

**Alain Badiou**

# **Entretiens 1**

**1981-1996**

**NOUS**  
MMXI

Les éditions Nous entreprennent, avec Alain Badiou, la publication intégrale des entretiens qu'il a été amené à donner sur des sujets et dans des cadres très divers au cours des trente dernières années.

On trouvera dans ce volume et les suivants, soit des entretiens oraux, retranscrits, soit des réponses écrites données par Alain Badiou à des interlocuteurs français ou étrangers. La plupart de ces entretiens, publiés initialement dans un journal, une revue, un livre, ou une brochure étaient devenus introuvables ou difficiles d'accès – certains sont inédits. Il nous a semblé important de les rassembler.

L'éditeur tient par ailleurs à remercier vivement Isabelle Vodoz pour sa contribution à l'édition de ce livre.

# L'opéra politique d'Alain Badiou

Gérard Miller

1981

Mao, Lacan, Verdi, Claudel... Je me demande si vous accepteriez ce comité de patronage pour le « romanopéra » que vous venez d'écrire... Peut-être est-ce tout de même Claudel que vous contesteriez.

Certainement pas. D'autant que, procédant comme en usaient nos classiques à l'égard des tragédies grecques, j'ai pillé l'organisation générale du *Soulier de satin* ! L'architecture d'ensemble de *L'Écharpe rouge* \* est en partie isomorphe à celle du *Soulier de satin*. J'aime beaucoup Claudel. Je pense même que c'est l'auteur de théâtre le plus considérable en France, en tout cas pour ce siècle...

Claudel plutôt que Brecht. Pour un marxiste...

Avec Brecht, il y a ce genre de controverse qu'on soutient avec qui s'est attaqué à la même question. L'art marxiste, en l'occurrence. Brecht se débat avec un marxisme daté, celui de la Troisième Internationale. Aussi les conclusions esthétiques du romanopéra sont-elles inversées par rapport à toute une série de thèses brechtiennes...

\* Voir *infra* le résumé de la pièce, p. 33

Quant au réalisme socialiste ?

Ce qui était présent à l'enseigne du réalisme socialiste, c'était — assez étroitement — soit la geste épique, généralement guerrière, se référant aux épisodes historiques principaux d'une expérience particulière (la guerre contre les Japonais, l'édification du plan quinquennal...), soit la chronique sociale où l'on montrait que les formes de conscience étaient déterminées par l'être social ou la position de classe. Ceci avait enjoint à l'art marxiste une forme d'arriération formelle obligée, dans la mesure où le modèle de la geste épique a toujours quelque chose d'un peu transtemporel. L'épopée moderne, celle d'où sont absents les dieux et les destins, est à inventer. Quant au genre de la chronique sociale, il n'arrivait pas à tracer de ligne de partage avec le roman populiste bourgeois de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Zola revu et corrigé, Balzac considéré comme un grand chroniqueur de la bourgeoisie de son siècle, restaient les modèles, quand ce n'était pas l'infect Maupas-sant. L'art marxiste était donc coupé de la modernité artistique.

C'est un fait que rien ne nous préparait en France à ce télescopage de l'analyse concrète et du faste que vous venez d'opérer... Et vous n'avez pas choisi la facilité ! Pour la première fois, le sujet d'une œuvre lyrique se trouve être le Parti politique.

Le Parti comme sujet, oui. Mais pas comme conscience de soi de la classe ouvrière, avec la présupposition qu'il serait l'élément de transparence, de *cogito*, de l'acteur politique socialement donné par ailleurs. Ni sujet au sens de la conscience de soi, ni non plus sujet au sens de l'âme ou de la substance. Sujet plutôt au sens lacanien, c'est-à-dire, en politique, au sens maoïste. Du Mao de la Révolution culturelle. C'est de ce point de vue en tout cas que j'ai tenté de l'exhiber comme

cause dans un système du monde aussi complexe que possible, de manière à ce que ce soit précisément cet être-là du Parti qui soit effectif.

Mais ce Parti, est-ce autre chose qu'un objet de désir? Ce vers quoi on tend, ce à quoi on est accroché, mais qui jamais n'arrive à être saisi? La perspective d'un mouvement dont la seule fin est qu'il se poursuive? Vos personnages le disent — Simon à Vestral : « Le problème n'est pas tant de commencer que de continuer. » Le militant, pour vous, est-ce celui qui ne s'arrête pas, et en ce sens, paradoxalement, celui qui ne peut pas vaincre?

C'est vrai qu'il n'y a pas de principe d'achèvement. Succès-échecs, succès-échecs... « jusqu'à la victoire finale », écrivait Mao : mais on sent bien que la victoire finale n'est jamais que la victoire relative à une historisation déterminée. Pas de principe de clôture, c'est-à-dire pas de principe d'invariance politique... Le romanopéra est d'ailleurs un dispositif formel approprié à montrer ce qu'il y a non seulement de clivé dans le Parti, mais aussi d'essentiellement dispersif, de non remembrable dans une formulation unique.

Ce qu'indique assez le nom étrange que vous avez donné à votre organisation politique?

C'est un nom qui est non seulement très long, « Groupe pour la fondation de l'union... »

L'union n'étant pas elle-même le Parti.

Oui, il y a une série de précautions quasiment grammaticales par rapport à l'effet de clôture. Évidemment, on peut dire, comme vous le faites, que c'est le mode sur lequel se dérobe l'objet.

et que les précautions dont votre discours politique s'entoure ne sont rien d'autre que de strictes mesures obsessionnelles pour empêcher l'avènement de ce que vous semblez appeler de vos vœux. Jouissance d'être à côté, de ne pas y arriver, voire d'échouer. Et en ce sens d'ailleurs démarche contestataire, pour autant que l'organisation capitaliste tout entière a pour norme l'efficacité, la rentabilité et... le succès.

Notre nouveauté est plutôt d'inscrire que tout succès, relevant du réel, implique un pari. Mais ce n'est pas une jouissance d'échec. Ne pas vouloir que le Parti s'institutionnalise fusionne en quelque sorte avec son destin étatique, ne pas se hâter de déclarer qu'ici se tient effectivement le sujet : il s'agit de ne pas se barricader contre ce qu'il y a de hasardeux dans le réel. L'inversion négative de l'énoncé a pour corollaire qu'on accepte de s'exposer nu à la fortune du réel, avec ce que cela comporte éventuellement d'angoisse : car c'est alors qu'on peut être submergé par le réel et, le manque venant à manquer, se retrouver comme paralysé par ce trop-plein historique où la politique devient insaisissable d'être précisément suivie... C'est cela que mon romanopéra essaie de dire d'un bout à l'autre : chaque fois qu'on pense — toutes les expériences le montrent — que « ça y est », que le Parti est advenu, qu'on est constitué en sujet plein, eh bien, cela précède immédiatement l'inflation de l'imaginaire. Concevoir au contraire le Parti de telle sorte que l'effet de fortune du réel lui soit au maximum transitif, est par là lié à une thèse qu'on peut déverser du lacanisme dans le marxisme, fût-ce à produire un effet de violent paradoxe : il me semble en effet qu'un des aspects frappants du bilan de ce siècle, c'est que l'Histoire majuscule n'existe pas et, surtout, que le marxisme ne se soutient nullement de l'idée qu'elle existe. La politique, le Parti, et donc le marxisme, ne sont relatifs qu'à des historisations et ne peuvent

penser que l'étape en cours, l'étape d'avant et l'étape d'après : ne voyons pas plus loin que trois... Le marxisme n'a pas à sauter par dessus cet inachèvement essentiel et le Parti, tel que le romanopéra le représente, est donc l'illustration par soi-même que l'Histoire n'existe pas.

À vous écouter, il me semble que vous proposeriez en fait la variante politique de ce que Lacan avance comme l'exigence de « ne pas céder sur son désir ».

Absolument ! Avec la connotation relativement héroïque qu'il y donne dans *L'éthique de la psychanalyse*. Car ne pas céder sur son désir n'est pas une mince affaire ! C'est tout de même du côté d'Antigone et de la tragédie classique que Lacan cherche comment faire transmission de cet énoncé.

Est-ce pour cela que cette histoire de Parti se trouve parasitée par une histoire de famille, voire de « paternité » pour reprendre le titre d'une de vos scènes ? Un frère et une sœur, révolutionnaires, opposés entre eux, opposés à leur père, lui-même homme du pouvoir.

Là, on entre peut-être dans une zone plus obscure, plus personnelle, parce qu'il y a bien un moment où la chose artistique n'est plus complètement réductible à son philosophème. Je me suis aperçu — mais d'une façon purement rétroactive — que dans tous les romans que j'avais écrits antérieurement, il y avait toujours un frère et une sœur... Cela dit, du point de vue de la fable politique et de son développement, il était quasiment indispensable de trouver un principe de tension transversal au conflit politique lui-même. On sait très bien qu'il ne suffit pas d'un seul réseau, qu'il en faut deux, et que c'est toujours de l'intrication de ces deux réseaux que naît la dramaturgie.

Et vous avez choisi de retrouver le grand mythe incestueux frère-sœur.

Oui, tel qu'il fonctionne dans la littérature allemande, chez Musil dans *L'homme sans qualités* ou chez Wagner, dans *La Walkyrie*... Pour moi, le principe de tension qu'il représentait était d'autant plus âpre qu'il était en même temps frappé d'interdit quant à son développement amoureux. Or, justement, je ne souhaitais pas que la thématique politique se croise simplement avec la thématique amoureuse, ce qui aurait été cornélien à ce moment-là... J'ai donc introduit la thématique incestueuse comme élément architectonique de l'ensemble de l'œuvre, contrairement par exemple au *Soulier de satin* de Claudel. Là pour des raisons exactement inverses, Claudel a besoin d'un désir qui peut s'accomplir, puisque l'interdit de cet accomplissement est, lui, du côté de la fonction proprement chrétienne et religieuse de l'œuvre. Moi, j'avais au contraire besoin que l'interdit soit comme latent du côté des personnages, du côté du couple, pour qu'il se greffe et surdétermine le conflit politique ; car la politique en la matière ne fonctionnait pas comme interdictrice de quoi que ce soit, contrairement à la religion chrétienne chez Claudel. Quant au fait que ceci entre en circulation avec la dimension du père, c'est un effet dérivé par rapport à celui-là.

Le père est cependant omniprésent chez vous, non seulement le père réel – tiens, il s'appelle Joseph...

Oui, prenez-le comme vous voulez.

Mais encore le Nom-du-Père. Je ne vous interrogerai que sur un exemple familial d'ailleurs pour qui a milité, mais jamais commenté : la fonction du prénom et le rejet du nom propre dans ton opéra.

Oui, j'ai choisi de donner des prénoms à la plupart de mes personnages pour deux raisons que je trouve maintenant. D'une part, cela recréait immédiatement cette familiarité interne — un peu distanciée cependant — qu'il y a réellement dans les organisations politiques marxistes, où les gens se connaissent généralement sous des prénoms qui, de plus, sont souvent d'autres prénoms que les leurs, des prénoms qu'ils ont eux-mêmes choisis. Ce sont des prénoms-noms, des prénoms nominaux, et il était sans doute important de rappeler que la spécificité de cet espace politique se constitue ainsi à partir d'un phénomène de nomination où, d'abord, le nom proprement dit a été retranché, marquant bien que la fraternité, comme élément de proximité, dépend d'une symbolique. La seconde raison, c'est que cela me semblait plus homogène aux désignations typiques qui existent également dans le romanopéra : « l'ouvrier », « le jeune », « l'intellectuel », et qui représentent eux des collectifs, et même, de façon systématique, des collectifs divisés. Je ne pense pas qu'on ait une seule scène où « l'ouvrier », « le paysan », interviennent de telle sorte que leurs voix soient les voix de leur classe : il y a toujours un ouvrier ou un paysan qui dit le contraire, qui dit absolument autre chose...

C'est donc ainsi que par rapport à ce fonctionnement contradictoire des collectifs anonymes, vous avez trouvé plus de transparence à ces prénoms-noms du politique qu'à des noms. Je vous dirai cependant que vous soulignez d'autant la pesanteur de ces collectifs, inévitables dans l'art marxiste traditionnel et auxquels vous n'échappez pas.

Oui, mais si mes collectifs ont bien un poids considérable, ce poids est à tout moment d'un autre ordre. Ils incarnent ce à propos de quoi il y a politique plutôt que la politique elle-même : soit cette lutte entre les deux voies dans son instance de masse. Eux ne sont pas

véritablement constitués en sujets. Les collectifs sont plutôt la figure du réel dans cette affaire. Ce qui se donne comme point de rencontre, rétroactivement initial, pour le symbolique — la discursivité marxiste —, point d'où se divise le sujet — le Parti.

Et cela entraîne des conséquences formelles du point de vue de votre opéra ?

Certainement. Cela se traduit formellement par le fait que les collectifs ne s'expriment pas, sauf exception, dans la modalité du versant opéra, parce que l'émergence d'un air est toujours l'émergence d'un temps de systématisation, fût-il minimal. Quand un personnage se détache des masses, même fugitivement, pour prononcer un arioso ou un air, c'est qu'il est déjà à mi-chemin de la position de Parti. Il n'est plus dans l'immédiateté de la lutte entre les deux voies mais quelque part où il prend position par rapport à ces deux voies, et tente de systématiser l'une contre l'autre. Dans une mise en scène du roman-opéra, la disposition de ces collectifs jouera un rôle déterminant. Ils sont beaucoup plus tributaires de ce que pourraient être leurs figures de représentation que ne le sont les autres personnages.

Vos remarques sur le rejet du nom propre, puis celles sur l'aspect anonyme des collectifs, me conduiraient à vous demander si vous ne partagez pas, en fait, la thèse de Claire qui affirme, par exemple : « Cette expression 'mon père' ne me signifie rien » ?

Non, s'agissant de Claire, c'est une réplique qui est immédiatement ambiguë, parce qu'en un certain sens ce rejet radical du nom, tel qu'il s'opère ici, est peut-être déjà le noyau d'ultra-gauchisme qui caractérise le personnage. En fin de compte, elle va tout de même aller