



HAL
open science

L'image et son espace - Le Bildraum de Walter Benjamin

Andrea Urlberger

► **To cite this version:**

Andrea Urlberger. L'image et son espace - Le Bildraum de Walter Benjamin. Cahiers thématiques, 2023, Théorie critique et pensée critique au prime de l'architecture, 21, pp.41-50. hal-04318417

HAL Id: hal-04318417

<https://hal.science/hal-04318417>

Submitted on 1 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Andrea Urlberger

L'espace et son image - le *Bildraum* de Walter Benjamin

Résumé

Dans un article paru en 1929 sur le Surréalisme, Walter Benjamin crée un néologisme *Bildraum*, image-espace. En même temps, son collègue et ami, le sociologue et architecte Siegfried Kracauer, aborde dans ses travaux les liens entre l'image et l'espace, entre la ville moderne et le film. Ces deux penseurs de la modernité, proche de l'école de Francfort, comprennent que les images techniques, photographie et film, doivent être repensées dans leur rapport spatial. Le *Bildraum*, dont la traduction en français n'est pas simple, disparaît assez rapidement des textes de Benjamin, tout en irriguant ses travaux. Ses écrits, de *Rue à sens unique* à *Une Enfance berlinoise* en passant par *Paris, capitale du XIX^e siècle* s'intéressent, entre autres, à ces liens complexes qu'on ressent aujourd'hui, démultipliés par la déferlante visuelle du numérique. En sortant l'image de sa posture contemplative, Benjamin et Kracauer la rendent active, suggérant que son rôle dépasse la simple représentation du réel.

La connaissance spatiale de chaque être humain s'étend bien au-delà de l'expérience physique qu'il en fait. Les représentations, sous forme de récits, mais aussi de peintures, de dessins ou de gravures contribuent depuis longtemps à former la perception que chacun a du monde, ses territoires, ses villes et ses paysages. Dès l'invention de la photographie vers 1829 et suite à sa démocratisation assez rapide, ces images, en raison de leur reproductibilité technique, renforcent leur place dans l'environnement humain.

Cette omniprésence des images de toutes sortes touche bien entendu aussi l'architecture, la ville et le paysage. Diffusée par des revues, des livres, des journaux, des affiches et depuis une dizaine d'années sur des réseaux sociaux numériques comme Instagram, la photographie forme une base de données importante pour l'architecture mondiale. Sous forme de documentaires filmés, mais aussi de fictions, l'image en mouvement s'ajoute à cette déferlante visuelle.

Pour autant, dans le monde de l'architecture, ce rôle important, voire central, de l'image, est souvent écarté, car tout en contemplant une photographie, il est pourtant d'abord question d'une architecture et non de l'image d'une architecture ou d'une ville et non de l'image d'une ville. Une confusion qui peut poser problème, vu qu'une image reste une image, ne donnant que des indices du réel. Cette situation s'avère d'autant plus complexe, car ce sont très souvent les images d'architecture qui influencent sa réception, provoquant l'admiration, la compréhension, l'inspiration ou le rejet, participant parfois même à transformer une architecture en icône.

Quelle est alors la nature de l'articulation entre images et espaces et comment fonctionne-t-elle ? S'agit-il seulement d'une réalité et sa représentation ? Quelle est la place de l'image dans l'espace construit, sa conception et sa réception et quels échanges peuvent surgir entre la tridimensionnalité de l'architecture et la bidimensionnalité des images ?

Ce décalage entre une expérience du réel et l'expérience d'une image est traité par de nombreux artistes et d'œuvres d'art, soulignant la difficulté à établir un lien complètement cohérent entre le réel et ses représentations. L'image, une peinture, une sculpture ou une photographie, est-elle l'empreinte du réel, son indice ou tout à fait autre chose ? Cette complexité est soulevée de façon

très explicite, entre autres, par René Magritte et son célèbre tableau « Ceci n'est pas une pipe » (1929) ou par les *ready-mades* de Marcel Duchamp (Fontaine, 1917). À la suite de ces avant-gardes, l'image technique ou en mouvement est explorée par de nombreux artistes tout au long du 20^e, mais aussi du 21^e siècle. Dans leurs œuvres, la photographie, les films, la vidéo ne sont plus seulement des représentations ou des indices renvoyant au réel, mais se transforment en réel.

Si certains artistes, comme nous l'avons vu, ont travaillé dès le début du 20^e siècle sur ce lien entre image et réel, cet article s'oriente davantage vers les réflexions du philosophe allemand, proche de l'école de Francfort, Walter Benjamin (1892-1940). Celui-ci propose à travers le néologisme *Bildraum*, une image-espace, une réflexion qui considère l'articulation entre espace et image dans un rapport différent de la représentation. Pour Benjamin, l'image peut devenir espace et réciproquement, l'image devient habitable, c'est-à-dire que nous ne distinguons pas entre représentations et réel, l'image et l'espace se lient en une unité.

Avant d'aborder directement la signification du *Bildraum* chez Benjamin, il est nécessaire de situer cette interrogation dans l'évolution de ses travaux. La question spatiale, architecturale et surtout urbaine dont le but est l'analyse de la modernité est centrale dans la pensée de Walter Benjamin. Ses textes s'intéressent à de nombreuses villes, Paris, Berlin, Moscou, Marseille, mais aussi Ibiza. Ils sont influencés par des voyages, des promenades et des flâneries. Ainsi, il travaille de 1924 jusqu'à 1939 sur son célèbre ouvrage *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, qui place la ville moderne au cœur même de ses écrits. D'autres travaux et leurs titres évoquent des lieux spécifiques entre image et espace comme *Une Enfance berlinoise* ou *Einbahnstrasse* publié en 1928 (*Rue à sens unique* en français) (1).

Une autre facette de ses travaux s'oriente davantage vers l'image et en particulier la photographie et le film. Abordés dans les publications comme *Petite histoire de la photographie*, première publication en 1931 et dans le célèbre *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (titre initial *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*), ce dernier a été publié la première fois lors de son exil parisien en 1936 dans sa traduction française.

Cette articulation entre image et espace est aussi pensée par Siegfried Kracauer (1889-1966), également proche de l'école de Francfort. Kracauer s'intéresse, comme Walter Benjamin, aux images à travers la photographie et le film et simultanément à la ville moderne (2). Ces thématiques sont abordées comme des aspects essentiels de la culture populaire (3).

Siegfried Kracauer et Walter Benjamin n'appartiennent pas seulement à ce même courant de pensée, traitant les mêmes sujets à partir d'une perspective semblable, ils se connaissaient très bien depuis le début des années 20. Par ailleurs, c'est par Kracauer que Theodor Adorno (1903-1969) fait la connaissance de Walter Benjamin.

Toutefois, à la différence de Benjamin, le lien à l'espace et surtout à la ville passe pour Siegfried Kracauer très concrètement par l'architecture. Kracauer est architecte et exerce ce métier pendant six années. Fils d'un commerçant juif de Francfort, Kracauer étudie l'architecture de 1907 à 1913 à Darmstadt, à Munich et à Berlin (4). Pour autant, l'architecture n'est pas pour lui un premier choix, mais il la considère tout d'abord comme un métier alimentaire (5), l'abandonnant d'ailleurs assez rapidement. Dès ses études en architecture, il s'intéresse à d'autres disciplines, notamment à la philosophie et à la sociologie. C'est à cette époque qu'il fait la connaissance du sociologue allemand Georg Simmel. Après ses études, il commence une carrière en tant qu'architecte, travaillant à partir de 1915 pour Max Seckbach, un architecte à Francfort.

En 1921, il arrête l'exercice de ce métier pour travailler en tant que journaliste à la *Frankfurter Zeitung*. Plus tard, même lors de situations matérielles difficiles, notamment lors de son exil en France, puis aux États-Unis, il ne reprendra plus le métier d'architecte. À part quelques projets de scénario destinés à des courts-métrages, jusqu'à la fin de sa vie, l'écriture, la critique et la théorie

occupent ses activités professionnelles. Sociologue, philosophe, historien, écrivain, critique et essayiste, Siegfried Kracauer abandonne par ailleurs sa langue maternelle dès son arrivée aux États-Unis en avril 1941. Il ne s'exprimera plus qu'en anglais (6).

Or, s'il n'a jamais été un architecte passionné, une partie de ses recherches concerne l'interrogation de l'espace, notamment la ville moderne. Tandis qu'une autre partie de ses réflexions s'orientent autour d'un média central de la modernité, le film.

Dès 1928, il publie « Analyse d'un plan de ville » dans son livre *Rues de Berlin et ailleurs* (7) et en 1930 paraît son livre *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland* (8). Cette analyse de la ville moderne s'inscrit dans une volonté permanente de comprendre le présent, mais aussi le profane et les apparences (9). Pour le dire autrement, « Très vite la ville, les phénomènes de la culture de masse et les médias photographiques dans leur interdépendance cristallisent sa réflexion sur la mutation des cadres de sensibilité, des modes de perception et des possibilités d'expérience du sujet dans les conditions de la modernité » (10).

Cette préoccupation pour l'espace et l'image reste vive jusqu'à la fin de sa vie. Dans ses notes prises durant l'été 1960 à Londres, il croise toujours des réflexions sur la ville et sur le film.

Mêlant ainsi tout au long de son existence des considérations sur l'espace et en même temps sur les images. Il décrit une ville comme un espace cinématographique, par sa représentation filmique, mais également par les salles de cinéma qui remplacent dorénavant les édifices religieux, exerçant une nouvelle fascination sur toute la population « transformant la nuit en jour pour libérer la journée de travail des visiteurs de l'horreur des ténèbres » (11).

Dans les réflexions sur l'espace et l'image de Kracauer, mais aussi de Benjamin, l'inconscient joue un rôle particulier. Celui-ci s'exprime par le rêve et la psychanalyse. Chez Kracauer, cette articulation entre la ville et le rêve se manifeste ouvertement « Je parle de certaines images spatiales comme de rêves de la société parce qu'elles représentent l'être de cette société que sa conscience lui cache », écrit-il à Adorno en 1930 (12).

Walter Benjamin, quant à lui, se réfère également très fréquemment à la psychanalyse, notamment dans la *Petite histoire de la photographie*, mais aussi dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, évoquant une archive de l'inconscient visuel. Pour Benjamin « la nature qui parle à l'appareil est autre que celle qui parle à l'œil; autre d'abord en ce qui, à la place d'un espace consciemment disposé par l'homme, apparaît un espace tramé d'inconscient » (13).

Si les deux penseurs abordent dans une grande partie de leurs réflexions l'espace et l'image, un voyage commun de Walter Benjamin, Ernst Bloch et Siegfried Kracauer à Marseille en 1926, à l'occasion de la publication d'un article d'Ernst Bloch dans la revue « Les Cahiers du Sud » est une première expérience d'une exploration urbaine collective. Même si nous ne connaissons que quelques détails par diverses lettres de ce voyage, il précède les plus importants écrits à ce sujet. Christine Breton et Sylvain Maestraggi qui publient un livre sur cette expérience collective, *Mais de quoi ont-ils eu si peur ? : Walter Benjamin, Ernst Bloch et Siegfried Kracauer à Marseille le 8 septembre 1926* soulignent à ce propos le travail de "démythologisation" de la modernité entrepris par ces trois philosophes, un travail qui trouve des appuis dans l'analyse de la ville grâce à l'écriture et le parcours, mais également la nouvelle version née de l'architecture par la photographie et le cinéma (14).

Walter Benjamin et Siegfried Kracauer ont donc développé une pensée proche autour de l'analyse et la critique de la ville moderne et les images techniques, la photographie et le film que chacun développe dans ses écrits. C'est pourtant un terme tout particulier que Benjamin propose dans ses écrits, deux années après ce voyage, auquel cet article s'intéresse plus particulièrement. En 1929

un néologisme *Bildraum*, image-espace apparaît dans un article. Celui-ci rappelle une autre notion que Benjamin développe plus tard, *Denkbilder* (15) des images de pensées.

Le terme *Bildraum* est utilisé dans un texte publié en 1929 à propos du Surréalisme, se référant et dépassant en même temps cette question surréaliste ainsi que l'analyse de leurs pratiques artistiques. Benjamin évoque ici une image-espace (16). L'article de Benjamin défend l'art comme une posture révolutionnaire comme le remarque la professeure de littérature allemande, Sigrid Weigel, importante spécialiste de Benjamin (17).

Grâce à ce néologisme, Walter Benjamin amorce une réflexion sur les rapports entre espace et image au-delà de l'articulation univoque de la représentation. Le *Bildraum* introduit une pensée de l'image et de l'espace plus complexe, dépassant même l'idée qu'un rapport indiciel entre l'image et l'espace, en introduisant des réciprocitys plus subtiles. Autrement dit, pour le *Bildraum*, l'image ne représente pas forcément le réel, mais le construit.

Quand bien même, la pensée de Benjamin est largement commentée, la notion de *Bildraum* fait souvent défaut. Il existe plusieurs raisons pour ce manque. Tandis que le néologisme benjaminien *Bildraum* est en allemand compréhensible, provoquant immédiatement l'émergence d'une vision sur ces passages possibles entre image et espace. En français, la combinaison image et espace pose problème. Comment le traduire ? La tâche s'avère complexe et une solution simple est souvent impossible à trouver. Comme l'a si justement constaté Sigrid Weigel, « Ce que l'on découvre dans les traductions des écrits de Benjamin, ce ne sont pas seulement de nombreuses et réelles erreurs de traduction [...] ce phénomène d'(in) traductibilité reste, de surcroît, caché en raison de choix de traduction univoques, et devient indiscernable » (18). En somme, l'explication du *Bildraum* en français s'avère plus complexe qu'en allemand, car il ne s'agit pas d'un simple espace d'image, la combinaison entre ces deux mots fonctionne aussi dans l'autre sens. Ainsi, et bien au-delà de la pensée du philosophe, ce terme revêt une signification propre, permettant de le penser dans les deux sens, une image et son espace ou, inversement, un espace d'image(s). Or, la traduction en français « image-espace » ou « espace-image » apparaît d'emblée comme bancal, excluant le double sens que le *Bildraum* suggère en allemand. Pourtant, c'est cette ambivalence qui rend la polysémie de cette notion particulièrement riche.

Une autre raison qui explique l'absence de cette notion est le fait que Walter Benjamin n'utilise *in fine* que très peu ce terme. Cette absence du *Bildraum* ne signifie pourtant pas que cette idée n'apparaît que rapidement pour disparaître ensuite. Bien qu'il n'utilise plus ce terme dans d'autres écrits, il constitue pourtant une piste qui permet de comprendre comment Benjamin aborde la question de l'espace. « Les relations du corps à l'espace, la proximité et la distance, la réalité onirique et la perception sont, dans de l'œuvre de Benjamin sur la modernité [...] en relation avec l'histoire des médias » (19). Si Benjamin n'a pas approfondi cette notion de *Bildraum*, elle irrigue ses publications, même avant la rédaction de l'article *Le Surréalisme* en 1929. *Einbahnstrasse*, publié en allemand en 1928 et en français sous le titre *Rue à sens unique* cinquante années après, s'intéresse déjà à ces connexions entre espace et image. C'est surtout *Berliner Kindheit um 1900 (Une Enfance berlinoise)*, écrit entre 1933/34 et 1938, mais publié en allemand qu'en 1950, et en français en même temps que *Rue à sens unique*, qui poursuit ces réflexions.

Michael W. Jennings souligne également les liens profonds entre des lieux spécifiques et des images dans les textes de Benjamin, des éléments architecturaux qui se transforment en machines à vision, des sortes de *camera obscura*, comme les « loggia » dans *Une Enfance berlinoise*. Cet élément architectural sert à voir : « Les Loggias servent d'introduction programmatique au problème de la photographie en tant qu'inscription technologique dans *l'Enfance berlinoise* » (20). Pour Jennings, « le caractère d'image, si central aux *Denkbilder* apparaît dans la version finale de *l'Enfance berlinoise* qui est essentiellement photographique » (21). Dans le même sens, il ajoute « Le "Panorama impérial" évoque l'espace clos du panorama,

un espace dans lequel se déroule une forme paradoxale de vision photographique » (22). Les textes de Benjamin sont donc, jusqu'à la fin, imprégnés de cette hybridation entre architecture et photographie, renonçant à la distinction habituelle entre le réel et sa représentation.

Pour comprendre la migration de l'idée du *Bildraum* sans pourtant s'appuyer sur le même terme issu d'un texte sur le Surréalisme vers des réflexions plus tardives, Michael W. Jennings souligne la manière toute particulière d'écrire de Benjamin qui applique « une réécriture systématique, architectonique, des structures, des formes et de la matière du texte précédent » (23). Utilisant le terme palimpseste pour expliquer la juxtaposition des textes, des images, du principe photographique et des espaces architecturaux comme les loggias (*Une Enfance berlinoise*), Jennings montre que Benjamin aborde, avec des mots différents, les mêmes réflexions autour des rapports entre espace et image.

Mais qu'est-ce que précisément ce *Bildraum* ou pour être plus précis le *Leib- und Bildraum*, c'est-à-dire, cet espace qui intègre le corps et l'image ? La publication de Sigrid Weigel *Body and Image Space, Re-reading Walter Benjamin* en 1996, revient sur ces notions benjaminienes.

Dans son article sur le Surréalisme, Benjamin évoque tout d'abord le pessimisme, la méfiance à l'égard de toute forme de compréhension mutuelle (*Verständigung*), et appelle à « expulser la métaphore morale de la politique et à découvrir dans la sphère de l'action politique un espace-image total, à cent pour cent » (24). Tout d'abord, on peut constater que la notion de *Bildraum* est liée à cette pensée en images, le *Bilddenken*, ou *Denkbilder* qui est, d'après Sigrid Weigel, centrale dans l'œuvre de Walter Benjamin « le travail sur la pensée en images qui est d'une importance si centrale pour les écrits de Benjamin » (25). Dès lors, on comprend que pour Walter Benjamin la compréhension de la réalité se produit à travers la notion du visuel. Ces pensées en images apparaissent comme des éclairs, permettant d'une part l'émergence et l'incarnation de souvenirs, « Le passé ne peut être appréhendé à travers une image, qui apparaît en un éclair, un instant permet s'en saisir pour ne plus jamais réapparaître » (26), mais d'autre part, les images sont aussi liées à l'actualité qui se définit dans les notions d'Espace-corps et Espace-image (27).

Alors comment cette pensée en images, à la fois comme souvenir qui apparaît comme des éclairs, mais aussi comme une actualité est-elle liée à l'espace ? L'image pour Benjamin, pensée ni comme une métaphore ni comme une simple figuration, structure littéralement la pensée, elle est incarnée par des images. Celles-ci permettent de rendre l'ici et maintenant, l'actualité d'un lieu plus saillante. C'est pourquoi le texte de Walter Benjamin sur le Surréalisme introduit, à côté des images, une dimension indéniablement spatiale. De quelle image parle Benjamin ? Pour Sigrid Weigel, il s'agit tout d'abord d'images techniques, des photographies, des films, des images sans aura, transposant une signification de l'imaginaire à la réalité physique.

Le *Bildraum* se définit ainsi comme un mélange entre corps, espace et image, une convergence qui doit être considérée comme immersive. Un espace représenté par une image est regardé par un corps qui s'y immerge « Ainsi l'image-espace devient indiscernable du corps collectif dans la mesure où le corps vit dans une image- espace. Celui-ci renvoie à son tour à la matérialité corporelle du collectif, sa matrice. Pour représenter cette idée, le texte recourt à la conception neurologico-psychanalytique de l'énergie comme charge corporelle » (28).

L'image ne se mesure plus par la contemplation et la distance, la frontière nette entre le sujet et l'image s'évanouit. Le sujet est entré dans cette image-espace, avec tout son corps, il en fait littéralement partie. Pour le dire autrement, la distance entre le corps et l'espace se dissout par l'image qui devient ainsi inclusive et invite à participer. L'image devient donc participative, intervenant directement dans l'espace. L'image s'ouvre ainsi vers la spatialité et vers les corps. En somme, toute distance disparaît, toute limite entre l'espace, l'image et le corps s'efface, la distinction entre le sujet et le spectateur s'estompe. Il va de même pour le collectif qui est aussi,

pour Benjamin, un corps. Ces convergences se renforcent par le sensible, par l'inconscient, car, comme déjà évoqué, chez Benjamin, contrairement à Theodor Adorno, la magie et le mythe participent toujours au monde signifiant, effaçant les frontières entre image et imaginaire, l'architecture est posée comme un rêve (29). « Dans cette combinaison de l'image, du corps et de l'espace, le temps en tant que quatrième dimension est entièrement absent, éliminée [...] le passé et le présent se rejoignent sans médiation, c'est-à-dire sans distance entre eux. [...], c'est la réalisation de la présence (Vergegenwärtigung), par opposition à l'empathie (Einfühlung), qui est en jeu : une technique de proximité, un échange métabolique entre la matière et l'image » (30).

Pourquoi ces écrits de Benjamin sur le *Bildraum* restent-ils particulièrement intéressants ? Presque cent ans après que Benjamin entreprend des réflexions sur l'hybridation entre images et espaces, et Kracauer lie le film à la ville, nous vivons dans un monde envahi de toutes sortes d'images et de toutes sortes d'espaces. Les évolutions technologiques et en particulier le tournant numérique ont permis une explosion de la production d'images ainsi que de leur diffusion sur des dispositifs mobiles qui essaient dans les espaces, se fondant avec lui et captent l'attention de tous. Déjà Kracauer a constaté la transformation de la ville avec les salles de cinéma, aujourd'hui la transformation urbaine avec les écrans est une évidence partagée par la majorité. Pour l'architecture et l'aménagement urbain, la question de l'image se pose de manière accrue. Que fait l'image à la ville ? Comment les rapports entre image et espace fonctionnent-ils ? Ainsi, bien au-delà d'un outil qui sert à la simple représentation lors des phases de conception ou de la communication, l'image s'active. Même si, surtout en Occident, l'image a toujours joué un rôle important (31), cette infiltration des dispositifs multiples autour de l'image est devenue plus importante depuis la modernité et ses possibilités techniques, tournant que Kracauer ainsi que Benjamin constatent immédiatement. Dans le même sens, la philosophe Marie José Mondzain se pose aujourd'hui la question, comment des images opèrent-elles dans le réel ? Elle montre le caractère également actif de l'image, soulignant sa capacité à agir de manière performative, c'est-à-dire, devenant acteur (32). Michael W. Jennings explique dans le même sens, que pour Benjamin, « Le mieux que les médias modernes puissent faire est de reconnaître la manière dont ils servent à piéger et à ensevelir » (33).

C'est donc aussi à partir de l'image dans un sens large, comprenant le design, le numérique, les écrans, les films, les réseaux, que la question de la fabrique urbaine sera posée. Toutefois, ces rapports entre espace et image sont tout sauf simples, elles sont complexes, inconscientes, instables, voire incertaines. C'est dans cette optique que la notion de *Bildraum* de Benjamin est particulièrement utile, constituant une piste qui permet de comprendre l'image aussi comme une construction du réel.

(1) Benjamin (Walter), *Berliner Kindheit um 1900*, Francfort, Suhrkamp, 2016/*Enfance berlinoise vers 1900*, trad. Pierre Rusch, Paris, Hermann, 2014.

(2) Perivolaropoulou (Nia), *L'atelier cinématographique de Siegfried Kracauer*, Lyon, De l'incidence Editeur, 2018 p. 19.

(3) « As Benjamin's companion in the invention of popular culture as a serious field of study, Siegfried Kracauer », Jennings (Michael W.), "Double Take. Palimpsestic Writing and Image-Character in Benjamin's Late Prose", dans Weidner (D.), Weigel (S.), *Benjamin-Studien 2*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2011, p. 42.

(4) Wiggershaus (Rolf), *Die Frankfurter Schule, Geschichte theoretischer Entwicklung, politische Bedeutung*, München, DTV, 2001. p. 11.

(5) *ibid.* p. 84.

(6) Perivolaropoulou (Nia), *op.cit.*

- (7) Kracauer (Siegfried), *Rues de Berlin et ailleurs*, trad. Jean-François Boutou, Paris, Les Belles Lettres, 2013.
- (8) Kracauer (Siegfried), *Les Employés. Aperçu sur la nouvelle Allemagne*, Paris, Éditions Avinus, 2000.
- (9) « im Ernstnehmen des Hier und Jetzt, des Profanen und Äusserlichen », Wiggershaus (Rolf), p. 87.
- (10) Perivolaropoulou (Nia), *op. cit.* p. 19-20.
- (11) Kracauer (Siegfried), *Rues de Berlin et ailleurs*, trad. Jean-François Boutou, Paris, Les Belles Lettres, 2013, pp. 63-64
- (12) Breton (Christine) et Maestraggi (Sylvain), *Mais de quoi ont-ils eu si peur ? : Walter Benjamin, Ernst Bloch et Siegfried Kracauer à Marseille le 8 septembre 1926*, Marseille, Éditions Commune, 2016.
- (13) Le Gall (Guillaume), *La Persistance des images*, Paris Le Bal, Editions Textuel, 2014
- (14) Breton (Christine) et Maestraggi (Sylvain), *op. cit.*
- (15) Benjamin (Walter), *Denkbilder*, Frankfurt, Surkamp, 1994.
- (16) *Le surréalisme* (1929), trad. par M. de Gandillac, dans *Mythe et violence*, Paris, Denoël, 1971, p. 312, cité par Weigel Sigrid, « Sur une dialectique féminine de la raison », *Multitudes*, Féminismes au présent, avril 1993: <https://www.multitudes.net/sur-une-dialectique-feminine-de-la/>
- (17) Weigel (Sigrid), *Body and Image Space, Re-reading Walter Benjamin*, trad. Georgine Paul. Londres, Routledge 1996. p. 20
- (18) Weigel (Sigrid), *Walter Benjamin die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Francfort, Fischer Verlag, 2008/ *Walter Benjamin La créature, le sacré et les images*, trad. Marianne Dautrey, Éditions Mimésis, 2021. p. 245.
- (19) Weigel (Sigrid), 1996, *op. cit.*, p. 23-24, trad. par l'auteur.
- (20) « "Loggias" serves as the programmatic introduction to the problem of photographie as technological inscription in the Berlin Childhood », trad. par l'auteur, Jennings (Michael W), *op. cit.* p. 37.
- (21) « the image character that is so central to the *Denkbilder* in the final version to the Childhood is essentially photographic », trad. par l'auteur, *ibid*, p. 36.
- (22) « "Imperial Panorama", the enclosed space of the panorama is evoked, a space in which a paradoxical form of photographic seeing takes place », trad. par l'auteur,, *ibid*, pp.37-38
- (23) « a systematic -, architectonic rewriting of earlier text's structures, forms and matter », trad. par l'auteur, *ibid*, p. 34.
- (24) 'to expel moral metaphor from politics and to discover in the sphere of political action a total, hundred per cent image-space [*den hundertprozentigen Bildraum*] , *Walter Benjamin, Gesammelte Werke* II.1, 309, cité par Weigel (Sigrid), 1996, *op. cit.*, p. 6)
- (25) « the work on thinking-in-images that is of such central significance for Benjamin's writings », Weigel (Sigrid), *ibid.* p 10
- (26) Weigel (Sigrid), *ibid.* p. 8.
- (27) « his discussion of the possibilities available to his time for the politicization of art, provide a pathway to an idea of *Aktualität* defined in terms of body- and image-space". Weigel (Sigrid), *ibid.*, p. 6, Weigel (Sigrid), *Sur une dialectique féminine de la raison*, traduit par Denise Modigliani, *Multitudes*, Avril 93, Féminismes au présent. <https://www.multitudes.net/category/archives-revues-futur-anterieur-et/archives-futur-anterieur/numeros-speciaux/>
- (28) Weigel (Sigrid), 1996, *op. cit.* p 16, traduit par l'auteur.
- (30) « In the combination of image, body, and space, the category of time as the fourth dimension of culture is entirely absent, eliminated; [...], past and present come together unmediated, that is, with no distance between them. [...] it is the achievement of presence (*Vergegenwärtigung*), as opposed to empathy (*Einfühlung*), that is at stake: a technique of *closeness*, a metabolic exchange between matter and image », *ibid.* traduit par l'auteur. Weigel (Sigrid), 1996, *op. cit.* p 17

(31) Mondzain (Marie José), *Confiscation, des mots, des images et du temps*, Paris, Éditions Les Liens qui libèrent, 2019

(32) *ibid.*

(33) Jennings (Michael W), *op. cit.* p. 42

Biographie

Andrea Urlberger est théoricienne en art, sciences de l'art et études visuelles, professeure en Arts et Techniques de la Représentation (ATR) à l'École nationale supérieure de l'architecture de Toulouse, elle est membre du laboratoire LRA.