
« On n'y voit rien »

À propos de Telegeneric realities de l'artiste Kenneth
Feinstein

Colette Tron

🔗 <https://www.ouvroir.fr/radar/index.php?id=405>

DOI : 10.57086/radar.405

Electronic reference

Colette Tron, « « On n'y voit rien » », *RadaЯ* [Online], 1 | 2016, Online since 01
janvier 2016, connection on 25 avril 2023. URL :
<https://www.ouvroir.fr/radar/index.php?id=405>

Copyright

Licence Creative Commons - Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0
International (CC BY-SA 4.0).

« On n’y voit rien »

À propos de *Telegeneric realities* de l’artiste Kenneth Feinstein

Colette Tron

OUTLINE

La fabrique des récits
Histoire, histoires
Arrêts sur images

TEXT

- 1 Le titre de cet article fait référence au livre de descriptions sur la peinture de l’historien d’art français Daniel Arasse, décédé en 2003. Il lui est emprunté pour s’appliquer comme en contrepoint à la télévision et à ses manquements d’intelligibilité, tant sur les plans cognitifs et sensibles, mais aussi factuels. La télévision, média de masse initialement analogique, avec le développement des technologies numériques et du web, a transformé les chaînes locales et nationales en une diffusion mondiale, instantanée et standardisée. L’information des événements parvient de tout point du globe, et « la conquête de l’ubiquité », appréhendée par Paul Valéry dès 1928¹, devient une stratégie pour le pouvoir informationnel. Jean-François Lyotard présageait dans *La condition postmoderne*², publiée en 1979, que, dans le cadre d’une société où les machines computationnelles de traitement de l’information deviendraient hégémoniques, l’accès à l’information et au savoir serait le nouveau territoire à conquérir. Et que dans un système capitaliste, cela prendrait la forme, ou le statut, d’une marchandise, dont la valeur économique supplanterait la valeur sociale. Cette dernière ayant pour objectif d’éveiller les consciences et d’éclairer les esprits.
- 2 Cette présente critique s’appuie sur l’œuvre de l’artiste Kenneth Feinstein *Telegeneric realities, views from the XXth and XXIth centuries*, série de collages composés à partir de vidéos télévisuelles. Ou plutôt de programmes d’informations dont le remontage des vidéogrammes

recomposent le sens des faits et de l'actualité. Comprendre les images qui parviennent à notre cerveau et à nos sens a pour intention de comprendre l'histoire. « *Le monde est un système d'images ; nous percevons, puis récoltons ces images pour ensuite en déterminer le sens* » écrit Ken Feinstein, et « *si l'on conçoit le monde matériel comme une série d'images, qui prennent sens dans l'activité cérébrale, alors la façon dont nous réagissons à ces images, matérielles ou immatérielles (c'est-à-dire que sont les représentations, comme les peintures, les jeux-videos ou les films) sont étroitement liés. On peut comprendre le monde à partir de ces deux types d'images. Cependant, dans le cas des images créées mécaniquement, comme les films ou les photographies, nous en avons une double compréhension, celle de l'objet représenté et celle de l'objet-image en tant que présence matérielle. Nous ne les appréhendons donc pas seulement comme des objets métaphoriques, mais dans leur réalité concrète, tout comme les images matérielles auxquelles nous nous confrontons physiquement. Ainsi, les représentations ont le pouvoir de toucher leur objet. Le cerveau se nourrit des unes et des autres pour créer notre conscience. Ce que nous aimons appeler notre réalité³. »*

- 3 Qu'en est-il de la réalité et de notre conscience de celle-ci, à travers les productions visuelles de la télévision, numérique et mondialisée ? Qu'est un événement dans le cadre des programmes d'information et du contrôle de cette réalité ? Peut-on en comprendre le sens ? Comment (en) faire notre histoire ?

La fabrique des récits

- 4 Le storytelling est un « dispositif de techniques narratives⁴ » à l'origine enseigné aux États-Unis à l'usage des futurs écrivains et scénaristes. Cette technique est devenue, à la fin du xx^e siècle, un mode de communication courant, s'étendant à des domaines tels que le management, la politique, les médias. Le narrative turn, ou discours narratif, le récit, les histoires, formes des plus archaïques comme des plus universelles, ont pris lieu et place du seul ordre de discours dans l'espace public américain, et bientôt mondial.
- 5 Si l'espace public tel que le décrivait Jürgen Habermas⁵ est le lieu du débat d'idée, de l'argumentation, de la rationalité, ceci dans l'objectif d'en dégager des décisions citoyennes et démocratiques, et si,

comme il l'analysait, la publicité, c'est-à-dire la communication ou la propagande, s'y est substituée au cours du xx^e siècle par les médias de masse, on peut observer que le storytelling prolonge cette situation destituante pour les sujets et citoyens que devraient être les habitants des démocraties.

- 6 Dans son livre *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, l'écrivain Christian Salmon cite un article de Lynn Smith, éditorialiste au *Los Angeles Times* : « On peut toujours faire remonter l'art du storytelling aux peintures rupestres... Mais depuis le mouvement littéraire postmoderne des années 60 venu des universités et qui s'est répandu dans une culture plus large, la pensée narrative s'est propagée à d'autres champs... Et le storytelling en est venu à rivaliser avec la pensée logique... Les histoires sont devenues si convaincantes que des critiques craignent qu'elles ne deviennent un substitut dangereux aux faits et arguments rationnels. Des histoires séduisantes peuvent être tournées en mensonge ou en propagande⁶. » Et Christian Salmon de citer le nombre de récits inventés par les politiques dans leur campagnes électorales afin d'attirer et contrôler l'attention.
- 7 Mais restons-en au domaine des médias et de l'information qui nous intéresse ici. Et notamment l'information par la télévision, dont la démarche artistique de Kenneth Feinstein tente de démonter les structures narratives. Le travail de *Telegeneric realities* s'attache à une période qui va de la fin du xx^e au début du xxi^e siècle et à des événements étendus sur tout le globe. Non seulement cette ère est transitoire et donc fortement symbolique pour ceux qui en sont les contemporains, c'est-à-dire nous-mêmes ; non seulement elle comporte des événements inédits, dont l'un, les attentats du 11 septembre 2001, a été largement commenté, et a changé, si ce n'est l'Histoire, au minimum, la vision du monde — et, bien que différemment, je me permets de dire comme a pu le faire la découverte des camps de concentration et de l'holocauste à la fin de la seconde guerre mondiale ; non seulement la série des images traitées et recomposées est issue d'événements récents que nous connaissons, même si elles nous sont proposées de telle façon que nous ne les reconnaissons pas précisément, mais encore nous avons en grande partie déjà vu ces images, si elles en sont, et avons déjà eu accès à cette information, pour autant

qu'elle en soit. Et je reviendrai plus loin sur les doutes que j'émetts quant à leur statut d'image et d'information.

- 8 Ce n'est pas un hasard donc, si Ken Feinstein a choisi cette période, mais il y a quelque chose de plus que ce qui vient d'être évoqué concernant ce choix. Feinstein le dit lui-même : « *Le fait que les émissions d'informations télévisées soient structurées comme les émissions de divertissements est désormais établi. Est-ce vraiment étonnant que les compagnies qui créent les journaux télévisés soient aussi producteurs de feuilletons et d'émissions de télé-réalité⁷ ?* » La question posée est d'autant plus juste que c'est dans les années quatre-vingts-dix que la privatisation des grands médias s'accroît, la mercantilisation de ces entreprises allant de pair, et que, aux États-Unis en tout cas, les chaînes de télévision sont absorbées par les industries du divertissement, mettant alors à leur profit et au détriment de l'information, leur savoir-faire en matière de storytelling. La captation de l'attention du public dans la forme de présentation narrative fait ainsi défaut à la possibilité analytique et critique des professionnels comme des citoyens, qui était jusqu'alors, pour ce que l'on nomme dignement l'information, celle des faits et de leurs commentaires. Cette mise en récit « *contribue comme jamais, écrit Christian Salmon, à brouiller la frontière entre la réalité et la fiction⁸* ». Et j'ajouterais à ne vérifier jamais la forme originelle, la nature, du réel représenté, de telle sorte que dans cette succession de « simulacres et de simulation », selon le titre du livre de Jean Baudrillard⁹, l'on peut ici aussi reprendre son analyse et dire que la réalité, la chose réelle et matérielle, a disparu, et que l'on ne l'atteindra et ne la retrouvera plus. C'est à la fois la fin de l'expérience comme vécu et senti, et l'apparition du virtuel comme recouvrement du réel et impossibilité d'une nouvelle réalité à s'actualiser.
- 9 Le récit devient ici le mode intermédiaire sur lequel aucune réalité ne prend acte, aucune promesse n'est plus à venir (ni à tenir), et qui n'est plus la trace d'aucune mémoire. C'est le récit du pouvoir (politique ou financier), institué, écrit et réalisé (au sens cinématographique) par les médias de masse, s'autonomisant du peuple qu'il devrait représenter. « *En utilisant les structures traditionnelles du récit pour raconter, rendre compte de l'actualité, les chaînes télévisuelles ont créé une imagerie propre à raconter leurs histoires¹⁰* » ajoute Feinstein.

Kenneth Feinstein, *The Great Wall of Jericho*

« Telegeneric Realities », 1989-1992, 42 images (vidéogramme), 2902 Gallery, Singapour, 2-16 avril 2009.

Kenneth Feinstein, *Bicentennial*

« Telegeneric Realities », 1989-1992, 42 images (vidéogramme), 2902 Gallery, Singapour, 2-16 avril 2009.

Histoire, histoires

- 10 Ainsi le storytelling devient-il un instrument de propagande. Mais ne peut-on dire cela de tout récit, de quelque ordre qu’il soit, religieux, politique, épique, fantastique, etc., dès lors qu’il est instrumentalisé ?
- 11 Ce qui est remarquable là, c’est, comme le soulignait Christian Salmon, le brouillage entre réalité et fiction. Car concernant l’information, la fiction ne devrait pas être de la partie. Or c’est plutôt le contraire qui se passe. La réalité est évacuée au profit d’un programme, idéologique au mieux, commercial au pire, électoraliste ou mercantile, d’une publicité au sens d’Habermas, élaboré non pour narrer une expérience, mais pour produire une mythologie imaginaire à laquelle « on » pourrait s’identifier. Inventer de fausses anecdotes, recycler des standards, imaginer de nouveaux héros, fabriquer des histoires vraisemblables, c’est la manipulation à laquelle a été voué le storytelling, avec divers moyens de communication, ou médias, afin de, écrit encore Christian Salmon citant un haut responsable politique américain, produire sa propre réalité, et être « *capable de créer sans cesse de nouvelles “réalités” inaccessibles à la raison et à l’observation*¹¹. » On peut sans difficulté appliquer ceci au domaine des médias et de l’information, à l’industrie des programmes, soumis à ces prescriptions fabriquées par l’institution, et dont ils ne seraient que les relais indistincts de ces scénarii, un mode de narration de ces méta-narrations.
- 12 Mais quelle Histoire écrit-on avec de telles histoires ? Car s’il est quelque chose de bien spécifique à ce temps de l’histoire, c’est que celle-ci n’a aucune réalité, alors même qu’elle voudrait la produire. C’est là tout son contresens. L’histoire ne précède ni n’augure ici la réalité. Elle n’a pas d’existence et demeurera virtuelle. Ainsi nous

abordons « *le désert du réel lui-même*¹² ». Dans le chapitre intitulé « *Précession de simulacres*¹³ » qui ouvre *Simulacres et simulation*, Jean Baudrillard analyse et décrit les processus de la simulation jusqu'à leur plus grande actualité, celles des modèles informatiques. Concluant que cet état de la simulation est celui « *d'un réel sans origine ni réalité*¹⁴ » et que c'est aujourd'hui le modèle qui tiendrait lieu et place de la réalité, ne la représentant pas dans sa différence mais se confondant avec elle dans sa simulation : un hyperréel ne nous donnant plus d'accès au référent et s'y substituant. « *Plus jamais le réel n'aura l'occasion de se produire*¹⁵ » dit Baudrillard, de se matérialiser, de se transformer, d'être un événement.

- 13 Or, la technique du storytelling ne constitue-t-elle pas aussi ses mythologies, ses histoires, à partir de modèles ? Ne soient-ils pas ceux de la simulation numérique, ces modèles-là (héros, citoyens modèles, bons présidents, familles exemplaires, successful self made man, etc) n'en sont pas moins irréels, sans référents, car ceux-ci n'existent pas, ne vivent pas. Ils sont une projection et peut-être un projet. Mais ils sont surtout une fabulation, un imaginaire. Un leurre ? Et ainsi ne se produiront jamais non plus. L'écriture et la mise en scène qui les font apparaître ne les font que paraître : les histoires de la pseudo-information sont une simulation, une réécriture fictionnelle immédiate du réel, basée sur les besoins des propriétaires du pouvoir pour leur propre autorité, et qui ne pourra pas être vérifié par le téléspectateur, n'y ayant pas accès réellement, mais par ces intermédiaires simulateurs.
- 14 Ainsi le réel est voilé, recouvert, par des strates d'histoires feintes, et orientées dans le sens que l'on souhaite donner aux événements. Feinstein en décrit quelques exemples : faire croire par un discours que l'on est responsable de la chute du mur de Berlin pour un président américain ; donner l'illusion que l'État chinois tire sur la foule pour un journaliste (américain encore) ; superposer l'image du lieu d'un événement aux commentaires d'un envoyé spécial pour donner l'impression d'y participer réellement... Dans les faits, toute cette « information » n'a pas de réalité effective. Elle est organisée, ordonnée, ajustée, contrôlée, surveillée. Elle est une accumulation de signes symbolisant des identifications spéculatives à une perspective historique, non pas réelle, mais tracée par un pouvoir (quel qu'il soit) pour sa conservation et une arme dans le combat pour son hégémonie.

15 C'est un spectacle !

Kenneth Feinstein, *They Are Our Friends As Long As They Agree With Us*
« Telegeneric Realities », 2006-2009, 42 images (vidéogramme), 2902 Gallery, Singapour, 2-16 avril 2009.

Arrêts sur images

16 Feinstein opère une déconstruction des discours narratifs de l'information, redonne aux images leur complexité, réinstaure une distance critique et un regard renouvelé et, par là, la possibilité d'une prise de conscience du réel à travers les images.

17 « La croyance, la foi en l'information, s'attache à cette preuve tautologique que donne le système de lui-même en redoublant dans les signes une réalité introuvable¹⁶ » dit encore Jean Baudrillard poursuivant son analyse de la simulation par la « précession de simulacre », la déployant à la question de l'information et dénonçant la perte du sens dans la surenchère communicationnelle des mass-media. Examiner la mise en scène du spectacle de l'information télévisuelle est l'objectif de Kenneth Feinstein. Sa méthode en est la neutralisation des effets ; ses techniques : les collages, montages, superpositions d'images, disparitions d'éléments, ombres, surimpressions... le tout dans des séries de vidéogrammes et photogrammes issus de diverses chaînes de télévision dans le monde.

18 Ces arrêts sur image et leur montage catalysent le temps et l'espace en une seule vision, ce qui ne signifie pas qu'elle en devient unique et univoque : au contraire, c'est l'accumulation des fragments d'événements factuels qui leur rend leur complexité, en dépit de la simplification à laquelle on nous habitue et abrutit. Et par les signes que ces images transmettent, par la mémoire que l'on en a (puisque nous les avons déjà vues pour la plupart) et à laquelle elles font appel, leurs réagencements génèrent en nous une nouvelle conscience, en régèrent le sens ou le font implorer¹⁷.

19 À distance, notre capacité critique s'éveille, tout comme nos sens, qui avaient été anesthésiés dans le flux des programmes audiovisuels, dans leur univocité et leur temporalité. Car en effet, dans l'écoulement des objets temporels industriels, thème central et générique du

travail de Bernard Stiegler¹⁸, et si l'on suit son raisonnement, s'enlise la conscience et se perd le principe d'individuation.

20 Qu'est un objet temporel, et comment fonctionnent ces objets dans la culture industrielle ? Selon Bernard Stiegler, et pour synthèse de sa pensée, « *un objet temporel est constitué par le temps de son écoulement, son flux. Il n'apparaît qu'en disparaissant : il passe. La conscience est également temporelle en ce sens. Un objet temporel est constitué par le fait que, comme les consciences dont il est l'objet commun, il s'écoule et disparaît à mesure qu'il apparaît*¹⁹ ». Un objet temporel culturel serait un morceau de musique qui se joue, un poème que l'on récite, ou un film que l'on voit, au contraire d'objets (ou œuvres) stables comme un texte qui s'inscrit dans la page, une sculpture que l'on regarde, un tableau que l'on peint. Sujets et objets sont ici en relation dans cet écoulement du temps. Écoulement, temporalité, dans laquelle la conscience est assujettie à l'objet. Sujets et objets coïncident dans une synchronisation. « *Cette coïncidence de l'écoulement de votre temps de conscience avec l'écoulement des objets temporels est ce qui permet que votre conscience ADOPTE le temps des objets temporels en question*²⁰. »

21 Dans cette synchronisation, cette fusion de l'esprit avec l'objet, peut-on encore considérer que l'on est en pleine possession de sa conscience ? Ou que l'on est dépossédé, comme attiré irrésistiblement par ce qui l'entraîne, tel le chant des sirènes, auquel Ulysse n'a pu résister qu'en obstruant ses sens ? « *Une conscience est essentiellement une conscience de soi, poursuit Bernard Stiegler, c'est-à-dire qui sait dire je – je ne suis pas équivalent à qui que ce soit d'autre, je suis une singularité, c'est-à-dire que je me donne mon propre temps*²¹. » Et j'ajouterais, je me singularise et me différencie dans la désynchronisation, qui est une rupture temporelle avec ce qui se passe alentour, et qui crée un espace entre moi et le monde, que je perçois et dont je prends alors conscience. « *Or, dit Stiegler à propos des objets temporels industriels, les industries culturelles, et en particulier la télévision, constituent une énorme machine de synchronisation. Lorsque les gens regardent le même événement de télévision, au même moment, en direct, par centaines de millions de spectateurs, des consciences du monde entier intériorisent, adoptent et vivent les mêmes objets temporels*²². » Et à l'horizon de l'hypersynchronisation industrialisée (qui n'en a d'ailleurs plus selon lui, et nous allons le voir), ce qu'il nomme

l'individuation psychique et collective est anéantie : « Lorsque ces consciences, tous les jours, répètent le même comportement de consommation audiovisuelle, regardent les mêmes émissions de télévision, à la même heure, et ce de façon parfaitement régulière, parce que tout est fait pour cela, ces "consciences" finissent par devenir celles de la même personne – c'est-à-dire personne²³. »

Kenneth Feinstein, *The Clean-Up*

« Telegeneric Realities », 2006-2009, 42 images (vidéogramme), 2902 Gallery, Singapour, 2-16 avril 2009.

- 22 Qu'essaient de produire les images arrêtées et remontées de Kenneth Feinstein, si ce n'est un réagencement spatio-temporel de l'écriture télévisuelle ? Il s'agit là d'une forme de désynchronisation qui se trame et se trace dans une inscription instable : diverses séquences superposées se corrélaient en une vision instantanée. Le temps et l'espace s'y rejoignent et s'y arrêtent. Notre conscience se ressaisit pour les scruter. Le regard est confronté à de nouvelles perspectives. La légende d'Ulysse encore vient corroborer la démonstration : « *Un cyclope n'a qu'un œil*, dit Bernard Stiegler : *il n'a pas de perspective, pas de vision stéréoscopique, tout est pour lui aplati : il n'a ni profondeur de champ, ni profondeur de temps*²⁴. » Ce cyclope figure notre mal-être, généré par le temps des industries culturelles, dans lequel personne ne devient quelqu'un, où tout s'écoule sans que rien ne se passe.
- 23 Et où les événements n'auraient plus lieu, les signes n'auraient plus de sens, les visages plus d'identité... Dans cette indistinction, se brouille l'Histoire et ceux qui la font. S'éloignent ceux qui l'écrivent de ceux qui ne savent plus la lire.

NOTES

1 Paul Valéry, « La conquête de l'ubiquité », *De la musique avant toute chose*, Paris, Les Éditions du Tambourinaire, 1928.

2 Jean-François Lyotard, *La condition post-moderne, Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Critique, 1979.

3 « The world is a system of images ; we take in these images and then determine what is of significance [...] If we understand that the material world

as a series of images that are made sense by the brain, then how we react to material images and immaterial images – representations such as painting, video games, movies, etc. are closely related. We can understand the world from either type of image. In the case of mechanically created images, such as photographs and movies, we have the double understanding that the images presented are representations of material images. We accept them as not only as metaphorical, but as real as material images that we encounter physically. So that representations can have the power of an encounter with objects. They all are taken in by the brain to create our consciousness. What we like to call our reality », Kenneth Feinstein, « Telegeneric Realities », *I Know What I See and I See What I Know*, Yogyakarta, Indonésie, Yogy Nasional Museum, 2009. (Traduction de l'éditeur

4 Christian Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007, 4^e de couverture.

5 Voir Jürgen Habermas, *L'espace public*, Paris, Payot, 1993.

6 « From cavemen to scholars, people have been drawn to fire pits, water coolers, theaters and grave sites to share stories, which have long been at the core of the arts, novels, movies and plays. But since the postmodern literary movement of the 1960s swept out of academia and into the wider culture, narrative thinking has seeped into other fields. Historians, lawyers, physicians, economists and psychologists have all rediscovered the power of stories to frame reality, and storytelling has come to rival logic as a way to understand legal cases, geography, illness or war. Stories have become so pervasive, critics fear they have become a dangerous replacement for facts and reasoned argument. » Lynn Smith, « Not the Same Old Story », *Los Angeles Times*, 11 novembre 2001, cité par Christian Salmon, *op. cit.*, p. 4-5.

7 « Using forms of entertainment as the structure of the television news has been long established. Is it an accident that the companies that creates the news broadcasts also create dramas and reality based entertainment ? » Kenneth Feinstein, *op. cit.*

8 Christian Salmon, *op. cit.*, p. 172.

9 Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

10 « Using the traditionnal narrative as the basis of the news story, the networks have been created a set of visual, which are used in order to tell their stories » Kenneth Feinstein, *op. cit.*

11 Christian Salmon, *op. cit.*, p.178.

- 12 Jean Baudrillard, *op. cit.*, p.10
- 13 *Ibid.*, p.10.
- 14 *Ibid.*, p.10.
- 15 *Ibid.*, p.12.
- 16 *Ibid.*, p.122.
- 17 *Ibid.*, p. 121-123.
- 18 Voir à ce propos Bernard Stiegler, *La technique et le temps – La faute d'Épiméthée*, Paris, Galilée, 1994
- 19 Bernard Stiegler, *De la misère symbolique*, t.II, Paris, Galilée, 2005, p. 233.
- 20 Bernard Stiegler, 1994, *op.cit.*, p.49.
- 21 *Ibid.*, p.50.
- 22 *Ibid.*, p.51.
- 23 *Ibid.*, p.51.
- 24 *Ibid.*, p.51.

ABSTRACT

Français

L'œuvre *Telegeneric realities* de l'artiste et théoricien Kenneth Feinstein s'attache à une période historique qui va de la fin du xx^e au début du xxi^e siècle et à des événements étendus sur tout le globe, dont les attentats du 11 septembre 2001 furent le plus choquant et peut-être le plus vu. Examiner le storytelling et la mise en scène de l'information télévisuelle – dont les canaux se diffusent *via* le réseau mondial qu'est le web – est ici l'objectif de Feinstein. Sa méthode en est la neutralisation des effets ; ses techniques : les collages, montages, superpositions d'images, disparitions d'éléments, ombres, surimpressions. Ces arrêts sur image et leur montage catalysent le temps et l'espace, les remontent et les réagencent, confondant les faits et leurs (f)auteurs, déplaçant le point de vue pour retrouver la conscience, par désynchronisation entre sujets et « objets temporels industriels » (Bernard Stiegler, 1994). La matière informationnelle est ainsi présentée et exposée selon une réécriture et une relecture de l'histoire contemporaine.

INDEX

Mots-clés

conscience, histoire, image, information, virtuel

AUTHOR

Colette Tron

Colette Tron est auteur et critique, et utilise différents supports d'écriture et d'édition, du livre aux médias numériques. Directrice artistique d'Alphabetville à Marseille, espace de recherche et d'expérimentation des écritures multimédia, les relations entre langages et médias s'y explorent au travers d'ateliers et de résidences, d'événements thématiques tout public, ou se diffusent sous forme de publications et de ressources web. Dans une perspective manifeste de constituer un espace public critique, les champs de pensée tentent des articulations entre arts, technologies et culture, ainsi que la conception de nouvelles approches pratique(s) et théorique(s) de l'art et de la culture. Elle a dirigé deux ouvrages (Nouveaux médias, nouveaux langages, nouvelles écritures, Paris, l'Entretemps, 2005 ; Esthétique et société, l'Harmattan, 2008) et écrit de nombreux articles. Dernière parution : « Les lieux de l'œuvre », dans Poétiques du numérique 3, l'Entretemps, 2016. Site web : www.alphabetville.org.

IDREF : <https://www.idref.fr/095145095>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000078470716>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/15069264>