

# Publictionnaire

*Dictionnaire encyclopédique et critique des Publics*

## Benjamin (Walter)

Olivier Aïm

Référence électronique

Olivier Aïm, Benjamin (Walter). *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 20 septembre 2015. Accès : <https://publictionnaire.huma-num.fr/notice/benjamin-walter/>

*Le Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics* est un dictionnaire collaboratif en ligne sous la responsabilité du Centre de recherche sur les médiations (Crem, Université de Lorraine) ayant pour ambition de clarifier la terminologie et le profit heuristique des concepts relatifs à la notion de public et aux méthodes d'analyse des publics pour en proposer une cartographie critique et encyclopédique.

Accès : <https://publictionnaire.huma-num.fr>

Cette notice est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification 3.0 France. Pour voir une copie de cette licence, visitez <http://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/3.0/fr/> ou écrivez à Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



# Benjamin (Walter)

---

## Œuvre d'art, médiation et récursivité

Walter Benjamin (1892-1940) est un philosophe de la culture, dont l'œuvre est largement reconnue au sein de l'ensemble des sciences humaines et sociales. Souvent citée depuis un article écrit en 1935 et remanié en 1939 – « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » –, sa pensée est volontiers appréhendée sous l'angle de la tragédie et du déclin. De sorte que, telle une vulgate, on retient généralement de W. Benjamin un récit trop linéaire toutefois pour être exact : *reproduite*, l'œuvre d'art connaît une régression et une dégradation fatales, connues sous le nom de « perte de l'aura ». Apparaît ainsi la « valeur d'exposition », qui s'impose à l'art aux dépens de l'ancienne valeur « de culte », associée à l'aura ; les expériences esthétiques deviennent marchandes, notamment au sein des « passages », ancêtres des grands magasins, et ne sont plus désormais « auréolées » que d'une série d'illuminations de pacotille, notamment visibles derrière des vitrines. Le public se trouve alors en quête de sensations frivoles et de divertissements faciles...



Walter Benjamin, 1928. Source : [wikimedia](#) (domaine public).

Les hommages de Theodor W. Adorno (1903-1969 ; 1968), de Hannah Arendt (1906-1975 ; 1971) ou de Hans Mayer (1907-2001 ; 1992), qui ont accompagné la reconnaissance rapide de son œuvre, ont favorisé cette pente interprétative qui l'apparente ainsi à ce qu'on appelle l'École de Francfort, en l'inscrivant dans l'hypothèse générale des « industries culturelles ». La « reproductibilité » serait ainsi l'autre nom d'une théorie de la culture (de l'art et des médias) adossée aux processus d'industrialisation, de standardisation et d'uniformisation. Or, non seulement les « thèses » benjaminiennes sur « l'œuvre d'art » ne se fixent pas de manière fétichiste sur les processus de fabrication de type industriel, mais elles cherchent, au contraire, à toujours prendre en compte les subtilités, les ambivalences, en un mot : les

complexités des médiations, des dispositifs et des attitudes du public.

### **La « distraction des masses » comme « lieu commun »**

La fin du texte « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » s'oppose même très explicitement à la lecture simpliste et mécaniste d'un public défini en bloc comme une « masse » passivement en quête de diversions et de distractions. Citant comme contre-modèle Georges Duhamel (1884-1966 ; académicien français, auteur des *Scènes de la vie future*, séries de réflexions inspirées de son voyage aux États-Unis, publiées en 1930 et qui ont connu un grand succès) qui vitupère le cinéma, W. Benjamin écrit (1939b : 128) : « Il s'agit au fond ici, on le voit bien, de la vieille plainte : les masses recherchent la distraction alors que l'art exige la concentration du regardeur ! ». Et de préciser : « C'est un lieu commun ! » (*ibid.*). Pour W. Benjamin, la lecture « distractionniste » est, donc, dès les années 1930, un jugement usé qui fait partie de la doxa.

L'ironie est grande de voir le philosophe rattrapé par les *lieux communs* qu'il a lui-même désignés comme des apories. Jusqu'au point de devenir une référence théorique régulièrement convoquée pour désigner tous les processus de « désaturisation » qui seraient rejoués, à chaque fois, par les incessantes innovations technologiques. Il y a de multiples explications à cette réduction de l'œuvre (Aïm, 2014). Disons succinctement que ce qui prête avant tout le flanc à cette simplification, c'est la prégnance d'une lecture clivée des grandes notions benjamiennes (au premier rang desquelles figurent la « reproductibilité » et la « fantasmagorie ») avec la production et la reproduction *massives*, d'un côté, et avec la diffusion et la réception *massives*, de l'autre. Comme si W. Benjamin préfigurait le modèle unilinéaire de la théorie de l'information, alors même que sa pensée ne découple jamais la réflexion sur les conditions de production et celle sur les conditions de réception.

### **W. Benjamin, un penseur de la récursivité**

La théorie de la « reproductibilité » n'est pas seulement la théorie de la « reproduction » en tant que technique ancienne de mécanisation du mode de captation de la réalité et de mise en circulation des copies. Appliquée à l'art, la théorie de la reproductibilité est la première théorie « récursive » des médias en ce sens que, pour W. Benjamin, la production, la diffusion et la réception de l'œuvre (ou de l'« information » qu'il étudie en complément avec l'art dans « Le Narrateur » [Benjamin, 1936]) sont prises dans une relation réciproque et dynamique.

Bien avant les théories de Marshall McLuhan (1911-1980), de Friedrich Kittler (1943-2011), de Vilém Flusser (1920-1991) ou de Peter Sloterdijk, W. Benjamin produit la première conception *écologique* de la communication. C'est l'ensemble de l'environnement « médiasphérique » (pour parler comme la médiologie) qui est modifié par l'évolution des technologies médiatiques, au sens large. Voici la définition « matricielle » qu'il donne de la « reproductibilité » en tant qu'elle définit la fameuse « période » médiatique moderne : « L'œuvre d'art reproduite devient, dans des proportions toujours plus importantes, la reproduction d'une œuvre d'art conçue pour la reproductibilité » (Benjamin, 1939b : 62). Bien avant les théories cybernétiques du feed-back, il soutient précisément que les médias et

les médiations sont en relation d'interactions et d'ajustements permanents. En s'intéressant à la notion de « reproductibilité », W. Benjamin désigne conjointement l'avènement de dispositifs de fabrication des reproductions (les images), le régime de la mise en séries de ces reproductions (la reproductibilité) et les modalités de leur mise à disposition et de leur consommation (ce qu'il faudrait appeler leurs « re-reproductions »).

### « Appareils » et « *sensorium* »

Ce principe de récursivité est directement lié à la tradition de pensée dans laquelle s'inscrit W. Benjamin, qui lui fait associer les « appareils » techniques et esthétiques avec ce que la philosophie médiévale appelle le « *sensorium* », soit l'ensemble des dispositions et des traitements sensoriels dont dispose l'humain (sensations, sensibilités, ressentis et sentiments) et qui lui permettent de percevoir l'environnement pour s'y « adapter ».

La question de l'adaptation est essentielle chez l'auteur. De sorte que la « période » de la reproductibilité est – au même titre que toute période médiatique – définie par une interrelation entre les « tâches » qui incombent aux nouvelles médiations techniques et les « tâches » qui incombent à l'appareil sensoriel des individus (de sorte que sont mises sur un plan d'équivalence les expressions « à l'époque de la reproductibilité » et « à l'époque des tâches qui s'imposent à la perception humaine »). Les « tâches qui incombent à la perception humaine » sont de l'ordre d'une adaptation récursive avec les chocs de la grande ville, eux-mêmes homothétiques de l'expérience d'un nouvel « appareil » médiatique qui s'appelle le « cinéma ». C'est donc *récursivement* que les ajustements se font, loin d'une hypothèse monovalente sur l'abaissement du niveau d'attente des spectateurs modernes.

Dans l'autre article que W. Benjamin écrit en même temps que « L'œuvre d'art... » et qui a pour titre « Sur quelques thèmes baudelairiens » (Benjamin, 1939a) – et qui offre une synthèse des articulations principales du *Baudelaire* qu'il voit avec *Le Livre des passages* comme son *magnum opus* –, il propose la description suivante pour évoquer l'essor du cinéma relativement à l'expérience sensorielle du « choc » (*Chockerlebnis*) qui caractérise la grande ville moderne :

« Aux carrefours dangereux, les innervations se succèdent aussi vite que les impulsions d'une batterie. Baudelaire parle de l'homme qui s'immerge dans la foule comme dans un réservoir d'énergie électrique. Un peu plus loin, décrivant l'expérience du choc, il parle d'un « *kaléidoscope* doué de conscience ». Si les regards que les passants décrits par Poe jetaient de tous côtés semblaient décrits immotivés, il faut bien que l'homme d'aujourd'hui regarde autour de lui pour s'orienter parmi les signaux de circulation. Ainsi la technique a soumis le *sensorium* humain à un entraînement complexe. L'heure était mûre pour le cinéma, qui correspond à un besoin nouveau et pressant de stimuli. Avec lui la perception sous forme de choc s'affirme comme principe formel. Le processus qui détermine, sur la chaîne d'usine, le rythme de production, est à la base même du mode de réception conditionné par le cinéma » (Benjamin, 1939a : 371).

Comme l'a bien montré Antonio Somaini (2016), la notion de *medium* chez W. Benjamin a partie liée avec celle d'*appareil* (« *Apparat* » et « *Präparat* ») qui confère une dimension humaine – à la fois individuelle et collective – à l'histoire de la technique. La notion prend une valeur non seulement sociale, mais aussi « dispositive », au sens de Michel Foucault

(1926-1984) et des *Film Studies* qui ont développé la théorie de l'« *Apparatus* » (de Jean-Louis Baudry [1930-2015] à Laura Mulvey). Aussi, pour compléter le modèle d'A. Somaini, convient-il d'ajouter une troisième notion, celle d'*Apparatur*, qui cherche en permanence chez W. Benjamin à prendre en considération le dispositif de médiation, en production et en réception. La pensée benjaminienne du cinéma est ainsi indissociable du dispositif de la « salle », qui permet et conditionne un type de réception particulier : « La réception collective simultanée ».

Voilà comment la reproductibilité et la fantasmagorie vont devenir des modes d'organisation renouvelés de l'accès aux œuvres, aux messages et aux signes de la ville, reposant sur une réception à la fois – et tour à tour – individuelle et collective. C'est cette interaction entre le *sensorium* comme appareillage humain, et les nouvelles médiations comme appareillage technique des œuvres, qui constitue une relation dialectique entre l'individu et le *socius*. La « masse » est l'autre nom de cette dialectique.

### **Matrice de « masse »**

La force et la portée des thèses de W. Benjamin tiennent à leur capacité de ramasser des conceptions et des réflexions qui le précèdent comme autant de « lieux communs » sur les nouvelles formes de production et d'expérience esthétiques. Au premier rang desquelles figure le concept de « *masse* », qui prend alors une valeur très importante en ce qu'elle permet de constituer une « constellation » théorique et empirique. Dans le paysage épistémologique du philosophe, la « constellation » permet à la connaissance de produire une synthèse théorique sous la forme d'une représentation visuelle de plusieurs éléments en relation de causalité réciproque et récursive.

Le concept de « masse » est tout sauf une réduction des nouvelles formes de composition du public ; elle articule, au contraire, la diversité des questions sensorielles, urbaines, médiatiques, artistiques et techniques. Il produit une représentation visuelle (une « image de pensée ») qui vise à traduire les contradictions, les ambivalences, les dualités des nouvelles « tâches qui incombent à la perception » et des nouvelles « attitudes » des spectateurs. Loin d'être unifiée ou homogène, la masse devient le moyen de dire la complexification des manières, des disciplines et des régimes de regard. L'individu ne peut se définir que par – ou contre – le rassemblement auquel il est soumis. Ainsi décrite par W. Benjamin, la « masse » est le dépassement de la relation dialectique à la « quantité ». La masse devient alors une matrice (« *Matrix* ») d'oxymores. Si bien que, *massifié*, le « regardeur » se présente comme une figure littéralement protéiforme, objet de multiples dédoublements.

### **Dualités du récepteur**

- Première dualité : la jouissance et la critique.

Loin de blâmer, comme on le croit souvent, la perte de l'aura comme une catastrophe sociopolitique (voire théologique), W. Benjamin y voit au contraire les signes d'une « bonne destruction », au sens où l'esprit du temps peut enfin se débarrasser d'une « attitude » trop révérencieuse vis-à-vis des œuvres de culte. Mieux encore : à la différence des « dispositifs »

(*Apparature*) non définis par leur effet de masse, le cinéma et ses « salles obscures » deviennent un lieu où se conjuguent sans se démêler une attitude nouvelle de critique et un plaisir typique de distraction :

« À mesure que diminue la signification sociale d'un art, on assiste en effet dans le public à un divorce croissant entre l'esprit critique et la conduite de jouissance, chose manifeste notamment à propos de la peinture. On jouit, sans la critique, de ce qui est conventionnel ; ce qui est véritablement nouveau, on le critique avec aversion. Au cinéma le public ne sépare pas la critique de la jouissance » (Benjamin, 1939b : 110).

En soi renouvelée, la « réception collective simultanée », typique du cinéma, engage le public sur une pluralité de gestes et d'attitudes scopiques.

- Deuxième dualité : l'expertise et la distraction.

La critique prend elle-même une forme récursive : le *sensorium* s'ajuste à l'appareil optique de la caméra et rend le public de plus en plus apte à « tester » les « performances devant l'appareil » que produisent les acteurs du spectacle et du sport, d'abord, de la vie publique et politique, ensuite :

« Par son effet de choc, le cinéma favorise un tel mode de réception. S'il fait reculer la valeur culturelle, ce n'est pas seulement parce qu'il transforme chaque spectateur en expert, mais encore parce que l'attitude de cet expert au cinéma n'exige de lui aucun effort d'attention. Le public des salles obscures est bien un examinateur, mais un examinateur distrait » (*ibid.* : 130).

Les nouvelles formes médiatiques favorisent une combinaison « attentionnelle » inédite, une alliance inattendue entre l'examen et la distraction. Ce court-circuit de l'effort d'attention repose tout entier sur un nouveau mécanisme récursif, qui permet à l'individu-en-masse de s'habituer, de « s'entraîner » à l'enchaînement des images et des chocs, tout en exerçant une compétence d'évaluation des prestations et des successions d'images ou d'informations.

- Troisième dualité : l'accoutumance et le tactile.

Ayant repéré le « lieu commun » de la distraction évoqué au début, W. Benjamin conclut « L'œuvre d'art... » par une série de paradoxes. Pratiquant lui-même l'écriture du choc, W. Benjamin ose alors l'oxymore qui lui semble le plus *choquant*, celui qui associe la réception « tactile » typique des avant-gardes, avec ce qui passait pour son antithèse, à savoir l'« habitude » :

« L'homme distrait est parfaitement capable de s'accoutumer. Disons plus : c'est seulement par notre capacité d'accomplir certaines tâches de façon distraite que nous nous prouvons qu'elles nous sont devenues habituelles. [...] *La réception par la distraction, de plus en plus sensible aujourd'hui dans tous les domaines de l'art, et symptôme elle-même d'importantes mutations de la perception, a trouvé dans le cinéma l'instrument qui se prête le mieux à son exercice* » (*ibid.* : 132).

La distraction n'est pas seulement un divertissement, ou une léthargie ; c'est aussi un moyen d'apprendre de nouvelles « tâches » médiatiques et sensorielles. C'est une « école », écrit-il dans « Sur quelques thèmes baudelairiens ». Cet apprentissage du public se fait selon une discipline corporelle, perceptive et sensorielle : l'accoutumance, typique d'un art de l'espace primordial qui s'appelle l'architecture, et selon une plasticité spirituelle préfigurant les théories actuelles sur le *multitasking*.

- Quatrième dualité : l'exposition et la participation.

L'accoutumance au « tactile » engendre, selon lui, une quatrième coalescence inédite d'attitudes jusque-là séparées chez le spectateur, marquée par un désir de participation et de partage : « La masse est une matrice d'où ressort à l'heure actuelle revigorée toute attitude commune vis-à-vis de l'œuvre d'art. La quantité se fait qualité : *les masses bien plus importantes de participants ont entraîné une mutation du mode de participation* » (Anteil en allemand hésite entre « participation » et « partage », ainsi que le souligne Frédéric Joly dans la nouvelle traduction qu'il a donnée à la Petite bibliothèque Payot en 2013).

Là encore, la dialectique de la masse est essentielle pour comprendre la théorie de la réception chez W. Benjamin. Le désir de s'exposer est à la fois individuel et l'on connaît la formule célèbre : « Chacun aujourd'hui peut légitimement revendiquer d'être filmé » (*ibid.*). Et voilà en germe l'histoire de la projection-identification (d'Edgar Morin), de la théorie du spectacle (de Guy Debord [1931-1994]) ou de la société de la consommation (de Jean Baudrillard [1929-2007]). Mais le philosophe observe une autre récursivité, ou plutôt une autre réflexivité (une sorte de devenir-selfique des appareils de « reproductibilité »), s'opérant entre les spectacles collectivement reçus dans les salles obscures et les contenus que l'on y voit. Que ce soit dans les films de King Vidor (1894-1982) ou dans les plans aériens des actualités, ces spectacles ont pour point commun de mettre en scène les foules, les nombres et les quantités. La masse est individuellement et collectivement représentée, dans une forme spéculaire de participation commune.

Mais le désir de participation touche également, en retour et de manière intermédiatique, le monde livresque et journalistique. Comme le montre un troisième article publié dans la même période que les deux autres et intitulé « Le Narrateur » (1936, que l'on trouve aussi sous le titre « Le Conteur »), la reproductibilité autonomise le contenu de son contenant : l'âge de l'information se distingue de l'âge de la narration, en ce sens que les traces ne sont plus laissées par le narrateur traditionnel, qui ressemble, nous dit W. Benjamin, au potier qui tourne son pot en lui imposant son empreinte à chaque narration (« La narration ne vise pas à transmettre la chose nue en elle-même comme un rapport ou une information. Elle assimile la chose à la vie même de celui qui la raconte pour la puiser de nouveau en lui. Ainsi adhère à la narration la trace du narrateur comme au vase en terre cuite la trace de la main du potier » [*ibid.* : 213]), mais par le public qui veut davantage y *toucher* pour y mettre la patte de son expertise et son expérience :

« Pendant des siècles, un petit nombre d'écrivains se trouvaient confrontés à plusieurs milliers de lecteurs. Cette situation a commencé à changer à la fin du siècle dernier. Avec l'extension de la presse, qui n'a cessé de mettre à la disposition du public de nouveaux organes, politiques, religieux, scientifiques, professionnels, locaux, on vit un

nombre croissant de lecteurs passer – d’abord de façon occasionnelle – du côté des écrivains. [...] Et il n’existe guère aujourd’hui d’Européen qui, tant qu’il garde sa place dans le processus du travail, ne soit assuré en principe de pouvoir trouver, quand il le veut, une tribune pour raconter son expérience professionnelle, pour exposer ses doléances, pour publier un reportage ou un autre texte du même genre. [...] À tout moment, le lecteur est prêt à devenir écrivain » (Benjamin, 1939b : 98-99).

C’est en ce sens que W. Benjamin devient l’un des premiers penseurs de la *culture participative*, si l’on peut dire pour jouer avec les anachronismes, et de sa forme marchande primordiale, la « consommation ».

- Cinquième dualité : la consommation et la flânerie.

Pour l’auteur, la reproductibilité et l’expérience du choc de la ville sont liées. Sous les arcades des « passages » parisiens (1982), de même que dans les salles obscures, les grandes « fantasmagories » marchandes, découvertes dans les expositions universelles, libèrent une capacité « explosive » de la part des individus, qui entrent dans une attitude d’expertise progressive du marché et de sa valeur d’exposition. L’expertise n’est plus seulement de l’ordre d’une critique ou d’une esthétique, mais investit le monde des valeurs exposées sous la forme dominante de la consommation.

La figure du « flâneur », qui se dédoublera ensuite en celle du « chiffonnier » (Berdet, 2015), traduit bien le principe dynamique de la dialectique du public et de ses attitudes. Le spectacle devenant un rituel de consommation et la consommation devenant un rituel de spectacle, le public ne cesse de se fragmenter et de s’extraire à soi-même, dans un jeu incessant entre le cadre et le « hors cadre » : « Le flâneur cherche les espaces libres et se tient à l’écart de toute vie active. Que le grand nombre vaque à ses affaires : le simple particulier ne peut flâner, au fond, que si, en tant qu’homme privé, il est déjà hors cadre » (Benjamin, 1939a : 367).

Ainsi que le montrent les films de K. Vidor, qui font figure d’emblèmes pour W. Benjamin, le public procède d’une « image dialectique » profonde, celle de l’absorption et de l’extraction, de l’immersion et de l’émergence, de l’agrégation et de la désagrégation. Le public n’est pas un, chez Walter Benjamin. Il est l’enjeu d’une série interrompue de décompositions et de recompositions, que ce soit du point de vue des attitudes ou des corps. Les corps-à-corps avec les autres ; les corps-à-corps avec les œuvres ; les corps-à-corps avec les appareils.

[embedyt] <https://www.youtube.com/watch?v=Er7kOfPGbmQ>[/embedyt]

« [Great Film Scenes] The Crowd (1928) – Introduction to New York ». Source : [DarknessPrevails1992 sur YouTube](#).

### **Conclusion : distance et distanciation**

Avec T. W. Adorno (Adorno, Benjamin, 1994) et Gershom Scholem (1897-1932 ; Benjamin, Scholem, 1980), c’est Bertolt Brecht (1898-1956) qui est l’interlocuteur constant de W. Benjamin lorsqu’il rédige ses textes fondamentaux. La question de la distanciation est présente comme un sous-texte et comme un sur-moi. W. Benjamin ne cesse de poser la question du public en termes de distance et de toucher. Il pose les linéaments d’une anthropologie de la réception et du public, à travers les métaphores profondes de



l'absorption, de l'immersion et de l'ingurgitation. Le corps est au cœur d'une relation profonde avec les œuvres et leurs médiations : les appareils. L'activité du récepteur – auditeur ou regardeur – est intimement liée aux organes, et avant tout à la « main » (les figures du potier, du chiffonnier, du mage ou du chirurgien sont récurrentes et structurantes dans la réflexion qu'il mène) et à la bouche.

La main devient essentielle, en effet, en tant qu'outil et enjeu de « manipulations ». Sans prévoir bien entendu la place que les écrans et les médias personnels vont occuper à notre période self-médiatique, W. Benjamin entrevoit dans la formation renouvelée des publics, les postulations individuelles et collectives à toucher, à manipuler, à cliquer (comme sur les appareils photo qui se déclenchent comme des allumettes, décrit-il dans « Sur quelques thèmes baudelairiens ») et à s'appropriier les appareils.

La bouche, quant à elle, devient emblématique d'une histoire en cours de la consommation culturelle qui alterne, combine et hybride contemplation et dévoration. Le roman se « dévore », alors que le « conte » nous captive. Le tableau nous absorbe, pendant que l'écran est « ingurgité » par la masse de spectateurs.

Peut-être cela s'explique-t-il par le fait que W. Benjamin avait été tellement saisi par la prophétie très concrète de Paul Valéry (1871-1945 ; « La conquête de l'ubiquité » [1928] cité par W. Benjamin dans « L'œuvre d'art... »), selon laquelle les images et les contenus symboliques nous seraient bientôt « livrés » à domicile prêts à consommer directement :

« Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin, dans nos demeures, répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe » (Benjamin, 1939b : 44).

Toujours est-il qu'à l'heure où le marketing des médias nous parle tour à tour de *home media* (de *home cinéma* ou de *home-tail*) ou de *binge watching*, il est intéressant de mettre en perspective une ultime piste ouverte par cette pensée sur les médiations, à savoir la domestication et la mastication non comme lieux communs de la distraction, mais comme lieux individués de la distraction commune.

---

## Bibliographie

Adorno T., 1968, *Sur Walter Benjamin*, trad. de l'allemand par C. David, Paris, Éd. Allia, 1999.

Adorno T., Benjamin W., 1994, *Correspondance. 1928-1940*, trad. de l'allemand par P. Ivernel et G. Petitdemande, Paris, Gallimard, 2006.

Aïm O., 2014, « La reproductibilité technique de la pensée benjaminienne », *Théorème*, 21, pp. 155-158.

Arendt H., 1971, *Walter Benjamin 1892-1940*, trad. de l'anglais par A. Oppenheimer-Faure et P. Lévy, Paris, Éd. Allia, 2007.

Benjamin W., 1982, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des passages*, trad. de

l'allemand par J. Lacoste, Paris, Éd. du Cerf, 1989,

Benjamin W., 1936, « Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », pp. 249-298, in : Benjamin W., *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.

Benjamin W., 1939a, « Sur quelques thèmes baudelairiens », pp. 329-390, in : *Œuvres III*, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000.

Benjamin W., 1939b, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de l'allemand par F. Joly, Paris, Payot & Rivages, 2013.

Benjamin W., Scholem G., 1980, *Théologie et utopie. Correspondance 1933-1940*, trad. de l'allemand par D. Renault et P. Rusch, Paris, Éd. de l'Éclat, 2011.

Berdet M., 2015, *Le Chiffonnier de Paris. Walter Benjamin et les fantasmagories*, Paris, Vrin.

Duhamel G., 1930, *Scènes de la vie future*, Paris, Mercure de France.

Mayer H., 1992, *Walter Benjamin. Réflexions sur un contemporain*, trad. de l'allemand par A. Weber, Paris, Gallimard, 1995.

Somaini A., 2016, « Walter Benjamin's Media Theory: The *Medium* and the *Apparat* », *Grey Room*, 62, pp. 6-41. Accès : [https://doi.org/10.1162/GREY\\_a\\_00188](https://doi.org/10.1162/GREY_a_00188).

Valéry P., 1928, « La conquête de l'ubiquité », pp. 1283-1287, in : Valéry P., *Œuvres. II*, Paris, Gallimard, 1960.