

Predrag Matvejević

## Sur l'engagement

(Suite)

Dans la partie précédente de cet essai, publiée par le No 38 des SRAZ, nous avons inventorié tout un repertoire de différentes définitions ou notions de *l'engagement*, allant de la TENDENZLITERATUR du dernier siècle jusqu'à la *littérature engagée* telle que l'a définie, après la Deuxième guerre mondiale, Jean-Paul Sartre. Pour offrir à ces réflexions une base théorique plus approfondie, nous nous proposons d'étudier ici *les tendances téléologiques* qui, dans l'histoire de ce que l'on pourrait appeler *l'esthétique ou la critique marxistes* avaient déterminé des prises de position d'un art militant ou *engagé*. Une exégèse semblable pourrait être tentée d'un tout autre point de vue, mais elle ne saurait, sans risque considérable, laisser entre les parenthèses l'influence de la pensée marxiste.

On peut admettre les raisons de ceux qui affirment qu'il est théoriquement absurde de parler de marxismes différents (car il n'y a bien qu'un seul Marx — *vieux* ou *jeune*, peu importe — dont la pensée, en substance, est une), mais il est encore plus absurde de nier l'existence de plus ou moins grandes divergences, et dans certains cas de contradictions, entre les diverses pensées philosophiques qui se réclament de Marx et du marxisme. Le choix, entre toutes les orientations qui nous sont offertes, de celles qui apparaissent comme les plus représentatives de l'état actuel du développement de la pensée marxiste, déterminera, il va sans dire, une prise de position correspondante face à telle ou telle critique et esthétique marxistes.

En fin de compte, ce rapport est tout à fait naturel et il paraît étrange qu'il se trouve encore des « penseurs » pour protester vigoureusement. Le marxisme ne serait donc pas capable d'offrir, lui aussi, *différentes voies* à la recherche?

## Remarques sur le marxisme et l'esthétique

Quelques-uns des thèmes de base sur lesquels on a tanté de fonder une *esthétique marxiste* ont, comme on le sait, leur racine dans l'*Esthétique* de Hegel, oeuvre à laquelle les *classiques du marxisme* ont témoigné le respect qui lui est dû. En fait, on a longtemps cherché des solutions susceptibles de tirer les conséquences qui s'imposaient du renversement effectué par Marx de la dialectique hégélienne: au lieu de références à l'*absolu de l'Idée*, des relations au *concret* et à l'*objectivité* socio-historiques.

Le rapport *forme* et *contenu*, avec priorité accordée à ce dernier, est également emprunté à Hegel. Ce rapport était au siècle dernier, et il est resté dans quelques pays, la pierre d'achoppement de toutes les recherches esthétiques ou presque, qui se prétendent marxistes à plus ou moins juste titre. L'accent mis sur le *contenu* de l'oeuvre d'art a cependant sorti le rapport *forme* et *contenu* des cadres où Hegel le situait: la nécessité de la lutte des classes, et l'idéologisation qu'elle a inévitablement suscitée, ont fait que les éléments du *contenu* ont été ordinairement revêtus d'une portée *téléologique*. C'est la raison pour laquelle la «*tendance*» (die Tendenz) en art a pris une importance hors de pair et a pu, en un certain sens, fixer la hiérarchie des postulats: c'est ainsi qu'elle a donné la priorité au *collectif* sur l'*individuel*, à l'*objectif* sur le *subjectif*, au *social* sur l'*individuel*, et, bien entendu, au *contenu* sur la *forme*. Là, la réflexion marxiste s'orientait vers les catégories cognitives («gnoséologiques»).

L'esthétique de Hegel, dans le processus de *spiritualisation* d'un *contenu* donné rapprochant du *concept*, insistait sur la médiation *sensible*, sur la *sensibilisation* de l'objet artistique, tandis que pour certains théoriciens à orientation marxiste de la II<sup>ème</sup>, puis de la III<sup>ème</sup> Internationale, ce qui prévalait avant tout, c'étaient les valeurs *cognitives*, plus faciles dans la pratique à fonctionnaliser, à orienter et à contrôler. On peut dire que par leur attitude négative envers la «littérature à tendance» (Tendenzliteratur) du mouvement «jeune Allemagne» et envers toute «tendance» s'imposant sans procéder naturellement «de la situation» (Engels), ou du moins par leur refus de la moralisation «tonitruante» de Schiller (Marx),<sup>1</sup> les «classiques du marxisme»

<sup>1</sup> Nietzsche avait bien des raisons d'appeler Schiller «la trompette morale de Säckingen». Alors que Bertold Brecht tient à nous rappeler ce jugement de Nietzsche (dans *La Dialectique du théâtre*), Franz Mehring et Kautzsky honorent Schiller comme un auteur dramatique

étaient plus proches des positions esthétiques de Hegel: en fait, ce qu'il refusaient, c'étaient ces facteurs *tendancieux* qui ne sont admissibles sur le plan de la sensibilisation artistique, qui ne sont pas spontanément et organiquement intégrés dans l'oeuvre d'art.

Néanmoins, il en fut tout autrement pour la majorité de leurs épigones: dans la plupart des cas, le primat du *contenu* était saisi comme la primauté du *cognitif* (du «gnoséologique»), et priorité était donnée à des *tendances* qui se développaient d'ordinaire au préjudice de toute autonomie de l'oeuvre d'art, fût-elle des plus relatives (une telle autonomie s'identifiait purement et simplement avec le «neutralisme», le «modernisme» ou avec «l'art pour l'art»).

C'est ainsi qu'on en arrive avec le temps à des alternatives imposées par les exigences des *tendances* cognitives:<sup>2</sup> prédominance du *rationnel* sur l'*irrationnel*, du *conscient* sur l'*inconscient*, du *nécessaire* sur l'*accidentel*, du *dirigisme* sur la *spontanéité*...

Les conséquences au niveau de la théorie esthétique et de la pratique artistique sont bien connues: la règle du *typique* devient inviolable, et obligatoire l'introduction d'un héros *positif* ou d'un anti-héros *négatif*; on encourage la «technique en noir et blanc»,<sup>3</sup> l'emploi du «verniss» («lakirovka» en russe), et toute façon de faire qui s'attache à des *contenus* (des «tendances») considérés comme progressistes et vrais. Pour la même raison, l'on réduit ou l'on interdit les recherches formelles («formalismes» de toutes sortes) comme peu conformes à l'*esprit de tendance* («tendencioznost»), et l'on fait de même pour toute expérience artistique (classée alors

---

révolutionnaire exemplaire. Cette contradiction montre bien le fossé qui sépare les positions socio-esthétiques des tenants de la II<sup>ème</sup> Internationale et la sensibilité des artistes d'avant-garde de la gauche communiste.

<sup>2</sup> L'orientation *cognitive* (ou «gnoséologique») a défendu les abords de l'art musical (qui a pu, pour cette raison même, notamment sous le stalinisme, se développer plus librement, toutes proportions gardées, que les autres activités artistiques).

<sup>3</sup> Lukács cite dans son texte «F. Engels, théoricien de la littérature et critique» des extraits de la *Revue der Neuen Rheinischen Zeitung* dans lesquels Marx et Engels s'élèvent contre l'idéalisation arbitraire des héros révolutionnaires après 1848: «Les représentations qu'on en a faites jusqu'à présent ne nous dépeignent pas ces personnages sous leur vrai jour, mais sous leur aspect officiel, avec des cothurnes aux pieds et une auréole sur la tête...». Ils soulignent que dans ces «images exhaussées jusqu'aux cieux, la réalité de la représentation s'évanouit, et qu'il faudrait enfin avoir recours aux «fortes couleurs de Rembrandt... et à leur vivacité» (*Problèmes du réalisme*).

dans la rubrique *modernisme*) qui n'offre pas de perspective téléologique évidente (de *tendance*, peut-on dire encore, et plus tard, *d'esprit de parti*).

La *théorie de reflet* (d'orientation «gnoséologique» très marquée) eut pour rôle d'assurer la médiation entre *tendances* socio-historiques d'une part et *tendances* artistiques de l'autre (entre *objet* et *sujet*, peut-on dire également): l'art se voit ainsi confier la tâche de *refléter la réalité objective* et devient la reproduction pure et simple des *tendances* qu'elle renferme, non la production de ses possibilités propres, ni la création d'une réalité spécifique.

On poursuivait peut-être ici, une fois encore, établir le lien avec Hegel, mais de très loin, et non sans une certaine ambiguïté: d'un côté le philosophe allemand reconnaissait le caractère particulier de l'oeuvre d'art, mais de l'autre, dans un certain sens, il déniait à l'art le droit de réaliser sa propre *finalité*, puisque, à cet égard, il ne le distinguait pas de la religion et de la philosophie, autres formes de connaissance de *l'esprit absolu*. La théorie esthétique marxiste adopte en fait un point de vue similaire: l'art est compris comme un moyen parmi d'autres de réaliser l'action révolutionnaire. (Là Hegel, assez singulièrement, est bien «remis sur pieds»).

La théorie esthétique de Hegel était loin de négliger la possibilité d'une déformation du rapport *moyen* et *fin*, le danger d'une réduction de l'oeuvre d'art à un simple outil servant à la réalisation d'un objectif *exterieur* à l'art même:<sup>4</sup> au contraire, certains esthéticiens marxistes n'ont pas hésité à faire de l'art l'un des instruments de l'action révolutionnaire en général (leur seule excuse — somme toute valable — est que, en pleine lutte révolutionnaire, il y a vraiment des tâches plus urgentes que la théorie esthétique).

Nombreux sont les problèmes, posés depuis longtemps, qui ont soulevé des différends et provoqué des malentendus, et qui n'ont pas encore trouvé de réponses satisfaisantes. C'est le cas tout d'abord du rapport *base/superstructure*: comme cette dernière notion embrasse tout à la fois la science, la philosophie, la religion, l'art et, en fin de compte, la culture dans son ensemble, il paraîtrait naturel de commencer par établir en quoi consiste, parmi toutes ces productions *super-structurales*, la *spécificité* de l'art. (Nous n'avons pas l'intention de faire ici le procès des généralisations de tous ordres qui négligent l'influence récurrente qu'exerce la *superstructure* sur la *base*...)

---

<sup>4</sup> Cf. Hegel: *Esthétique*, tome III, deuxième partie, pp. 45—47. Édition française Aubier-Montaigne.

Il n'y a guère longtemps que l'on a vu apparaître des conceptions distinguant dans le tout formé par le rapport *base-superstructure* des *totalités cohérentes* (des *ensembles*), structurées dans un temps et un espace donnés, et qui accordent une importance décisive aux «médiations» entre les formes artistiques, au sens étroit du mot, et les formations sociales correspondantes, au sens large. Cependant, il faut bien reconnaître, personne n'est encore allé très loin dans cette direction.

De toute évidence, on devrait avouer que les exigences *stratégiques* objectives de l'action révolutionnaire ont plus contribué que les arguments esthétiques proprement dites, à orienter la réflexion sur les rapports de l'esthétique et du marxisme dans le sens téléologique. On sait quelle importance la théorie esthétique marxiste accorde à la problématique des *tendances* dans le *contenu*. Lukács lui-même, le plus renommé des esthéticiens marxistes, a cru inévitable — ou simplement a-t-il cédé à la contrainte? — de tenter, sous le stalinisme, une sorte de réconciliation entre la conception de la théorie esthétique marxiste accorde à la problématique des «partijnost» (esprit de parti) qui, le plus souvent, fait l'objet d'interprétations erronées:

La tendance affirmée par Engels (dans la lettre à Mina Kautsky — PM) est identique à la conception léninienne de la prise de parti... Nous avons déjà pu voir que chez Engels et Lénine, le parti pris (*Parteinahme*) dans l'oeuvre d'art est une partie constitutive de la réalité objective, en même temps que son reflet artistique... La tendance de l'oeuvre d'art s'exprime à partir des liens objectifs du monde auquel l'art donne des formes; c'est le langage de l'oeuvre d'art, et par conséquent — par l'intermédiaire du reflet artistique de la réalité — le langage de la réalité elle-même, et non point de la pensée subjective de l'auteur, qui ouvertement et sans équivoque perce à la surface.<sup>5</sup>

Certes, on pourrait reprocher ici à Lukács sa conception unilatérale du *reflet* (qui sous-estime la *nouveauté* de la réalité artistique produite). Toutefois, ce philosophe et esthéticien

<sup>5</sup> Lukács, *Problèmes du réalisme*. Sur le même problème, voir *Introduction aux écrits esthétiques de Marx et d'Engels*, du même auteur.

Il convient de rappeler que Lukács — probablement sous la pression des circonstances — a recours à une terminologie d'une ambiguïté caractéristique: il substitue souvent le terme *Parteinahme* (prise de position ou prise de parti) au mot homonyme *Parteilichkeit* («partijnost», utilisé par Lénine, c'est-à-dire *esprit de parti*). Grâce à ce jeu de mots subtil, il put se prononcer pour le *parti-pris* léniniste comme immanent à toute conception du monde, et prendre implicitement certaines distances vis-à-vis de l'*esprit de parti* caricatural des jdanoviens.

n'en a pas moins été conscient du danger représenté par «la vulgarisation et la simplification du parti-pris marxiste-léniniste et la transformation de la tendance en mot d'ordre»,<sup>6</sup> par toute «vulgarisation de l'objectivisme mécanique» (*ibid.*). Il a bien vu, malgré tout, où conduit la substitution «aux idées de Lénine concernant la notion de la partiynost (esprit de Parti) ... d'une propagande qui ne sort pas de la logique des faits auxquels il est donné forme»<sup>7</sup> — en d'autres termes, la substitution à la création réelle de l'*art de parti* jdanovien.

Ces simplifications, ces schématisations, le fonctionnalisme à *tendance* les a tout naturellement tirées vers différentes orientations sociologisantes, ou vers l'économisme pur et simple: on a négligé le sujet individuel, et son rôle créateur, au profit d'un sujet social mal défini, encourageant toutes sortes de prétentions normatives et de vulgarisations du même type, connues non seulement comme une certaine «esthétique marxiste», mais aussi comme un certain «marxisme» tout court.

#### *Remarques sur le marxisme et la critique littéraire (artistique)*

L'esthétique ni la critique marxistes ne sont apparues en même temps que le marxisme lui-même: il s'ensuit que leur développement à partir des prémisses de base de la théorie de Marx a pu sembler n'être qu'une question de temps, et dépendre des critiques affirmant dans leur oeuvre la critique (artistique ou littéraire) et l'esthétique marxistes. L'une des plus grandes erreurs à cet égard a été de croire que l'on pouvait tirer la *critique marxiste* du marxisme même par une sorte de déduction ordinaire. Déduire la méthodologie de la critique littéraire (et cela vaut également pour l'esthétique) d'un système théorique ou d'une pensée philosophique, au sens le plus large du mot, comporte plus d'un risque majeur: toute critique «déduite» se trouve en position subalterne par rapport à ce dont elle se déduit. Pour la critique littéraire, par exemple, cela revient à dire que son langage — la constitution qui la détermine — est tributaire d'un autre langage, d'un discours différent: inutile d'insister sur les conséquences qui en découlent...

Croire qu'il faut *déduire* du marxisme, avec tout le reste, des disciplines telles que l'esthétique ou la critique, c'est voir en lui un *système philosophique* parfaitement analogue à tous les autres systèmes traditionnels, à l'hegelien par exemple.

<sup>6</sup> O. c.

<sup>7</sup> O. c.

On trouve ici les séquences d'une conception *catégorielle* encore vivante que la routine d'une tradition mal dépassée porte à poser comme postulat que la critique et l'esthétique doivent prendre place dans le marxisme compris comme *système*: ce faisant, on oublie que le marxisme a justement contribué, par son action radicalement critique, à la destruction des systèmes traditionnels tout faits, qu'il n'a aucune prétention de ce genre, puisqu'il est avant tout une *critique* ou, si l'on préfère, une méthode et une méthodologie critiques.

Plusieurs générations ont attendu avec impatience l'avènement de la critique et de l'esthétique marxistes, tant sur le plan théorique que sur le plan pratique. La connaissance des liens qui existent entre révolution sociale et révolution artistique a conduit bien des esprits à conclure que *théorie de la révolution* et *théorie de l'art* devraient ne faire qu'un. Un pas de plus, et l'on prétendait identifier les exigences de la tactique et de la pratique révolutionnaires avec les exigences de la création artistique. C'est ainsi que, selon un processus apparemment conséquent, on a ouvert la voie à différents malentendus qui ont coûté cher et à l'art et à la critique, et qui, de plus, n'ont guère profité à la révolution.

Cette longue attente d'une critique marxiste «*véritable*» — qui vit çà et là certaines promesses se réaliser partiellement, mais encore plus souvent ses espoirs déçus — favorisa l'apparition du *mythe de la critique marxiste*. Il s'est avéré cependant que la critique artistique — comme action esthétique spécifique et comme acte de création — ne saurait là non plus se *déduire* purement et simplement de prémisses idéologiques et philosophiques, fussent-elle marxistes.

On peut se demander à la fin si une société qui s'édifie sur la base de la théorie marxiste doit fonder aussi ses jugements critiques en matière d'art sur le marxisme. En d'autres termes: la forme de critique la plus adéquate pour cette société est-elle forcément la *critique marxiste*, à l'exclusion de toute autre? A première vue, il semble qu'il n'y ait là aucun problème, et que la logique nous impose un choix unique en faveur de la *critique marxiste*.

Pendant, dès que l'on aborde la critique artistique ou littéraire comme une action créatrice *spécifique* et, partant, dès que l'on prend soin de ne pas la confondre avec la «pensée critique» au sens large — par exemple, avec ce qu'on appelle souvent dans les pays dits de l'Est «la critique sociale» — la chose apparaît beaucoup plus complexe. On découvrira immédiatement, dans la pratique même, toute une série de contradictions: dans le domaine de l'esthétique, on admet

virtuellement la pluralité des créations, mais l'on soumet cette pluralité au monopole d'une seule et unique doctrine (anti) philosophique; ou encore: on souligne la créativité de la critique, mais l'on rogne les ailes de l'acte créateur — essentiellement libre et comme tel, dans une mesure propre, autonome et irréductible — en lui imposant des postulats théoriques ou méthodologiques préétablis. . .

Après ce qui vient d'être dit, il est légitime de se demander si la *critique marxiste* a le droit de se servir de toute une série de nouvelles disciplines dont la genèse ne relève ni de Marx ni du marxisme: tels, par exemple, indésirables encore dans la plupart des pays socialistes, la psychanalyse, la phénoménologie, la philosophie existentielle, le structuralisme et certaines théories linguistiques modernes etc. . . Si la critique marxiste recourt à l'une de ces disciplines, a-t-elle droit à l'appellation *marxiste* exclusive? Ou ce droit est-il réservé à ces échantillons décourageants d'une critique qui se veut «marxiste» parce qu'elle est truffée de citations des «classiques du marxisme»? Il n'y a pas de doute, ou il ne devrait pas y en avoir: personne n'a besoin des métastases de critiques telles que celles-ci, et aucun esprit sensé ne saurait les encourager.

Pouvons-nous cependant, dans un examen critique de l'essence ou de la fonction de l'oeuvre d'art — dans la recherche du lien qui unit création artistique et réalité sociale — négliger les points de vue et les conceptions marxistes dans ce qu'ils ont d'essentiel? On est tenté de répondre ici par la négative. Même la critique la plus réactionnaire — celle de l'extrême droite, par exemple — ne peut plus, de nos jours, aborder les phénomènes esthétiques comme si le marxisme n'existait pas ou n'avait jamais existé. Bien entendu, les démarches critiques peuvent se spécialiser dans telle ou telle branche, un critique peut se consacrer au *style*, aux thèmes *obsédants*, aux faits de *l'existence*, aux *motivations* psychologiques, aux *structures*, etc.; mais pour l'ensemble de la pensée critique, passer outre les acquisitions du marxisme, c'est rester dépourvu de certaines références essentielles, et plus d'une fois être en retard sur son époque.

Une soi-disant critique marxiste qui se limite à étudier le rapport entre telle ou telle oeuvre et la réalité correspondante, entre l'auteur et la société, etc., n'aurait bien entendu rien à nous dire de la valeur de l'oeuvre *en tant que telle*; à peine exécute-t-elle un certain travail préparatoire à une estimation. On en arrive logiquement à la question suivante: la critique n'a-t-elle pas le droit, examinant le rapport déterminant entre *réalité artistique* et *réalité sociale* (rapport dans



lequel l'art est conçu comme une *réalité propre*), de faire un pas de plus: de se poser en *production créatrice*, autrement dit, d'être autre chose que la production du créé?

C'est ici qu'apparaissent les embarras et les malentendus les plus variés: quelle peut être la référence d'une telle critique, par rapport au marxisme? Il faut bien se garder d'oublier que ce qu'on appelle la *critique sociale* d'une part et la critique littéraire d'autre part, dans leur rapport avec la pensée marxiste, se révèlent différentes non seulement par le degré de relativité face à leur objet propre, mais encore par la nature même de la *relativisation* qu'elle pratiquent.

Il est assez hasardeux d'affirmer que la critique, en tant qu'*acte créateur*, ne saurait porter d'attribut, telle la poésie par exemple; et que, par conséquent, il ne saurait y avoir de *critique marxiste*, pas plus qu'il n'y a de *poésie marxiste*. La critique est de plus en plus une opération créatrice, elle est parfois même un art, mais *sui generis*: dès l'instant où elle se disjoint tout à fait de son objet, qu'on le veuille ou non, elle est quelque chose d'autre, elle n'est plus seulement une critique (peut-être est-elle un essai ou autre chose. Tout vrai critique se réfère, sciemment ou non, à des principes généraux, philosophiques, théoriques ou esthétiques, à quelque chose que l'on appelait traditionnellement un *système de valeurs*, et qu'il convient mieux de nommer un *ensemble de valeurs*: ici les seules exceptions sont peut-être produits de la critique journalistique la plus décriée.

Dans son rapport au marxisme, conçu comme l'*«humus»* de la pensée contemporaine ou le *«climat de nos idées»* (Sartre), la critique ne peut sans risque négliger l'apport de la pensée marxiste, du moins si elle entend saisir toutes ses chances. Il ne faut pas oublier toutefois qu'il ne s'agit pas ici du rapport d'un *système* et d'une *dérivation*, entre le *tout* et la *partie*, le *général* et le *particulier*, une *norme* ou une *règle* quelconques et leurs applications. Ce qui est en question ici, c'est la référence à un ensemble (évitons de nouveau le mot *système*) de valeurs postulant le changement émancipateur sur le plan socio-individuel ou, plus généralement parlant, la référence à l'horizon historique d'un temps déterminé et à la conception du monde qui domine la totalité idéologique de ce temps: c'est-à-dire celle qui offre les plus grandes possibilités de compréhension. Ce n'est qu'à ce niveau que peut se réaliser la convergence authentique de la critique sociale et artistique, de l'art et de la révolution, de l'esthétique et du marxisme.

Bien entendu, il reste encore beaucoup à dire. Avant tout, il faut se garder d'oublier que les textes de Marx (et d'Engels)

sur l'art n'ont en eux-mêmes aucune prétention *normative*: ils ne se présentent ni comme une doctrine esthétique, ni, moins encore, comme un *système*, et l'on ne peut prétendre les tenir pour tels. Davantage: le temps a souvent rendu caduque la valeur de ces remarques lucides mais fragmentaires et circonstanciées, de certains penchants pour tel auteur ou pour tel phénomène artistique. Il reste néanmoins l'orientation, absolument actuelle, des observations de Marx, qui nous engage à traiter les problèmes esthétiques traditionnels comme des réalités anthropologiques, autrement dit, à voir dans le problème de l'art celui de l'existence et à dépasser la dichotomie art-vie, ou art-société, ainsi que l'alternative aliénante de la création professionnelle et non-professionnelle. C'est là que l'on peut chercher le dépassement de la philosophie (et de l'esthétique) par sa réalisation dans la vie même, et par la *conquête sensible du monde* (Marx), c'est là que s'offrent des *possibilités* de plus en plus effectives de *se réaliser*.

Bien entendu, chacun n'en deviendra pour autant Raphaël, mais l'important est que «chacun puisse développer en lui le germe de Raphaël, s'il s'y trouve».<sup>8</sup>

Cette dernière formulation tient à coup sûr plus de l'anthropologie que de l'esthétique. Ou plutôt, ce n'est pas là un jugement esthétique au sens traditionnel du mot.

Disons pour conclure que nous sommes loin d'encourager une critique comprise comme étroitement et exclusivement *marxiste*. D'autre part, nous estimons qu'aujourd'hui, une critique authentique perd quasi inévitablement sa portée si elle n'est pas *aussi*, ne fût-ce qu'à l'occasion, *marxiste*, dans la mesure où elle entend valoriser comme il convient la complexité des rapports entre les phénomènes artistiques et sociaux. Naturellement, nous sous-entendons que nul n'a le droit d'imposer à la critique telle ou telle façon d'utiliser les acquisitions du marxisme. Ni telle ou telle orientation marxiste! Il serait bon qu'il y eût autant de *critiques marxistes* différentes que de critiques qui les pratiquent. Ce qui n'est nullement paradoxal.

---

<sup>8</sup> *Idéologie allemande*.