

postface

« un instrument pour avoir les coudées franches ». telle fut la phrase qui déclencha ce qui deviendrait, sept ans plus tard, *low intensity conflicts* – *un mini-opéra pour non-musiciens*.

par manque d'espace, d'outils, de moyens, il fallait quand même pouvoir travailler n'importe où, n'importe quand, dans n'importe quelle condition. de façon surprenante, par la multiplicité des formats qu'il permet, l'*opéra*, genre hybride, offre cela. et *miniaturisé*, il évite toute attente de grandeur. *un mini-opéra pour non-musiciens* est un instrument de fuite. ne relevant d'aucun milieu, il traverse les disciplines, mais par leurs bords, rapidement, sans s'y arrêter, sans s'y soumettre non plus. quand des séquences sont données ici ou là, son caractère non autochtone devient manifeste, au point d'en être parfois gênant. mais on le laisse tranquille, on lui pardonne son amateurisme. indulgence : « n'est pas d'ici », « n'a pas été pensé pour ». *pour non musiciens*, enfin : il a grandi si loin du « spectacle vivant » – des relations contractualisées, des horaires de travail, des locations de salle, des billetteries. des professionnels aussi, aux méthodes acquises. dressés à appliquer, dressés pour réussir. travailler avec des non compétents, ou plutôt, avec des compétences encore latentes (on ne sait jamais lesquelles) à l'avance, et celles qui apparaîtront détermineront la forme de l'opéra.

cet opéra est une exploration. les instruments qu'il développe sont eux-mêmes à tâton. maladroites. rien d'abouti, ni de stabilisé, mais des territoires parcourus, des balises posées. on revient avec des fragments inconnus. apprendre en faisant. *learning by doing*.

je remarquai néanmoins ceci : tout savoir s'ancre dans un système de notation, ou, par réciproque, chaque système de notation produit une forme spécifique de savoir. cela est vrai en musique, en sciences sociales, en mathématiques, en danse, partout.

l'écriture est un système de notation parmi d'autres. chercher à produire de nouveaux outils de description pour les « conflits de basse intensité » implique de s'essayer à autant de systèmes de notation que possible. *low intensity conflicts* se compose de dix séquences. chaque séquence mobilise, mais surtout, exécute (« performe ») un système de notation spécifique, pour produire un type de redescription qui lui est propre. la performance permet de tester une hypothèse : l'objet se forme sous nos yeux, résiste ou s'effondre. s'il tient, il produit du savoir, temporaire peut-être, mais sur un temps suffisant pour enseigner quelque chose. ce savoir est expérientiel, il n'est pas prévisible *a priori*, ni ne peut être réductible à un énoncé linguistique (dénué de toute épistémologie *a priori*, il ne s'effectue que dans l'activation

des partitions et transcriptions mises en place). il est propre à son *medium*. les questions de conversions, de traduction ou de transport, fonctionnent ici à plein régime.

les systèmes de notation ne sont pas neutres, ni substituables les uns aux autres, sans conséquences : traduire une sonate de bach dans un graphe de stockhausen, ou un roman en un index alphabétique des mots employés, transforme l'objet. ils impliquent de la part de leurs usagers, mais surtout de leurs objets ou des subjectivités que ces derniers produisent, un type de comportement particulier à adopter vis-à-vis des autres, un ensemble de « vertus épistémiques »¹ qui viendront façonner l'ascèse objective de leurs usagers. des musiciens ne se comportent pas de la même façon dans *the great learning* de cornélius cardew et dans une pièce pour orchestre de musique classique : dans un cas, ils jouent la partition à partir des actions des autres musiciens, dans l'autre, en suivant les instructions du chef d'orchestre qui centralise les regards et redistribue les injonctions. dans un cas, la structure est horizontale et décentrée (il n'y a pas de *leader*), dans l'autre, elle est pyramidale et hiérarchisée. les systèmes de notation engendrent, ainsi, des formes de collectifs. en cela, *un mini-opéra pour non-musiciens* pourrait être vu comme une étude comparée de fonctionnements de collectifs : chaque séquence invente sa façon de rassembler des gens, les formes de collaboration se construisent au fur et à mesure – ici, un appel à participation pour composer un chœur, là, une conversation ordinaire qui prend place dans un environnement structuré, et ainsi de suite.

les conflits dits « de basse intensité » sont des laboratoires. des laboratoires de la guerre, où s'inventent de nouvelles manières, de nouvelles techniques de faire la guerre. mais ils touchent aussi la communication, le politique, l'éthique, le juridique, l'esthétique. ainsi, en fragilisant la distinction entre combattants et non combattants, ils rendent inopérantes des conventions comme celle de genève, mais obligent le droit international pénal à inventer de nouveaux concepts. en usant des dernières technologies, et surtout, en s'appropriant les *usages* contemporains et largement partagés de ces technologies, ils font pièce aux lourdes procédures militaires des états. ils modifient notre quotidien, nous forcent à nous déplacer différemment (enlever ses chaussures et s'interdire les flacons de shampoing de plus de 100ml avant de monter dans un avion, s'empêcher de courir dans le métro avec un sac à dos sur les épaules, surtout si l'on est brésilien). leurs actions ne se limitent pas à leur territoire, ou plutôt, leur territoire n'est pas local, mais bien global. ils mobilisent les organisations internationales, o.n.u ou o.n.g, font défiler les opinions publiques du monde entier (ces opinions fussent-

elles incapables de placer sur une carte ces lieux de conflit), mêlant toutes sortes de considérations (humanitaires, économiques, politiques, militaires). si le génocide tutsi au Rwanda fit environ 800 000 morts en 100 jours, en 1994, il fut à l'époque scandaleusement considéré comme un événement local, régional, ne remettant pas en cause nos valeurs « universelles ». les conflits de « basse intensité », à l'inverse, semblent concerner tout le monde, semblent immédiatement universels, malgré le faible nombre de morts en comparaison, sur une étendue de temps sans commune mesure (10, 20, 50 ans)

mais ces laboratoires sont d'un genre particulier : contrairement aux laboratoires traditionnels qui construisent une situation expérimentale simplifiée, permettant de mettre en lumière l'action déterminante d'un facteur particulier, ces conflits opèrent à ciel ouvert et produisent des situations ordinaires (*naturally occurring situations*). ils font ainsi parties des rares cas produisant de l'*expérimental ordinaire*.

expérimental car bien des pays étudient ces conflits comme les lieux où s'élaborent les modèles à venir de géopolitique, de questions éthiques et ethniques, où s'inventent aussi de nouvelles agences, de nouvelles représentations, où s'articulent de nouvelles formulations, où se formulent de nouvelles questions. mais *ordinaire* également, car rien n'y est simple ni simplifié, tout y est au contraire mêlé, hybridé. loin des données propres, utilisées dans les modèles prévisionnels, on ne recueille ici que des *dirty data*, jamais clairement ni immédiatement utilisables. leur nettoyage induit l'invention de nouveaux instruments. en cela, l'écriture poétique consiste ici, d'abord et avant tout, à rendre manipulables des données. c'est d'un travail de réparation dont il est ici question, afin de rendre disponibles, accessibles, et utilisables ces artefacts rapportés. *ordinaire*, enfin, car inattendu. tout se passe dans la durée, et un écosystème propre à ces situations se met à naître et à se développer.

c'est cet écosystème, cette « écologie de la guerre », que les sciences politiques ont tant de mal à saisir. car, repartant toujours de modèles antérieurs, elles ne peuvent qu'appliquer un peu mécaniquement des grilles dépassées. c'est ici que la poétique et l'esthétique peuvent apporter leur contribution. non pour chanter ces conflits, à la manière de l'*énéide*, mais pour proposer de nouveaux outils de description, de nouveaux cadrages, qui rendent visibles les contours de ces écosystèmes, et rendent sensibles à leurs modes de production, aux collectifs qui les maintiennent, aux types de maintenance qu'ils nécessitent, bref, à leur ordinarité.

on pourra s'étonner de la diversité des conflits traités. la cause n'est à

rechercher ni dans une désinvolture coupable, ni dans une volonté de faire participer les pays impliqués à une même et unique histoire. ni réduction ni assimilation. c'est que tous ces conflits élaborent à un moment ou un autres des dispositifs qui viennent modifier l'écologie des guerres telle que nous la connaissons. et c'est l'explicitation de ces dispositifs mêmes, plutôt qu'une contribution érudite à tel ou tel conflit, qu'*un mini-opéra pour non-musiciens* vise. c'est pour cela également que l'ordre des séquences de cet opéra importe finalement peu : aucune figure de personnage développée, nulle progression narrative, nulle tension vers un dénouement, rien, en somme, qui ferait les ingrédients d'un opéra traditionnel. à l'exception de la dernière séquence, *karesansui* (littéralement, « jardin sec », terme japonais pour désigner les jardins zen de pierre) qui résume les 9 mouvements précédents, les séquences peuvent être présentées dans n'importe quel ordre (et ont été effectivement produites selon les occasions et opportunités). cette relative plasticité de l'organisation permet de regrouper les séquences selon les perspectives que l'on voudra mettre en lumière. ainsi, la notion de public traverse-t-elle un certain nombre de séquences, mais la question des médiations socio-techniques propose, elle, un ordre différent. bref, qui voudrait grouper les deux premières séquences aux deux dernières sous prétexte qu'elles traiteraient de l'international, quand les autres seraient plus « locales », manquerait irrémédiablement les inventions d'agences transversales à toutes les séquences, mais irréductiblement hétérogènes les unes aux autres.

les matériaux retraités pour cette plongée dans les « conflits de basse intensité » sont de natures diverses : discours, vidéos, musiques, manuels, fils d'agence, photos, parades. c'est au cours de lectures de hasard, de déambulations improvisées qu'ils ont été trouvés – nulle recherche systématique, nulle exploration rigoureuse, plutôt une « promenade ». une attention « basse », mais constante, une situation de flottement, mais comme dirigée, auront présidé aux méthodes de collecte de tous ces matériaux.

la multiplicité des systèmes de notation permet ici une saisie suffisamment riche pour ne pas rabattre ces matériaux à une seule dimension. enquêter sur ces conflits consiste concrètement en une activité : suivre leur production documentaire et artefactuelle, observer quelles situations nouvelles se mettent en place. retracer des chaînes documentales et saisir des actions situées, telle est donc la méthode de composition générale de cet opéra. par un jeu de réarticulation des éléments présents, une *redescription* vise à rendre *disponible* (c'est-à-dire, généralisable et transportable) un matériau qui, fermement localisé, ne produisait alors qu'une opacité paradoxalement invisibilisante.

suivre une chaîne documentaire n'aura de portée redescriptive qu'à la condition de ne pas considérer un document comme un support sur lequel se déposerait de l'information, comme de la poussière sur la vitre d'un tableau, du pollen sur une fleur, ou du sens sur un support (« il reste des traces »). un document est un instrument d'action, agissant au sein d'arènes liant institutions (de taille et de robustesse variables), collectifs et pratiques. quand on se trouve face à un document, les questions à (lui) poser sont : que permet-il de faire ? qu'interdit-il de faire ? en ce sens, un document est toujours lié à une situation. documents et artefacts sont ainsi à inscrire au sein d'une théorie de l'action, et d'une action toujours située. une redescription permet de comprendre qu'un objet n'est pas un élément réifié et autonome, mais un monde, une cosmogonie composée de relations infinies. l'opéra fait entendre certaines de ses relations. pas toutes, bien entendu, mais il indique, pour le moins, que l'objet est relationnel, et non renfermé sur lui-même, inaccessible, absolu.

s'il fallait choisir deux préfixes, *re-* et *co-* seraient sans hésitation les plus à même de décrire les finalités et les techniques de cet opéra.

re- indique la reprise, le retraitement, induit une appropriation de matériaux ou de situations déjà existants, une *redescription* de ce que l'on connaît. d'une certaine façon, *re-* indique toujours et immédiatement un régime public. il ne s'agit jamais de révéler des « scoops », de briser des secrets, de pénétrer l'intime ou le privé, le travail porte plutôt sur la ré-organisation de matériaux déjà disponibles, leur *re-editing*, leur ré-présentation. rien n'était donc préalablement inconnu. tout était déjà là, sur la table – ou peut-être, tout était déjà là, mais il n'y avait pas encore de table, de régime de visibilité, de support permettant une saisie synoptique de l'ensemble des éléments en jeu. *théorie des tables*².

l'élection et la sélection d'un matériau s'opèrent en fonction de ses liens avec le problème public qui l'a suscité. l'*issue* (au sens anglais) rend appréhendables ces masses de matériaux, bases de données, archives, que les collectifs, formés au cours de la controverse, auront portées et mobilisées de manière instrumentale (ils s'en saisissent parce que ces matériaux font parties du problème, objets de controverse, ou éléments de preuves). mais l'*issue*, c'est aussi ce pour quoi on n'a pas encore de routines descriptives et perceptuelles, ou ce par quoi nos routines d'alors ne fonctionnent plus. ce pour quoi les pratiques à l'œuvre qui soutiennent la situation doivent de nouveau être explicitées afin de regagner des compétences de vision.

avec *re-*, le travail n'est jamais de l'ordre du mentalisme – savoir, par exemple, ce que pensent les acteurs de la situation -, ni d'ordre

philosophique – développer une analyse conceptuelle – *re-* permet un travail documentaire qui consiste à suivre la production documentaire et artefactuelle des situations observées.

co- implique un abandon : l'idée d'un auteur producteur de ses propres énoncés. à partir du moment où les matériaux sont publics, où le travail consiste à produire des redescrptions, se pose la question des parties liées à ces matériaux, c'est-à-dire, des « parties prenantes » liées aux problèmes publics, *issues*, ou controverses. d'une situation de disette auctoriale (un auteur isolé produisant, dans son coin, ses énoncés), on bascule vers un boom démographique : des ensembles de collectifs ne cessent de se ramifier les uns aux autres, distribués à travers tout le territoire quadrillé par les documents rassemblés. lors de la reconstitution des chaînes de documents et d'artefacts, une population émerge : tels des filets de pêche, ces chaînes entraînent avec elles tout un ensemble hétéroclite : des choses, des gens, des situations. les documents ne sont jamais flottants, ni les artefacts, autonomes. la réalité, c'est les *latifundia* de la rome antique : à une terre sont attachés des esclaves. achetez la première, les seconds vous seront livrés avec. accaparez-vous un document, viendra d'un même mouvement des institutions, des collectifs, des pratiques. une chose ne fonctionne pas dans un vide spatial, elle s'effectue dans son écosystème. on augmente la population.

rarement pensés ensemble, *re-* & *co-* fonctionnent pourtant de pair. l'esperluette est en réalité un peu trompeuse : elle ne coordonne pas deux actions, mais induit un lien d'implication. *re- donc co-*. une redescription n'est pas une opération de type uniquement logique, ou détachée du monde : *re-* est une pratique, processuelle, toujours publique. contrairement à une opération logique qui s'effectue dans l'immédiat (j'y pense, c'est fait), une pratique se déplie dans la durée et s'ouvre aux surprises, aux accidents et à l'inattendu. qualifier, par ailleurs, une pratique de « publique » signifie que cette dernière s'appuie sur des collectifs précis, singuliers, *ad hoc*, à recomposer chaque fois. rendre compte de cela, c'est : représenter, cartographier, redécrire (pour les anglais, tout ce qui n'est pas *accountable* tombe dans le domaine de l'indicible, *ie*, hors du savoir).

pour toucher la dimension publique de *re-*, il faut s'intéresser d'aussi près que possible à la nature des matériaux retraités – *valentir*. c'est à des documents et non à des textes, à des artefacts inscrits dans des régimes d'action, et non à des occurrences linguistiques productrices de sens à interpréter, que nous avons affaire. « comment fonctionnent-ils ? » est une question plus secourable que « que signifient-ils ? ». d'une certaine

façon, c'est à l'épigraphie et à la diplomatique, plus qu'à la philologie ou à l'herméneutique, qu'il faudrait faire appel. ces disciplines permettent d'explicitier des couches plus hétérogènes, elles mobilisent des actants et des acteurs plus inattendus. elles autorisent la reconstruction d'une véritable *écologie documentaire*, qui annule les traditionnelles oppositions entre intérieur et extérieur, œuvre autonome vs déterminisme contextuel. elles fondent enfin le lien insécable entre un écosystème et une forme de vie. en cela, cette reconstruction est une opération de poétique : montrer qu'une pratique d'écriture produit une forme de vie, qu'une forme de vie se développe au cœur d'une pratique d'écriture.

un mini-opéra pour non-musiciens est un peu tout cela. il se compose de dix séquences, chacune fondée sur un système de notation particulier, empruntant à la musique, à la danse, à la linguistique. ses matériaux sont tirés de situations géopolitiques appelés les « conflits de basse intensité ». dans ces laboratoires du monde, s'inventent des nouvelles formes de droit, de morale, des nouvelles façons de faire la guerre, de se comporter. pour rendre compte des formes inventées par ces conflits, plutôt que de réduire ces derniers, par une montée en généralité trop rapide, à l'opposition entre des systèmes de valeurs, à une gigantomachie entre de grandes idées (« un combat pour la liberté ! », « une défense des valeurs »), il nous faut *valentir* pour tout d'un coup devenir sensibles au quotidien de ces conflits, à leurs matériaux, à la maintenance qu'ils nécessitent pour se maintenir sur des décennies.

chaque système de notation appliqué à ces masses d'archives produit des redescriptions artefactuelles singulières, induisant elles-mêmes des formes particulières de collectifs. s'il fallait faire émerger une figure de la méthode exploratoire utilisée, ce serait celle d'un triangle liant par ses sommets systèmes de notation, formes de savoir, et formes de collectifs. agissez sur l'un des trois sommets, les deux autres se modifieront en conséquence. chaque séquence cherche à répondre à la question : performer un document, comment ?

parfois se produit la sensation d'avoir, tel le *chicken snake* gobant d'un coup les œufs d'un poulailler, avalé une quantité trop importante de documents, un ensemble trop hétérogène de formats. dans ce cas-là, une seule solution : attendre. pour comprendre quel sera le système de notation adéquat, celui qui fera saillir les traits redescripteurs pertinents, on ne peut faire l'économie d'une immersion complète au sein des matériaux, pour développer une

vie quotidienne parmi eux : il faut se faire accepter petit à petit, apprendre leur langage, gagner leur confiance jusqu'à pouvoir visiter librement leur environnement. tout traitement rapide serait voué à l'échec. on n'en ressortirait qu'avec du pittoresque, du folklorique, jamais avec du quotidien³. « de qui et de quoi sont peuplés les quotidiens de ces conflits ? quelle population d'objets et de pratiques les font ? à quel type de maintenance ces conflits ont-ils fait appel ? » furent les questions de départ. attendre aussi pour savoir quelle sera la bonne échelle. le curseur oscille entre 1 et 0 : soit le matériau sera entièrement dupliqué, copié, fac-similé, *re*-publié (c'est-à-dire, rendu public à nouveau), à son échelle 1; soit une opération de réduction sera effectuée – la question « jusqu'où ? » deviendra alors notre véhicule. plus on s'approchera d'une forme courte, pour une masse de départ importante, plus on retrouvera un format littéraire rassurant, *ie*, parcourable, pouvant passer aisément de main en main. plus on restera proche de l'échelle 1, plus le parcours des matériaux demandera un effort du lecteur / visiteur, et la modification de nos habitudes et de nos croyances. mais également, plus une architecture (matérielle ou conceptuelle) spécifiquement conçue pour abriter et montrer de tels matériaux s'avérera nécessaire..

si *un mini-opéra pour non-musiciens* tente une écologie du terrorisme, c'est pour en faire ressortir tout ce qui, *seen but unnoticed*, en construit son naturel : les méthodes pédagogiques qui le sous-tendent et l'alimentent, les modes de mobilisation des opinions, les instruments de représentation, les conséquences de l'effondrement des régimes de preuves, les fonctionnements esthétiques, les innovations technologiques, les gestes quotidiens. ces conflits n'appartiennent pas à des mondes à part, ils se développent ici. la plupart des pratiques qui les maintiennent, et les soutiennent, nous les partageons.

nulle position de surplomb, donc. en aucun cas, il ne s'agit de faire le tour de la question (la vision panoramique est, elle aussi, une position située). on est toujours *in medias res*, les saillances relevées sont le résultat de lieux d'observation lentement constitués, les visions aspectuelles suscitées par ces points de vue indiquent aussi la présence de ces derniers. elles n'épuisent en rien le paysage.

nos instruments sont aussi nos miroirs (*à double-tranchant*) : symétriquement, les partitions réalisées nous montrent nos pratiques. pour cette raison, ces partitions sont initialement non disciplinaires : elles sont pour tout instrument, pour toute discipline. telle séquence donnée sous forme de chœur pourra être rendue un jour tout aussi bien par une chorégraphie. ces partitions ne sont pas là pour signer leur appartenance disciplinaire,

mais simplement pour faire saillir. non pour accomplir une prestation ou faire admirer une virtuosité, mais pour rendre sensibles aux *affordances*, aux potentialités des matériaux et à leur agentivité⁴.

le temps permet une décantation des matériaux. les collectifs qui les prendront en charge se formeront petit à petit. une lecture de hasard, une rencontre inattendue, une discussion inopinée : un système de notation surgit, et des gens pour l'élaborer. à la manière d'une boule de neige, les premiers concernés suscitent d'autres concernés. six mois passent : ça y est, une séquence peut être travaillée. entre-temps, d'autres lectures, plusieurs hypothèses de travail. mais rien ne sera effectif ou fixé avant le test de performance : le savoir qui en découle ne peut être déduit logiquement d'une hypothèse, il s'accomplit dans l'exploration d'une opacité (dewey aurait dit « expérience »). le savoir de ce *mini-opéra pour non-musiciens* est un savoir expérientiel.

en japonais, *dou* (道, que l'on retrouve dans *aïki-do*) signifie aussi bien la voie, la pratique, la recherche.

-
1. selon l'expression de lorraine daston et peter galison dans *objectivity*, *op. cit.*
 2. emmanuel hocquard, *théorie des tables*, pol, 1992.
 3. ainsi, karlheinz stockhausen réalise-t-il un opéra durant lequel les gens vivent (tout simplement) : *original* (1964).
 4. james j. gibson, *the ecological approach to visual perception*, *op. cit.*