

LE MODERNISME RÉCALCITRANT  
DE ROBERTO SCHWARZ

Sans trop forcer la note, on peut dire du modernisme ce que les situationnistes ont soutenu à propos de la Commune : ceux qui restituent l'histoire du mouvement en se plaçant du point de vue omniscient d'un narrateur traditionnel montrent sans peine qu'il était objectivement condamné ; pris dans ses propres contradictions, il ne pouvait espérer les surmonter. La sage leçon à tirer d'une telle expérience est que toute tentative d'aller au-delà de l'état de fait serait finalement vouée à l'échec, tournant inlassablement à vide ou renversant en son opposé, le culte de l'existant. Ce qui passe sous silence dans cette manière de raconter les choses, c'est que pour ceux qui les ont vécues, « le dépassement *était là*. »<sup>1</sup> Autrement dit, le temps présent était expérimenté comme pleine présence éclipsant le passé en même temps qu'il était lui-même sans cesse éclipsé par un sentiment du présent comme ouverture vers un avenir qui, dans un sens, était déjà là, en construction.<sup>2</sup> Avant d'aborder la question de la place significative que le modernisme occupe dans les réflexions de Roberto Schwarz, il convient de dire quelques mots au sujet de cette confluence entre modernisme artistique, bouleversement social et ouverture utopique, quelque chose que Schwarz et ses compagnons de

---

<sup>1</sup> Guy Debord, Attila Kotányi & Raoul Vaneigem, « Sur la Commune » [1962], Debord, *Œuvres* (Paris : Gallimard, 2006), p. 632.

<sup>2</sup> Cf. Terry Eagleton, « Capitalism, Modernism and Postmodernism » [1985], *Against the Grain* (London : Verso, 1986), p. 139.

génération ont pu d'ailleurs expérimenter au plus haut point dans les années qui ont précédé le coup militaire brésilien de 1964.

Depuis le dix-neuvième siècle en effet, insurrection esthétique et révolution sociale avaient comme un rendez-vous dans un avenir pas très lointain, une rencontre plusieurs fois loupée, et jusqu'à l'année macabre de 1933, il n'était pas rare qu'un optimisme diffus, chez bien d'artistes, fécondât « toutes les formes, même les plus généreuses, de l'impatience historique. »<sup>3</sup> Et même les manifestations artistiques qui semblaient exprimer un vif désespoir face à la laideur et au vide spirituel de l'ère des machines n'étaient pas pour autant carrément déprimées ou accablantes, comme ce serait souvent le cas quelques décennies plus tard : la lassitude, l'ironie, l'incrédulité et le dégoût envers la modernisation étaient des sentiments réels qui conféraient une vitalité et une puissance expressives sans égal aux œuvres modernistes les plus violemment intransigeantes dans leur rejet de l'ordre bourgeois. À cet égard, pour ne citer qu'un exemple, le contraste entre les premiers poèmes d'un T. S. Eliot, comme « Prufrock » (écrit en 1910-11), et ceux publiés plus tard dans *Four Quartets* (composés entre 1935 et 1942) est assez révélateur : « Il est clair que quelque chose est sorti de scène, une sorte de courant a été coupé, le vers tardif ne *contient* pas celui d'avant, même s'il est présenté comme une version perfectionnée de celui-ci. »<sup>4</sup> De manière générale, on peut dire que lorsque le grand revirement attendu n'a pas eu lieu, ou a pris un mauvais tour, la désublimation visée par les avant-gardes historiques, dans le sillage de laquelle devrait se produire la réappropriation de l'existence

---

<sup>3</sup> José Antonio Pasta, *Trabalho de Brecht. Breve introdução ao estudo de uma clacissidade contemporânea* (São Paulo : Ática, 1986), p. 67.

<sup>4</sup> George Orwell, « Review : "Burnt Norton," "East Coker," "The Dry Savages" by T. S. Eliot » [1942], *The Collected Essays*, vol. II (Harmondsworth : Penguin, 1977), p. 273.

aliénée, a débouché sur des faux dépassements de la distance entre l'art et la vie : d'un côté, on avait affaire à l'esthétisation de la politique sous le fascisme, de l'autre, opérée par une industrie de la culture de plus en plus envahissante, à une esthétisation marchande de la vie quotidienne. Avec la Seconde Guerre, se produit semble-t-il la véritable césure. La juxtaposition ou simultanéité de temporalités sociales distinctes, qui était à la base de l'élan moderniste, s'évanouit pour la plupart avec « l'équilibre monotone qui caractérisait l'ordre atlantique de l'après-guerre, » bien que cela n'ait pas empêché l'émergence d'une myriade d'avant-gardes tardives, l'héritage moderniste constituant encore « à la fois un modèle et une mémoire internes, en dépit des circonstances extérieures défavorables à sa perpétuation. »<sup>5</sup>

Il reste que, par une sorte de ruse diabolique de la rationalisation sociale dominante, les objectifs libertaires qui avaient animé les avant-gardes (aussi bien artistiques que politiques) finissent en large mesure par fonctionner comme des ingrédients dynamiques de la modernisation capitaliste : l'aversion à l'immobilisme – de la *paralysis* joycienne au *para-mo cultural* des écrivains latino-américains – ouvre la porte au goût du mouvement sans conséquence, analogue à logique de la production pour la production ; la recherche moderniste du nouveau prend les formes dégénérées de l'idéologie de la différence et de la diversité, la forme de la mode, de l'obsolescence programmée des marchandises. Après coup, certains vont jusqu'à soutenir que le modernisme a joué un rôle charnier dans la conversion du négatif en positif, contribuant à acclimater le public aux chocs et aux aléas de la vie moderne, normalisant « les ruptures sociales de la négation par ses tactiques

---

<sup>5</sup> Perry Anderson, *Les origines de la postmodernité* [1998], trad. Natacha Filippi et Nicolas Vieillescazes (Paris : Les Prairies ordinaires, 2010), pp. 116-17.

formelles et spatiales. »<sup>6</sup> En rétrospective, une école comme la Bauhaus apparaîtra comme n'étant finalement rien de plus qu'une « chambre de décantation des avant-gardes » dont le rôle historique n'aura été autre que « de sélectionner tous les apports des avant-gardes et de les mettre à l'épreuve de la réalité productive. »<sup>7</sup>

À l'encontre de telles lectures, l'œuvre de Schwarz nous fournit semble-t-il des éléments d'une conception plus nuancée de l'expérience moderniste. Ceux qui voient une homologie entre la vocation contestataire et démythifiante des différents modernismes et les tendances profanatrices et destructurantes du capital n'ont cependant pas complètement tort. Souvent, surtout dans les premiers moments du mouvement, comme le remarque Schwarz lui-même, on avait tendance à croire, un peu naïvement, que « raison, capitalisme d'usine et beauté » devraient converger afin de presser l'avènement de « l'âge nouveau, » d'où les tentatives « d'aligner le goût sur les "principes de la grande industrie," ce qui représente une rupture profonde avec la tradition culturelle, tout en actualisant et en réaffirmant l'hégémonie bourgeoise. »<sup>8</sup> Lié à l'imminence de la révolution sociale, le radicalisme artistique des premières décennies du siècle misait en effet, pour la plupart, sur la rationalisation de la vie, en opposition à l'étroitesse de l'utilitarisme bourgeois, rationalisation qui devrait ouvrir la voie à un usage des choses lié à des besoins réels et collectifs, dont beaucoup resterait à découvrir.<sup>9</sup> En même temps, ou parallèlement à cela,

---

<sup>6</sup> Gail Day, *Dialectical Passions. Negation in Postwar Art Theory* (New York : Columbia UP, 2011), p. 82.

<sup>7</sup> Manfredo Tafuri, *Projet et utopie. De l'avant-garde à la métropole* [1973], trad. Françoise Brun (Paris : Dunod, 1979), p. 81.

<sup>8</sup> Roberto Schwarz, « O progresso antigamente » [1980], *Que horas são?* (São Paulo : Companhia das Letras, 1987), p. 108.

<sup>9</sup> Cf. Schwarz, « Didatismo e literatura » [1967], *O pai de família e outros estudos* (Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1978), p. 50.

le programme primitiviste des avant-gardes affirmait que la tradition esthétique, figée dans l'académisme, avait tissé une épaisse toile d'aliénations et préjugés de toutes sortes, qu'il fallait percer afin que la réalité concrète pût briller : « Une fois débarrassés les faits de la croûte de sensiblerie littéraire et complications psychologiques typiques du XIX<sup>e</sup> siècle, l'individu trouverait la poésie revitalisée des sens, de l'intelligence et de l'action. »<sup>10</sup>

Sur la vague du processus de rationalisation sociale ou, au contraire, en réaction à celui-ci, en mettant plutôt l'accent sur la créativité pour ainsi dire « pré-rationnelle » puisée dans des cultures populaires du monde entier, une formidable ouverture de l'horizon d'attentes était au cœur de la sensibilité moderniste à ses débuts. Un peu comme plus tard au Brésil avant 1964, on sentait que l'avenir pouvait prendre aussi bien la forme d'un approfondissement du capitalisme que de l'irruption d'une société radicalement nouvelle, de type plutôt socialisant et démocratique. Les explications de l'épuisement du modernisme varient et ne convergent pas toujours. D'une part, on l'attribue à l'absence progressive de toute alternative concevable au statu quo mondial de la société de consommation, « qui bloque la probabilité d'une rénovation culturelle profonde comparable à la grande époque des découvertes esthétiques du premier tiers du [XX<sup>e</sup>] siècle. »<sup>11</sup> D'autre part, comme on l'a vu, on a la thèse des liens de parenté entre avant-garde esthétique et avant-garde du capital, établie sur la convergence de principe entre la modernité artistique et la standardisation industrielle requise par le moment post-libéral du capita-

---

<sup>10</sup> Schwarz, « A carroça, o bonde e o poeta modernista » [1983], *Que horas são?*, cit., p. 17.

<sup>11</sup> Perry Anderson, « Marshall Berman : Modernity and Revolution » [1983/1985], *A Zone of Engagement* (London/New York : Verso, 1992), p. 44.

lisme.<sup>12</sup> La question est alors de savoir si le modernisme ne serait pour finir davantage une culture affirmative, allant dans le sens du capital, plutôt qu'une culture d'opposition, fer de lance de la nouvelle société émergeant des ruines de l'ancienne ; certains diront même qu'il s'agirait d'une sorte de culture d'opposition affirmative malgré elle, d'où la facilité avec laquelle ses démarches ont été institutionnalisées. Et effectivement, il s'est avéré qu'attitude rebelle et plaisanterie, ironie et insensibilité, choc et épouvante se marient parfaitement avec le consumérisme, ce qui conduit à des apories singulières : un anti-normativisme qui devient la norme, l'hédonisme érigé en dogme et un expérimentalisme qui fait fi de toute expérience.<sup>13</sup> Écrivant après 68, face à la désublimation répressive et à l'anti-intellectualisme qu'il notait avec appréhension dans la nouvelle gauche et dans une large mesure dans les mouvements de jeunesse de l'époque, quelqu'un comme Marcuse se demandait si le modernisme restait une possibilité actuelle ou s'il avait déjà atteint un « point de non-retour, celui où l'œuvre s'éclipse de la dimension d'aliénation, de la négation et de la contradiction en forme, pour n'être plus qu'un jeu sonore, un jeu langagier, inoffensif et sans mission, un choc qui ne choque plus, un coup d'épée dans l'eau. »<sup>14</sup> Comme le remarque

---

<sup>12</sup> Cf. Otília B. F. Arantes, « Arquitetura Nova antigamente : o que fazer ? Conversando com um modernista recalcitrante » [1994], *Urbanismo fim de linha* (São Paulo : Edusp, 2001), pp. 71-89. Il s'agit d'une réponse à des questions posées précédemment par Schwarz, « Pelo prisma da arquitetura » [1994], *Seqüências brasileiras* (São Paulo : Companhia das Letras, 1999), pp. 199-204. Quoique concernant avant tout le mouvement moderne en architecture, la discussion entre les deux – qui a inspiré le titre de cette communication – revêt le plus vif intérêt pour quiconque s'intéresse à la nature et au sort du modernisme en général.

<sup>13</sup> Cf. Hans Magnus Enzensberger, « Les apories de l'avant-garde » [1962], *Culture ou mise en condition ?*, trad. Bernard Lortholary (Paris : Union générale des éditions, 1973), pp. 342-80.

<sup>14</sup> Herbert Marcuse, *Contre-révolution et révolte* [1972], trad. Didier Coste (Paris : Seuil, 1973), pp. 146-47.

Schwarz, selon la manière dont elles sont entreprises, « la fusion de la théorie et de la pratique et l'abolition de la frontière entre les genres – des ambitions qui sont au cœur de l'art moderne – peuvent avoir une forte dimension régressive. »<sup>15</sup> À la différence pourtant de la culture postmoderniste, qui dissoudra gaiement ses propres frontières, devenant coextensive à la banalité de l'existence mercantilisée, l'un des principaux traits du modernisme était justement le développement de stratégies pour résister aux ravages de la marchandisation sur la vie sociale et la culture, les œuvres modernistes étant à ce titre et pour cette raison constamment « en contradiction avec leur propre statut matériel. »<sup>16</sup> Dans cette *tension* précisément réside pour la plupart leur beauté, un type non convenu de beauté, en désaccord avec le goût dominant, sans pour autant être dépourvu de *significations collectives*, pointant, ne serait-ce qu'en négatif, vers de nouvelles formes culturelles, vers d'autres formes de sociabilité,<sup>17</sup> renfermant de ce fait une étincelle critique, « qui allume l'imagination utopique des gens ». <sup>18</sup> Voilà qui explique peut-être pourquoi Schwarz – qui n'a jamais caché ses sympathies et son affinité avec des positions *pro-modernes mais anti-mercantiles* qu'il aperçoit chez Brecht, Adorno, Antonio Candido ou Maurício Segall, et dont l'exact contrepied serait le *postmodernisme pro-marché* qu'il ne manque pas de noter dans certaines tendances néo-avant-gardistes brésiliennes – refuse obstinément de renoncer à ce que sa génération a vécu comme « beauté moderne » (pour ne rien dire des promesses politiques associées à cette dernière) et reste récalcitrant à la thèse d'une absorption sans reste des

---

<sup>15</sup> Schwarz, « Marco histórico » [1985], *Que horas são?*, cit., p. 63.

<sup>16</sup> Eagleton, « Capitalism, Modernism and Postmodernism, » cit., p. 140.

<sup>17</sup> Cf. Schwarz, « O fio da meada » [1985], *Que horas são?*, cit., pp. 73-4.

<sup>18</sup> Paulo Arantes, « Conversa com um filósofo zero à esquerda » [1999], *Zero à esquerda* (São Paulo : Conrad, 2004), p. 287.

expériences modernistes par la modernisation.<sup>19</sup>

L'attaque des avant-gardes historiques à l'art comme institution sclérosée était liée, comme on l'a vu, à la crise générale de l'ordre bourgeois et aux « perspectives radicalement démocratiques et anti-traditionalistes ouvertes par le processus industriel. »<sup>20</sup> Tout comme les actes entrepris par les communistes en 1871, les images conçues par les artistes modernistes « réunissent en une seule pensée la technique actuellement possible et l'exigence humaine du concret. »<sup>21</sup> Une telle audace, comme l'a remarqué Adorno, la société ne l'a jamais admise. Car il ne s'agissait pas pour les modernistes de sauver la vérité d'une société qui l'avait déjà perdue, ni non plus de se laisser entraîner par l'irrationalité d'une raison mise au service de l'intérêt particulier, et qui ne peut disparaître que par la vérité réalisée de l'universel.<sup>22</sup> En phase avec « la quête prolétarienne des formes de la société rationnelle, libérée des entraves de la propriété bourgeoise, »<sup>23</sup> le moment du modernisme fut celui où les positions et le langage de l'individualisme bourgeois, présupposés par l'expérience esthétique traditionnelle, étaient devenues insoutenables, démentis au sein du capitalisme lui-même, dont le processus productif était partiellement socialisé : la crise de l'art « auratique, » pour reprendre

---

<sup>19</sup> Cf. Schwarz, « Pelo prisma da arquitetura, » cit., p. 204 : « [...] qu'en est-il des expériences modernistes à partir desquelles se sont formées, mal ou bien, les notions de beauté de notre génération et des précédentes, notions dont je ne saurais me défaire ? Je pense à l'impact de révélations juvéniles, comme celles que procurent – disons – le mobilier scandinave, la religion des tuyaux apparents, la sobriété de l'espace moderne, l'anti-illusionnisme de la scène brechtienne, etc. Ont-elles été absorbées par la modernisation, sans qu'aucun résidu critique ne subsiste ? »

<sup>20</sup> Schwarz, « A carroça, o bonde e o poeta modernista, » cit., p. 12.

<sup>21</sup> Theodor W. Adorno, « L'attaque de Veblen contre la culture » [1941], *Prismes. Critique de la culture et société*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz (Paris : Payot, 2003), p. 82.

<sup>22</sup> Je reprends pour mon compte les propos d'Adorno, *Trois études sur Hegel* [1963], trad. collective (Paris : Payot, 2003), p. 76.

<sup>23</sup> Schwarz, « O progresso antigamente, » cit., p. 110.



les termes de Benjamin, reflétait celle de la propriété privée, et annonçait le socialisme comme une virtualité du présent.<sup>24</sup> Cela, souligne Schwarz, donnait occasion à une impulsion politique : *libérer des carcans particularistes les forces créatives de la société.*

Consciemment ou non, les expériences modernistes les plus significatives se mouvaient dans cette constellation, dans l'interstice « entre l'espace de l'existence et la prégnance du vécu. »<sup>25</sup> Dans la littérature en particulier, qui nous concerne de plus près ici, on a affaire avant tout à des personnages qui ne s'encadrent pas dans les coordonnées romantiques ou réalistes classiques – et encore moins dans les formes dégradées de réalisme qui prédominent toujours dans les sous-produits de la culture massifiée, dans lesquels les flancs dentelés de l'existence sont systématiquement rodés et satinés –, des personnages en désaccord avec leur propre condition, monomaniaques, hystériques, loufoques, angoissés, tirillés par la besogne ou estropiés par les errances à la recherche du temps perdu, « chevauchant l'énorme raz-de-marée d'une existence sans espoir, »<sup>26</sup> laquelle n'éclate par moments que dans la poursuite de l'excès qui brise la normalité et suspend brièvement la vigilance de l'habitude.<sup>27</sup> Cette poursuite de la vie réconciliée a donc pour toile de fond une logique de la désin-

---

<sup>24</sup> Cf. Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (plusieurs versions), et Schwarz, « Nota sobre vanguarda e conformismo » [1967], *O pai de família e outros estudos*, cit., pp. 44 et 46.

<sup>25</sup> Manfredo Tafuri & Francesco Dal Co, *Modern Architecture/2* [1976], trad. Robert Erich Wolf (New York : Rizzoli, 1986), p. 345.

<sup>26</sup> William Faulkner, *Light in August* [1932] (New York : Vintage, 1987), p. 533 : « I tell you, they were not men after spoils and glory; they were boys riding the sheer tremendous tidal wave of desperate living. »

<sup>27</sup> Cf. Samuel Beckett, *Proust* [1930], trad. Édith Fournier (Paris : Minuit, 1990), p. 34 : « Chez Proust, les exemples abondent où l'on trouve ces deux ordres d'expérience : la mort de l'habitude et la brève interruption de sa vigilance. » Je remercie Cláudio R. Duarte de m'avoir attiré l'attention sur ce passage.

tégration, dont la mise à nu exige la rupture de l'illusion réaliste, le dévoilement de la cuisine littéraire, ce qui entraîne l'exacerbation du métalangage, du recours à la parodie, etc., ainsi qu'une fragmentation croissante, de la syntaxe (le monologue intérieur de Molly Bloom), du mot (la cascade sans fin de mots-valises de *Finnegans Wake*), de l'œuvre elle-même (*Rayuela, La Vie mode d'emploi*).

Certes, Schwarz lui-même nous mettra en garde contre la stérilité d'un usage acritique des stratégies modernistes de déroutinisation, devenues entretemps monnaie courante dans le paysage publicitaire postmoderne, comme s'il suffisait actuellement de détecter « l'étrangeté dans le familier, l'irrationnel dans le commun et l'aberrant dans la règle » pour réorganiser la société.<sup>28</sup> L'éclaircissement commercial des coulisses de la création artistique va désormais dans le sens inverse, d'une *confirmation de l'ordre présent* ; la dénaturalisation superficielle des processus productifs concoure à une ré-naturalisation du statu quo, à un *renforcement de l'illusion* de son caractère pérenne et indépassable. Cela dit, est-ce que la dénonciation de la vie disqualifiée qui est au cœur des œuvres du haut modernisme, et par là même la promesse d'une existence non aliénée, ou bien encore « la conception [que l'on trouve chez un artiste comme Brecht] d'une voie moderne pour la généralisation de la culture exigeante, »<sup>29</sup> ont-elles perdu du sens, cessé de compter du fait de la routinisation des stratégies et techniques modernistes de désidentification dans les domaines de la mode, du design, de la publicité et, de manière générale, de la culture industrialisée ? Ce serait ignorer, comme l'ont mis au point déjà dans les années 1940 Adorno et Eisler dans leur étude sur la musique de cinéma, non seulement que les véritables « innovations radicales y sont

---

<sup>28</sup> Schwarz, « Altos e baixos da atualidade de Brecht » [1998], *Seqüências brasileiras*, cit., p. 116.

<sup>29</sup> Schwarz, « A carroça, o bonde e o poeta modernista, » cit., p. 12.

largement exclues pour des raisons commerciales » – « du moderne, mais pas trop » est le mot d'ordre de cette routinisation industrielle et pseudo-moderne du non-routinier –, mais que la réelle signification du langage esthétique moderne, détruite par sa routinisation marchande, a peut-être migré ailleurs.<sup>30</sup>

Dans un essai de jeunesse, sur Kafka, Schwarz attirait l'attention sur la frontière ténue, dans beaucoup de chefs-d'œuvre modernistes, entre *poésie de l'aliénation*, qui « révèle la *condition* d'être soumis, » et *poésie aliénée*, dans laquelle l'intention subjective devient *langage plein* par la voie de l'impuissance.<sup>31</sup> Plus tard, dans une polémique contre les poètes néo-concrétistes brésiliens, Schwarz allait déceler dans un roman de Paulo Emílio Salles Gomes (traduit en français avec le titre de *P... comme Polydore*) une *tension* constante « entre la liberté d'esprit d'un homme fin et expérimenté et l'extrême étroitesse, jusqu'à la stupidité, d'une matière à laquelle cette liberté – de teneur rationnelle – se charge de donner forme. »<sup>32</sup> Schwarz remarque que l'intention de désaliéner passe dans ce livre par une alliance programmatique avec toute forme d'aliénation, mais de manière que l'aliénation soit subordonnée à la joie intellectuelle qui accompagne sa compréhension et son possible dépassement – l'exacte « contraire de la fascination qui conduit la moitié de l'art moderne à se complaire dans l'aliénation qu'il signale, au point de finalement la dupliquer. »<sup>33</sup> En

---

<sup>30</sup> T. W. Adorno & Hanns Eisler, *Composing for the Films* [1947] (London: Athlone, 1994), p. 44.

<sup>31</sup> Schwarz, « Uma barata é uma barata é uma barata » [1961], *A sereia e o desconfiado* [1965] (Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1981), pp. 68-9.

<sup>32</sup> Pour reprendre la bonne synthèse de José Antonio Pasta, « Pensée et fiction chez Paulo Emílio : notes pour une histoire de *Três mulheres de três PPPês* » [2013], *Paulo Emílio Salles Gomes ou la critique à contre-courant. Une anthologie*, éd. par Isabelle Marinone & Adilson Mendes (Paris : Afrhc, 2016), p. 323.

<sup>33</sup> Schwarz, « Sobre as *Três mulheres de três PPPês* » [1978], *O pai de família e outros estudos*, cit., p. 138.

cela résiderait, selon Schwarz, son actualité littéraire : « À l'heure où l'expérimentalisme technique semble relativement domestiqué et récupéré, c'est dans l'esprit critique en tant que tel que se réfugie la véritable modernité, qui paradoxalement peut même reposer sur un semblant de conventionnalisme formel. »<sup>34</sup> Quoique employant des formes plutôt traditionnelles, la prose extrêmement fluide de l'auteur, dans le « travail de déconventionnalisation et rationalisation du langage », « est profondément en phase avec la scène moderne », constituant « un résultat d'avant-garde. »<sup>35</sup> Un bel exemple de *réinvention du modernisme* – ou de *la modernité esthétique* – à travers la complexité du présent.

Selon Schwarz, s'« il ne suffit plus, pour une définition substantielle de ce qu'est l'avant-garde, d'accentuer le côté de la transformation, » laquelle « existe, aujourd'hui, de manière conservatrice, partout, » cela ne signifie pas pour autant que *l'idée d'avant-garde* ait perdu son sens, mais seulement que « sa situation est devenue beaucoup plus difficile. »<sup>36</sup> Ce ne signifie pas non plus que toute « tentative de donner une conséquence à l'univers moderniste dans des circonstances modifiées » soit fatalement vouée à l'échec.<sup>37</sup> La *perte de tension* qu'Adorno avait diagnostiquée dans les œuvres de la néo-

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pp. 132 et 134-5.

<sup>36</sup> Roberto Schwarz, « Que horas são? » [1987], *Seja como for* (São Paulo : Duas Cidades/Editora 34, 2019), p. 12.

<sup>37</sup> Schwarz, « Um minimalismo enorme » [2002], *Martinha versus Lucrecia* (São Paulo : Companhia das Letras, 2012), p. 140. Un exemple de choix ici pour Schwarz serait Brecht : la manière dont celui-ci a été et reste actuel au Brésil « montre des aspects réels de son œuvre, différents de ceux qui se sont imposés en Allemagne. C'est un chapitre de la réélaboration de l'avant-gardisme européen dans la périphérie du capitalisme, » qui ne manque à son tour de constituer une « déprovincialisation de l'universalisme européen » (« Sequências brasileiras » [1999], *Seja como for*, cit., p. 181).

avant-garde musicale d'après-guerre<sup>38</sup> ne s'explique pas seulement par une dialectique immanente du matériau artistique – une conséquence de l'idée même de construction –, mais est due, selon le philosophe, en partie aussi à la disparition de « la part d'utopie, l'insatiabilité à l'égard de ce qui est, »<sup>39</sup> quelque chose qui relève finalement des « qualités personnelles de l'artiste d'avant-garde » que Schwarz avait noté chez Paulo Emílio, mais qu'il voit à l'œuvre également chez Machado de Assis, chez les modernistes Mário et Oswald de Andrade, ou encore chez des critiques comme Adorno et Antonio Candido, à savoir l'« activité critique élargie, » l'« ampleur intellectuelle » hors commun, sans oublier « l'effort de véracité et de raison. »<sup>40</sup>

Un tel encensement du travail de formalisation artistique de l'expérience par une conscience intellectuelle éveillée suppose une convergence, en la personne d'un artiste non-conformiste et bien formé, entre imagination esthétique et faculté sociale de juger, de même que la conception de l'œuvre d'art comme outil d'un sondage en profondeur de la réalité historique, positions apparemment décalées, en tout cas tout à fait à contre-courant si l'on considère qu'au même moment, dans les sociétés centrales, on célébrait la mort de l'auteur, la fin du sujet, l'éclipse du référent, une écriture désincarnée et auto-phagique... Allant à l'encontre de cette notion de critique qui ne passe jamais de mode – laquelle se contente de registrer fastidieusement l'auto-implication de l'œuvre dans la structure pseudo-profonde de la répétition, la courbe par laquelle

---

<sup>38</sup> Adorno, « Le vieillissement de la nouvelle musique » [1954], trad. Michèle Lhomme, Alain Lhomme et Anne Boissière, *Rue Descartes*, n. 23 (mars 1999), pp. 113-33.

<sup>39</sup> Adorno, « Modernité » [1962], *Introduction à la sociologie de la musique*, trad. Vincent Barras et Carlo Russi (Genève : Contrechamps, 1994), p. 187.

<sup>40</sup> Schwarz, « Sobre as *Três mulheres de três PPPês*, » cit., p. 129.

l'œuvre ne désigne autre chose qu'elle-même, ne se présente que comme radotage du langage par le langage –, il convient de rappeler que l'attention attirée sur la place de l'intention subjective dans la constitution de l'œuvre n'implique aucunement un retour inopiné chez le champion de l'objectivité de la forme qu'est Schwarz au primat du tempérament individuel dans l'explication esthétique. Ce qu'il semble dire, au contraire, c'est que la qualité de l'œuvre, sa *modernité*, bien qu'un attribut de l'élaboration formelle, n'est pas pour autant séparable de l'esprit critique – voire, pour employer la belle expression d'Alexander Kluge, d'« une posture mentale partisane [*ein Partisanentum des Geistes*] »<sup>41</sup> – qui lui donne le ton et favorise un niveau de réflexion supérieur à celui de la tendance objective.

Sous ce prisme, on peut se demander si la raison pour laquelle la culture du capitalisme en crise – de nos jours farouchement antimoderniste<sup>42</sup> – tombe le plus souvent en deçà des meilleures réalisations modernistes tient simplement à la récupération commerciale des procédures techniques employées dans ces dernières, ou si cela ne se doit aussi, peut-être même davantage, à l'insoutenable légèreté de l'être postmoderne, qui

---

<sup>41</sup> Alexander Kluge & Rainer Stollmann, *Die Entstehung des Schönheitssinns aus dem Eis. Gespräche über Geschichten* (Berlin : Kadmos, 2005), p. 51.

<sup>42</sup> Cf. Sérgio Ferro, « Prefácio » à Pedro F. Arantes, *Arquitetura na era digital-financeira. Desenho, canteiro e renda da forma* (São Paulo : Editora 34, 2012), p. 13 : « Lorsque la pression de la gauche entre en dépression profonde, le désamorçage et le démantèlement prennent la forme débauchée du postmodernisme venturien ou de ses variantes, sous l'œil averti et aveugle des critiques. Ainsi, l'antimodernisme réactionnaire (et réactif contre l'insoumission latente), rapidement adopté par les médias, fait une pirouette : sans jamais pointer ses graves compromis réels, il transforme les avancées du modernisme en défauts – notamment sa rationalité et son universalité potentielles. Le nouveau cycle sera celui du singulier irrationnel. Non pas postmoderniste – mais antimoderniste. »

s'accommode du pur et simple état de fait, dont les modernistes à l'opposé, et à l'instar d'un philosophe aujourd'hui démodé, voulaient « ébranler la pesanteur en mobilisant la raison qui y est à l'œuvre. »<sup>43</sup> La dissipation des énergies collectives qui avaient favorisé les grandes innovations de l'art moderne a certes miné la confiance qu'avait l'artiste d'avant-garde dans l'idée de faire l'histoire, et de l'avoir de son côté.<sup>44</sup> La perte du sens historique, combinée à la soumission de la créativité et de l'imagination sociales à des critères commerciaux, sans oublier les mécanismes de façonnement industriel des comportements, la dépendance technologique des esprits, le totalitarisme des formes capitalistes, n'a pas rendu plus simple l'orientation dans l'art contemporain – ou dans la politique, d'ailleurs. Il n'est pourtant pas écrit sur les étoiles que tout cela doit conduire à une « fétichisation désespérée des conditions existantes, »<sup>45</sup> ou servir « d'alibi à une production idéologiquement conformiste, intellectuellement timide, ou simplement tournée vers les besoins des véhicules de masse. »<sup>46</sup>

Dans le sillage d'Adorno, pour qui la capacité subjective de soutenir la tension d'une relation de réflexion critique à l'objet reste tout à fait cruciale pour déceler dans les clivages et incohérences d'éléments individuels l'unité contradictoire de la rationalité potentielle et de l'irrationalité généralisée de la société contemporaine,<sup>47</sup> ce que nous rappelle Schwarz, et

---

<sup>43</sup> Adorno, *Trois études sur Hegel*, cit., p. 11.

<sup>44</sup> Cf. Adorno, « Les fameuses Années Vingt » [1962], *Modèles critiques. Interventions – Répliques*, trad. Marc Jimenez et Éliane Kaufholz (Paris : Payot, 1984), p. 11.

<sup>45</sup> Cf. Adorno, « Raison et révélation » [1957], *Modèles critiques*, cit., p. 150.

<sup>46</sup> Schwarz, « Crise e literatura » [1979], *Que horas são ?*, cit., p. 159.

<sup>47</sup> Cf. Peter Dews, *Logics of Disintegration. Post-Structuralist Thought and the Claims of Critical Theory* (London/New York : Verso, 1987), pp. 230-31.

qu'on a tendance à négliger, c'est que « l'expérience de l'individu, avec sa composante de différenciation et de spontanéité, est aussi un élément du processus social, et peut-être l'un de ceux qu'il est aujourd'hui le plus nécessaire d'approfondir. [...] Une fois comprise et maîtrisée, n'importe quelle condition sociale négative se transforme, ou peut se transformer, en force littéraire, en élément positif de profondeur artistique ».<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Schwarz, « Crise e literatura, » cit., pp. 158-59.





SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

# LETTERATURE D'AMERICA

## RIVISTA TRIMESTRALE

FRANCO MORETTI, *Learning from São Paulo*

ETTORE FINAZZI-AGRÒ, *Un maître à la périphérie du canon*

LAURA GAGLIARDI, *Critique dialectique mise à jour : la contribution brésilienne*

TIAGO FERRO, *Esquema Roberto Schwarz*

BRUNA DELLA TORRE, *Roberto Schwarz, Machado de Assis e o problema do realismo*

FREDERICO LYRA DE CARVALHO, *Une théorie de l'attente : d'Antonio Candido à Paulo Arantes*

RAPHAEL F. ALVARENGA, *Le modernisme récalcitrant de Roberto Schwarz*

NATASHA BELFORT PALMEIRA, *Figurations de l'oisiveté dans L'Éducation sentimentale et Mémoires posthumes de Brás Cubas*

CÉSAR MARINS, *Os Demônios na periferia do capitalismo*

PAULO IUMATTI, *Forme littéraire et analyse sociale : le cas du genre du Marco dans la littérature de cordel*

JACQUES LEENHARDT, *La critique littéraire et les sciences sociales : à propos du travail d'Antonio Candido*

# BULZONI EDITORE