



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics
and New Media Theories

Vol. II Num. 2 2016

ISSN 2465-1060
[online]

Denkbilder
«Thought-Images» in
20th-Century German Prose

Edited by Raul Calzoni and Francesco Rossi

powered by

ZETESIS
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>

Scientific Board:

Prof. Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Prof. Christian Benne (University of Copenhagen), Prof. Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Prof. Fabio Camilletti (Warwick University), Prof. Luca Crescenzi (Università di Trento), Prof. Paul Crowther (NUI Galway), Prof. William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Prof. Alexander Nehamas (Princeton University), Prof. Antonio Prete (Università di Siena), Prof. David Roochnik (Boston University), Prof. Antonietta Sanna (Università di Pisa), Prof. Claus Zittel (Stuttgart Universität)

Executive Board

Matteo Bensi, Danilo Manca (coordinator), Lorenzo Serini, Valentina Serio, Marta Vero

Review Board:

Alessandra Aloisi, Pia Campeggiani, Ester Fuoco, Annamaria Lossi, Cathrin Nielsen, Francesco Rossi

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Associazione “Zetesis-Progetto di studi e Dialoghi Filosofici”,
via Paoli, 15 - 56126 Pisa. Registered by Agenzia delle Entrate di Pisa, n. 3705, serie III,
23.10.2014



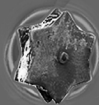
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories
di Zetesis is licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0
International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Stella Ammaturo

Volume Editors: Raul Calzoni, Francesco Rossi



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics
and New Media Theories

Vol. II Num. 2 2016

ISSN 2465-1060
[online]

Denkbilder
«Thought-Images» in
20th-Century German Prose

Edited by Raul Calzoni and Francesco Rossi

powered by

ZETESIS
RESEARCH GROUP

<http://zetesisproject.com/>

Villes et images.
Possibilités actuelles du Denkbild

Didier Alessio Contadini

Abstract

This article analyses some aspects of the Denkbild, understood as a fundamental trope for philosophical reflection on problems and possibilities inherent to the perception of modern metropolitan space. It aims at evaluating if and how it could be still useful to critically question social relationships shaped by urban environment. As is well known, in the Twentieth Century Critical Theory's philosophers gave the Denkbild a central role in their way of thinking and writing. In particular, Benjamin and Kracauer found in the Denkbild a way to express productively some major aspects of modern material culture. The final aim of this paper is to test the theoretical link between them and Judith Butler's thought about the possibility to host vulnerability in the Denkbild, regarding it as a tool which allows to overstep some fragilities regarding Butler's concept, thus deepening the political implications of the "thought-image".

Pendant la première moitié du XIXe siècle des philosophes très critiques vis-à-vis de la réalité dans laquelle ils vivaient ont réactualisé l'image-pensée – nous préférons traduire ainsi le terme allemand plutôt qu'avec l'expression «image de pensée» qui décide d'une façon univoque le rapport entre images et pensées – pour répondre à l'exigence de «démasquer» la structure fantasmagorique de l'espace urbain¹.

À présent, j'explorerai les caractéristiques que lui attribuent Walter Benjamin et Siegfried Kracauer, deux auteurs dont le style est aussi proche que différent, pour mettre ensuite en évidence son possible emploi contemporain dans la critique de la quotidienneté spatio-temporelle de l'espace urbain. Donc, une première partie sera dédiée à définir les traits de l'image-pensée selon ces deux auteurs. Ce travail préliminaire nous permettra d'esquisser certaines des potentialités de l'image-pensée dans une perspective plus générale. Dans les derniers paragraphes de notre étude, nous partirons en quête d'un aspect théorique proactif en confrontant cette image-pensée avec certaines propositions de Judith Butler. Bien que Butler soit une théoricienne dont la pensée est issue d'une tradition philosophique différente et soit orientée vers des buts éthico-politiques qui ne sont pas tout à fait les mêmes, elle nous semble néanmoins poser des problèmes auxquels la forme du *Denkbild* que nous nous proposons d'esquisser peut contribuer à y répondre. Le *Denkbild* montre, en fait, la capacité

1 Cette étude fait partie d'une recherche majeure dont le but est d'analyser de quelle façon les penseurs membres de l'École de Frankfort ont employé dans leurs réflexions le *Denkbild* – aussi bien un trope littéraire qu'une forme de la pensée – et, à partir de là, la possibilité d'en faire un usage actuel.

de constituer l'espace où le deuil et la vulnérabilité peuvent s'abriter pour se projeter avec une performativité efficace sur les relations humaines dans l'espace urbain.

Dès les premières lignes de son *Thought-Images*, Gerhard Richter résume d'une façon claire ce qu'est le *Denkbild*:

The *Denkbild* encodes a poetic form of condensed, epigrammatic writing in textual snapshots, flashing up as poignant meditations that typically fasten upon a seemingly peripheral detail or marginal topic, usually without a developed plot or a prescribed narrative agenda, yet charged with theoretical insight².

Pour le moment nous resterons sur cette définition sans pour autant accepter le cadre général dans lequel le savant allemand insère toute expression du trope du *Denkbild*³: le contexte de l'allégorie baroque. Que nous dit cette définition par rapport à l'instrument littéraire et théorique dont il est question ici? Elle nous précise que le *Denkbild* exprime une façon de penser – et en même temps il s'agit de son mouvement inverse: une certaine façon de penser trouve sa propre place dans le *medium* de l'image-pensée – qui développe des incursions théoriques capables de saisir un élément particulier de la réalité, de l'extraire de son contexte, de l'exposer sans le dénaturer (comme le ferait la raison abstraite) et en conservant ses liens matériels, voire perceptibles et/ou émotion-

² Richter (2007), p. 2.

³ *Ivi*, pp. 2-3.

nels, et, enfin, de montrer, par ce moyen, des aspects cachés de la réalité en général.

La réflexion systématique déchée, cette modalité de la pensée a été utilisée par plusieurs théoriciens européens du XXe siècle critiques de la réalité dans laquelle ils vivaient. C'est le cas de Walter Benjamin et de Siegfried Kracauer qui, pendant une certaine période, notamment jusqu'au début des années '40, ont estimé que l'image-pensée pouvait être un instrument puissant pour critiquer ou, plus exactement, pour créer une interruption critique du *déroulement normal de la vie urbaine quotidienne* – en évoquant ici l'analyse développée par Susan Buck-Morss⁴. Donc, Kracauer et Benjamin ont utilisé cet "instrument" pour mettre en jeu la socialité qui se forme et se développe dans l'espace urbain. Nous sommes d'accord avec Déotte quand il affirme que «c'est Benjamin qui aura le mieux compris que la ville n'existe pas en soi (pas plus qu'une autre chose, phénomène ou apparition), parce qu'elle est toujours appareillée»⁵. Quant à Kracauer, dans *Cris dans la rue*, il nous dit clairement que l'objet favori de son regard critique est la rue avec ses tensions et ses contradictions, un lieu capable d'inspirer «une frayeur sans objet»⁶, où la vie de tous les jours montre ses discordances, ses dissonances, les points de rupture de la représentation dominante qui voudrait peindre l'espace urbain comme une totalité uniforme. Nous estimons ce fait essentiel, puisque c'est bien l'espace urbain ou, plus

4 Cf. Buck-Morss (2010).

5 Déotte (2012), p. 35. Déjà dans *L'époque des appareils* il affirmait que «Benjamin a inventé l'urbain supplantant la ville» (Id. (2004), p. 93).

6 Kracauer (1964a), p. 39.

précisément, les espaces urbains qui fonctionnent comme des sortes de moules qui forgent le sens commun dont se nourrit toute politique.

Nous n'entrerons pas dans les détails des deux façons d'utiliser l'image-pensée ou de penser par son médium, ni dans les aspects profonds des rapports réciproques des deux écrivains, ni, pour finir, dans les dynamiques générées par les critiques reçues et les influences produites sur les autres philosophes participant, quel qu'en soit leur droit, à la soi-disant École de Frankfort. Nous nous y référerons seulement de temps en temps selon la nécessité du développement du raisonnement.

1. *L'image-pensée benjaminienne: «frotter ses yeux» en accueillant la matérialité perceptible et émotionnelle*

Walter Benjamin écrit en *Denkbild* dans toute une série de textes: *Brèves ombres*, *Sens unique*, *Images de pensée*, *Parc central*, *Chronique berlinoise*, *Enfance berlinoise vers 1900*. Notamment, l'attribution de l'utilisation de ce trope linguistique, voire forme théorique de la pensée, a été donnée par Adorno dans son article sur *Sens unique*. Adorno y met en évidence un élément théoriquement fondamental:

Sens unique de Walter Benjamin, qui a paru pour la première fois en 1928, n'est pas, comme pourrait le laisser penser un survol superficiel, un livre d'aphorismes, mais un recueil d'images

de pensée [*Denkbild*] [...] Le sens que donne [à ce mot] Benjamin n'a précisément plus rien de commun avec celui de George [Adorno vient en fait de définir la façon dans laquelle George utilise le mot *Denkbild*, c'est-à-dire comme le succédané du mot *Idée*, qui «s'évanouissait dans le devenir historique de la langue», D. C.] si ce n'est le fait qu'à *de telles expériences*, qui passent aux yeux de l'opinion la plus triviale pour n'être que subjectives et contingentes, *il attribue lui aussi l'objectivité parce qu'il ne conçoit d'une façon générale le subjectif que comme la manifestation d'un objectif*⁷.

Nous avons souligné les dernières lignes parce qu'elles explicitent un des enjeux de la tentative benjaminienne: il n'y a aucun doute que parmi les tâches de Benjamin il y ait aussi celle de montrer que toute perspective subjective trouve un quelque fondement dans l'objectivité. Il s'agira par la suite de comprendre quelle est la signification et la constitution ontologique – si l'on peut ainsi dire – de ces deux termes (subjectif, objectif). En général, nous sommes tout à fait d'accord avec cette remarque bien qu'Adorno lui ait donné une signification négative, puisqu'il pensait que

Du point de vue de la méthode, il est maladroit d'interpréter en termes «matérialistes» des aspects particuliers qui relèvent évidemment de la superstructure, ceci en les rapportant sans médiation ou même par voie de causalité, à des aspects correspondants

⁷ Adorno (1970), pp. 31-32 [C'est nous qui soulignons].

de l'infrastructure. La détermination matérialiste des caractères culturels n'est possible que par la médiation du *process global*⁸.

Nous touchons ici à un point qui nous permet d'anticiper l'affinité entre la pensée de Benjamin et celle de Brecht. Celui-ci avait écrit sur une poutre en bois de son atelier: «la vérité est concrète» (*Die Wahrheit ist konkret*), ce qui voulait dire qu'il y avait une immédiateté de la réalité non réductible au jeu des médiations bien que ni Brecht ni Benjamin n'aient pensé que cette immédiateté soit simple, plate, banale et ne correspondant pas à la représentation – la représentation n'étant autre chose que la simplification apparente de l'immédiateté.

Adorno affirme encore que, chez Benjamin, les images-pensée fonctionnent en provoquant un processus de choc: elles «ne veulent pas seulement en finir avec la pensée conceptuelle, [elles] veulent aussi *choquer avec leur forme énigmatique et mettre ainsi en mouvement une pensée*» capable de sortir de «sa forme conceptuelle traditionnelle»⁹.

Donc, comment concevoir ce rapport direct à la dimension objective? Et comment faut-il penser cette relation de façon à ce qu'elle puisse provoquer un choc? Pour en venir tout de suite à l'essentiel: en parlant une première fois des romantiques et ensuite de Baudelaire – donc, à deux reprises à vingt ans de distance l'une de l'autre –, Benjamin cite un extrait

8 Benjamin (1966), p. 270 (lettre d'Adorno du 10 novembre 1938). Pour une analyse détaillée de la critique d'Adorno à Benjamin sur ce point voir: Bratu Hansen (2012); Frisby (2013), pp. 204-205.

9 Adorno (1970), p. 32 [C'est nous qui soulignons].

de Novalis:«la perceptibilité, une attention»¹⁰. Nous pensons que cette connexion doit être le point de départ pour comprendre sa conception du *Denkbild*. En reprenant cette formule, Benjamin fait entrer en scène un mouvement réciproque, d’aller-retour – en allemand nous utiliserions le terme *Wechselwirkung*: un rapport de réciprocité entre le sujet et le substrat environnemental, l’espace urbain, à entendre comme la dimension objective. Ce que Benjamin exprima en quelque sorte en disant: «le regard est habité par l’attente d’une réponse de celui auquel il s’offre»¹¹. Telle qu’une matrice, cette double relation produit quatre possibilités: perceptibilité et attention peuvent concerner le sujet tout comme l’environnement, l’objet. La distinction entre sujet et objet est ainsi dans une certaine mesure déjà franchie, puisque selon Benjamin l’objet “espace urbain” est expression du rêve collectif et, d’autre part, le sujet se construit à partir et en relation avec l’objectivité qui l’entoure, où il habite et qui l’habite.

Or, ce n’est pas un hasard si c’est seulement une fois terminé *L’origine du drame baroque allemand* que l’intérêt de Benjamin glisse progressivement vers le problème de la socialité humaine qui surgit *dans* et est modelée *par* l’espace urbain¹² dans son développement capitaliste sans limites. C’est que la réalité contemporaine prend des traits issus de la période moderne baroque mais, en même temps, elle se distancie de certains de ses aspects. Il n’est pas possible,

10 Benjamin (1973), p. 93; Id. (1974a), p. 382.

11 Benjamin (1974a), p. 381.

12 Pour ce qui concerne la question de la socialité et du sens commun dans les écrits jusqu’au *drame allemand* voir Contadini (2013).

pour de multiples raisons – parmi lesquelles l’essence chrétienne de l’allégorie baroque –, d’affirmer que la position de Benjamin est un développement de cette vision moderne. Une fois identifié le paradoxe de la voie choisie par le regard savant moderne, pour notre auteur il s’agit plutôt de parcourir d’autres voies encore ouvertes au succès.

Selon Benjamin, deux sont les objectifs les plus importants: celui de critiquer la fantasmagorie des marchandises et celui d’arriver à saisir les traits spécifiques des rapports sociaux dans l’espace urbain capitaliste. Par rapport au premier aspect, Lindner reprend l’observation d’Adorno et remarque que dans le travail sur les *Passages* «The Marxist theory of the “commodity fetish” is not taken as a polemical metaphor, but rather it is taken literally and interpreted phenomenologically»¹³. Donc, puisque dans le *Passagen-Werke* il ne s’agit pas d’images-pensée mais d’images dialectiques, nous en concluons que 1) il s’agit là de problèmes généraux qui inquiètent toute l’activité de Benjamin après 1925 et 2) les deux instruments théoriques, l’image-pensée et l’image dialectique, sont deux voies indépendantes parcourues par Benjamin en quête d’une solution satisfaisante.

Il existe plusieurs définitions d’image dialectique chez Benjamin. Celle du fragment *N 10a, 3* est une des plus renommées:

[...] Lorsque la pensée s’immobilise dans une constellation saturée de tensions, apparaît l’image dialectique. C’est la césure dans le mouvement

¹³ Lindner (1986), p. 39.

de la pensée. Sa place n'est naturellement pas arbitraire. Il faut, en un mot, la chercher là où la tension entre les contraires dialectiques est la plus grande [...].

Nous nous limiterons ici à souligner *vigoureusement* que Benjamin parle *uniquement* de *pensée*. En fait, avec l'image dialectique, il s'efforce de développer un instrument utile à la lutte culturelle contre le capitalisme et le nazisme, son expression la plus extrême. Il est donc en train de s'adresser aux activistes, à ceux qui militent en utilisant les instruments de la théorie. Ce n'est pas un hasard si ces propositions sont répétées presque mot à mot dans la thèse V du *Sur le concept d'histoire*.

Le philosophe berlinois est en train de faire quelque chose de différent quand il utilise l'instrument de l'image-pensée. Il est en train de proposer une écriture visuelle-littéraire, concernant la pensée aussi bien que la perception et l'émotivité – des domaines qui ne sont pas superposables mais qui sont évidemment entrelacés les uns aux autres. Une écriture qui s'adresse aux lecteurs réels «communs», aux gens quelconques qui peuplent des espaces urbains en transformation perpétuelle. Quand il *pense en Denkbild*, la tentative que Benjamin développe est celle de capturer par la parole – donc, dans le tourbillon de phrases, propositions, tropes, interruptions, ponctuations – la matérialité dans laquelle se déploie la socialité humaine par/dans le médium de la perception et de l'émotion, et, en même temps, d'exposer les traits spécifiques des rapports sociaux.

Nous le disions précédemment, la tentative ben-

jaminienne est ici de mettre en jeu une immédiateté médiante: frapper directement l'expérience concrète de la structure idéologique du réel en impliquant l'homme dans la totalité de ses couches et de ses figures y compris, cela va sans dire, celle de sa dépendance constitutive de la dimension sociale. Pour l'énoncer différemment: le niveau de la reproduction idéologique des conditions de la production et autot reproduction humaine.

L'image-pensée capture l'expérience développée pendant une courte situation déterminée, l'exhibe dans une image qui nous fournit ses coordonnées, et ensuite renverse aussi bien l'image que l'expérience en montrant la texture temporelle et spatiale, idéologique et matérielle, théorique et perceptible/émotionnelle qui s'y cache derrière. Il s'agit d'une tentative audacieuse: sauver de la grammaire capitaliste la *dimension matérielle*, qui est faussement étalée en premier plan sous la forme de la représentation, en lui donnant une expression linguistique littéraire capable de provoquer une réflexion extérieure à ses frontières. Une dimension matérielle qui embrasse aussi bien ce que, dans le *Fragment théologico-politique*, il appelle la «nature»¹⁴, que la matérialité humaine. Nous tenons à préciser qu'il ne s'agit pas ici de l'idée que la parole sauve la matérialité réelle, mais plutôt de l'idée que la matérialité du texte écrit et imprimé rentre dans les rouages de la réalité quotidienne et interrompt leur rythme.

Donc, nous pensons pouvoir affirmer que Benjamin voyait dans l'image-pensée un "instrument",

14 Benjamin (1977b), p. 265.

avec celui de l'image dialectique, utile à répondre au défi qu'il formula de la manière suivante dans la thèse VII du *Sur le concept d'Histoire*:

Il n'est pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps témoignage de barbarie. Cette barbarie inhérente aux biens culturels affecte également le processus par lequel ils ont été transmis de main en main¹⁵.

Mais, comme nous l'avons déjà dit au paravant, si l'image dialectique agit directement sur le niveau de la culture, l'image-pensée, au contraire, agit au-delà du domaine culturel, ou pour mieux dire, en dessous de sa surface.

Pour que cette opération réussisse – nous pourrions peut-être parler d'un véritable assaut à la représentation fantasmagorique qui nous entoure –, certains prérequis doivent être vérifiés. Tout d'abord, il doit y avoir une stimulation. Il s'agit de la stimulation dans laquelle la capacité perceptive-expérientielle du corps est impliquée par la mémoire. Par cette relation complexe est engendré un mécontentement éveillé contre le positionnement spatial et temporel de ce lien spatio-temporel qui est le corps. Pour Benjamin, nous tenons à le préciser, ce processus ne concerne pas une stimulation nerveuse (selon la ligne de filiation Bergson, Simmel), une excitation après quoi seulement peut suivre une réponse, principalement mécanique et inconsciente. En second lieu, l'image linguistique doit expliciter le caractère matériel qui la lie à la réalité. Troisième-

¹⁵ Benjamin (1974b), p. 433.

ment – et nous revenons ici à la différence que nous soulignons tout au début –, les éléments ne sont pas reliés entre eux sur la base de la loi qui gère l'allégorie emblématique, autrement dit la triade titre (*inscriptio*), icône (*pictura*), épigramme (*subscriptio*). Ils ne le sont pas non plus sur la base de la loi du montage, qui se rapporte plutôt à l'image dialectique. C'est selon la loi du théâtre épique qu'ils sont entrelacés les uns avec les autres dans la conjonction d'images et de langage: l'image-pensée ne produit pas un procès d'identification mais, au contraire, un procès d'étonnement «des conditions sociales dans lesquelles»¹⁶ le lecteur/spectateur/protagoniste se trouve. Tout comme le théâtre épique, l'image-pensée benjaminienne doit respecter ces consignes:

D'abord, les événements; il faut qu'ils soient tels que le public puisse en *contrôler les passages décisifs* en fonction de sa propre expérience. Ensuite la mise en scène; il faut que son *armature artistique soit transparente*.

Il n'est guère fait appel à la capacité d'identification des spectateurs. L'art du théâtre épique consiste à provoquer l'*étonnement* plutôt que l'identification. [...] Il s'agit plutôt de commencer par *découvrir les situations*. (On pourrait aussi bien dire: de créer un *effet de distanciation*.) Cette découverte (distanciation) des situations s'effectue au moyen de l'*interruption du déroulement de l'action*.

... l'*interruption* – dont Benjamin avait déjà souligné la fonction révolutionnaire par rap-

16 Benjamin (1977a), p. 323.

port à Hölderlin – est l'un des procédés fondamentaux de toute mise en forme¹⁷.

Le *Denkbild* benjaminien porte dans son intimité ce que le penseur allemand précisa dans la *Prémisse d'Enfance berlinoise vers 1900*: «Je me suis [...] efforcé de saisir les *images* dans lesquelles l'expérience de la grande ville se dépose chez un enfant de la classe bourgeoise»¹⁸.

Ainsi se déploie la *Wechselwirkung* benjaminienne: influence réciproque de l'environnement de l'espace urbain et du sujet. Une influence qui reconfigure le sens, la perceptibilité et la concevabilité des deux champs l'un par rapport à l'autre. Présenter les expériences infantiles surgissant de l'espace urbain vécu c'est un acte qui permet de l'extraire de la mémoire subjective, de faire un travail archéologique collectif, et de soustraire le Soi au conditionnement éducationnel et spatial introjecté dans la personnalité de l'adulte. Il s'agit d'un mouvement théorique dont nous trouvons la perspective générale explicitée dans *Éduard Fuchs*: «Le matérialisme historique considère la compréhension de l'histoire comme une vie posthume de ce qui a été compris jadis et dont on ressent les pulsions jusque dans le temps présent»¹⁹.

Cette opération suspend et décompose l'acceptation immédiate des représentations immergées dans le flux idéologique dominant de la réalité. L'enjeu du *Denkbild* ce n'est pas le savoir: il ne s'agit pas de savoir la vérité de l'idéologie capitaliste et de son organisa-

17 *Ivi*, pp. 318, 322, 323. [C'est nous qui soulignons]

18 Benjamin (1977c), p. 20.

19 Benjamin (1977d), p. 93.

tion matérielle. Il s'agit d'intercepter les expériences perceptives et émotionnelles et leur survivance dans le medium de la remémoration, en les soustrayant à la tradition dominante, au sein de laquelle elles sont issues, pour faire apparaître les fractures, les contradictions, les non-dits. L'élaboration rationnelle vient seulement en second, elle est provoquée par le choc de la dyscrasie entre la dimension matérielle de la perception *et* la réalité quotidienne – et, à la différence de l'image dialectique, cette rationalité est totalement projetée à l'extérieur du réseau des relations entrelacées par les images produites dans le medium langagier. Ce travail exige et en même temps produit le partage. Et le partage réclame son double, le sens commun. Le sens commun n'est pas déjà là, cela va de soi – ce qui est déjà là ce sont plutôt les “lieux communs” –, et ne peut pas non plus se donner à partir du beau (il s'agirait là d'un Benjamin kantien). C'est bien le *Denkbild* qui contribue à l'engendrer.

2. *L'image-pensée de Kracauer: flâner dans les images du réel*

Dans son compte-rendu de *Sens unique*, Kracauer remarquait que les images-pensée benjaminienes montraient l'intention de «réveiller le monde de son rêve» puisque «la somme des aphorismes représente la dénonciation consciente que l'époque individualiste dans sa phase bourgeoise-ingénue est révolue» et il concluait en affirmant que le «recueil est plein de

détonations»²⁰. Le travail de Kracauer est sans aucun doute en consonance avec celui-ci. Comme nous le rappelle Perivolaropoulou, «tout au long des années 1920 et jusqu'à son exil en mars 1933 [...] Kracauer ne cesse d'observer les transformations de la grande ville et de ses représentations, les nouveaux modes de communication, les nouvelles pratiques de la vie quotidienne, les distractions, enfin, des nouvelles classes moyennes urbaines»²¹.

C'est principalement dans *Rue de Berlin et d'ailleurs* et dans *Le voyage et la danse* que nous retrouvons les images-pensée formulées par Kracauer dans la période entre les années '20 et les années '40, surtout pour le *Frankfurter Zeitung*. Dans son *Introduction* au deuxième recueil, Philippes Despoix nous dit:

La «miniature urbaine» [...] constitue la forme la plus singulière de l'écriture kracauerienne. L'observateur et le flâneur en lui y sont au-devant de la scène. [elle] se caractérise comme genre à part entière par sa concentration sur un seul phénomène: une rencontre dans la rue, un geste, un happening éphémères. Toute l'attention est du côté de la *forme*: celle de la manifestation elle-même et d'une écriture qui lui soit adéquate²².

La fonction de l'instrument théorico-littéraire est ici celle de capturer des éléments qui ont existé pendant un certain moment mais qui, ensuite, ont disparu sans laisser de traces, sans que la trame des

²⁰ Kracauer (1963), pp. 262-263.

²¹ Perivolaropoulou (2009), p. 19.

²² Kracauer (2008), p. 12.

relations sociales ait enregistré leur disparition dans une mémoire collective et, donc, dans une tradition: «le présent exclusif du nouveau magasin a plongé l'ancien dans un oubli dont aucune puissance ne peut plus le sauver»²³ affirme Kracauer dans *Une rue sans mémoire*. «L'habitant des villes modernes – nous dit Déotte développant un raisonnement qui peut être associé à la tentative de Kracauer – sait [...] qu'on ne conservera aucune trace de son existence puisqu'en l'absence de narration, c'est-à-dire en l'absence de l'appareil communautaire rendant possible l'expérience au sens de la tradition, il n'y a plus de surface d'inscription des traces»²⁴ et, donc, il n'y a plus de possibilité de critique de la représentation de la réalité quotidienne. C'est le problème auquel Kracauer se charge de trouver la solution. En fait, c'est dans l'interstice qui apparaît entre le moment de la disparition et celui de l'oubli que Kracauer va faire travailler l'image-pensée, comme nous le rappelle Graeme Gilloch:

One finds not only a dialectics of distraction but also a complex dialectics of disappearance. Spaces, things and people are captured only as they are about to vanish or are remembered only after they have already gone²⁵.

Ce que Kracauer nous dit, c'est qu'il n'y a plus de capacité commune de se souvenir des choses qui passent. D'une part, il n'y a plus de participation active à la mémoire partagée d'un héritage commun, dans le triple

²³ Kracauer (1964c), p. 31.

²⁴ Déotte (2012), p. 40.

²⁵ Gilloch (2015), p. 87.

sens qu'il n'y a plus de participation ni de partage ni d'héritage. De l'autre, la matérialité spatiale participe à ce processus d'anéantissement puisque sa consistance est perpétuellement en transformation et faite de façon à réduire au maximum la possibilité de laisser des traces – un phénomène que plus récemment Augé a nommé la production des «non-lieux»²⁶, soit d'espaces qui ont subi une bonification émotionnelle. La fantasmagorie de la marchandisation des structures spatiales suit la loi de l'éblouissement du moment contre toute pause réflexive.

Donc, il s'agit bien ici de pensées concernant le rapport entre la mémoire, la socialité et la transformation de la configuration spatiale de la trame urbaine. Les implications de cette perspective sont importantes. Comment faire? Est-ce que la remémoration proposée par Kracauer dans ses textes est alors une invention littéraire? Certainement pas. Il y a une mémoire possible, nous dit l'écrivain allemand: c'est celle personnelle. Mais, pour qu'elle puisse survivre dans cet environnement hostile, elle doit s'accrocher à quelque chose de concret qui soit significatif pour la personne. Deux requis (mémoire subjective et souvenir significatif) dont s'ensuivent deux implications: la première c'est qu'une éducation du sujet à la signification, à s'arrêter sur le monde qui l'entoure pour l'interroger, doit quand même exister; la seconde c'est que l'on retiendra la mémoire de quelque chose seulement tant qu'elle entretient un minimum de signification pour nous²⁷. Il s'agit de problèmes sur

26 Augé (1992), p. 100.

27 Cf. *Photographie* in Kracauer (1963).

lesquels Kracauer ne semble pas s'arrêter, tout pris comme il est à développer le côté concret de la critique dont l'image-pensée est capable.

C'est bien lors du passage de l'intérieur du sujet à l'extérieur de la généralisation de ce qu'il ressent (perceptions et émotions) que l'image-pensée déploie sa puissance. L'instrument théorique et littéraire expose dans une sorte de *monade narrative* des liaisons perçues et identifiées par le sujet qui ne se sent pas quelque chose d'extraordinaire ou d'inimitable, mais qui, au contraire, présuppose d'éprouver quelque chose parce qu'il vit au milieu d'autres personnes comme lui. Donc, cette monade narrative n'est pas une bulle qui flotte dans la réalité mais plutôt une grenade, dont l'explosion déchire la toile de la représentation de la disposition actuelle de l'espace et l'onde de choc bouleverse le processus du temps linéaire progressif.

La construction de l'image-pensée kracauerienne exige encore un élément dont la discussion est indispensable: l'imagination. Leslie affirme correctement que les «spatial images are the dreams of society»²⁸ en soulignant ainsi que l'activité de l'imagination travaille dans l'image-pensée kracauerienne en produisant des effets d'actualisation de différentes couches temporelles et de transfiguration de la *représentation*

28 Leslie (2002), p. 77. Nous pensons ici ne pas contredire ce que Kracauer pensait puisque parler de «rêve de la société» c'est n'est pas parler de «rêve collectif», expression de Benjamin durement critiquée par Kracauer dans la lettre à Adornodu 1er août 1930: «You feel that I have [...] accepted the Benjamin formulation. That is, however, not the case. Certain spatial images I called dreams of society because they represent the being of this society [*das Sein dieser Gesellschaft*] that is concealed in its consciousness. I therefore only coincide with Benjamin [...] in the word dream. [...] The conception of the city as a collective dream still seems romantic to me». Ces phrases sont citées in Reeh (2004), pp. 123-124.

provenant de la trame de l'organisation spatiale de la réalité. Dans sa formulation de l'image-pensée, l'imagination crée ainsi du sens, chose qu'il n'était plus possible de retrouver dans la vie quotidienne du sujet, sans le besoin de l'inscrire dans des nouvelles structures générales, qui seraient inévitablement mythiques, fantastiques ou rationnelles.

Est-ce que ce sens est – ou, alors, peut créer, ou bien se réfère à – un sens commun alternatif? Nous ne sommes pas en mesure de donner une réponse exhaustive pour ce qui concerne la totalité de la pensée philosophique de Kracauer, mais nous pouvons néanmoins affirmer que le sens créé par l'imagination est strictement lié à la réalité concrète; pour ce faire, le seul choix possible c'est de l'ancrer à un *trait*, un *reste*, une *marge*, une *ruine* de cette vie réelle: c'est une des particularités du *Denkbild* de Kracauer. Il donne origine ainsi à une tradition tout à fait personnelle mais qui évite les pièges du solipsisme, de l'intimisme, du journal intime et qui se montre capable d'attaquer d'une façon critique générale la quotidienneté ordinaire²⁹.

Pour conclure: dans ses images-pensée, Kracauer propose quelque chose de proche à des tableaux dont les éléments du regard micrologique sont tous liés les uns aux autres et marqués par une forte tonalité émotionnelle. Cette tournure permet d'éviter toute abstraction dans la procédure théorique qui extrait un élément spécifique de l'environnement actuel et permet aussi de projeter cette procédure vers l'extérieur du texte littéraire. Donc, il s'agit d'images-pen-

29 Cf. Richter (2007), p. 109.

sée capables d'exprimer la présence d'une absence et le sentiment de cette béance, d'influencer ainsi le lecteur et de le transporter au-delà de l'écriture littéraire qui a fait jaillir ce processus de prise de conscience.

Dans l'écriture de Kracauer, cette tonalité émotionnelle produit un état d'attente. Traverso l'a bien souligné en précisant que «cette position inclassable d'intellectuel à sa manière engagé, dont l'écriture était un sismographe extrêmement sensible de la société mais qui se montrait néanmoins paralysé dans un état d'attente»³⁰, était quelque chose dont lui-même était conscient.

Nous en trouvons un exemple dans la description du *passage des Tilleuls*:

Ce qui unissait les objets du passage des Tilleuls et leur donnait à tous la même fonction, c'était leur position en retrait de la façade bourgeoise. Les désirs, les débordements géographiques et les nombreuses images qui vous arrachaient au sommeil ne pouvaient s'offrir aux regards des passants en haut lieu, dans les cathédrales et les universités, dans les discours officiels et les parades. Quand c'était possible, on soumettait ces objets à une sentence de mort, et si on ne pouvait les détruire tout à fait, on les chassait et on les bannissait dans la Sibérie intérieure des passages. Mais là ils se vengeaient de l'idéalisme bourgeois qui les opprimait, en mettant en jeu leur existence méprisée contre la prétention de cette sorte de pensée. Bien

30 Traverso (1994), p. 60.

que rabaissés, ils réussissaient à se rassembler et à organiser dans la lumière crépusculaire du passage une protestation active contre la culture de façade qui régnait à l'extérieur. Ils mettaient à nu l'idéalisme et dévoilaient le kitsch de ses produits. [...] Déambuler à travers celui-ci, donc accomplir le mouvement du promeneur, suffisait pour en pénétrer les arcanes; et leurs vantardises paraissaient à visage découvert dans la lumière d'un tel lieu. [...] Ainsi le passage exerçait, au sein même du monde bourgeois, une critique de cet univers que chaque passant honnête comprenait. (Lui qui est un vagabond se trouvera un jour réuni à l'homme de la société nouvelle). En désavouant une forme d'existence à laquelle il appartenait encore, le passage des Tilleuls acquérait le pouvoir de témoigner de la fuite du temps. Il était l'œuvre d'une époque qui, avec lui, créait en même temps un précurseur de sa propre fin. Bien plus tôt qu'ailleurs, dans le passage et par la vertu même de celui-ci, le simple produit se détachait de l'être vivant et entrait doucement dans la mort³¹.

Dans cette référence nous retrouvons aussi bien la proximité que la distance de Kracauer avec l'opération théorique de Benjamin. Ce qui les rapproche c'est la tâche de faire voir le jour, dans l'image-pensée, à la matérialité émotionnelle – matérialité des émotions et tonalité émotionnelle de la matière – dans ses traits antagonistes face à la quotidienneté vécue *dans* sa représentation unitaire. Tous les deux s'aperçoivent que la dimension émotionnelle de l'ex-

31 Kracauer (1964b), pp. 47-48.

périence c'est bien quelque chose sur quoi la fantasmagorie de la marchandise s'appuie. Il faut donc la soustraire à la loi qui en associe le caractère de vérité et l'immédiateté. Tout en traitant différemment l'émotion, les deux auteurs partagent le fait de chercher à récupérer à la lutte la corporéité dans sa dimension d'ouverture au monde, pour ainsi dire.

Mais l'attitude flâneuse de Kracauer n'appartient pas à Benjamin. Et cette attitude emmène une tournure sentimentale immédiate qui enveloppe l'expérience en substituant l'activité de l'imagination à celle de la remémoration, si bien que, chez Kracauer, les espaces urbains sont ravivés directement. C'est la raison pour laquelle nous venons de caractériser d'"antagoniste" l'ensemble des aspects perceptifs et émotionnels: à ce que les gens plongés dans la quotidienneté fantasmagorique vivent en y croyant, Kracauer oppose ce que les fractures de cette réalité quotidienne permettent de formuler en tant que réinvestissement plus profond et complet qui fait participer le corps en tant que surface de communication et de réflexion de la socialité.

3. Le Denkbild, peut-il résister à la violence de la réalité quotidienne?

En concomitance avec l'écriture de cet article nous avons eu l'occasion de lire *Rendre sensible*, texte préparé par Didi-Huberman pour le recueil *Qu'est-ce*

qu'un peuple?³². Nous pensons notre raisonnement très proche des présupposés et des concepts que l'auteur y développe. D'ailleurs, il synthétise ainsi le but de son travail:

[...] il faudra donc *dialectiser le visible*: fabriquer d'autres images, d'autres montages, les regarder autrement, y introduire la division et le mouvement associés, l'émotion et la pensée conjuguées. Se frotter les yeux, en somme: frotter la représentation avec l'affect, l'idéal avec le refoulé, le sublimé avec le symptomal³³.

Si la première partie de l'extrait se réfère sans aucun doute à l'image dialectique, à laquelle Didi-Huberman renvoie explicitement, la seconde partie parle d'éléments qui sont précisément ceux mis en jeu par les images-pensée. Ceci dit, nous tenons en particulier à mettre en évidence les points suivants de l'argumentaire de l'auteur français, qui nous permettront d'aborder la dernière partie de notre étude. Ceux-ci, en fait, nous consentent d'énoncer les liens que l'image-pensée entretient avec l'enjeu politique tout en gardant le rôle essentiel de la dimension perceptive et émotionnelle.

En critiquant la thèse proposée par l'historien Pierre Rosanvallon, Didi-Huberman présente ce que nous pouvons synthétiser sous forme d'image géométrique, un "triangle conceptuel" dont les sommets sont occupés par les concepts de peuple, émotion et représentation, et la surface à l'intérieur par celui d'écriture

³² Didi-Huberman (2013), pp. 77-114.

³³ *Ivi*, p. 85.

de l'historien³⁴. Nous pouvons utilement confronter cette triangulation avec celle produite par l'image-pensée – selon les traits que nous venons d'esquisser – que nous allons préciser comme suit: les sommets de notre triangle seront occupés par les concepts de sens commun, image et émotion et la surface à l'intérieur par celui de langage/écriture (ici les deux termes, bien évidemment différents, se rejoignent).

Les perspectives diverses adoptées par Didi-Huberman et notre image-pensée sont ce qui explique les différences entre sa figure théorique et celle du *Denkbild*.

Didi-Huberman répond à la question concernant le peuple en adoptant un point de vue extérieur et du haut, en tant que théoricien; c'est la raison pour laquelle entre les deux couples de notions «répression-affects», «refoulement-représentation» il s'intéresse au second couple et conclut: «Il reviendrait donc à l'historien de rendre les peuples “représentables” en faisant figurer cela même qui se trouve “réprimé” dans leurs représentations traditionnelles ou, pour mieux dire, conformistes»³⁵. Pour le penseur français il s'agit de sauver une unité méconnue du peuple (bien qu'il s'oppose à l'idée d'une identité préalable et homogène du peuple)³⁶ en la reconnaissant et revendiquant de l'extérieur, puisque le refoulement, étant inconscient, ne permet pas l'éveil du sujet par lui-même³⁷.

34 *Ivi*, p. 82.

35 *Ivi*, pp. 89-90.

36 «Il est toujours possible d'hypostasier 'le peuple' en *identité* ou bien en *généralité*: mais la première est factice [...]; tandis que la seconde est introuvable [...].» (*ivi*, p. 78).

37 Il s'agirait là d'interroger l'auteur autour de la question classique, dans la tradition antagoniste, notamment marxiste, de la position de l'intelligenzia

Au contraire, nous avons cherché à démontrer dans toute la première partie que l'image-pensée est, aussi bien pour Benjamin que pour Kracauer, une forme d'explicitation de connexions dont les sujets (les citoyens) eux-mêmes peuvent devenir conscients. L'image-pensée est un trope et une forme de pensée qui cherche à travailler sur le sens commun comme possibilité d'une divisibilité alternative aux "lieux communs" dominants, et, donc, elle aborde la question des niveaux supérieurs d'unités politiques des individus – pour ainsi dire – "par le bas" et, nécessairement, à l'intérieur des espaces urbains. Par la constitution de ce sens commun – partage de perceptions, d'émotions et, certes, de pensées –, l'image-pensée permettrait de constituer une dimension communautaire non idéologique où les sujets seraient conscients d'appartenir aux rangs des opprimés et de *travailler* différemment le réseau spatial où ils vivent et qui les constituent. C'est la raison pour laquelle, face aux deux couples précédents, l'image-pensée se range du côté du couple «répression-affects», la répression étant quelque chose qui «peut être consciente»³⁸ et qui peut être «démascarée» par qui la subit, libérée de la représentation dominante qui la cache.

Un immense travail, certes, mais que les auteurs auxquels nous nous sommes référés pensent possible. L'image-pensée met en jeu la *dialectique* des émotions en montrant leur relation avec l'extérieur environnemental. En modifiant légèrement une suggestion

par rapport au sujet collectif près duquel elle se range (avant-garde qui conduit de l'extérieur, de l'intérieur ou bien simple voix etc.), mais ce n'est pas ici le lieu.

38 *Ivi*, p. 89.

de Didi-Huberman, nous pourrions affirmer que «*les émotions elles-mêmes, comme les images, sont des inscriptions*» des espaces urbains où vivent les personnes qui les éprouvent, leur «cristaux de lisibilité»³⁹.

Ce n'est donc pas un hasard si c'est précisément par rapport à la question éminemment émotionnelle de la vulnérabilité que ce type d'image-pensée peut contribuer à la réflexion engendrée par Judith Butler. Revenons, donc, à la question du titre: l'image-pensée peut-elle résister à la violence de la réalité quotidienne et contribuer à la tâche que Butler identifie comme le défi auquel nous devons faire face?

Dès qu'elle a commencé à se confronter avec la pensée de Hannah Arendt, Judith Butler a développé des nouvelles réflexions et des nouveaux parcours. C'est à partir de ces dernières démarches, que nous pensons possible faire dialoguer la pensée-image avec sa philosophie et renouveler son actualité.

Dans le dialogue avec Gayatri C. Spivak que nous pouvons lire dans *Who sings the Nation-State?*, Butler commençait à s'interroger sur les façons possibles de coexistence avec des personnes inconnues dans l'espace public. L'enjeu est énorme pour la philosophe américaine, puisqu'il en va de la possibilité d'accueillir dans l'horizon personnel quelqu'un avec qui nous n'avons pas choisi de vivre, seule chance pour que l'on puisse désamorcer le mécanisme par lequel l'autre, tout autre, est défini violemment par le binôme ami/ennemi. C'est à partir de ce moment réflexif que la pensée de Butler se concentre sur la nécessité d'interrompre les flux spatiaux et temporaires ordinaires

39 *Ivi*, p. 83.

qui constituent les personnes en tant que sujet et objet de la dynamique de la violence et de sa loi du deuil. Ce faisant, son analyse parcourt les deux perspectives, subjective et objective, que nous avons déjà rencontrées. D'un côté, la perspective subjective. La personne est incontournable – en même temps et toujours d'une façon à négocier – patiente (selon l'étymologie latine du mot) et agissante. Il est ici question de thèmes que l'autrice a longuement analysés et traités dès sa première œuvre, *Sujets du désir*, et dont elle actualise maintenant certaines conclusions, à savoir: l'impossibilité de parler d'"individus" et la constitution du sujet à partir de procès d'exclusion et d'inclusion de l'autre en tant que faisant partie, par différence et par approximation, de son propre Soi.

De l'autre côté, la perspective objective, qui surgit du déplacement, quoiqu'infime, produit dans sa propre pensée par la formulation politique des questions qui étaient précédemment formulées en termes éthiques. Dans le dialogue avec Spivak, l'espace de la rencontre, la rue, était encore un décor, une surface traversée par les directrices de force que les dynamiques subjectives produisaient. Les protestations de ceux qui "n'existent pas" (les sans-papiers) dans ces lieux de cohabitation réglés par le droit, ces protestations c'était bien dans *les lieux de personne*, de passage, de déplacement continu, les rues, qui trouvaient l'espace où elles pouvaient apparaître. Étrange et paradoxal renversement de la flânerie! Une dérive – comme auraient dit les Situationnistes – mise en acte non plus pour se réjouir des espaces, mais, au contraire, pour que les espaces se réjouissent de

l'apparition de ce qui est caché sous la fantasmagorie de la régulation urbaine, l'*underground*. L'espace se donnait, donc, d'une façon reconnaissante: il reflétait (reconnaissait) l'auto-reconnaissance de ceux qui performaient leur propre reconnaissabilité et accueillait (montrait d'être reconnaissant) ceux qui lui donnaient une substantialité différente de celle vide et marchandisée du quotidien.

Ce second aspect, dont l'intensité éthique est hors du commun, est bien celui que la pensée plus récente de Butler a développé. Dans une conférence donnée à Madrid en 2014, elle s'exprime ainsi:

[...] the demand for infrastructure [c'est-à-dire rues, espaces collectifs, lieux de socialité etc.] is a demand for a certain kind of inhabitable ground [...] the streets cannot be taken for granted as the space of appearance [...] that is a romantic notion of an embodied performative speech act⁴⁰.

Mais, alors, comment concevoir l'espace urbain dans cette nouvelle perspective? L'espace est *mis en œuvre* avec l'action: «in any time or place that we act, the space of appearance for the political comes into being». Il s'agit bien ici d'apparition et non pas de représentation. Et l'inverse est sans aucun doute également vrai: l'action, le corps agissant *est* par le fait même qu'il se donne politiquement dans l'espace urbain:

it is not just that this or that body is bound up in a network of relations, but that body, de-

40 Butler (2014), p. 2.

spite its clear boundaries, or perhaps precisely by virtue of those very boundaries, is defined by the relations that makes its own life and action possible.

I have proposed to understand embodiment as both performative and relational; relationality includes dependency on infrastructural conditions and legacies of discourse and institutional power that precede and condition our existence⁴¹.

«By theorizing the human body as a certain kind of *dependency* on infrastructure, understood complexly as environment, social relations, and networks of support and sustenance the human itself» nous sommes en train de dire – continue Butler – que le corps est “vulnerable to decimated or disappearing infrastructures”. Le jeu est complexe; on arrive même au point de convergence entre les deux perspectives. La corporéité se constitue essentiellement au moment même qu’elle se donne activement dans les lieux qu’elle cohabite – et qui, donc, la moulent. Or, c’est bien cette caractéristique, la façon dans laquelle les corps se donnent, qui fonde la vulnérabilité: «Vulnerability is not a subjective disposition, but a relation to a field of objects, forces, and passions that impinge upon or affect us in some way. [...] is a kind of relationship that belongs to that ambiguous region in which receptivity and responsiveness are not clearly separable from one another, and not distinguished as separate moments in a sequence”⁴².

41 *Ivi*, pp. 5 et 11-12.

42 *Ivi*, p. 16.

Notamment, il s'agit là d'un élément théorique fondamental et en opposition au deuil qui s'accompagne à la violence. La vulnérabilité c'est le fait de se charger de la cohabitation précaire et constitutive du Soi, dont on ne peut pas se passer («our common non-foundation»⁴³), c'est la réceptivité («receptivity»⁴⁴) et la résistance; dans sa formulation la plus récente, la vulnérabilité est quelque chose qui signifie déjà «prior to, and apart from, any particular demands [...] written or vocalized account»⁴⁵.

Nous ne pouvons pas nous attarder ici sur toutes les connexions théoriques qui peuvent être développées entre cette pensée et celle des deux auteurs allemands dont nous avons parlé⁴⁶, mais nous soulignerons, par rapport au sujet de l'image-pensée, que chez Butler agissent également les notions de corps, dimension émotionnelle, images et espaces urbains et leur connexions complexes. Donc, sans aucune prétention d'exhaustivité et en ouvrant plutôt un champ pour des recherches futures, nous pouvons esquisser des points d'influence de l'image-pensée dans le sens de l'enquête de Butler.

La dimension ouverte appartenant à l'image-pensée, qui lui permet d'accueillir la complexité des relations qui se donnent dans la trame urbaine au-delà de leur synthèse fantasmagorique dans la représentation dominante, est en mesure de faire sauter le mécanisme violent du deuil en lui substituant le rapport

43 Butler (2011), p. 21.

44 Butler (2014), p. 14.

45 Butler (2015), p. 8.

46 Mais Butler elle-même a en partie réfléchi sur les liaisons possibles entre sa pensée et celle de Benjamin, notamment in Butler (2006).

entre les émotions, les images et le sens commun, sans les entraver dans un rapport figé.

Le sens commun comme conscience de la multiplicité des connexions de la réalité quotidienne urbaine, c'est bien l'élément qui permettrait de transformer la rencontre événementielle dans un rapport plus profond et orienté vers le futur. Par ce medium on pourrait parvenir à se soustraire à la contrainte produite par le mécanisme de l'interpellation, qui agit sur les personnes rassemblées toutes les fois que celles-ci n'arrivent pas à outrepasser le caractère immédiat de leur présence dans le lieu public.

Toute revendication au droit aux espaces urbains, tel que le droit à la ville (repris par Butler hors des exigences théoriques qui l'engendrent chez Lefebvre), peut être en commun seulement si elle est partagée par une conscience diffuse; peut éviter tout piège seulement si elle est consciente que ces espaces ne sont pas des scènes mais des couches spatiales et temporelles stratifiées, telles que nous en parlaient Benjamin et Kracauer; peut être une instance seulement si elle s'oppose à la représentation dominante de la réalité. Il s'agit là de perspectives qui sont toutes prises en charge par l'image-pensée.

Certes, parmi tous les problèmes qui restent à enquêter, celui du mode d'expression de l'image-pensée, donc de la formulation linguistique, nous semble le plus urgent; mais il est clair qu'il n'est pas nécessaire que ces formes de pensée se donnent par le medium "classique" de l'écriture littéraire.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, T.W. (1970): «Sens unique», in: Idem, *Sur Walter Benjamin*, trad. par Ch. David, Paris: Gallimard, Paris 1999.
- Augé, M. (1992): *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Le Seuil.
- Benjamin, W. (1966): *Correspondance II. 1929-1940*, trad. par G. Petitdemange, Paris: Aubier Montaigne, 1979.
- Benjamin, W. (1973): *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. par Ph. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Paris: Flammarion, 2008.
- Benjamin, W. (1974): «Sur quelques thèmes baudelairiens», in Idem, *Œuvres*, trad. par M. de Gandillac, P. Rusch et R. Rochlitz, Paris: Gallimard, 2000, vol. III, pp. 329-390.
- Benjamin, W. (1974b): «Sur le concept d'Histoire», in: Idem, *Œuvres, ibidem*, vol. III, pp. 427-443.
- Benjamin, W. (1977): «Qu'est-ce que le théâtre épique?», in: Idem, *Œuvres, ibidem*, vol. III, pp. 317-328.
- Benjamin, W. (1977b): «Fragment théologico-politique», in: Idem, *Œuvres, ibidem*, vol. I, pp. 263-265.
- Benjamin, W. (1977c): *Enfance berlinoise vers 1900*, trad. par P. Rusch, Paris: Hermann Éditeurs, 2014.
- Benjamin, W. (1977d): «Eduard Fuchs, le collectionneur et l'historien», in: Idem, *Sur le concept d'histoire*, trad. par O. Manoni, Paris: Éditions Payot & Rivages, 2013, pp. 85-164.
- Bratu Hansen, M. (2012): *Cinema and experience: S. Kracauer, W. Benjamin and Th. W. Adorno*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.

- Buck-Morss, S.(2010): *Voire le capital. Théorie critique et culture visuelle*, Paris: Les prairies ordinaires.
- Butler, J. (2006): «Critique, coercion, and sacred life in Benjamin's 'Critique of violence'», in: H. de Vries, L.E. Sullivan (eds.), *Political Theologies. Public Religions in a Post-secular World*, New York: Fordham University Press, pp. 201-219.
- Butler, J. (2011): *Precarious life and the obligations of cohabitation*, http://www.terada.ca/discourse/wp-content/uploads/2012/06/Butler_Sweden2011.pdf
- Butler, J. (2014): *Rethinking vulnerability and Resistance*, <http://www.sussex.ac.uk/education/cheer/documents/rethinking-vulnerability-and-resistance-judith-butler.pdf>
- Butler, J. (2015): *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, London-Harvard: Harvard University Press.
- Contadini, D. (2013): *Il compimento dell'umano. Saggio su Walter Benjamin*, Milano-Udine: Mimesis.
- Déotte, J.-L. (2004): *L'époque des appareils*, Paris: Éditions Lignes & Manifestes.
- Déotte, J.-L. (2012): *Walter Benjamin et la forme plastique. Architecture, technique, lieux*, Paris: L'Harmattan.
- Didi-Huberman, G. (2013): *Rendre sensible*, in AAVV, *Qu'est-ce qu'un peuple?*, Paris: La Fabrique, pp. 77-114.
- Frisby, D. (2013): *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, London: Routledge.
- Gilloch, G. (2015): *Sigfried Kracauer. Our Companion in Misfortune*, Cambridge: Polity Press.
- Kracauer, S. (1963): *Les écrits de Walter Benjamin*, in Idem:

L'ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne, Paris: La Découverte.

- Kracauer, S. (1964a): «Cris dans la rue», in Idem: *Rues de Berlin et d'ailleurs*, trad. par J.-F. Boutout, Paris: Les Belles Lettres, 2013, pp. 37-41.
- Kracauer, S. (1964b): «Adieu au passage des Tilleuls», in Idem: *Rues de Berlin et d'ailleurs, ibidem*, pp. 41-50.
- Kracauer, S. (1964c): «Une rue sans mémoire», in Idem: *Rues de Berlin et d'ailleurs, ibidem*, pp. 27-32.
- Kracauer, S. (2008a): *Le voyage et la danse. Figures de la ville et vues de film*, Québec: Les Presses de l'Université Laval.
- Leslie, E. (2002): *Hollywood Flatlands: Animation, Critical Theory and the Avant-garde*, London-New York: Verso.
- Lindner, B. (1986): *The Passagen-Werk, the Berliner Kindheit, and the Archeology of the 'Recent Past'*, in «New German Critique», 39, pp. 25-46.
- Perivolaropoulou, N. (2009): *Entre textes urbains et critique cinématographique : Kracauer scénariste de la ville*, in «Inter-médialités», 14, pp. 19-35, sur: <http://id.erudit.org/iderudit/044407ar>
- Reeh, H. (2004): *Ornaments of the metropolis. S. Kracauer and the modern urban culture*, Cambridge-London: MIT Press.
- Richter, G. (2007): *Thought-Images. Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*, Stanford (CA): Stanford University Press.
- Traverso, E. (1994): *Siegfried Kracauer. Itinéraire d'un intellectuel nomade*, Paris: La Découverte.

