

Barbara Olszewska
 Sociologue, MCF à l'Université de Compiègne
 96 rue Doudeauville
 75 018 Paris
 Tél. 0620876001/ 0950711912 Fax. 0955711912
barbara1olszewska@gmail.com

Projet de recherche :

L'ordinaire et sa transformation esthétique.

Approche filmique des artistes « alternatifs ».

Barbara Olszewska

Résumé

En se référant aux expériences filmées réalisées auprès des artistes et des milieux d'art contemporain ou « alternatifs »¹, ce projet cherchera à esquisser les traits génériques d'une approche de l'esthétique située. Il s'agira en particulier de prendre au sérieux et de poser à nouveaux frais la question du pouvoir prêté à l'art de transformer le réel. Dans quelle mesure est-il possible d'affirmer que l'art a le pouvoir/la capacité de transformer les situations sociales particulières, d'ouvrir au questionnement les états de choses les plus solidement conçus comme « allant de soi », et de reconsiderer les normes et les valeurs qui leur sont communément associés ? Ce constat apparemment banal, selon lequel « l'art transforme le réel », ouvre en réalité une piste d'enquête au plus près, non pas des courants artistiques et de leur histoire, mais de la production et reconnaissance "ordinaires" du phénomène esthétique qui sont observables et descriptibles dans les pratiques mêmes qui lui donnent une forme reconnaissable. Si cet énoncé est pourvu de sens, la question qui se pose est dès lors de retrouver la réalité phénoménale que la formule évoque en mettant l'accent sur quelque chose qui est fondamentalement de l'ordre de l'expérience communicable, à la manière du jugement réfléchissant², et non de l'expérience privée, du sentiment intime, réputés incommunicables. L'adoption de cette posture phénoménologique et praxéologique autorise d'examiner les deux volets de ladite proposition de manière solidaire : le premier se traduit par un programme d'investigation empirique de situations au sein desquelles une activité créatrice se déroule qui, pour le champ artistique qui nous intéresse, *joue* sur un mode contrastif, ironique et métaphorique avec les situations, les codes sociaux, les pratiques professionnelles, l'environnement physique et matériel, employés comme autant de ressources pour mettre en question le rapport conventionnel à l'art, à sa place dans la société et à sa rupture supposée avec le monde de la vie ordinaire. Le second volet, contigu au premier, est celui de la reconnaissance de la survenue de cette transformation esthétique d'une situation de la vie courante, dégagée par cette grammaire en acte, qui s'appuie sur l'expérience que l'observateur en fait *in situ* et sur l'image que le film en capte, témoin impliqué de et dans ses conditions uniques d'occurrence .

L'un des enjeux de ce projet sera ainsi d'examiner de quelle manière opèrent ce genre de procédés créatifs conçus en tant qu'activités socialement organisées et descriptibles comme telles, dans lesquelles production et réception en constituent des composantes réflexivement liées et complémentaires l'une de l'autre. L'activité *filmique*, à la fois prétexte, enquête et expérience, constitue ainsi un point de départ et une ressource de ce projet. Elle occupe cette place en observant, provoquant et filmant les moments des rencontres avec des artistes particuliers, dans lesquelles une activité créatrice est déployée. Dans ces circonstances en effet, l'observateur peut saisir ce travail créatif en acte, par lequel quelque chose qui se produit se transforme en quelque chose d'autre (en tant qu'émergence de la « nouveauté » dans la situation actuelle, ou d'une situation apparaissant comme nouvelle, car appréhendable d'une manière autre que précédemment, l'acquisition d'une

¹Nous évoquerons plus loin dans le corps du texte le rapport de tension endémique entre les formes d'art établies et les pratiques d'art alternatives.

² Pour reprendre la distinction kantienne entre le jugement réfléchissant et le jugement déterminant : « La faculté de juger réfléchissante, qui est obligée de remonter du particulier dans la nature à l'universel, a donc besoin d'un principe qu'elle ne peut emprunter à l'expérience, parce que justement il doit fonder l'unité de tous les principes empiriques sous des principes pareillement empiriques, mais supérieurs, et ainsi la possibilité d'une subordination systématique de ces principes les uns aux autres », E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Gallimard, 1985 , p.106.

connaissance, la transformation d'une catégorie en une autre...), sur le moment même de sa réalisation, une métamorphose qui peut être reconnue comme telle par les protagonistes et observateurs des situations examinées. La caméra peut être vue comme un témoin voire un élément faisant partie intégrante du dispositif scénique dans lequel des pratiques créatives se déroulent de manière occasionnée. Le film acquiert ainsi un caractère hybride³ en tant que ce qu'il montre et ce à quoi il donne accès est une « performance », une réalisation artistique ou une expérience esthétique située. Il permet de ce fait d'accéder aux « méthodes de membres » - au sens de modes de raisonnement et d'action pratiques actualisés dans la production des cours d'action et leur descriptibilité rationnelle - mises en œuvre localement par les participants pour réaliser une activité donnée, dans son environnement d'occurrence spécifique, et perceptibles comme des manières de faire appropriées à la situation considérée. J'examinerai en particulier la manière dont le film en train de se faire, *in vivo* et *in situ*, participe à l'activité de rendre visible l'impondérable de la situation, le basculement de l'ordinaire vers le registre esthétique. Le projet consistera ainsi à étudier la façon dont cette transformation s'opère matériellement, à la regarder *in situ*, à travers son déploiement sous forme de réalisations concrètes, lesquelles font surgir de l'intérieur des situations d'occurrence naturelles qui en sont le foyer les éléments non encore explorés ou non perçus par leurs membres et les transforment en objet d'art ou matière à création.

L'enquête consistera en la constitution et l'analyse d'un corpus de films sociologiques portant sur le travail artistique et se focalisera sur des moments particuliers dans lesquels émerge une « nouveauté », objet de l'enquête (Dewey, 1938). Une partie de ce matériel a déjà été recueilli et constitue le support premier des réflexions qui seront prolongées lors de cette étude. Il s'agira par exemple d'examiner la manière dont l'activité filmique, en incluant la présence de l'observateur que la réalisation de cette activité indexe à la situation vécue, a pu suivre la technique de distanciation mise en œuvre dans un travail cinématographique (J.M. Straub : http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Marie_Straub_et_Danièle_Huillet), a suscité l'émergence d'une sculpture (Jim Ritchies : <http://www.jim-ritchie.com/>), a compris le rôle du désordre et de l'intelligible dans la magie de l'art (lors de la visite de l'appartement-musée de G.Zevola : http://fr.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Zevola) ou a pu établir *pratiquement* (en filmant l'activité de se rendre sur place et de découvrir l'agencement de ce lieu) la connexion endogène entre l'aménagement de l'habitat et la pratique artistique visant la publicisation de l'intime (chez Nathalie Saint Phalle :<http://paris-ontheothersideofintimacy.blogspot.fr/2009/06/albergo-del-purgatorio-lieu-dexposition.html>), a contribué à la mise en situation filmique concernant un projet d'art (dans le cadre du projet « Prenez soin de vous » de Sophie Calle : http://fr.wikipedia.org/wiki/Sophie_Calle), a été impliquée de manière festive à la manière de susciter les situations et de filmer qui est caractéristique de la manière du cinéaste Jonas Mekas : <http://jonasmekasfilms.com/diary/>, etc.)... Le matériel mobilisé permettra d'interroger les processus de transformation créatifs accomplis lors de ces rencontres et situations filmées afin de souligner plus concrètement les liens que la perception esthétique entretient avec ses médiations : le film en tant qu'il est susceptible de rendre publique la situation enregistrée, les objets et les personnes présentes (observateurs, public), l'environnement immédiat (habitat, rue, café,...). En s'appuyant sur les travaux de l'ethnométhodologie sur les activités de travail (Ethnomethodological Studies of Work) et également sur la philosophie pragmatiste de « l'art comme expérience » (J. Dewey), le projet cherchera à esquisser les caractéristiques plus générales de cette esthétique située, sur sa « grammaire », ses objets, ses procédés, ses artistes et à s'interroger sur sa place dans la vie sociale en général, en étendant la réflexion menée sur cette question en relation aux milieux de l'art vers d'autres milieux et situations d'activités de la vie ordinaire, (apprentissage, découverte scientifique, résolution d'un problème) ...

La description du projet est organisée en trois parties principales : 1/ j'expliquerai tout d'abord les

³Le caractère hybride signifie que ces méthodes sont partagées par les protagonistes de la situation dans laquelle ceux-ci, les praticiens comme l'observateur, se trouvent agir d'une manière qu'ils reconnaissent mutuellement comme compétentes et appropriées à ce qu'elle est et qu'ils font réflexivement advenir sous ces traits reconnaissables par leurs pratiques endogènes. Je me réfère plus particulièrement ici à la notion de « sciences hybrides » telle que l'ethnométhodologie les a définies en suggérant le lien réflexif entre les techniques et méthodes formelles employées par les sciences et les pratiques situées de leur accomplissement (cf. Harold Garfinkel, « Ethnomethodology's Program », *Social Psychology Quarterly*, 1996, Vol.59, N.1, 5-21 ; Harold Garfinkel, *Recherches en ethnométhodologie*, traduit de l'anglais (USA) par Michel Barthélémy, Baudouin Dupret, Jean-Manuel de Queiroz et Louis Quéré, Paris, PUF, 2007, 474 p.)

conditions et les circonstances pratiques de l'expérience sous la formule « l'art transforme le rapport au réel » ; 2/ je définirai ensuite la catégorie des « arts alternatifs » comme enquête sur un jeu de langage ; 3/ je parlerai enfin de l'activité filmique et de l'expérience esthétique qu'elle permet de mettre en scène et de représenter.

L'expérience et la perception esthétique

Que veut dire avoir une expérience esthétique ? Quelles sont les formes d'expression artistique qui visent la transformation du rapport au monde familier à travers un dispositif de transformation de l'apprehension ordinaire du réel génératrice d'une expérience esthétique ? sous quelle modalité se présente-t-elle et comment un individu manifeste-t-il l'apprehension qu'il en a ? Les expressions corporelles (postures, gestes, mimiques, intonations de la voix, expressions du visage) d'une personne participent-elles ou révèlent-elles quelque chose du monde et d'elle-même qui soit qualitativement différent lorsqu'elle a cette expérience ? Si oui, sous quelle forme cela est-il observable comme un aspect de la situation dans laquelle elle se trouve et dont la singularité est signalée et éclairée par l'expérience qu'elle en fait ? Comment cette expérience singulière se distingue-t-elle des autres formes d'expériences (intellectuelles, pratiques) ? Peut-on dire qu'elle transforme son identité, son être, son rapport au monde ou à la situation dans laquelle elle se trouve ? Plus fondamentalement peut-être, comment observer et décrire le lien entre la pratique esthétique et l'expérience qu'elle est censée pouvoir créer *hic-et-nunc* ? C'est à dire encore sous quelle modalité l'une se rend-elle communicable dans, par et à travers l'autre ?⁴ Voici quelques exemples de questions posées pour appréhender le fondement d'un sentiment esthétique, celui de la beauté ou de la perception transformée par l'art en expérience vécue.

Les réflexions de J. Dewey⁵ sur l'art comme expérience permettent d'élargir, voire de déplacer les questionnements habituels portant sur « l'objet » de l'esthétique afin de se focaliser sur le « phénomène » de l'expérience esthétique comme liée à une activité concertée entre producteurs et récepteurs. L'importance des travaux deweyens pour une approche de l'esthétique située peut être résumée sous la forme de trois propositions clefs que nous reprendrons dans ce projet. La première permet d'établir des liens entre l'art et l'ordinaire : l'art ne se réduit pas aux lieux d'art conventionnels (musées, expositions) mais peut se rattacher à des circonstances relevant de n'importe quelle sphère de la vie des personnes et des sociétés. La seconde situe le moment de perception esthétique dans l'activité d'enquête : l'activité esthétique n'est pas séparée des opérations d'enquête, des situations incertaines/douteuses qui donnent lieu à la recherche de la solution à un problème et au cours desquelles a lieu l'émergence de la « nouveauté », c'est à dire d'une façon nouvelle d'envisager la situation considérée sous une compréhension radicalement transformée et qui se distingue par sa justesse. La troisième proposition souligne la dimension expérientielle de l'art : la production et la perception esthétique ne se réduisent pas à l'objet d'art, mais sont vécues en tant qu'expérience dont l'investigation de la nature particulière, dans les détails de son accomplissement situé, dans ses dimensions séquentielle, coopérative mais aussi parfois conflictuelle et progressive, est l'une des raisons d'être de ce projet.

Si le sens commun et de nombreuses théories de l'esthétique attribuent l'aperception et le jugement esthétique à un individu, à ses caractéristiques émotionnelles psychologiques voire mystiques, l'artiste comme un créateur-génie y est souvent considéré comme un *medium* des apparitions soudaines, d'une forme, d'une idée ou d'un esprit qui viendraient soudainement l'habiter ; de son côté, l'approche pragmatiste le place au contraire au cœur de la rationalité, des formes objectives de la représentation artistique et de la « grammaire » du champ culturel dans lequel elles opèrent. La conception que l'on peut nommer romantique ou mystique sépare, souligne Dewey, le moment d'émergence de la nouveauté des opérations de l'enquête qui lui a donné naissance et contribue, ce faisant, à rendre le processus créatif opaque, inaccessible à l'analyse. La notion d'enquête permet ainsi de situer le moment de transformation créative dans un processus

⁴ Cf. l'article de Claverie sur les apparitions de la Vierge comme un exemple d'expérience publique et partagée d'un phénomène qui se déroule au-delà des mots, « Voir apparaître » in « L'événement en perspective », *Raisons Pratiques*, 2, 1991. Bien sûr au-delà des mots ne veut pas dire en-dehors du langage puisque cette expérience socialement organisée renvoie à une pratique culturelle, qui a son vocabulaire pour désigner ses entités, ses manières d'être et de faire pour les honorer, ses fidèles, ses institutions, ses règles, ses valeurs et ses normes, etc.

⁵ John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, [1915], 2005 ; John Dewey, *Logique, la théorie de l'enquête*, PUF, [1938], 1967.

d'expérience plus large et montre comment on arrive progressivement au changement qualitatif de la situation et à sa qualification esthétique nouvelle. Ainsi, si on devait dégager un schème commun au surgissement d'une nouveauté, au sens de réorientation ou d'appréciation différente de ce qui précède, qui se traduit en particulier par le fait que l'on est désormais à même d'en rendre compte d'une manière explicitement fondée, on pourrait dire qu'elle se produit tout d'abord au cours des différents moments de l'enquête (comme une ressource permettant d'apprécier correctement ses différentes étapes) et qu'elle a une fonction décisive dans sa clôture, en tant qu'elle est liée au jugement esthétique qui la réalise, via la reconnaissance d'un résultat satisfaisant (la résolution d'un problème), et requalifie l'ensemble des phases de l'enquête sous une catégorie nouvelle et, semble-t-il, plus appropriée. Ainsi, si la créativité a quelque chose à voir avec une rupture, une mise en tension ou un départ délibéré des modes habituels de voir ou de faire de l'art, comme de se rapporter au monde de la vie dans l'attitude naturelle de la pensée courante, il serait toutefois erroné de ne l'appréhender qu'à la lumière d'un changement qualitatif simplement ponctuel et soudain.

Dewey suggère pour cette raison qu'une philosophie de l'esthétique devrait à tout prix restaurer la continuité entre les formes raffinées de l'art et les formes banales de l'expérience que constituent les événements de la vie quotidienne. Il en vient à une conclusion à première vue surprenante qui consiste à dire que : « afin de comprendre la signification des produits artistiques, nous devons les oublier pendant quelque temps, nous détourner d'eux et avoir recours aux forces et aux conditions ordinaires de l'expérience que nous ne considérons pas en général comme esthétique »⁶. La perception esthétique émerge dans le champ plus large des expériences, elle est issue de l'interaction entre les activités sociales-biologiques d'un individu œuvrant dans un environnement dans lequel ses actions prennent place en étant influencées par lui. L'activité artistique n'est pour ainsi dire pas isolée des autres sphères culturelles de la vie ordinaire, des appréciations, comme des problèmes qu'elle se donne pour tâche de résoudre, comme le font par exemple les mouvements d'art « alternatifs » qui cherchent à remédier aux formes esthétiques désuètes ou à en promouvoir d'autres jugées plus « actuelles »⁷. Pour Dewey, en effet, plutôt que de distinguer à priori entre ce qui relèverait de l'expérience du beau de ce qui se rattacherait aux autres sphères de la vie, nous pouvons nous pencher sur nos expériences esthétiques ordinaires et voir ce qui les différencie de celles dont on peut difficilement dire qu'elles soient esthétiques⁸. L'auteur les appelle par contraste *anesthétiques*, au sens d'incomplètes ou de limitées. C'est par exemple le cas lorsque nous nous attelons à la tâche sans aucune envie, de manière léthargique, lorsque l'ennui prime sur la motivation et que l'expérience est pour ainsi dire dispersée ou décousue. C'est dans la mesure où, suite aux opérations et efforts entrepris pour introduire le changement, le résultat attendu n'apparaît pas de la manière escomptée, que surgit l'étonnement ou la tension. Le problème crée l'action et incite, pourrait-on dire, à l'expérimentation. Ces événements jouent en tout cas, de par leur caractère incongru ou inattendu, le rôle de « déclencheurs » ou de « transformateurs » de l'action, ou du moins contribuent-ils à l'élargissement de la vision relative au champ d'expérimentation en vue de la recherche d'une solution satisfaisante à un problème encore non précisément définissable. Un « voir comme »⁹ d'une autre nature se met en place lors de la clôture de l'enquête, lorsqu'apparaît la solution et que l'on peut alors qualifier rétrospectivement le problème qui a appelé son intervention. Cette résolution finale du problème fait émerger un jugement esthétique, lequel peut revêtir diverses formes et notamment se réduire à l'expression d'un « ah ! » de satisfaction, mais qui, dans tous les cas, transforme en une forme claire et intelligible l'ensemble des étapes parcourues. L'ensemble devient cohérent, lumineux, clair. La satisfaction qui s'ensuit, suite à une longue recherche se manifeste sous forme esthétique et émotionnelle. Un schème de

⁶John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, [1915], 2005, p.30

⁷ Y compris si pour cela il faut avoir recours à des techniques et matériaux délaissés, comme p.e. le recours à la pellicule de film, à l'argentique. L'actualité – et le caractère innovant revendiqué - de la démarche poursuivie n'est alors en rien contradictoire avec le caractère désuet en apparence des techniques empruntées. Outre l'usage détourné qui peut être fait de ces matériaux, il s'agit d'un choix esthétique, de matériaux et d'instruments choisis pour le pouvoir évocateur qui leur est accordé par les artistes de ce champ, et qui peut également être un critère de reconnaissance entre eux, la maîtrise d'un savoir et d'une habileté particulières est requise pour en exploiter les potentialités esthétiques.

⁸ Précisons que, ainsi que l'indique l'ethnométhodologie, la distinction pertinente relève d'un « phénomène de membre » et non du choix arbitraire de l'analyste. En tant que telle, cette distinction se donne à voir et à décrire dans les situations et activités examinées.

⁹ Cf. Ludwig Wittgenstein à propos du changement d'aspect (chapitre XI), Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, Gallimard, 2004.

l'expérience, une forme symbolique s'en dégage et attribue à l'expérience individuelle le caractère général d'une loi ou, dans les termes de Dewey, d'une habitude¹⁰. C'est l'habitude qui propulse l'action dans des interactions faites de tensions, de résistances et de conflits qui résistent à la transformation de la situation. Afin d'examiner le thème de l'émergence de la nouveauté et de la transformation que l'art produit dans le champ de l'ordinaire, cette recherche prendra pour objet d'étude les milieux d'arts alternatifs.

Les arts « alternatifs » : milieux de la catégorisation de l'ordinaire

Dans quelle mesure peut-on appliquer ce schème de l'enquête, entendu comme le foyer particulier de l'émergence d'une perception esthétique nouvelle, à des activités d'art contemporain et en particulier celles des arts dit « alternatifs » ? Et en quel sens peut-on dire des arts dont on parle qu'ils sont « alternatifs » ? En d'autres termes que veulent signifier les praticiens de ces démarches artistiques en qualifiant leurs pratiques artistiques par ce terme ? La catégorie d'alternative ou de différence est-elle suffisante pour rendre compte de la manière dont les processus créatifs sont mis en œuvre ? S'il ne suffit pas de se déclarer différent pour être reconnu comme tel, comment les différentes catégories de membres de ce champ artistique manifestent-elles concrètement cette différence ? Le lieu approprié de cette enquête sur le sens de la catégorie collective n'est-il pas celui des occasions dans lesquelles la pratique artistique qui s'en réclame se réalise, se donne à voir, se prête aux débats et commentaires, cherche à obtenir une reconnaissance publique pour sortir ce courant d'expression artistique de la marginalité dans laquelle il se trouve, etc. ?

A quoi tient la reconnaissance d'une collectivité et des traits caractéristiques de celle-ci par des tiers ? La mise en relation non équivoque d'une activité et d'une catégorie adéquates joue un rôle essentiel dans ce processus d'identification socialement organisé. Les travaux sociologiques portant sur l'analyse de la catégorisation ont permis de mettre en avant la différence entre les appellations qui sont appliquées par des non-membres pour désigner les membres d'une catégorie et en gérer les propriétés et celles qui sont formulées pour leur propre usage par les membres d'un groupe social moralement organisé¹¹. Identifier un membre de la société (individu ou groupe) sous une catégorie donnée n'est pas une simple opération de description mais également d'assignation d'une place définie dans la structure sociale, justifiant un certain traitement social des membres sur le fondement des traits caractéristiques liées à cette catégorie¹². H. Becker¹³ par exemple a souligné les risques des transferts entre domaines disciplinaires (de la délinquance à la pathologie p.e.) qu'on a pu faire subir à certaines catégories de personnes, comme dans le cas de la métaphore de la maladie biologique qui a été appliquée pour catégoriser la déviance. Ce transfert pose ainsi une série de problèmes dûs notamment à l'acceptation univoque d'une définition sans se soucier d'interroger le processus social localement organisé par lequel un jugement a été mis en œuvre pour réaliser la catégorisation appliquée à une personne ou une collectivité par une instance tierce (psychologue, sociologue, policier...) en fonction de ses préoccupations, de ses compétences et de ses intérêts sur le sujet considéré. H. Sacks¹⁴ rapporte par exemple comment les adolescents qui, dans les années cinquante-soixante aux Etats-Unis, trafiquaient les moteurs de voitures pour les rendre plus véloces, s'auto-désignaient « hotrodders » pour se différencier des autres « adolescents » conducteurs de voitures ordinaires. La catégorie « hotrodders » apparaît ainsi comme révolutionnaire par rapport à la catégorie « adolescent » qui est celle couramment attribuée par les adultes aux jeunes gens et par conséquent également aux jeunes conducteurs automobiles. Par contraste, dans le cas des *hotrodders*, ce sont les membres du groupe eux-mêmes qui décident de l'appartenance ou non d'autres « jeunes conducteurs » à leur milieu social moralement organisé

¹⁰ J. Dewey, *Human nature and conduct*, Henry Holt And Company Language, New York, 1922.

¹¹ Par « groupe moralement organisé », un terme emprunté à Lena Jayyusi (chapitre 5), il faut entendre constitué autour d'un certain nombre de traits relatifs à un mode d'être distinctif de ces membres, c'est à dire un groupe volontaire dont l'admission dans son cercle est gérée par ses membres et les propriétés qui le caractérisent définies et contrôlées par eux, Lena Jayyusi, *Catégorisation et ordre moral*, (trad. M. Barthélémy), Paris, Economica, 2010.

¹² Que l'on songe p.e. aux différences dont sont porteuses les catégorisations dichotomiques suivantes : révolutionnaire/terroriste ; pauvre/voleur et les conséquences qu'elles ont pour les personnes identifiées sous l'une ou l'autre de ces catégories et la façon dont la préférence accordée à l'une ou l'autre de ces désignations nous informe sur la position respective du catégorisateur par rapport au catégorisé.

¹³ Howard S. Becker, *Outsiders*, éd. Métailié, 1985.

¹⁴ Sacks, art. cité

selon certains codes, certaines pratiques, y compris vestimentaires, qui sont des traits qui échappent aux occupants de la catégorie « adulte ». Or, ce sont ces mêmes traits qui sont décisifs pour la reconnaissance d'une personne comme étant un membre authentique de la catégorie, qui, pour ses membres, n'est pas celle d'adolescent, dont ils se distinguent par divers traits, mais bien celle de « hotrodder »¹⁵. Parvenir à faire reconnaître la pertinence de la catégorie aux non-membres est alors perçu comme une certaine victoire par ses membres. Une victoire sur les catégories établies qui leur sont généralement appliquées et une reconnaissance publique de leur spécificité. Par ailleurs, il convient de signaler que des appellations de la sorte peuvent être chargées de qualités négatives comme il en va dans le cas des catégories telles qu'« étranger » ou « marginal », au sens où elles soulignent la différence de leurs modes d'être avec celles conformes avec le monde familier et en particulier les pratiques sociales ordinaires et socialement acceptables dont ces catégories se démarquent sur un mode négatif. Comme l'a bien montré Sacks, ces catégories disjonctives, qui peuvent être utilisées à des fins de discrimination p.e., ont des attributs qui sont définis par un groupe qui est distinct de celui à qui la catégorie est appliquée. Ainsi les catégories dominantes informent et pèsent sur la manière dont les gens perçoivent la réalité et la reproduisent dans leurs jugements et leurs actions. Par voie de conséquence il y a quelque chose de révolutionnaire dans la tentative de modifier par le biais d'une transformation catégorielle la perception commune de la réalité (H.Sacks, 1979)¹⁶.

La « différence» à laquelle on se réfère ici à propos des pratiques artistiques « alternatives » renvoie à des désignations faites et accomplies par des artistes eux-mêmes. Cette différence est ainsi revendiquée à l'intérieur des mouvements d'opposition ou en contrepoint – ce que *dit* la catégorie « alternatif », qui n'est pas seulement descriptive mais normative - aux champs ou pratiques artistiques institués. Elle est aussi secrétée en leur sein, dans la mesure où la pratique artistique en général se régénère à travers les conflits et ruptures conceptuelles, techniques qui traversent ce champ et favorisent parfois l'émergence de formes nouvelles. De plus, la relation oppositionnelle entre les catégories concernées : art académique (ou dominant)/art alternatif, ne doit pas être comprise comme une relation d'opposition interpersonnelle (ce qui distinguerait le style d'un artiste de celui d'un autre par exemple), mais surgit entre les dépositaires de catégories collectives immédiatement asymétriques et en relation à celles-ci. Ce dernier point réfère plus précisément à leurs projets respectifs et manières supposées divergentes et mutuellement incompatibles d'envisager le rapport entre l'art et la société, embrassant une palette de possibles allant de l'art de divertissement à l'art comme vecteur de dénonciation des inégalités et injustices du monde tel qu'il est. Ce qui apparaît comme des oppositions formelles entre courants particuliers, peut être également perçue comme une dynamique endogène au champ de l'art en général. Comme l'a également montré Lena Jayyusi dans un autre contexte¹⁷, l'« opposition» dont il s'agit ne doit pas pour autant être perçue comme une donnée *a priori*, plaquée sur les cours d'action pour les expliquer à priori, séparément de la manière dont cette distinction se donne à voir dans et à travers les pratiques artistiques particulières. Elle est en réalité une caractéristique organisationnelle endogène de la compréhension des membres et de la descriptibilité et justifiabilité des activités conduites au sein des groupes auxquels ils appartiennent, d'expression de leur identité distinctive, de ratification de ses membres authentiques par le groupe lui-même, également en tant que ces activités identifiantes sont attachées à cette catégorie collective ou au système catégoriel fondé sur la relation de disjonction et/ou de différence, entre manières de faire et dans le jugement porté sur ce qui est dit et fait au regard de ce qui compte en tant que pratique créatrice authentique pour chacune de ces pratiques organisées.

Les dispositifs disjonctifs de cette sorte régissent de nombreuses pratiques artistiques contemporaines et peuvent se manifester de différentes manières, notamment à travers l'intervention dans des champs sociaux inhabituels pour les « arts » : lieux de vie intimes, rue, happenings, etc..

¹⁵ Si l'occupant de la catégorie « adulte » est également pour l'occasion un « policier » il peut en revanche s'intéresser à ces jeunes conducteurs, non pas en leur qualité de hotrodders mais au regard de la pratique qui est la leur de gonfler le moteur de leur voiture, par ailleurs de série, pour se livrer à des courses de vitesse en ville (un exemple de ces pratiques est montré dans le film d'Elia Kazan « La fureur de vivre »). Pour un policier, un conducteur de ce type est une personne à surveiller, un délinquant potentiel.

¹⁶ cf. Sacks, « Hotrodder : a revolutionary category », in G. Psathas (ed.), *Everyday language : studies in ethnmethodology*, Irvingston Publishers, New-York, 1979 : 7-14.

¹⁷ L. Jayyusi, « Le vécu, le produit et le manifesté » paru dans *Les données de l'enquête*, Olszewska B. et al., PUF, 2010, pp.227-282.

Ces pratiques ont souvent une visée interventionniste ou d'éveil à un autre regard par rapport à ce qui est considéré comme une manière admise de voir les choses et qui par conséquent n'est pas ou plus interrogée. Elles ont pour souci de faire apparaître au grand jour toute une frange d'activités et de pratiques sociales qui présentent la particularité de ne servir à priori à rien d'utile, ce qui leur permet de s'inscrire d'emblée en opposition à l'orientation utilitaire dominante de nos sociétés, dont les préoccupations accaparent l'essentiel de notre intérêt et l'intérêt des médias à l'égard de « ce qui se passe dans le monde » et déterminent ce qui vaut la peine d'être relaté et discuté parmi le flux des choses qui ont lieu. Comme le dit bien Jonas Mekas dans son film «As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty » qui décrit si joliment le flux de la vie mekasienne, « il n'y a rien d'important là-dedans ». « As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty » se constitue en effet « organiquement » ou « naturellement » avec les matériaux sous la main, de manière proche d'un cinéma-poésie, plutôt qu'en une réaction ou opposition à un cinéma qui serait dominant ou commercial. C'est encore plus fortement le cas avec le film « Walden », proche en cela de la philosophie de la vie ordinaire de Henry David Thoreau et de son récit « Walden ou la vie dans les bois » (1854), l'ouvrage fondateur du genre littéraire du « nature writing » (de l'écriture de la nature) qui dévoile également comment, au contact de l'élément naturel, l'individu peut se renouveler et se métamorphoser, prendre conscience enfin de la nécessité de fondre toute action et toute éthique sur le rythme des éléments. Le titre du film de Mekas fait expressément référence à ce récit¹⁸. Par opposition à cette perspective de l'art officiel, celle des arts alternatifs se présente donc un peu comme une entreprise de révélation¹⁹ d'un monde proche mais cependant ignoré, et qui, lorsqu'il est exhibé, l'est sous une forme qui souligne sa marginalité, son irréductible singularité ou son étrangeté par rapport à des canons de rationalité, d'utilité, etc., que la mise au jour de ces autres dimensions banales ou négligées de l'existence, mises en scène par les artistes alternatifs dans leurs œuvres, permet précisément de questionner en retour. Par exemple, la maladie, le handicap, la rue, la vie domestique, la balade dans la nature, la pauvreté, le monde de la prostitution, l'étranger, le vagabond, les rituels, la folie... sont souvent des sujets considérés comme non intéressant ou comme des « restes regrettables de la société » qu'à si bien mettre en avant dans sa sociologie Erving Goffman²⁰ et qui restent relégués dans des lieux et des espaces spécialisés ou « à part », les *hétérotopies* comme les a appelés M. Foucault²¹. Pour les artistes, ils sont souvent considérés, au contraire, comme des objets privilégiés d'attention et de transformation esthétique, que l'on pense par exemple aux expérimentations issues du *Fluxus*²².

Je m'intéresserai plus particulièrement aux pratiques de transformation qu'opèrent dans le champ social ordinaire des artistes particuliers issus de ces milieux « d'avant-garde » de l'art et du cinéma expérimental. Je chercherai à montrer en particulier que la « différence » visée par des artistes se constitue sous une double référence. Elle se rapporte à la fois à un « allant de soi » du monde ordinaire, familier, perçu de manière univoque par ses membres et activement constitué comme tel par eux-mêmes dans leurs activités quotidiennes, et d'autre part à un « allant de soi » des formats institutionnalisés, voire standardisés par le milieu professionnel d'art contemporain²³, ainsi que des catégories de membres qui le représentent. La catégorie "art/artistes alternatif(s)" fonctionne à la fois comme une "étiquette", une manière de (se) qualifier, et comme une enquête - la recherche des détails constitutifs de l'appartenance à la catégorie à travers une enquête sur les pratiques situées de ces artistes pour en dégager les traits essentiels. Ce faisant, les différences apparaissent alors avec les pratiques, techniques, formes de valorisation du travail artistique qui sont caractéristiques d'autres champs ou d'autres courants. Il en va ainsi p.e. s'agissant du cinéma

¹⁸ Thoreau, H. D., *Walden ou la vie dans les bois [1856]*, trad. G. Landré-Augier, Aubier, 2012, Voir également et « Diaries. Notes & sketches also known as Walden », Chodorov Pip, Lebart Christian (eds.), *Paris Expérimental*, 2003.

¹⁹ La modestie des moyens employés par ces artistes n'est pas seulement la conséquence d'un manque de moyens financiers, mais est également un style qui entend puiser dans les ressources littéralement inépuisables et à faible coût des pratiques de la vie quotidienne et de leurs traces documentaires avec lesquelles diverses manières de refigure la première peuvent être expérimentées.

²⁰ Que l'on pense aux ouvrages : « Les scènes de la vie quotidienne », « Stigmate », « Asiles ».

²¹ Le concept d'hétérotopie a été forgé par Michel Foucault en 1967 pour désigner les « espaces autres », lieux qui matérialisent des utopies mises à l'écart au sein de la société qui les considère comme incompatibles, dérangeants, autres, tels par exemple que les maisons closes, les prisons, les jardins etc.

²² Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, University of California Press, 2002.

²³ Une propension moquée et détournée en leur temps par Andy Warhol et ses tableaux en forme de posters répétitifs d'un même objet iconique (bouteille de soda ou portrait d'actrice, ainsi que Marcel Duchamp et ses « Ready-made »).

alternatif de sa distance à la fois en termes de visée, de méthode, de technique, de moyens, de formes de narration, etc., par rapport aux courants établis, issus des canons du cinéma hollywoodien²⁴. L'analyse du processus de différenciation entre les courants artistiques peut s'inspirer du cadre dégagé par l'analyse de la résolution de problème : la solution qui semble surgir inopinément dans la situation et mettre soudainement un terme à l'enquête après une phase d'errements, peut être reconsidérée comme le produit cohérent de ce qui l'a précédée et non comme le résultat de l'intervention d'un *deus ex machina*, comme elle peut sembler l'être sur le coup. Il y a une histoire locale de la résolution d'un problème, comme il doit (peut-être) y avoir une histoire locale de la dédifférenciation des courants et pratiques artistiques, incluant des sauts temporels par exemple sur le plan des techniques, manières de faire, et des emprunts à d'autres champs et formes de pratiques concernant les mêmes matériaux mais travaillés fort différemment et dans un esprit différent²⁵. Comme par exemple avec le cinéma de famille récupéré par les cinéastes expérimentaux - voire par exemple l'ouverture du film « *Free Radicals* » de Pip Chodorov lequel, alors qu'il était enfant, a été filmé par ses parents et sur la pellicule duquel un chien a malencontreusement uriné par la suite. Des années après, l'enfant devenu cinéaste récupère cette bobine non pas pour l'intérêt intrinsèque de son contenu, mais justement pour la trace étrange de la transformation opérée sur le matériau filmique par cet incident involontaire qui a affecté la bobine. Comme le fait également le cinéaste David Gatten qui a enterré la pellicule de son film pendant six mois, puis l'a exhumée et a fait une superposition des différents morceaux en suggérant que son film ne relevait pas de la catégorie de film «art abstrait», mais bel et bien de celle de documentaire. La matérialité de la bobine est ainsi travaillée en elle-même. En procédant de la sorte, c'est bien la relation de dépendance réciproque entre les matériaux, traces du quotidien et les intérêts et formes d'attention de la démarche artistique que l'on peut appréhender comme le foyer de la pratique et de l'expérience esthétique "alternative". Elle est alternative parce qu'elle reste au plus près des matériaux et éléments qui composent le quotidien, ce qui la distingue d'une vision autre, co-existente et plus officielle de l'art, qui se présente comme un ensemble d'activités apportant à l'ordinaire des qualités propres à le transcender, et dont il serait dépourvu en lui-même.

Mais elle est également artistique au sens où, quoique proche des matériaux et manières d'être qui emplissent le quotidien, elle les donne à voir sous un point de vue décontextualisé qu'elle recontextualise sous une forme et des conventions qui sont celles de la pratique et de l'expérience de l'objet esthétique (non pas jeter à la poubelle la bobine détériorée de Pip Chodorov, mais en faire une diffusion dans une salle de cinéma, p.e., où elle sera vue comme autre chose qu'un film de famille, et où les dégâts causés à la pellicule par l'acide urique apparaîtront non pas comme des altérations mais comme des effets spéciaux donnant un caractère tout autre aux images anodines qui défilent sur l'écran). Le lieu de diffusion – et les propriétés qui lui sont communément attachées - transforment le statut de l'objet sans pour autant le modifier en rien dans son apparence. A cet égard, il y a donc une double opération de mise à distance des pratiques artistiques et des pratiques de la vie ordinaire, à partir de quoi cette pratique esthétique définit le foyer propre de sa démarche. Sans doute ladite pratique est-elle habitée d'une bonne dose d'ironie aussi, qui est également une posture de "double entendre" où l'on peut voir quelque chose comme ceci et également comme cela, la seconde comme critique de la première (le film de Pip Chodorov comme un regard ironique posé sur la création artistique dans son rapport un peu mystique à l'auteur et à son message – le chien de famille étant l'auteur involontaire des « effets spéciaux » visibles sur le film, dont la diffusion en salle, devant un public cinéphile, lui confère le statut de film d'auteur). C'est dans cette pratique que l'on peut trouver les détails qui la rendent "alternative" et appréhender le sens précis que ce terme peut avoir en référence à son milieu socialement organisé et à son contexte d'usage.

Il s'agira d'étudier la façon dont ces pratiques de transformation opèrent matériellement²⁶, de

²⁴ Cf. par exemple au sujet des avant-gardes du cinéma expérimental : Alexander Graf and Dietrich Scheunemann, *AvAnt-GArde CritiCAL StUdies*, Rodop, Amsterdam-New York, 2007.

²⁵ Comme par exemple « The film makers cooperative », <http://film-makerscoop.com/> ; « Collectif Jeune Cinéma » <http://www.cjcinema.org/>.

²⁶ Comme le définit Dewey : « Tout œuvre d'art possède un médium particulier qui sert de support, entre autre choses, au tout qualitatif dont elle est entièrement solidaire. Dans toute expérience, un tentacule particulier nous permet de toucher le monde ; nous y trouvons le moyen d'y poursuivre notre commerce et de nous l'approprier grâce à un organe spécialisé. C'est l'organisme tout entier qui opère, avec sa charge de passé et les ressources variées qui lui sont propres, mais c'est à travers un médium particulier qu'il opère,

prêter attention à leurs modalités de déploiement sous forme d'activités et de réalisations concrètes, lesquelles problématisent des situations de la vie ordinaire et en extraient des éléments non encore explorés ou non perçus par tout un chacun comme par les mouvements artistiques précédents ou abordés différemment tant sur le plan technique que sur celui de la forme et du contenu, et les transforment en objet d'art ou matière à création, mettant l'accent sur le potentiel que recèle l'ordinaire pour l'exercice d'un certain type de travail créatif. Ce registre du monde ordinaire comme foyer de la réalité est ainsi constamment pris pour cible, en devenant le référent à transformer à travers notamment la constitution de pratiques alternatives, en quelque sorte subversives par rapport aux attentes sociales ordinaires dont sont investis les objets, activités, normes sur lesquels se porte le travail de création des arts alternatifs. Ces pratiques opèrent sur le mode d'un nouveau « voir comme » qui se distingue – et distingue ce courant - d'autres courants artistiques établis. Le medium devant avant tout être compris comme un intermédiaire, grâce C'est en créant cette tension, une façon de voir différente, que ces pratiques permettent ainsi de rendre visible une alternative possible et de réévaluer le quotidien, voire de le déréaliser, en proposant des formes, des visions ou des perceptions, c'est à dire aussi des normes nouvelles, qui le questionnent en retour et questionnent dans le même mouvement les manières antérieures de le représenter (que l'on songe ici au cinéma de Godard par rapport à la manière classique de filmer d'un Claude Sautet, p.e.). Cette rupture, qu'elle soit intentionnelle ou qu'elle surgisse de manière spontanée, non volontaire, permet ainsi d'exprimer les aspects d'un monde ordinaire non perçus préalablement, et de les voir selon deux perspectives asymétriques, incompatibles entre elles. Cette mise en tension des objets issus du monde social et de leurs pratiques de représentation familiaires, constitue la ressource et « l'atelier » même du travail esthétique. L'un des enjeux de ce projet sera d'examiner comment ce genre de procédés de différenciation créative est réalisé par les praticiens des arts alternatifs. On essayera de le comprendre ici à la fois comme un champ d'expérimentation continu, une expression et une catégorisation sociales, une refiguration, voire une rupture délibérée, prenant place dans l'horizon d'attentes d'une enquête, cherchant par là à résoudre un problème et à créer un futur différent²⁷.

Le film comme expérience

Si de nombreux travaux et études des avant-gardes ont pu souligner les caractéristiques oppositionnelles de cette transformation, peu l'ont montrée au moment même de sa réalisation. Plutôt que de la considérer comme une donnée, ce projet cherchera ainsi à mettre en évidence la manière dont les raisonnements, les procédures, les techniques et les logiques d'activités que l'on appelle *créatives* sont produites en tant qu'accomplissements situés. Plutôt en effet que de s'en tenir à des entretiens et analyses des œuvres déjà constituées, il s'agira de saisir ce travail dans le cours et les détails de sa réalisation, en s'appuyant, pour ce faire, sur le *film* comme prétexte à une rencontre et une expérience partagée. En effet, plutôt que de penser l'acte de filmer sur un mode classique d'enregistrement du réel par un cinéaste-documentariste, les détails du travail filmique étant gommés du produit final²⁸, le film sera ici considéré comme une entreprise qui servira d'impulsion à l'enquête, en constituant ainsi le document « public » du travail créatif et en inscrivant au cœur même de sa réalisation l'historisation des procédures d'élaboration de l'œuvre – que celle-ci constitue un objet matériel, une performance, une relation sociale...

Le film permettra ainsi mettre en lumière et interroger cette co-existence ou une mise en contraste de la dialectique propre aux arts alternatifs (proche/distant, présent/passé, semblable/different,...) et la placer au cœur des situations filmées. Quelque chose de relationnel et de particulier (une rencontre, un apprentissage, une expérience, une œuvre) doit se produire entre le filmeur et les personnes filmées pour que le film puisse prendre forme. A la manière de certaines pratiques expérimentales ou des expériences de rupture (*breaching experiments*)²⁹, le projet l'oeil, à l'image des interactions qu'autorise la perception visuelle, auditive ou tactile. Les beaux-arts misent sur ce fait et le poussent à son maximum de signification ». (Dewey, 2005, *ouvrage cité*, p.324, cf. sur la notion de médium le chapitre IX : « La substance commune des arts »).

²⁷ Cf. Natacha Smolianskaia, *La géométrie et le concept d'avant-garde*, communication, CIP, 2011.

²⁸ Un peu à la manière de ces entretiens filmés où n'apparaît à l'image que la personne interrogée et ses seuls propos, pourtant en réalité formés de ses réponses aux questions qui lui ont été posées dans une situation d'interlocution.

²⁹ Harold Garfinkel fait réaliser des « *breaching experiences* » à ces étudiants par lesquelles il cherche à leur permettre de prendre conscience d'un arrière fond normatif de leur conduites, tacite et allant de soi, que l'expérience de rupture (transgresser les attentes et

cherchera à saisir par la pratique filmique la modélisation esthétique du regard et la transformation de la relation qu'elle crée en se produisant *hic-et-nunc*. Au lieu de s'en tenir à une recherche que l'on pourrait appeler « extérieure », car mue par ses propres interrogations, ce projet cherche donc à aborder ces moments de transformation sous un nouvel éclairage : à travers des expériences de participation dans diverses situations créatives. C'est donc à travers la position d'un observateur-participant dans des situations artistiques filmées que je souhaiterais mettre en lumière les transformations produites par l'art dans son rapport à la vie quotidienne et d'évaluer plus spécifiquement la place de l'appareil d'enregistrement pour filmer une activité ou une première rencontre comme un instrument permettant non seulement la captation initiale et la reproduction ultérieure d'une scène filmée à des fins d'analyse, mais également en tant qu'elle met en scène un regard particulier de l'observateur. L'analyse plus précise des films permettra de rendre compte en détail de la transformation produite en situation et nous permettra d'interroger les dimensions esthétiques, institutionnelles et politiques, des recherches menées dans le champ de l'art « alternatif ». Le film, en tant que dispositif « hybride » de captation et de production du réel, sera ainsi le témoin de cette activité et visera à comprendre les opérations précises par lesquelles tant les artistes que l'observateur extraient des occurrences particulières de leur environnement socialement organisé pour les constituer en « données » appropriées à un travail esthétique.

L'organisation du programme et les issues attendues du projet de recherche (en 2 ans)

La première année du projet sera consacrée à compléter les films des situations réalisées dans le milieu des arts alternatifs. Il pourra s'agir du travail de l'élaboration d'un film, d'un projet d'art, d'une performance, d'une peinture³⁰... La méthode d'analyse de ces séquences s'appuiera sur l'analyse ethnométhodologique des activités professionnelles. Elle sera à la fois « longitudinale », basée sur la notion du « réseau dialogique » développée dans l'analyse intertextuelle des medias par Ivan Leudar³¹ et situationnelle, se fondant sur l'analyse séquentielle des actions et des conversations, comme dans l'analyse des séquences vidéos réalisée par Lena Jayyusi³². J'essayerai notamment de mettre l'accent sur les configurations d'interactions (gestes/regards/supports/termes indexés par les protagonistes) qui font lien entre les différentes situations et permettent de rendre visible la progression dans le travail réalisé. La deuxième année du projet sera consacrée à l'analyse, la sélection et le montage des films.

Je chercherai à concrétiser mes réflexions sur le travail des arts alternatifs contemporains sous la forme d'un ouvrage accompagné des films réalisés. Le projet pourra déboucher par ailleurs sur une exposition mêlant l'art et la recherche, prenant pour thème la sociologie des arts alternatifs où ces différents films-expériences pourront être montrés.

On réfléchira notamment :

- 1) aux formes de visibilité des expressions et des pratiques créatives en situation : comment sont-elles rendues visibles (au travers de quels codes, de quelles catégories déployées en situation ? Quelles normes transparaissent dans l'action ? Comment les participants manifestent-ils la pertinence de tel ou tel cadre ?
- 2) aux liens que l'art alternatif entretient avec le cadre institutionnel (politique, scientifique), soit à la façon dont ces cadres orientent la saisie de la situation et la transforment, influent sur la sélection de traits pertinents, rendent visibles des séquences d'actions, exhibent le type d'engagement dans la situation, le type de coordination, les opérations de catégorisation, etc.).

les normes attendues : de politesse, de négociation, etc.) permet de rendre manifeste. Cette méthode ne résume pas bien sûr à la manière dont l'ethnométhodologie rend compte des pratiques, raisonnements et activités banales de la vie ordinaire « tenues pour acquises par leur membres » (Garfinkel, Recherches en Ethnométhodologie, 2007) .

³⁰ Il s'agira de suivre quelques cinéastes et artistes d'avant-garde new yorkaise et dont les travaux prolongent particulièrement bien les propos de ce projet (cf. Barbara Hammer, Bill Morrison, Bill Brand, Kathy Martin, Moira Tierney, Joel Schlemowitz, Marta Colburn, etc.). Mes remerciements à la « Film Maker Cooperative » de bien vouloir m'aider à établir les contacts avec les différents acteurs du réseau.

³¹ Cf. I. Leudar, I. Nekvapil, « Sequencing in Media Dialogical Networks ? » in *Ethnographic Studies* 8, 2006 ou encore celle développée dans les analyses des archives juridiques menées par Michael Lynch « Turning a Witness. The Textual and Interactional Production of a Statement in the Dover, Pennsylvania 'Intelligent Design' Trial », communication au colloque international « Law in action » sur l'étude praxéologique du droit. Organisation scientifique: B. Dupret (CNRS/ISP), B. Olszewska (UTC-Costech), ENS-CACHAN, 1-3 juillet 2009.

³² Je me réfère à l'article Jayyusi, L., « Le vécu, le produit, le manifeste » paru dans *Les données de l'enquête*, Olszewska et al. (eds.), PUF, 2010.

