l'eustache de Bonnot et le couteau du soldat. Tel est l'accablant propos de *J'ai tué*, écrit le 3 février 1918, après la blessure mais pendant la guerre. Ce texte dresse un réquisitoire contre l'ensemble de la civilisation occidentale qui a permis l'horreur, mais il constitue aussi le plus avant-gardiste des manifestes d'avant-garde, celui qui vend la mèche parce qu'il expose en pleine lumière l'insoutenable vérité de la métaphore militaire. C'est bien un poète qui parle, en effet, et qui s'adresse aussi aux poètes modernes. La violence qu'ils exaltaient, leur guerre contre la tradition, les voici à leur comble mais dépouillées de leurs alibis idéologiques :

À nous deux maintenant. À coups de poing, à coups de couteau. Sans merci. Je saute sur mon antagoniste. Je lui porte un coup terrible. La tête est presque décollée. J'ai tué le Boche. J'étais plus vif et plus rapide que lui. Plus direct. J'ai frappé le premier. J'ai le sens de la réalité, moi, poète. J'ai agi. J'ai tué. Comme celui qui veut vivre.

Ce combat tend aussi un miroir à l'avant-garde. Quelle est la vérité d'une métaphore pour qui ne se paie pas de mots ? C'est le passage à l'acte. Sauf mascarade, une métaphore militaire conduit tout droit sur les champs de bataille. Pour le « mauvais poète » du *Transsibérien* qui ne savait pas « aller jusqu'au bout », l'heure est venue de mettre sa poésie à l'épreuve du réel : « Je palpe une vérité froide sommée d'une lame tranchante. » Cette « vérité froide » procède à une inculcation universelle qui n'épargne pas la poésie. Si l'avant-garde conduit à la guerre, en retour la guerre disqualifie l'avant-garde. Militariste, Cendrars ne l'a jamais été non plus. Pour lui la guerre n'a qu'une seule explication : elle offre une issue à la violence dont chacun est la proie. *J'ai tué* n'est pas pour

Préface

autant une apologie de la guerre, comme Aragon l'a soutenu au nom des surréalistes. Le constat que dresse Cendrars est sans alibis : il n'y aurait pas de guerre si les hommes n'avaient pas le goût du sang.

Tout semble rapprocher de Dada l'auteur de *Moravagine* : l'effondrement proclamé de toutes les valeurs, une dérision généralisée, la condamnation de tout passage à l'institution, le rejet de l'ambition littéraire, sans oublier l'éloge de l'idiotie. Tout – sauf l'usage que fait Dada de la guerre. Dada a choisi de jouer à la guerre avec des soldats de mots. Il y a là quelque chose d'inacceptable pour le grand mutilé. C'est une des rares occasions où il réagit en ancien combattant : la gesticulation Dada est pour lui une affaire de planqués et de déserteurs qui se disqualifient d'eux-mêmes. Quant aux surréalistes, la cause est entendue, même s'ils ne se sont jamais voulus d'avant-garde. Ils n'ont rien compris, rien appris. Après l'entracte de la guerre, ils sont remontés sur la scène de l'avant-garde pour y reprendre le spectacle interrompu. Et la ronde des manifestes, des exclusions, des palabres et des scandales a repris, comme si rien ne s'était passé. Ce n'est pas au nom de considérations poétiques que Cendrars tient les surréalistes pour les épigones des *Soirées de Paris*. Il juge anachronique le tour qu'ils donnent à leur entreprise. Comment peut-on revenir à la guerre des papiers ? L'avant-garde est d'avant-guerre, définitivement. Il ne cessera plus de le redire : « La vie est ailleurs, et la modernité ! » À certains égards, *Aujourd'hui* pourrait être considéré comme une réplique retardée aux *Manifestes* de Breton, moins un anti-manifeste du surréalisme toutefois qu'un contre-manifeste lancé au nom d'une autre idée de la modernité et du manifeste, en riposte à ceux des surréalistes que Cendrars n'aimait guère.

S'il fallait caractériser d'un mot le parcours si accidenté de Cendrars, ce ne serait évidemment pas celui d'avant-garde qui s'imposerait, ni même celui de nouveauté, mais bien celui de *modernité*. Plus que jamais après la Grande Guerre, cette exigence demeure pour lui, mais elle doit se frayer de

Blaise Cendrars

•• Aujourd'hui

Par un tour prophétique exceptionnel chez Cendrars, *Aujourd'hui* (1931) tient tout ensemble de la profession de foi, de l'art poétique et d'une proclamation à la face du monde entier. Dans ce manifeste éclaté, le poète célèbre les merveilles de la modernité dans tous les domaines, sans jamais séparer l'art de la vie contemporaine. Tout s'y déduit en secret du texte liminaire, « Profond aujourd'hui », dont le ton jubilatoire avait surpris à sa première publication en 1917. Marquant le grand retour de l'écrivain qui avait perdu sa main droite au combat, il rendait surtout au manifeste une vérité étymologique aussi troublante qu'oubliée : un manifeste est-il rien d'autre qu'une main d'écriture ? Désignant par figures l'origine de son renouveau créateur, « Profond aujourd'hui » est le manifeste du poète de la main gauche.

La collection « Tout autour d'aujourd'hui » réunit, en quinze volumes, les œuvres complètes de Blaise CENDRARS (1887-1961) dont elle propose la première édition moderne, avec des textes établis d'après des sources sûres (manuscripts et documents), accompagnés de préfaces et suivis d'un dossier critique comprenant des notices d'œuvres, des notes et une bibliographie propre à chaque volume.

Poète, romancier, mémorialiste, Cendrars fut aussi un essayiste attentif à toutes les manifestations du monde moderne. Trois livres Aujourd'hui (1931) – son art poétique –, Le Brésil (1952), Trop c'est trop (1957), et quelques articles majeurs, « Sous le signe de François Villon » (1939), « Jéroboam et La Sirène » (1939), « Paris par Balzac » (1949), composent une somme critique de première importance.

Textes préfacés et annotés par Claude Leroy.

DENOËL

B 25483.8  04.05
ISBN 2.207.25483-6
28 € TTC

