Mosaïque
ISSN : 2105-1100
Publisher : Université de Lille

25 | 2026
Histoire et perspectives de la théorie critique / L'attractivité des territoires en France de l'Antiquité à nos jours : causes, pratiques, enjeux

Par-delà Croce : Benjamin, Gramsci et l'esthétique du politique

Beyond Croce: Benjamin, Gramsci, and the Aesthetics of the Political

Sebastiano Pirotta

https://www.peren-revues.fr/mosaique/3036

DOI : 10.54563/mosaique.3036

Electronic reference
Sebastiano Pirotta, « Par-delà Croce : Benjamin, Gramsci et l'esthétique du politique », *Mosaïque* [Online], 25 | 2026, Online since 28 septembre 2026, connection on 08 octobre 2026. URL : https://www.peren-revues.fr/mosaique/3036

Copyright
CC-BY

Par-delà Croce : Benjamin, Gramsci et l'esthétique du politique

Beyond Croce: Benjamin, Gramsci, and the Aesthetics of the Political

Sebastiano Pirotta

OUTLINE

1. Benjamin et Gramsci, deux philosophes réciproquement « traductibles »
2. Le rôle de Croce dans la *Préface* benjaminienne
3. « Catharsis », « intuition » et *fantasia* : la traduction gramscienne des notions esthétiques
Conclusion

TEXT

1 Une lecture croisée de Walter Benjamin et Antonio Gramsci[1] permet de montrer qu'une reformulation politique de l'esthétique commence à s'affirmer dans le marxisme dès la seconde moitié des années 1920. Entre ces deux auteurs, il existe des espaces conceptuels communs qui peuvent être explorés dans le cadre d'une problématique culturelle ou esthétique au sens large. Il s'agit moins d'opérer une réduction de l'esthétique à la critique socio-politique de la culture que de rendre réciproquement *traductibles* la « lutte culturelle » et l'« esthétique ». Or est-il vraiment possible de concevoir une « traductibilité réciproque »[2] entre une critique de la culture, essentiellement sociale et politique, et une esthétique tendanciellement comprise comme une philosophie spécifiquement orientée vers l'analyse et la compréhension du phénomène artistique ? Plutôt que de répondre à cette question, il nous semble nécessaire de la reformuler, en insistant sur le caractère problématique d'une définition souvent présupposée, mais rarement remise en cause : celle d'une esthétique entendue au sens d'une « philosophie de l'art » spécifique et autonome. Si l'on convient, avec Rancière (2025 : 85), que la politique moderne « est esthétique en son principe », c'est-à-dire qu'elle agit comme un ensemble de luttes et de pratiques de « partage du sensible » (*ibid.* : 40-45), la conception d'un champ disciplinaire autonome qui serait réservé à l'étude et à la critique du phénomène artis-

tique comme expression exclusive et privilégiée du sensible, devient anachronique ou, du moins, se complique.

2 En ce sens, des pistes ont été tracées par une partie de la littérature critique. Mais la problématique soulevée n'a été dégagée qu'indirectement. Mosès (1992 : 101) a relevé que parmi les trois modèles ou *paradigmes* dont Benjamin se sert progressivement pour penser l'histoire, « c'est le paradigme esthétique qui joue le rôle le plus central », car il permet de lier les deux autres pôles fondamentaux de sa philosophie : la dimension messianique et la sphère du politique. De son côté, Gentili (2002 : 22, note 11) a reconnu l'importance que le « courant esthétique » revêt dans l'interprétation des thèses *Sur le concept d'histoire*. Néanmoins, ces analyses ne semblent pas avoir pris en compte un élément essentiel à même de justifier, conceptuellement et philologiquement, une comparaison « esthétique » entre Benjamin et Gramsci : les références benjaminiennes à Benedetto Croce que l'on trouve dans la *Préface* à l'*Origine du drame baroque allemand*. Il s'agit d'un aspect tendanciellement sous-estimé par la critique, au moins jusqu'à la première décennie des années 2000 [3]. L'interprétation de ces références, qui remontent au milieu des années 1920, sera donc le point central autour duquel nous nous efforcerons de penser une possible reformulation politique de l'esthétique avec Benjamin et Gramsci. À cet effet, notre analyse prendra d'abord appui sur une méthodologie postulant la *traductibilité réciproque* de deux philosophes, pour mettre enfin l'accent sur une convergence potentielle de leurs perspectives, après avoir analysé une série de notes gramsciennes rédigées entre l'automne 1930 et le printemps 1932. Notre hypothèse est que les textes analysés permettent de montrer qu'« une phase donnée de la civilisation » peut avoir, pour reprendre les termes de Gramsci, une même « expression culturelle », malgré les différences de langage déterminées « par les traditions particulières de chaque culture nationale et de chaque système philosophique, par la prédominance d'une activité intellectuelle ou pratique, etc. » (Q, 11, 47 : 1468). Plus précisément, à partir des différents instruments théoriques fournis par les développements des philosophies de Benjamin et Gramsci, on retrouverait la possibilité de penser une phase ou perspective historique à même de remettre en cause et de dépasser une conception de l'esthétique « subjective » et « spéculative », à la

valeur purement théorique (Q, 10, II, 6, p. 1244-1245), encore fondamentalement liée à l'expression artistique individuelle. Le rapprochement de ces deux langages philosophiques contribuerait ainsi à concevoir la « traduction » d'une esthétique entendue comme une théorie philosophique autonome, fondée sur une catégorie abstraite de l'esprit (Croce), en une critique historique de la réalité sensible, fondée sur une politique esthétique comprise au sens large.

1. Benjamin et Gramsci, deux philosophes réciproquement « traductibles »

3 Dans la note numéro 5 du Cahier 23, intitulée *Quelques critères de jugement "littéraire"*, Gramsci écrit que :

> le fondement de toute activité critique doit s'appuyer sur la capacité à découvrir la distinction et les différences en dessous de toute uniformité et de toute ressemblance superficielle et apparente, et l'unité essentielle en dessous de toute opposition et différenciation apparente en surface (Q, 23, 5 : 2192 ; trad. mod.).

Cette spécification programmatique est un ajout introduit en 1934, dans la réécriture d'une note initialement conçue en 1930, à l'intérieur de la première série des *Notes de philosophie* regroupées dans le Cahier 4 (M1, 4 [b], 37 : 704-705). L'objectif premier de ces notes est de penser le marxisme, ici encore appelé « matérialisme historique », comme une philosophie absolument « indépendante et originale » (M1, 4 [b], 3 : 661). Pour ce faire, il faut dégager, selon Gramsci, des critères susceptibles d'étudier le marxisme en le détachant de ses révisionnismes idéalistes et matérialistes dont Croce, d'un côté, et Boukharine, de l'autre, constituent les représentants principaux. En développant cette réflexion, plus tard, le philosophe marxiste décide d'insérer la note sur les « critères du jugement littéraire », non pas dans le Cahier 11, où il regroupe la plupart de ses notes dites « philosophiques », mais dans le Cahier 23, qu'il intitule *Critique littéraire* et qu'il consacre aux analyses de la production littéraire, mais aussi théâtrale et culturelle des intellectuels italiens. Ce choix nous montre déjà le lien qui existe, en principe, entre la conception d'une métho-

dologie visant à développer l'étude du marxisme et la question de la critique « culturelle », comprise en 1934 au sens d'une synthèse entre deux formes de critiques préalablement différenciées : la « critique artistique », également appelée « esthétique », d'une part, et la « critique des mœurs » ou « lutte culturelle », d'autre part (M1, 4 [b], 6 : 667, puis Q, 23, 3 : 2188). Lorsque Gramsci réécrit les notes 6 (M1, 4 [b] : 666-669) et 37 (M1, 4 [b] : 704-705) du Cahier 4 dans le Cahier 23, il a reformulé le « matérialisme historique » en « philosophie de la praxis », mais il a également élaboré une théorie marxiste de la « traductibilité des langages ». Le « critère » cité peut être lu comme l'une des formulations les plus tardives de cette théorie [4].

4 Les interprètes ont rapproché la notion gramscienne de *traductibilité* des idées benjaminiennes sur la traduction et la langue [5]. Les deux perspectives impliquent effectivement la possibilité de comprendre la traduction comme une « dialectique de transformation réciproque » entre deux ou plusieurs éléments (philosophies, langages, cultures etc.) [6]. Si l'on applique cette approche à l'étude comparatiste de Benjamin et Gramsci, on peut « découvrir » les mêmes expressions culturelles (Q, 11, 47 : 1468) formulées par des langages distincts et, inversement, des « termes » identiques employés pour aborder des questions différentes. À titre d'exemple, trois pistes interprétatives peuvent introduire cette démarche. Premièrement, notons que durant la phase d'écriture la plus systématique des *Cahiers de prison*, Gramsci remplace progressivement la locution « matérialisme historique » par « philosophie de la praxis », mais il continue d'employer le terme « historicisme » pour caractériser cette pensée. En revanche, dans son texte *Sur le concept d'histoire*, Benjamin ne cesse d'opposer le « matérialisme historique » à l'« historicisme » [7]. Il s'agit d'une divergence lexicale correspondant à une convergence théorique tendanciellement synchronique, dont l'« unité essentielle », ou du moins la « correspondance » potentielle qui demeure en dessous de la surface, est la critique des conceptions déterministes de l'histoire et du marxisme. Deuxièmement, dans *Pour une critique de la violence*, Benjamin rattache la violence « mythique » à la création historique du droit et du pouvoir en se référant, entre autres, aux *Réflexions sur la violence* de Sorel (Benjamin, 1971 : 137-148). Dans le Cahier 13, Gramsci recourt à Sorel et à son concept de « mythe » pour penser une création politico-esthétique du parti [8]. Nous assistons ici à l'utili-

sation d'une même source culturelle et linguistique, le texte de Sorel, qui donne lieu à des résultats théoriques différents. Si le vocabulaire est convergent, les problématiques historiques divergent substantiellement[9]. Troisièmement, dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Benjamin analyse le lien entre les modifications historiques et les transformations perceptives introduites par l'avènement de la reproduction mécanique des images. Plusieurs points de contact existent entre les différentes versions de ce texte et une série de notes gramsciennes des *Cahiers de prison*, rédigées à la même époque que les premières élaborations benjaminiennes. Les deux auteurs relèvent les intuitions, mais aussi les limites de Pirandello face à la civilisation américaine, le phénomène du « culte de la vedette » et son essence « mercantile »[10]. Ils accordent également une valeur sociale plus immédiate à l'architecture par rapport aux autres formes artistiques (Q, 14, 2 : 1656 ; Benjamin, 2007 : 40). D'une part, Benjamin fait référence aux effets du cinéma sur la masse des individus-spectateurs dans le cadre d'un travail sur la théorie de l'art. D'autre part, Gramsci insère ses observations sur la « rationalisation de la production » et la « mécanisation de l'ouvrier » (Q, 22, 11 : 2164-2169) dans un cahier consacré à l'*Américanisme et fordisme*. Néanmoins, ces actions théoriques, presque simultanées, sous-tendent une même réflexion esthético-anthropologique visant à élaborer de nouvelles coordonnées psycho-physiques, susceptibles de favoriser l'émancipation politique des travailleurs par l'appropriation des techniques modernes de production. Il s'agit d'identifier des éléments qui, pouvant concourir à l'affirmation du communisme au sein d'une même « reconfiguration du sensible » (Rancière, 2000 : 61-65), s'expriment selon des modalités analogues, mais non pas identiques, dans les pratiques différentes du cinéma, d'un côté, et du travail ouvrier, de l'autre. L'écart existant entre ces deux solutions, l'une qui aspire à politiser l'art par la technique de reproduction et l'autre qui tend à esthétiser la politique par la production de la technique, ne demeure pas statique. Il surgit et se définit plus clairement par une mise en contact qui rend possible la traduction entre les deux perspectives.

2. Le rôle de Croce dans la *Préface* benjaminienne

5 Benjamin et Gramsci peuvent être lus comme des auteurs contribuant fondamentalement au passage historique d'une esthétique entendue, au sens étroit, comme une « philosophie de l'art », à une esthétique entendue, au sens large, comme une « politique du sensible ». Mais pour comprendre pleinement leur contribution, il faut prendre au sérieux le rôle joué par un troisième auteur, Benedetto Croce. Le rapport Croce-Gramsci a fait l'objet de nombreux ouvrages[11]. En revanche, les références de Benjamin à Croce que l'on trouve dans la *Préface* à l'*Origine du drame baroque allemand* sont moins bien connues. Ces références peuvent au premier abord étonner. Benjamin et Croce ne sont pas des auteurs que l'on associe habituellement. L'importance de ce rapport a pourtant été signalée par Adorno dans sa *Théorie esthétique*. En se référant à l'*Origine du drame baroque allemand*, Adorno (2011 : 462) écrit que cet ouvrage « défend pour des raisons profondes le nominalisme de Croce »[12]. Il suffit en outre de rappeler la diffusion et le prestige que la pensée de Croce connaît durant les années 1910 et 1920 en Europe pour considérer les citations de Benjamin comme des références qui montrent non seulement sa volonté d'insérer son texte sur le *Trauerspiel* dans une perspective esthétique internationale, mais aussi la nécessité de justifier la pertinence et l'actualité de sa recherche aux yeux des académiciens chargés de la juger[13]. Ce point est également confirmé par la référence que Benjamin fait à Croce dans l'un de ses *curricula vitae*, où, pour présenter son travail, il écrit :

> De même que Benedetto Croce a ouvert un chemin vers l'œuvre d'art concrète et singulière en ruinant la doctrine des formes d'art, de même tous mes efforts ont tendu jusqu'à maintenant à frayer un chemin vers l'œuvre d'art *en ruinant la doctrine de l'art comme domaine spécifique*[14].

Une autre référence se trouve dans l'*Exposé* que Benjamin adresse à son examinateur pour lui expliquer les enjeux de son travail. Ici, Benjamin affirme qu'il entend défendre un « concept de genre esthé-

tique [...] contre ses détracteurs, surtout Croce et Burdach », tout en précisant que la notion de « genre artistique » ne doit pas être comprise comme un « concept en général », mais comme une « idée » (Benjamin, 2018 : 424). Loin de représenter de simples occurrences de surface, les références benjaminiennes à Croce témoignent d'un véritable dialogue critique.

6 Dans le paragraphe consacré aux « Genres artistiques chez Croce », Benjamin (1985 : 40-41) se réfère tout d'abord au philosophe italien pour réaffirmer sa critique de la « déduction du concept de genre en philosophie de l'art ». Pour lui, tout comme pour Croce, déduire une série de caractéristiques communes à des œuvres d'art indépendantes et variées, afin de les classer dans une même catégorie de genre, telle que, par exemple, celle de « tragique », est une abstraction qui n'apporte aucune vérité à la connaissance esthétique. Benjamin cite à ce propos des passages tirés du *Bréviaire d'esthétique*, un texte par ailleurs bien connu et également cité par Gramsci dans les *Cahiers*. Or, bien que Croce ait su démontrer « l'impossibilité de déduire les formes de l'art » (*ibid.* : 43), il s'est pourtant arrêté à « mi-chemin » (*ibid.* : 42). Il a en effet privé de toute valeur théorique des idées « comme celles de tragique ou de comique », qui néanmoins, écrit Benjamin, « sont des formes au moins équivalentes en densité et en réalité à n'importe quelle pièce de théâtre, à laquelle elles ne sont pas commensurables » (*ibid.*). En somme, d'une part, pour Croce, les genres artistiques ne sont que des « pseudo-concepts » utiles, dans le meilleur des cas, au classement philologique. Ils peuvent éventuellement favoriser la présentation d'une série d'œuvres regroupées par thème et par genre dans un ouvrage d'histoire de la culture, mais ils ne nous diront rien d'essentiel quant aux aspects esthétiques, c'est-à-dire poétiques, qui rendent ces œuvres dignes d'être considérées comme des œuvres d'art. D'autre part, pour Benjamin, les genres artistiques, n'étant pas non plus des concepts, doivent néanmoins être interprétés comme des « idées » permettant de « sauver » ce que les phénomènes « ont de singulier » (*ibid.* : 43). Autrement dit, pour Croce, les genres artistiques n'ont qu'une valeur pratique, sans avoir aucune valeur théorique, tandis que, pour Benjamin, ils ont une valeur « didactique » (*ibid.*) et jouent un rôle fondamental dans la « théorie des idées ». Il s'agit d'une différence cruciale qui ne peut être sous-estimée. Si les références

benjaminiennes s'arrêtaient là, ce renversement conceptuel pourrait effectivement laisser entendre un usage quasi rhétorique de Croce. Mais ce qui retient le plus l'attention de l'auteur allemand, c'est une phrase qui lui semble « obscure » et en même temps capable d'effleurer « le noyau même de la théorie des idées ». Benjamin cite alors une dernière fois Croce en écrivant que

> Nier la valeur théorique de la classification abstraite, ce n'est pas nier celle de cette « classification » génétique et concrète, qui du reste n'en est pas une et qu'on appelle bien plutôt l'histoire (*ibid.*).

C'est à ce moment que Benjamin introduit sa distinction entre les concepts d'« origine » (*Ursprung*) et de « genèse » (*Entstehung*). Croce, dit-il, ne parvient pas à « voir que sa conception de ce qu'il appelle "classification génétique" coïncide tout à fait avec une théorie des idées appliquée aux arts dans la problématique de l'origine ». Et il continue ainsi :

> [...] L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert. Chaque fois que l'origine se manifeste, on voit se définir la figure dans laquelle une idée ne cesse de se confronter au monde historique, jusqu'à ce qu'elle se trouve achevée dans la totalité de son histoire [...] (*Ibid.* : 43-44).

Si l'on interprétait à la lettre la phrase selon laquelle la « classification génétique » de Croce, à savoir sa théorie du développement historique de l'esprit (cf. Croce, 1952 : 60), coïncide avec la « théorie des idées » que Benjamin expose dans l'*Ursprung*, pour comprendre cette dernière, il faudrait simplement clarifier ce qu'est la première. Ainsi, la théorie crocienne de l'histoire éclairerait la théorie benjaminienne de l'art. Il est pourtant improbable, comme l'a relevé Ives (2008 : 116), que Benjamin ait visé « une conciliation entre la "classification génétique" et une théorie idéaliste des formes artistiques ». Il reste le fait, d'importance capitale, qu'ici Benjamin (1985 : 42) veut penser une

« doctrine des idées en matière de philosophie de l'art », à l'aide d'une doctrine de l'histoire susceptible de la dépasser et de la reformuler. Il s'agit là d'un mouvement conceptuel qui renverse un système comme celui de Croce qui, au contraire, avait pensé l'histoire à l'aide d'une esthétique tendanciellement extensive[15], mais, dans la pratique, destinée à demeurer dans les limites d'une doctrine de l'art et de la critique littéraire[16].

7 La comparaison entre esthétique et théories de l'histoire est par ailleurs introduite dans les paragraphes qui précèdent la discussion de la critique crocienne des genres artistiques, lorsque l'auteur se réfère aux travaux des historiens Konrad Burdach et Richard Moritz Meyer. Le premier est un auteur qui soutient, selon Benjamin, un retour à l'individualité concrète des faits historiques tout à fait comparable à l'approche esthétique de Croce. En effet, dans *Reformation*, *Renaissance*, *Humanismus*, le texte cité par Benjamin et paru en 1918[17], Konrad Burdach avait critiqué l'hypostase produite par l'usage des « concepts », certes nécessaires, mais arbitraires, de « Renaissance » et d'« Humanisme » (Burdach, 1935 : 78-79). Loin de traiter ces périodes historiques comme des « unités essentielles », Burdach avait affirmé qu'elles « désignent » plutôt « une richesse variée du devenir historique, qui s'écoule en flux parallèles, mais aussi, sous bien des aspects, divergents », ainsi qu'« une activité constructive à laquelle participent de nombreuses individualités proches, mais aussi très différentes, voire opposées » (*ibid.* : 79). Aux yeux de Benjamin, Burdach et Croce défendent ainsi deux formes de « nominalisme » analogues (Benjamin, 1985 : 41), bien que celle du premier ne concerne que le domaine de l'histoire. Mais Benjamin souligne également les limites de la perspective adoptée par d'autres historiens tels que Burdach. Parmi ceux-ci, il se réfère à « Meyer et bien d'autres » (*ibid.* : 40). Le renvoi principal est ici au texte *Über das Verständnis von Kunstwerken*, paru dans la revue *Neue Jahrbücher* en 1901. Dans cet écrit, qui traite essentiellement de la réception, ou mieux de la *compréhension* (*Verständnis*) des œuvres d'art, Meyer (1901 : 362-366 ; 366 et 364) avait passé en revue six approches méthodologiques différentes, soutenant la nécessité d'élaborer sa propre perspective interprétative. Celle-ci devait, selon lui, aller au-delà d'une simple intégration de trois premières méthodes (allégorique, philosophique et esthétique), dites systématiques, avec les trois

autres méthodes « génétiques » (historique, technique et psychologique), pour permettre au critique de « pénétrer [*eingehen*] pleinement dans le secret de l'artiste », de le « revivre » (*miterleben*) et de le contempler avec lui (*mitsehen*) (*ibid.* : 375). Il fallait revenir à « cet art de l'intuition pure » (*diese Kunst der reinen Anschauung*) hérité de Goethe et des romantiques pour atteindre, par son intensification, une « participation intense et vivante » (*intensivem Miterleben*) et parvenir enfin à « sympathiser [*einfühlen*] pleinement avec l'œuvre d'art ». Meyer parlait explicitement à ce propos d'une « participation sympathique » (*sympathischem Mitgefühl*) (*ibid.* : 379). Ce que Benjamin ne partage pas de la méthode « naïvement réaliste » de Richard M. Meyer, c'est qu'elle implique « la projection dans l'œuvre de l'humeur subjective de celui qui la reçoit » et, avec elle, un certain intellectualisme encore lié à « une démarche inductive associée à un processus d'abstraction » (Benjamin, 1985 : 40). Cette méthode et cette projection sont identifiées par les termes clés d'« intuition sensible » (le mot ici employé par Benjamin pour « intuition » est *Anschauung*, tiré de Meyer, 1901 : 374 et 379) ; et d'« empathie » ou « sympathie » (*Einfühlung*), des notions qui lui paraissent constituer des limites d'ordre « psychologique » (Benjamin, 1985 : 37).

8 Or si l'on revient maintenant aux limites que Benjamin attribue à Croce dans le développement de son texte, il apparaît encore une fois une analogie décisive. Croce, écrit Benjamin, « est empêché » d'atteindre le « noyau même de la théorie des idées » par un « psychologisme qui ruine sa définition de l'art comme "expression" au moyen d'une autre, celle de l'art comme "intuition" » (*ibid.* : 43). Le terme allemand qui traduit la notion crocienne d'« intuition » n'est pas *Anschauung*, précédemment utilisé pour qualifier la méthode de Meyer, mais « *Intuition* » (Benjamin, 1974 : 222 et 224). Textuellement, Benjamin distingue donc ces deux notions. Celle de Croce s'approche sans doute davantage de cette « intuition » qui permettrait, selon Benjamin (1985 : 40), que « la chose » soit « résolue dans l'idée »[18]. Néanmoins, l'auteur vise à mettre en évidence les résidus psychologisants, et donc subjectifs, mais aussi intellectualistes et spéculatifs, encore présents dans la perspective du philosophe italien. Nous sommes ici au cœur même de la théorie esthétique de Croce et de ses contradictions fondamentales[19]. Celles-ci concernent notamment le rapport entre « intuition » et « expres-

sion », ou mieux entre « expression » et « *impressions* », terme initialement choisi par Croce pour identifier le « point de départ » en quelque sorte encore « psycho-physique » de ce qui peut, mais ne doit pas nécessairement, être exprimé ou purifié de manière esthétique (Croce, 1900 : 2-3 et 17). Comme l'a relevé Sasso, la notion d'« impressions », ou « fait psychique » (Croce, 1900 : 3), implique une conception passive de la « matière » ou « contenu » que Croce tend initialement à situer à l'origine de l'expression esthétique (Sasso, 1975 : 252-256). Bien qu'il s'efforce par la suite, notamment dès la troisième édition de son *Esthétique*, de résoudre la question en insistant davantage sur le caractère *actif* de l'esprit, la possibilité de comprendre le « sentiment » comme un synonyme des « impressions » et, par conséquent, comme une « passivité » de l'esprit (Croce, 2014 : 113), demeure dans cet ouvrage. Dans le *Bréviaire d'esthétique*, le texte auquel Benjamin se réfère, Croce élabore ultérieurement sa solution en rejetant définitivement sa précédente conception d'un développement linéaire et par degrés des activités spirituelles. Mais si, d'une part, Croce ne pense plus le sentiment en termes d'« impressions », d'autre part, une nouvelle forme d'indistinction, pour ainsi dire active, « qui, d'un côté précède, mais de l'autre vient après la distinction, et la présuppose » (Sasso, 1994 : 259), ressurgit à la base non seulement de l'intuition, mais aussi de la volition, réactivant le problème initial du rapport entre les formes premières de l'esprit, l'esthétique et l'économie (Sasso, 1975 : 270-272). Cet aspect problématique atteste entre autres l'origine, certes polémique, mais tout de même « psychologique » de l'esthétique de Croce [20]. Notre hypothèse de lecture est que Benjamin saisit ces contradictions, en identifiant implicitement Croce comme un penseur oscillant entre un idéalisme historiciste post-kantien et un psychologisme subjectiviste le rapprochant paradoxalement des théoriciens de l'*Einfühlung* [21].

9 En cherchant un modèle esthétique pour penser une doctrine des idées et du langage dans l'histoire, dans son ouvrage sur le *Trauerspiel*, Benjamin élabore son paradigme grâce aussi à la confrontation qu'il entame avec l'esthétique de Croce. Cette confrontation est beaucoup plus complexe que ce que l'on pourrait croire à une première lecture, et elle mérite d'être explorée. Croce constitue un pôle critique déterminant qui se trouve à l'origine d'une prise de distance par rapport à un *certain* modèle épistémologique tendant à

assimiler la sphère de l'histoire, au-delà des limites d'une théorie de l'art. Bien que la tendance extensive, allant de l'art à l'histoire, de ce modèle parvienne à effleurer « le noyau même de la théorie des idées », son abstraction spéculative, tant pour Benjamin que pour Gramsci, comme nous le verrons, ne permet pas de pousser les limites du langage esthétique jusqu'à la sphère du politique. En d'autres termes, Croce doit maintenir l'art, et la science qu'il destine à son interprétation, dans le cadre bien défini de la création et de la critique artistique et littéraire, pour ne pas en compromettre l'autonomie ou la *distinction*, même si, en principe, il a constitué sa théorie de la connaissance subjective sur un fondement esthétique susceptible d'étendre son domaine spécifique – celui de la représentation du *possible* – jusqu'à celui de l'histoire ou représentation du *réel*. Pour penser l'histoire, Croce a initialement besoin de l'art au point de réduire la première au second ainsi que celui-ci à la connaissance subjective de l'individuel. Tout élément pratique ou plus précisément politique propre à l'histoire est ainsi neutralisé ou du moins seulement impliqué, indirectement. Or si, d'une part, Benjamin reproche à Croce un certain psychologisme proche, malgré lui, d'une pensée de l'*Einfühlung*, d'autre part, Gramsci n'abandonne pas la notion d'« intuition ». C'est une différence capitale qui distingue les deux perspectives. Tandis que les « intuitions de Benjamin » s'enracinent dans une ontologie « platonicienne »[22], l'auteur des *Cahiers* cherche en revanche à reformuler ou *traduire* une notion psychologique d'« intuition », qu'il dérive partiellement de l'*Esthétique* crocienne, en se servant entre autres des suggestions lui provenant d'un penseur que Croce associe, dans le premier volume de sa *Philosophie de l'esprit*, aux théoriciens de l'*Einfühlung* ou, comme il l'appelle, du « sympathique » : Henri Bergson (Croce, 2014 : 493-494). Selon Benjamin, au contraire, une rupture avec cette perspective semble nécessaire pour appréhender la dimension sociale de l'histoire. Il l'écrira en 1939, formulant explicitement une critique de Bergson (Benjamin, 2013 : 952-959 ; et Montanelli, 2018 : 139-141).

3. « Catharsis », « intuition » et *fantasia* : la traduction gramscienne des notions esthétiques

10 Dans le texte sur le *Trauerspiel*, la méthodologie benjaminienne se caractérise par une critique « immanente » qui développe « le langage formel de l'œuvre » en faisant « surgir son contenu aux dépens de l'effet produit ». Il ne s'agit pas d'une comparaison *externe* de plusieurs drames, mais d'une analyse *interne* des variations expressives d'une même idée. Cette « terminologie » (Benjamin, 1985 : 42) anticipe les concepts de « constellation » et d'« image dialectique », qui joueront un rôle décisif dans le développement politique de la réflexion esthétique benjaminienne, notamment dans ses thèses *Sur le concept d'histoire* et dans le *Passagen-Werk*. Ces ouvrages représentent le passage décisif à une « écriture de l'histoire » dans laquelle moins « la permanence » que le développement « du paradigme esthétique », par l'emploi, entre autres, de la « métaphore » littéraire (Mosès, 1992 : 148), contribue essentiellement à l'élaboration d'un paradigme politique.

11 Une méthodologie proche est appliquée par Gramsci dans une série de notes qu'il consacre à l'analyse du Chant x de l'*Enfer* de Dante dans le Cahier 4. Le point de départ est ici la critique des catégories que Croce avait employées pour interpréter ce chant[23]. En comparant des œuvres de poésie, de théâtre et de peinture, Gramsci envisage de retracer l'histoire iconographique et linguistique d'une série de variations d'une même forme expressive fondamentale, qu'il estime retrouver aussi dans un vers prononcé par Dante (cf. *ibid.* : 517-518 ; M1, 4 [a], 1 : 640). Nous ne pouvons pas nous arrêter ici sur ce point, mais il convient de rappeler que dans ces notes Gramsci commence à s'émanciper explicitement de la critique artistique ou esthétique au sens strict de Croce[24]. De là, un mouvement de la pensée semblable à celui de Benjamin se dessine : du dialogue initial avec l'esthétique du philosophe idéaliste, l'auteur des *Cahiers* passe à la critique de sa « théorie de l'histoire » et de sa conception de la langue. Il faut néanmoins noter une différence qui doit être lue en lien avec l'intérêt gramscien pour la notion d'*intuition*. Benjamin refuse d'accorder une

importance décisive aux effets psychologiques produits par les drames qu'il analyse. Ce qui relève d'ailleurs de sa critique des théories réduisant le *Trauerspiel* à une imitation moins réussie d'une tragédie interprétée à partir du schéma classique proposé par Aristote dans sa *Poétique* (Benjamin, 1985 : 48-49). En revanche, l'analyse gramscienne du Chant x met en valeur, suivant encore partiellement Croce, l'effet *cathartique* que les vers dantesques produisent sur le personnage de Cavalcante Cavalcanti. C'est en effet dans ces notes que la catégorie de « catharsis » fait une première apparition dans les *Cahiers* (Q, 4, 82 : 521 ; M1, 4 [a], 5 : 643). Parallèlement, Gramsci mobilise la notion dans une autre note, le § 33 du Cahier 4, qui fait partie de la première série des *Notes de philosophie* (M1, 4 [b] 34 : 701-702). Il est question ici du rapport entre les intellectuels et la masse, analysé à travers les notions de « savoir », « comprendre » et « sentir ». L'apparition double du concept de *catharsis* implique, d'une part, un usage purement esthétique de la notion et, d'autre part, sa resémantisation dans le cadre d'une analyse historico-politique destinée à évoluer vers la question de la philosophie de la praxis et de l'hégémonie [25]. L'emploi esthétique « au sens strict » n'aura pas de suite, tandis que l'utilisation politique de la catégorie s'affirmera plus tard, durant la nouvelle phase d'écriture inaugurée au printemps 1932. Mais c'est à partir de l'automne 1930 qu'un usage *métaphorique* du vocabulaire esthétique commence à s'affirmer dans les *Cahiers*. La rédaction probablement quasi simultanée de la note « esthétique » et de la note « politique » sur la catharsis constitue un moment décisif de la réflexion gramscienne. Elle marque le début du passage d'une conception de l'esthétique encore explicitement entendue dans les limites de la critique littéraire de Croce à celle d'une esthétique implicitement comprise au sens étymologique d'une connaissance sensible (passions, idées, croyances, etc.), fondamentalement sociale et historique, que Gramsci appelle « sens commun ».

12 Cette transition devient évidente au cours des mois de novembre et décembre 1930, lorsque Gramsci rédige le paragraphe 127 du Cahier 5. Ce texte est important car pour la première fois émerge l'association entre le nom de *Machiavel*, qui donne aussi le titre à la note, et l'expression « philosophie de la praxis », qui apparaît ici pour la deuxième fois dans les *Cahiers* [26]. Le paragraphe est rédigé à l'occasion de la lecture d'un article de Mario Azzalini (1929). La thèse

initiale de l'article concerne l'« *autonomie* de la politique », mais aussi sa distinction par rapport au « droit public » (*ibid.* : 541, et Q, 5, 127 : 657 ; M2 : 968). Gramsci transcrit d'abord de longues citations en soulignant son désaccord avec l'auteur qui ne lui semble pas en mesure de saisir « la conception du monde originale » de Machiavel, une conception « que l'on pourrait appeler "philosophie de la praxis" ou "néo-humanisme" dans la mesure où elle [...] se fonde entièrement sur l'action concrète de l'homme qui [...] agit sur la réalité et la transforme » (*ibid.* ; M2 : 969). Il oriente ensuite son commentaire vers l'étude de la formation de l'État italien, en renvoyant à des notes qui analysent le rôle historique des communes et de la bourgeoisie médiévales, incapables de « sortir de la phase corporative » (*ibid.* : 658 ; M2 : 969) et d'atteindre une unité nationale et organique, en raison entre autres du cosmopolitisme de l'Église et des intellectuels de la Renaissance. Dans ce cadre, Machiavel avait compris, rappelle Gramsci, qu'il manquait en Italie non seulement le « territoire » mais aussi « une population suffisante pour être la base d'une force militaire permettant une politique internationale autonome » (Q, 5, 127 : 658 ; M2 : 969) comparable à celle des États européens.

13 Or dans la dernière partie de la note le discours prend une tournure inattendue et radicalement nouvelle. Celle-ci reflète partiellement la fin de l'article commenté, où l'auteur introduit l'idée qu'« au-delà de la science » politique, il existe également un « art » de la politique (Azzalini, 1929 : 541). L'expression « art politique » n'est pas complètement nouvelle dans les *Cahiers*. Mais c'est ici que Gramsci consacre pour la première fois une réflexion spécifique à la métaphore esthétique qu'elle implique. Bien que le raisonnement d'Azzalini puisse paraître parfois flou, il semble animé, notamment vers la fin, par une certaine inspiration crocienne. Il s'agit d'une assimilation quelque peu maladroite de la pensée de Croce qui renvoie tout de même à sa philosophie des distincts. Il existe, selon Mario Azzalini, des hommes politiques qui « tirent et tirèrent de leur intuition personnelle la vision des besoins et des intérêts des pays gouvernés, qui dans l'action de gouverner ont réalisé dans le monde extérieur la vision de leur intuition personnelle » (Azzalini, 1929 : 542). Parmi ces hommes, Azzalini cite Lorenzo de Médicis, Cromwell, Richelieu, Bismarck, Cavour et Mussolini (*ibid.*). Ces personnalités auraient en commun le fait d'être des hommes d'État et en même temps des génies artis-

tiques en puissance, car elles seraient toutes pourvues, « à côté de l'activité pratique, économique et morale », de l'« intuition » (Q, 5, 127 : 660 ; M2 : 971), qui caractérise, selon le modèle de Croce, l'activité théorique primaire et fondamentale : l'esthétique. D'où la conclusion que « Même dans le domaine politique [...] à côté du savant chez qui prévaut l'activité théorique de la connaissance, subsiste l'artiste chez qui prévaut l'activité théorique intuitive » (Azzalini, 1929 : 542). Mise à part une série d'incohérences, une référence implicite au système de Croce semble apparaître ici, notamment lorsque Azzalini renvoie aux deux activités fondamentales de l'esprit, la théorie et la pratique, ainsi qu'à leurs quatre formes correspondantes : l'art et la science (ou « logique »), d'un côté, et l'économie et la morale, de l'autre.

14 Gramsci s'efforce « de parvenir à des concepts clairs » et clarifie « ce que peut signifier "intuition" dans la politique et l'expression "art" politique » (Q, 5, 127 : 660 ; M2 : 972). Pour cela, il choisit de se référer non pas à Croce, mais à Bergson dont il a pu lire des extraits cités dans un article publié dans la même revue où se trouve le texte commenté. Il transcrit alors le passage suivant :

> L'intelligence ne nous apporte de la vie [...] qu'une traduction en termes d'inertie. Elle tourne tout autour, prenant, du dehors, le plus grand nombre possible de vues sur cet objet qu'elle attire chez elle au lieu d'entrer chez lui. Mais c'est à l'intérieur même de la vie que nous conduira l'intuition, je veux dire l'instinct devenu désintéressé [27].

Il se sert de cette citation pour énoncer une première définition de l'intuition. Notons au passage qu'elle est accompagnée par deux autres termes clés du lexique gramscien : la notion de « traduction » et l'adjectif « désintéressé ». Loin de contredire l'esthétique de Croce, cette définition se rapproche de l'idée d'une connaissance immédiate qui, tout en se différenciant de la connaissance intellectuelle, lui est pourtant nécessaire. De plus, la suite de la citation rend explicite le lien entre cette conception et l'esthétique « du sympathique » [28] :

> Notre œil aperçoit les traits de l'être vivant, mais juxtaposés les uns aux autres et non pas organisés entre eux. L'intention de la vie, le mouvement simple qui court à travers les lignes, qui les lie les unes aux autres et leur donne une signification, lui échappe. C'est cette

> intention que l'artiste vise à ressaisir en se replaçant à l'intérieur de l'objet par une espèce de sympathie, en abaissant, par un effort d'intuition, la barrière que l'espace interpose entre lui et le modèle (Q, 5, 127 : 661 ; M2 : 972)[29].

En somme, Gramsci s'approprie d'abord une définition de l'intuition qui, mêlant Bergson et Croce, semble tendre vers une doctrine de l'art fondée sur la notion psychologique de « sympathie ». Il s'agit d'une interprétation proche de cette pensée de l'*Einfühlung* contre laquelle Benjamin avait conçu sa *Préface*. À cette différence près que la critique du paradigme historico-artistique de la connaissance était présentée par Benjamin comme une contribution à l'élaboration d'une théorie esthétique de l'histoire du drame baroque allemand, tandis que la reprise et la reformulation gramsciennes du langage esthétique contribuent à l'élaboration d'une théorie politique du « drame historique » (Q, 8, 21 : 952 ; M2 : 1558). Car l'objectif de la note de Gramsci n'est pas esthétique au sens strict. Sa réflexion entend « démêler » deux usages différents des concepts mobilisés par Azzalini. Il identifie, d'une part, une « intuition esthétique », qui permet d'atteindre la « connaissance de l'individuel » (trad. mod.), suivant encore une fois le modèle de Bergson et Croce, et, d'autre part, une « intuition politique » qui consiste à « mettre en relation des faits apparemment étrangers [entre eux et de concevoir les moyens adaptés à la fin pour trouver les intérêts en jeu et] susciter les passions des hommes et orienter ceux-ci vers une action déterminée » (Q, 5, 127 : 661 ; M2 : 972).

15 C'est en développant, entre autres, la réflexion sur cette deuxième conception de l'intuition en termes de *fantasia concreta* (« imagination créatrice concrète »)[30], que Gramsci parvient, dans une série de textes successifs, à penser le parti politique à travers les notions de « mythe » et de « Prince moderne », dans une note du Cahier 8 rédigée en janvier-février 1932, et réélaborée à partir du printemps de la même année dans le Cahier 13. Il le fait en insistant sur l'opposition entre, d'un côté, la politique fondée sur la personnalité charismatique d'un individu exerçant un pouvoir extérieur, coercitif et dépourvu de « sens critique » et d'« ironie » (Q, 8, 21 : 952 ; M2 : 1557), et, de l'autre, la constitution politique d'une volonté collective, essentiellement plurielle et organique. Dans 8, 21, à côté d'un usage à la fois psychologique et politique de la notion d'« intuition » (Q : 951 ; M2 : 1557),

apparaît en effet le concept de *fantasia* qui conserve un lien sémantique très fort avec la notion d'intuition et l'emploi politique du vocabulaire esthétique. Ici, Gramsci écrit que dans l'œuvre de Machiavel

> Le processus aboutissant à la formation de la « volonté collective » est présenté non pas à travers une dissertation pédante sur les principes et les critères d'une méthode d'action, mais comme des « qualités et devoirs » d'une personnalité concrète, qui met en œuvre l'imagination (*fantasia*) artistique et suscite la passion (*ibid.* ; M2 : 1556).

Tout comme les notions d'intuition et de catharsis politiques permettaient de penser le lien entre dirigeants et dirigés et, plus généralement, entre théorie et pratique, l'imagination politique, que Gramsci appelle *fantasia concreta*, permet de « revivre la vie des autres, telle qu'elle est réellement déterminée, avec ses besoins, ses exigences, etc., non pas pour la représenter artistiquement, mais pour la comprendre et entrer en contact intime : aussi pour ne pas faire souffrir »[31]. Il s'agit là d'un autre concept soumis à la même opération de re-sémantisation politique que nous avons observée à l'œuvre dans 5, 127 et 4, 33 (M1, 4 [b] 34). La notion d'imagination (*fantasia*) acquiert une fonction synthétique venant enrichir ultérieurement le rapport entre les deux formes d'intuition distinctes en novembre-décembre 1930. Ce rapport passe d'abord par la relecture que Sorel propose de Bergson dans ses *Réflexions sur la violence*, puis, par le choix gramscien de *traduire* les idées soréliennes dans la rédaction des notes 8, 21 et 13, 1.

16 La démonstration la plus limpide que la notion d'intuition « esthétique », à la fois psychologique et « bergsonienne », n'est pas abandonnée, mais progressivement réintégrée à la réflexion politique des *Cahiers*, se trouve dans l'une des notes les plus tardives que l'auteur consacre à ce concept. Dans un texte rédigé entre l'automne 1934 et l'été 1935, Gramsci oppose à une forme de « connaissance livresque » et « statistique » une « connaissance historique » ou « critique » dont l'« intuition » implique un « "contact" réel avec la réalité vivante et en mouvement », c'est-à-dire une « capacité de "sympathiser" psychologiquement jusqu'à l'homme singulier » (Q, 17, 49 : 1946). On voit qu'ici, plus de deux ans après avoir fait un usage à la fois politique, psychologique et « sympathique » de la notion de *fantasia concreta* dans ses

notes sur le *Prince moderne*, mais aussi un an avant d'avoir réaffirmé cette interprétation du concept dans une lettre à Giulia de 1936, Gramsci propose une définition analogue de l'intuition.

17 Notons enfin que dès l'automne 1930, la pensée gramscienne commence à être soutenue par une réflexion sur la « traductibilité réciproque » des langages (Q, 7, 1 : 851 ; M2 : 1301). En novembre 1930, soit moins d'un mois avant d'écrire la note 5, 127, Gramsci débute la rédaction de la deuxième série des *Notes de philosophie* dans le Cahier 7. Dans la première note visant à commenter le *discours de Croce dans la section d'Esthétique du Congrès philosophique d'Oxford*, la nécessité de traduire le langage spéculatif de la philosophie de Croce en termes politiques commence à s'affirmer en se liant essentiellement avec la question du rapport entre philosophie et sens commun. En 1932, la réélaboration de cette idée permettra à Gramsci non seulement de reconnaître définitivement que « c'est seulement dans la philosophie de la praxis que la "traduction" est organique et profonde » (Q, 11, 47 : 1468), mais aussi d'attribuer une fonction collective et sociale à son langage et, en conséquence, à la traduction politique du langage esthétique (Q, 10, I, 7 : 1222). La distinction entre une « intuition esthétique » et une « intuition politique », conçue entre les mois de novembre et décembre 1930, et, quelques mois plus tôt, les deux apparitions presque simultanées du concept de « catharsis » dans les notes du Cahier 4, peuvent alors être interprétées comme de premières tentatives de « traduction réciproque » entre deux paradigmes ou langages différents, celui de l'esthétique et celui de la politique. Il ne s'agit pas de transférer simplement les mêmes termes d'un langage philosophique à un autre. Il s'agit plutôt de réinterpréter les « termes d'un paradigme antagoniste dans le but de les incorporer dans son propre discours paradigmatique » (Boothman, 2004 : 265). En concevant une *intuition*, mais aussi une *fantasia*, une *catharsis* et une théorie du langage concrètes et politiques, Gramsci s'efforce de donner une expression et une effectivité historiques à des notions qui, chez Croce, sont en revanche liées au caractère transcendant et abstrait de l'universalité de l'Esprit incarnée dans l'expression subjective des artistes.

18 Le même acte politico-conceptuel est accompli par Benjamin lorsqu'il fait un usage dialectique de la critique des genres artistiques, mais aussi d'une certaine pensée de l'intuition et de l'histoire de Croce.

Dans sa *Préface*, Benjamin insère le fameux texte sur la notion d'origine juste après la critique du psychologisme crocien, en précisant que la « catégorie » d'origine n'est pas une catégorie « logique », mais une catégorie « historique ». Le développement ultérieur de sa réflexion impliquera une reformulation de cette catégorie historique en catégorie politique, notamment dans les *Passagen-werk* et dans ses thèses *Sur le concept d'histoire*, où d'autres images esthétiques viendront renforcer le lien entre théologie et politique [32].

Conclusion

19 Le mouvement théorique, qui unit les différentes critiques que Benjamin et Gramsci adressent à Croce, concerne donc la transposition de concepts esthétiques (« intuition », « langage ») et, implicitement, du concept même d'« esthétique », de la sphère de l'individu à celle de la société, de la dimension spéculative des catégories de l'esprit à la réalité de l'histoire et des existences occupant en elle une position subalterne. Ce que Mosès a écrit à propos de Benjamin semble alors aussi valable pour Gramsci : dans cette perspective, l'esthétique « fournit le langage à travers lequel se révèle la nature fondamentalement politique de l'histoire » (*ibid.*). Cette *traduction* ne constitue pourtant pas un mouvement unidirectionnel. Elle agit inévitablement sur le langage traduit, ici celui de l'esthétique, en le transformant radicalement, tout comme elle transforme le langage dans lequel elle s'exprime. C'est ainsi que les différentes philosophies de Benjamin et Gramsci commencent progressivement à introduire la nouveauté d'un même paradigme esthétique, ou mieux esthético-politique, dans la réflexion marxiste de l'entre-deux-guerres. Cette transition ne pouvait pas être conçue sans une confrontation directe avec l'une des théories de l'art les plus hégémoniques en Europe dans les années 1920 et 1930, celle de Benedetto Croce.

BIBLIOGRAPHY

ADORNO T. W., 1970, *Ästhetische Theorie*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp Verlag.

ADORNO T. W., 2011, *Théorie esthétique*, Péronnas : Klincksieck.

AZZALINI M., 1929, « La politica, scienza e arte di Stato », *Nuova antologia*, 16 décembre, p. 540-542.

BENJAMIN W., 1971, *Œuvres*, 1, par M. Gandillac, Paris : Les Lettres nouvelles, Denoël.

BENJAMIN W., 1972-1989, 1974, 1, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, unter Mitwirkung von T. W. Adorno, G. Scholem, 7 vol., Frankfurt a. M : Suhrkamp.

BENJAMIN W., 1985, *Origine du drame baroque allemand*, par S. Muller et A. Hirt, Paris : Flammarion.

BENJAMIN W., 1990, *Écrits autobiographiques*, par C. Jouanlanne et J-F Poirier, Breteuil-sur-Iton : Christian Bourgois Éditeur.

BENJAMIN W., 2007, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), Paris : Gallimard.

BENJAMIN W., 2013, « Über einige Motive bei Baudelaire » (1939), trad. fr. Id. « Sur quelques thèmes baudelairiens », dans Id. *Baudelaire*, édition établie par Giorgio Agamben, Barbara Chitussi et Clemens-Carl Härle, Paris : La Fabrique éditions, p. 951-993.

BENJAMIN W., 2018, *Origine del dramma barocco tedesco*, par Alice Barale, Roma : Carocci.

BERGSON H., 2023, *L'évolution créatrice*, par Frédéric Worms, Paris : PUF.

BOOTHMAN D., 2004, « Traduzione e traducibilità », dans FROSINI F., LIGUORI G. (éd.), *Le parole di Gramsci. Per un lessico dei Quaderni del carcere*, p. 247-267, Roma : Carocci.

BURDACH K., 1935, *Reformation, Renaissance, Humanismus. Zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst*, Berlin, 1918, trad. it., par D. Cantimori, *Riforma-Rinascimento-Umanesimo. Due dissertazioni sui fondamenti della cultura e dell'arte della parola moderne*, Firenze : Sansoni.

COSPITO G., 2016, « L'Edizione nazionale dei *Quaderni del carcere* », *Laboratoire italien*, nº 18, mis en ligne le 7 décembre, URL : http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1049.

CROCE B., 1893, « La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte, Memoria letta nella tornata del 5 marzo 1893 dal socio Benedetto Croce », *Atti della Accademia pontaniana*, vol. 23, Napoli : Tipografia della Regia Università.

CROCE B., 1900, *Tesi fondamentali di un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Napoli : Tessitore.

CROCE B., 1952, *Breviario di estetica*, Bari : Laterza.

CROCE B., 2014, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, 3 vol., Napoli : Bibliopolis.

CROCE B., 2024, « La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte », dans Id. *Primi saggi*, Napoli : Bibliopolis, p. 15-81.

D'ANGELO P., 1982, *L'estetica di Benedetto Croce*, Roma-Bari : Laterza.

DESCENDRE R., ZANCARINI J.-C., 2016, « De la traduction à la traductibilité : un outil d'émancipation théorique », *Laboratoire italien*, nº 18, mis en ligne le 25 novembre, URL = http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1065.

DESIDERI F., 2013, *La misura del sentire*, Milano : Mimesis.

FRANCHINI R., 1995, *La teoria della storia di Benedetto Croce*, Napoli : Edizioni scientifiche italiane.

FROSINI F., 2003, *Gramsci e la filosofia : saggio sui « Quaderni del carcere »*, Roma : Carocci.

FROSINI F., 2019, « Introduzione » à Antonio Gramsci, *La « Storia d'Europa » di Benedetto Croce e il fascismo*, Milano : Unicopli.

FROSINI F., 2021, « Gramsci, Sorel, Croce : de la "passion" au "mythe" », dans R. DESCENDRE, J.-C. ZANCARINI (éd.), *La France d'Antonio Gramsci*, Lyon : ENS éditions, p. 175-198.

GARIN E., 1974, *Intellettuali italiani del* XX *secolo*, Roma : Editori Riuniti.

GALASSO G., 2002, *Croce e lo spirito del suo tempo*, Bari : Laterza.

GENTILI D., 2002, *Il tempo della storia : Le tesi "sul concetto di storia" di Walter Benjamin*, Napoli : Guida.

GENTILI D., 2023, STIMILLI E., GUERRA G. (éd.), *Un incontro mancato : Walter Benjamin e Antonio Gramsci*, Macerata : Quodlibet.

GILODI R., 2022, « Croce e Benjamin : L'arte tra idea e storia », dans M. MAGGI (éd.), *Walter Benjamin e la cultura italiana*, Firenze : Istituto di Studi Italiani Università della Svizzera Italiana, nº 6, p. 95-107.

GRAMSCI A., 1975, *Quaderni del carcere*, par V. Gerratana, Torino : Einaudi.

GRAMSCI A., 1978-1996, *Cahiers de prison*, traduit de l'italien par P. Fulchignoni, G. Granel, N. Negri, *et al* ; avant-propos, notices et notes de R. Paris, Paris : Gallimard.

GRAMSCI A., 2017, *Quaderni del carcere*, par G. Francioni, vol. 2, *Quaderni miscellanei (1929-1935)*, 1, par G. Cospito, G. Francioni et F. Frosini, Roma : Istituto della Enciclopedia Italiana.

GRAMSCI A., 2020, *Lettere dal carcere*, Torino : Einaudi.

GRAMSCI A., 2025, *Quaderni del carcere*, par G. Francioni, vol. 2, *Quaderni miscellanei (1929-1935)*, 2, par G. Cospito, G. Francioni et F. Frosini, Roma : Istituto della Enciclopedia Italiana.

HRNJEZ S., 2019, « Traducibilità, Dialettica, Contraddizione – Per una teoria-prassi della traduzione a partire da Gramsci », *International Gramsci Journal*, vol. 3, nº 3, p. 40-71, URL = http://journals.uniurb.it/index.php/igj/article/view/4235/3675.

IVES P., 2008, *Gramsci's politics of language : Engaging the Bakhtin Circle and the Frankfurt school*, Toronto : University of Toronto Press.

KÖRNER A., 2011, « The Experience of Time as Crisis : On Croce's and Benjamin's Concept of History », *Intellectual History Review*, nº 21 (2), p. 151-169.

MARTELLI M., 2001, *Etica e storia : Croce e Gramsci a confronto*, Napoli : La Città del sole.

MEYER R. M., 1901, « Über das Verständnis von Kunstwerken », *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik*, vol. VII, Leipzig : B. G. Teubner, p. 362-380.

MONTANELLI M., 2018, « Sulle tracce dell'esperienza : Walter Benjamin tra critica del vissuto e uomo nuovo », *Atque*, nº 23, p. 133-146.

MOSÈS S., 1992, *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris : Le Seuil.

MUSTÈ M., 2021, *Marxism and philosophy of praxis : an Italian perspective from Labriola to Gramsci*, Cham : Palgrave Macmillan.

PALMA M., 2023, « Il piccolo principe : Sorel, mito e violenza tra Benjamin e Gramsci », dans GENTILI D., STIMILLI E., et GUERRA G. (éd.), *Un incontro mancato*, Macerata : Quodlibet, p. 173-191.

PALMIER J.-M., 2006, *Walter Benjamin : le chiffonnier, l'ange et le petit bossu : esthétique et politique chez Walter Benjamin*, édition établie, annotée et préfacée par F. Perrier ; avant-propos de M. Jimenez, Paris : Klincksieck.

PIROTTA S., 2024a, « Cavalcante et Médée. Esthétique et histoire de l'art dans les notes sur le Chant x de l'*Enfer* d'Antonio Gramsci », *Revue des études dantesques*, nº 8, p. 93-117.

PIROTTA S., 2024b, « L'"élan vital révolutionnaire" d'Antonio Gramsci », *Arts et Savoirs*, nº 21, URL = http://journals.openedition.org/aes/7230.

POHN-LAUGGAS I., WAGNER B., 2020 (éd.), *Gramsci und Benjamin – Passagen : Gramsci and Benjamin – Bridges / Reviews*, vol. 3, nº 4.

RANCIÈRE J., 2000, *Le partage du sensible*, Paris : La Fabrique.

RANCIÈRE J., 2025, *La Mésentente. Politique et Philosophie*, Paris : La Fabrique.

SASSO G., 1975, *Benedetto Croce : La ricerca della dialettica*, Napoli : Morano.

SASSO G., 1994, *Filosofia e idealismo. I. Benedetto Croce*, Napoli : Bibliopolis.

SCARAMUZZA G., 2003, « Croce nella *Vorrede* al *Dramma barocco* », dans PINOTTI A. (éd.), *Giochi per melanconici. Sull'Origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, Milano : Mimesis, p. 269-275.

THOMAS P., 2020, « The Tasks of Translatability », *International Gramsci Journal*, vol. 3, nº 4, p. 5-30, URL = http://journals.uniurb.it/index.php/igj/article/view/4248/3690.

TOSEL A., 2009, *Le marxisme du 20e siècle*, Paris : Éditions Syllepse.

WEBER M., 1922, « Roscher und Knies und die logischen Probleme der historischen Nationalökonomie », dans Id. *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftlehre*, Tübingen : Mohr, p. 1-145.

NOTES

1 Le rapprochement entre ces auteurs a récemment fait l'objet d'un numéro monographique de l'*International Gramsci Journal*, cf. Pohn-Lauggas, Wagner (2020), et d'un ouvrage collectif qui leur a été consacré, cf. Gentili,

Stimilli, Guerra (2023), montrant l'intérêt d'un dialogue « manqué » peu étudié jusqu'à présent.

2 Gramsci (1975 : 1468), désormais « Q », et Gramsci (2017) et Gramsci (2025), « M1 » et « M2 », suivis du numéro de cahier et de page. Pour la chronologie et le classement des textes gramsciens, nous ferons référence aux critères établis par l'Édition Nationale (EN) des écrits d'Antonio Gramsci, cf. Cospito (2016), ainsi qu'à l'édition critique de Valentino Gerratana, notamment lorsque nous citerons des textes qui n'ont pas encore été publiés dans le cadre de l'EN. Nous traduirons de l'italien, de l'allemand et de l'anglais, si nécessaire, les textes cités. Néanmoins, pour les extraits des *Cahiers de prison*, nous nous appuierons sur la traduction de l'édition Gallimard, cf. Gramsci (1978-1996). Toute modification sera signalée (« trad. mod. »).

3 Scaramuzza (2003 : 269-275) confirme déjà l'insuffisance des études sur le sujet. Ives (2008) fait exception. Plus récemment, Desideri (2013 : 263-276) analyse le rôle joué par Croce dans la *Préface* de Benjamin à partir de l'interprétation d'Adorno, et Gilodi (2022) propose un rapprochement entre les deux auteurs autour du concept d'intuition. Un rapprochement différent se trouve chez Körner (2011).

4 Dans 4, 42 le terme *traducibilità* apparaît pour la première fois dans les *Cahiers* (Q : 468 ; M1, 4 [b], 43 : 725), après une référence explicite à la possibilité de *traduire* « le langage politique français […] dans le langage de la philosophie classique allemande », que Gramsci reprend de *La Sainte famille* de Marx. Mais les prémisses de cette réflexion sont déjà présentes dans des notes antérieures, en termes de « correspondance » dans 1, 44 (Q : 51 ; M1 : 62), puis en termes de *réduction* et de *réciprocité* dans Q, 1, 151 : 134 (M1 : 159) ; 4, 3 : 423 (M1 : 663) et 3, 48 : 331 (M1, 3, 49 : 488). Dans 1, 43 (Q : 33 ; M1 : 38), un texte qui doit être lu en lien avec 1, 44, se trouve une première formulation du « critère » en question.

5 Cf. Ives (2008 : 96-133) ; Tosel (2009 : 221-228) ; Hrnjez (2019) ; Thomas (2020).

6 Thomas (2020 : 25). Pour une lecture mettant davantage l'accent sur la divergence conceptuelle entre Benjamin et Gramsci sur ce point, cf. Descendre, Zancarini (2016).

7 Cf. par exemple, Q, 11, 27 : 1437 et Q, 26, 5 : 2301 ; et Benjamin (1974 : 695 et 702).

8 Q 13, 1, p. 1555-1561 ; pour une analyse de cette note et de son texte A (Q 8, 21 ; QM2, 8 [c], 21), cf. *infra*, et Frosini (2021).

9 Sur ce point, cf. Palma (2023).

10 Benjamin (2007 : 32-33). Chez Gramsci, les textes sur Pirandello et sur la marchandisation des femmes convergent dans le Cahier 22 (cf. Q, 22, 15 : 2178-2180, et Q, 22, 11 : 2169).

11 Pour ne donner que des exemples relativement récents : Martelli (2001) ; Frosini (2003) ; Frosini (2019) ; Mustè (2021).

12 On peut lire cette observation dans *Théorie esthétique*, un ouvrage publié en 1970, mais dont l'ultime « organisation » du texte n'a pas été établie par Adorno lui-même. On trouve la remarque citée sur Benjamin et Croce dans l'« Introduction première », publiée aux pages 459-497 de la traduction française de l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, cf. Adorno (1970). Cette « Introduction » aurait dû être « remplacée par une nouvelle version » et correspond au texte « tel qu'il se présentait en août 1969 », cf. Adorno (2011 : 459-497 et 501 pour les autres informations).

13 Benjamin conçoit son texte dans le but d'obtenir l'« Habilitation » pour devenir professeur à l'Université de Francfort. L'écrit est envoyé le 12 mai 1925. L'Habilitation lui sera pourtant refusée, cf. Benjamin (2018 : 11-35 ; 57–58 ; et 427-431).

14 Benjamin (1990 : 31), nous soulignons. L'usage benjaminien de Croce contre Croce est ici déjà évident.

15 Dans *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte* (« L'histoire réduite sous le concept général de l'art »), le « premier essai philosophique » de Croce, écrit en 1893 (Galasso, 2002 : 114), l'art et l'histoire sont interprétés comme deux formes analogues de *représentation* et de *narration sensible*, c'est-à-dire *esthétique*, de ce qui est *possible*, d'un côté (l'art), et de ce qui est *réel* de l'autre (l'histoire). Art et histoire sont de ce fait compris sous la *même catégorie* de l'activité théorique, celle de la connaissance des « faits individuels et concrets » (Croce, 1893 : 12). « Au fond », écrit ici Croce « même la représentation de ce qui a réellement eu lieu – l'histoire – est un processus essentiellement artistique et présente un intérêt tout autant artistique » (*ibid.* : 25). Cette conception est reprise et maintenue dans l'*Esthétique*, cf. Croce (2014, vol 2 : 52-54, puis vol. 1 : 61-63). Dès 1918-1919, avec la publication de l'essai sur l'histoire dans *Primi saggi* (Bari, Laterza, 1919), Croce remplace « un intérêt tout autant artistique » (*un interesse egualmente artistico*) par « un intérêt proche de celui de

l'art [*interesse simile a quello dell'arte*] » (Croce, 2024 : 47 et 257). En effet, son point de vue sur la question change progressivement. La perspective de Croce évolue notamment d'une conception de l'histoire comme « un cas particulier de l'Esthétique » à celle d'abord de « l'histoire comme un cas particulier de la Logique », puis finalement à celle de la « philosophie comme un cas particulier de l'histoire » (Franchini, 1995 : 78).

16 Si, d'une part, pour Croce toute expression linguistique est toujours artistique, car « *homo nascitur poeta* » (Croce, 2014 : 48), d'autre part, dès 1908, comme l'a souligné D'Angelo (1982 : 72-78), la critique littéraire crocienne devient de plus en plus normative. En effet, dans « l'exercice effectif de sa critique » (*ibid.* : 72), Croce tend à attribuer ou refuser le statut d'œuvre d'art, mobilisant des critères qui semblent « difficilement » justifiables, à partir d'une théorie désormais fondée sur les notions de « lyrisme » et de « totalité » de l'expression artistique (*ibid.* : 75). Du reste, il s'agit d'un « problème », rappelle également D'Angelo, qui a d'abord été identifié par Gramsci lui-même (*ibid.* ; et Q, 6, 124 : 794 et M2 : 1152).

17 Il s'agit d'un texte qui rassemble deux conférences que Burdach avait tenues à l'Académie des Sciences de Berlin entre le 28 avril et le 2 juin 1910, et à l'occasion de la *Versammlung deutscher Philologen und Schulmaenner* à l'Université de Marbourg le 2 octobre 1913, cf. Burdach (1935 : XI ; 75 ; et 163).

18 En ce sens, cf. Palmier (2006 : 535), et surtout Gilodi (2022).

19 Sur ce point, cf. Sasso (1975 : 237-275).

20 Comme l'a relevé D'Angelo (1982 : 34 ; et 52-57), à l'origine de l'*Esthétique* crocienne se trouve le dialogue critique que Croce établit avec le courant esthétique qui lui est contemporain et qu'il qualifie d'« esthétique psychologique » ou « esthétique du *sympathique* ». Le texte de Meyer cité par Benjamin participe, comme nous venons de le voir, de cette tendance. Avec le terme *simpatico* (« sympathique ») Croce traduit l'allemand *Einfühlung* (Croce 2014, vol. 1 : 128-134 ; 479 ; 480 et 482 ; vol. 2 : 110-111 ; 447 et 450). Le vocabulaire même de Croce (2014, vol. 1 : 128-139 et 2 : 110-118), qui vise à se détacher de cette perspective, demeure néanmoins partiellement sous l'influence du langage de son époque. Avant D'Angelo (1982), le lien entre la formation culturelle de Croce et les théories de l'*Einfühlung* a été souligné par Garin (1974 : 8-9).

21 Weber (1922 : 105-116) avait critiqué le subjectivisme esthétique et psychologique de Theodor Lipps et de Croce, formulant un rapprochement qui pourrait avoir inspiré Benjamin.

22 Palmier (2006 : 443).

23 Cf. Q, 4, 78 : 516-518 : 516 ; M1, 4 [a], 1 : 639-641 : 639.

24 Pour une analyse de ces notes, cf. Mustè (2021) ; et Pirotta (2024a).

25 Cf. Q, 10, II, 6.I : 1244. Comme Frosini (2003 : 94) et Mustè (2021 : 242-245) l'ont montré, le concept de « catharsis » vient à Gramsci de l'esthétique de Croce. Cependant, après avoir utilisé le concept dans le cadre d'une interprétation esthétique du Chant X de l'*Enfer* de Dante, Gramsci en fait un usage métaphorique en transposant sa fonction et son sens du domaine de la critique d'art à celui de l'analyse politique.

26 Pour la première, cf. Q, 4, 37 : 455 (M1, 4 [b] 38 : 706).

27 Q, 5, 127 : 661 ; M2 : 972 ; (trad. mod.). La traduction citée par Gramsci s'éloigne quelque peu du texte originel de Bergson, où, entre autres, le terme « intuition » est souligné, cf. Bergson (2023 : 177-178). L'intérêt gramscien pour Bergson et son concept d'« intuition » n'est pas nouveau. On trouve déjà de nombreuses références positives au philosophe français dans les écrits pré-carcéraux de Gramsci. Sur le rapport Gramsci-Bergson, cf. Pirotta (2024 b).

28 Pour cette définition, cf. *supra*, n. 20.

29 Cf. aussi Bergson (2023 : 178).

30 Parallèlement, il développe une critique du concept crocien de « politique-passion » (cf. Frosini, 2021).

31 Lettre à Giulia (1936), cf. Gramsci (2020 : 931).

32 Ainsi, la notion d'« image dialectique » (Mosès, 1992 : 149).

ABSTRACTS

Français

Cet article entend démontrer qu'une reformulation politique de l'esthétique commence à s'affirmer dans le marxisme dès les années 1920. Malgré certaines différences, les écrits de Benjamin et Gramsci peuvent être considérés comme réciproquement traductibles dans une approche comparatiste qui prend en compte le dialogue que ces auteurs instaurent avec Benedetto Croce. Il s'agit avant tout de remettre en question une conception restreinte de l'esthétique qui limite son domaine à la critique artistique. Une approche historique et politique du « sensible » émerge ainsi dans les textes de Benjamin et Gramsci. En mettant au jour une comparaison entre les réfé-

rences benjaminiennes à Croce, présentes dans la *Préface épistémo-critique* à *L'Origine du drame baroque allemand*, et l'emploi gramscien de concepts esthétiques d'origine crocienne dans certaines notes des *Cahiers de prison*, il est possible de dégager un usage analogue de l'esthétique qui semble annoncer un nouveau paradigme du sensible.

English

This article aims to demonstrate that a political reformulation of aesthetics emerged within Marxism as early as the 1920s. Despite certain differences, the writings of Benjamin and Gramsci can be considered mutually translatable within a comparative approach that specifically takes into account the dialogue these authors establish with Benedetto Croce. The main objective is to challenge a narrow conception of aesthetics that restricts its scope to the critique of works of art. A historical and political approach to the « sensible » thus emerges in the texts of Benjamin and Gramsci. By highlighting a comparison between Benjamin's references to Croce, found in the epistemological *Preface* to *The Origin of the German Tragic Drama*, and Gramsci's use of aesthetic concepts of Crocean origin in certain notes from the *Prison Notebooks*, it is possible to identify a similar use of aesthetics that appears to herald a new paradigm of the sensible.

INDEX

Mots-clés

Benjamin, Gramsci, Croce, Origine du drame baroque allemand, Cahiers de prison, intuition, Einfühlung

Keywords

Benjamin, Gramsci, Croce, The Origin of the German Tragic Drama, Prison Notebooks, intuition, Einfühlung

AUTHOR

Sebastiano Pirotta

Université de Reims Champagne-Ardenne

Sebastiano Pirotta est doctorant en philosophie au Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les Langues Et la Pensée (CIRLEP), SHS, à l'Université de Reims Champagne-Ardenne, en France. Il prépare actuellement une thèse consacrée au rapport entre la philosophie politique d'Antonio Gramsci et l'esthétique, sous la direction de M. Saverio Ansaldi. Ses travaux portent plus particulièrement sur la pensée de Gramsci et son rapport avec l'esthétique de Benedetto Croce. Son approche vise à problématiser le domaine de l'esthétique à partir d'une étude diachronique et interprétative de la pensée gramscienne (écrits pré-carcéraux,

Lettres et *Cahiers de prison*).
www.univ-reims.fr/l-equipe-des-chercheurs-du-cirlep/l-equipe-des-chercheurs-du-cirlep,9931,17724.html