

Le théâtre des somnambules

Entretien entre Andrea Cavalletti et Riccardo Giacconi

RG : Le matin du 30 octobre 1911, alors qu'il se trouve dans la cour de la caserne Cialdini de Bologne, attendant le départ pour la guerre de Lybie, le soldat Augusto Masetti tire un coup de fusil contre le lieutenant-colonel Stroppa, et le blesse à l'épaule. Lors de son interrogatoire, Masetti affirme qu'il n'en garde aucun souvenir, et qu'il ne peut par conséquent éprouver de repentir. Je voudrais commencer en parlant de ton livre *Suggestione* (Bollati Boringhieri, Turin, 2011) et plus spécifiquement de cet épisode, lié aux thèmes du livre mais que tu as décidé de ne pas intégrer.

AC : C'est effectivement l'époque des amnésies, des dépersonnalisations, de la suggestion. Entre la fin du 19^e et le début du 20^e siècle, on voit se multiplier les cas de double personnalité, de disparitions de femmes et d'hommes qui, oubliés d'eux-mêmes, commencent une nouvelle vie ailleurs. L'histoire de l'anarchiste Masetti entre dans ce cadre-là, elle a donc des racines lointaines. Tout comme le mot « suggestion » désignait alors ce qu'on appelait, à la fin du 18^e siècle, « mesmérisme » ou « magnétisme animal », ainsi se renouvelait, dans la perte et le dédoublement de personnalité, l'histoire séculaire des possessions. Cela étant dit, plutôt que d'insister sur le problème de la responsabilité, il me semble essentiel de mettre en lumière la teneur politique de la possession suggestive, ainsi que de son imprévisibilité.

RG : Il semblerait qu'en Colombie un cas semblable à celui de Masetti soit à l'origine d'un personnage de marionnette dénommé *el espiritado*. Au cours d'une série d'interviews que j'ai réalisées là-bas, de nombreux marionnettistes de Bogota m'ont expliqué que pour être un bon marionnettiste, il faut savoir se laisser aller à l'objet qu'on anime. Il s'agit là d'une double possession : l'objet aussi vous

anime. Cette idée me rappelle un passage de ton livre, quand tu écris : « La voix du caractère s'indétérmine dans celle du magnétiseur. Et en même temps, l'influence du magnétiseur se perd également dans le génie du magnétisé. On a là une coexistence parfaite, une dualité indépassable, une indéterminabilité totale ». Je voudrais que tu parles de cette idée d'un pouvoir qui, tout en agissant, doit aussi se laisser animer d'une manière ou d'une autre. Tu le définis comme le paradigme de l'insécurité du pouvoir.

AC : Oui, je fais appel à la théorie hégélienne du « double génie », selon laquelle l'activité et la passivité s'indétérminent. Mais avançons dans l'ordre : le grand psychiatre Hippolyte Bernheim affirmait que tout est suggestion. Puis Freud a soulevé une objection : si la suggestion explique tout, qu'est-ce qui explique la suggestion ? Cette question rhétorique et malicieuse introduit l'exigence d'une nouvelle théorie : la théorie psychanalytique. Quant à mon livre, il tente de prendre au sérieux la maxime de Bernheim : tout est vraiment suggestion, notamment dans le contexte biopolitique-sécuritaire qui nous gouverne toujours. En effet, le modèle biopolitique est historiquement et logiquement suggestif, et ce parce que justement il ne repose, au fond, sur rien : ou plutôt sur une insécurité ou une indéterminabilité constitutive.

Or, l'interprétation du « magnétisme animal » que Hegel offre dans quelques pages particulièrement riches de son *Encyclopédie des sciences philosophiques* (déjà traité, d'un point de vue différent, par Jean-Luc Nancy) met justement en lumière cet aspect. Ces pages sont d'ailleurs très étroitement liées (notamment à travers une correspondance terminologique parfaite) à celles, fameuses, sur la dialectique du maître et de l'esclave. Ainsi, Hegel illustre la relation entre magnétiseur et magnétisé à partir du lien immédiat, « magique », qui unirait le fœtus, un être purement passif, à sa mère, ou plutôt au génie maternel capable d'influencer le fœtus en déterminant certaines de ses dispositions – caractérielles, physiques ou somatiques par exemple). Par contre, dans le cas de la « maladie de l'âme » appelée « magnétisme animal », ce rapport avec la sphère sensible est exercé par un individu

ou un génie extérieur : il ne s'agit plus là d'un rapport interne, immédiat, magique, mais d'un véritable rapport de suggestion, de sujétion ou de « pouvoir » (*Macht*).

Celui-ci s'exerce toutefois dans la même sphère de la sensibilité que celle où s'était imprimée la première influence maternelle : la sphère qui se réfère au génie ou au caractère du sujet, c'est-à-dire à tout qui s'y est sédimenté après la naissance : habitudes, inclinations, etc. En d'autres mots, deux influences, deux génies influent sur la sensibilité du magnétisé : le magnétiseur et le caractère. L'influence est donc double : extérieure (celle du magnétiseur) et autre qu'extérieure (celle du caractère). Cette duplicité fait qu'il est impossible de déterminer si une action a été induite, favorisée, ordonnée par l'un ou par l'autre. Il est impossible d'établir si un comportement donné est dû au caractère ou à un conditionnement extérieur. Ainsi, le magnétiseur ne saura jamais si le somnambule lui obéit ou s'il obéit à son propre caractère ; il ne pourra pas vraiment savoir si le sujet exécute l'ordre ou suit une inclination de son propre génie.

Il existe une insécurité ou indétermination indépassable des rapports de pouvoir suggestifs. Voilà pourquoi, dans mon livre, où je ne parle pas directement de Masetti mais de Mario, le personnage qui tue le magicien hypnotiseur Cipolla (alter ego de Mussolini) dans le récit de Thomas Mann intitulé *Mario et le magicien*, j'ai proposé de remplacer le paradigme du résistant animé par sa conscience et sa volonté. À la lecture classique de Hans Mayer, basée sur les concepts de volonté et de résistance, j'ai voulu opposer une interprétation centrée sur l'indéterminabilité et sur l'ambiguïté du jeu suggestif. En effet, l'opposition volonté/suggestion n'est pas du tout évidente. Si la volonté ne peut engendrer la suggestion, disait par exemple un épigone de Bernheim, la suggestion, elle, engendre la volonté. Cela vaut également pour la résistance : celle-ci est soucité, provoquée par le suggestionneur, qui doit comprendre avant tout quels ordres le sujet n'exécutera pas et ceux auxquels, au contraire, il sera sensible : car si tout le monde ne fera pas tout, en revanche tout le monde fera quelque chose. Par conséquent,

pour expliquer le geste de Mario (ou de Masetti), j'ai essayé d'éclairer ce qui échappe complètement au contrôle du magicien. En animant les volontés, en provoquant les résistances, celui-ci croit qu'il contrôle les sujets, qu'il les subjugue et gère un rapport de pouvoir ordonné, vertical, hiérarchique. Pour être fort, le magicien doit croire à sa force et ainsi il ne reconnaît pas la duplicité du génie, il n'envisage pas la possibilité que ceux qui semblent exécuter ses ordres sont en réalité en train de suivre une autre voix, que rien n'est donc si net, que tout est, au fond, indéterminé et imprévisible.

Ce qui reste obscur au magicien suggestionneur apparaît comme clair, en revanche, aux marionnettistes dont tu me parles : pour eux, il s'agit de se laisser aller à la fois à la voix de leur propre génie et à celle du génie-marionnette (du personnage), d'atteindre le stade d'indéterminabilité dans lequel marionnettiste et marionnette sont désormais indiscernables.

RG : En effet, l'idée de l'espace vide, de cet espace à laisser libre pour que l'animation puisse avoir lieu revenait souvent dans mes conversations avec les marionnettistes. Cela m'a fait penser au livre homonyme de Peter Brook, publié en 1968), qui commence ainsi: « *Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé* ».

AC : Au fond, c'est un espace vide de la conscience, de la volonté : c'est le moment où émerge la sphère de la passivité, de la disponibilité à l'influence, et de l'indétermination. Si l'animation du marionnettiste réussit, c'est pour la même raison que celle pour laquelle le magicien Cipolla échoue : parce qu'on ne sait pas qui anime qui, et qu'on ne prétend pas le savoir. Le magicien politique – c'est-à-dire le dictateur comme « grand acteur », pour reprendre la définition de Mussolini proposée par Camillo Berneri – veut instaurer un rapport de subordination et d'assujettissement. Il veut exercer un contrôle dont le marionnettiste, justement, ne se soucie pas, car lui s'en tient plutôt à l'indéterminabilité des rapports de suggestion

ou au caractère double de la possession. Nous pourrions dire que le magicien politique est vraiment, dans tous les sens du terme, un mauvais marionnettiste.

Dans les termes de Brook, tels que tu les entends à raison, nous pourrions dire que celui qui s'érige en chef ou « grand acteur » tente en vain de remplir – avec ses commandements – ce qui, pour le vrai marionnettiste, reste un « *empty space* ». Bien sûr, ce qui est en jeu ici, c'est une théorie de l'inspiration (ou plus précisément du génie) qui révèle pourtant – comme tous nos concepts esthétiques – une teneur résolument politique. Le vide en question est un vide de commandement, une absence d'*arché*. Ainsi, ce qui s'oppose à la possession de la masse par le chef, c'est l'inspiration anarchiste de tes marionnettistes, ou des génies doubles, indéterminables. Voilà, il nous faut devenir des marionnettistes, des artistes, atteindre et cultiver la duplicité ou l'ambiguïté du génie, la parfaite inséparabilité de la subjectivation et de l'assujettissement, pour ne pas assujettir et ne pas être simplement assujettis.

RG : Comment est née cette idée d'écrire un livre sur la suggestion ? Il me semble que tu évoques un manque de réflexion, dans l'analyse politique, sur le concept de volonté, qui est non pas donnée d'emblée, mais qui se construit.

AC : Je reprends cette idée de la volonté comme construction – et comme produit de la suggestion – des grands psychologues français du 19^e siècle : je la cite pour contester la théorie de Mayer (et implicitement toutes les théories de la volonté comme élément premier, indériverable, sur lesquelles on a prétendu, et prétend encore, construire une éthique et une politique).

Or, le personnage du magicien Cipolla dans *Mario et le magicien*, clairement inspiré de Mussolini, trouve aussi son modèle exact dans le fameux Cesare Gabrielli, l'hypnotiseur qui s'exhibait dans les théâtres italiens à cette période et qui joue d'ailleurs son propre rôle dans *Les enfants nous regardent* de De Sica (le film date de 1943, et Gabrielli y apparaît comme une figure fatiguée, en déclin, à l'égal de la dictature fasciste). À la fin du 19^e siècle, les hypnotiseurs avaient créé un canon qui valait non seulement pour leurs spectacles,

mais aussi pour l'étude scientifique des phénomènes du somnambulisme, du magnétisme animal et de l'hystérie. Charcot, par exemple, dans sa salle-théâtre de la Salpêtrière, comme l'a remarqué Joseph Delboeuf, montait de véritables spectacles dans lesquels l'imitation jouait une part essentielle et, comme l'ont souligné ses détracteurs, ne faisait que répéter, avec quelques menues variations et un peu plus de raffinement, le modèle des hypnotiseurs de foire. Dans son récit, Mann déploie le vaste catalogue de techniques de suggestions mises en œuvre par des personnages tels que le célèbre Donato (un véritable précurseur dont Gabrielli est le digne descendant) et par d'autres, qui exerçaient leur art dans les cliniques les plus prestigieuses. Cipolla utilise notamment l'alternance entre l'invitation flatteuse et le commandement impérieux, technique utilisée justement par Bernheim. En effet, Mann devait sûrement connaître ses théories, si ce n'est directement, du moins à travers les essais de Freud (qui avait été traducteur de Bernheim), et surtout de *Psychologie de masse et analyse du moi* (1921).

L'importance de Bernheim, en tous les cas, est fondamentale à tous les points de vue. L'un des aspects les plus intéressants et actuels de sa théorie, c'est l'idée que la suggestion n'advient pas de manière précisément verticale, mais pour ainsi dire circulaire, avec un effet ou un conditionnement en retour, par lequel le suggestionneur ordonne tout en endurant les effets de ses propres ordres. C'est-à-dire que je commande, je sais commander, si je réagis bien aux réponses du suggestionné. Le véritable ordre jaillit ainsi de la réaction à l'ordre, c'est une suggestion qui, selon la manière dont elle est reçue et selon l'effet de retour, amorce un certain jeu de pouvoir, un jeu que le suggestionneur peut dominer dans la mesure où il se montre favorablement sensible aux réponses. En résumé, commande celui qui se persuade qu'il commande. Il n'existe donc pas de position verticale du pouvoir donnée une fois pour toutes ; ce qui prévaut, c'est plutôt un rapport complexe, où la position de commandement est construite au coup par coup (tout comme est construite la volonté). Le suggestionneur doit donc se maintenir en état de grâce, et c'est là où le

pouvoir charismatique a toujours besoin d'un contrôle.

On pourrait dire que le pouvoir politique fonctionne selon cette circularité, que l'enchantement est l'heureuse victime de son propre charme, que toute suggestion est une autosuggestion. Et l'on pourrait expliquer alors à partir de cela le rôle des sondages, des méthodes de vérification qui peuvent aider mais aussi trahir, car elles sont toujours compliquées et ne pourraient pas remplacer la pure sensibilité et la réponse irréflectée. Ce jeu qui, comme je le disais, reste toujours indéterminable, incertain, Mann le montre « avec une loupe et au ralenti » (Lukács), il le restitue dans sa dimension micrologique.

RG : Dans ce cas-là, il s'agit aussi de la façon dont le pouvoir agit au niveau individuel, dont le magicien Cipolla agit sur une personne en particulier.

AC : Tout à fait. C'est le grand problème du rapport entre l'individuel et le collectif. Le jeune Fromm, par exemple, avait fait remarquer que chez Freud (dans *Psychologie de masse et analyse du moi*), ce rapport est une pure et simple analogie qui reste, au fond, irrésolue. En 1884, pour donner un autre exemple, Gabriel Tarde, le maître de la sociologie, le premier véritable théoricien de l'imitation et de la mode, avait défini la vie en société comme un état de somnambulisme (« N'avoir que des idées suggérées et les croire spontanées : telle est l'illusion propre au somnambule et aussi bien à l'homme social »). Il affirmait que pour expliquer les phénomènes d'imitation générale, le sociologue doit céder la parole au psychologue, c'est-à-dire prendre en considération le cas particulier du rapport entre thérapeute et patient. Tarde pouvait citer ainsi les théoriciens contemporains de la suggestion (« Bernheim et les autres »), car dans son système le passage de la psychologie à la sociologie, du singulier au grand nombre, s'avère possible sur la base du « sociomorphisme universel ». Il s'agit là de l'idée que tout est immédiatement social, que chaque être et chaque phénomène ne sont qu'une association (imitative selon Tarde) d'êtres et de phénomènes. Considérons maintenant de ce point de vue la théorie

hégélienne du « double génie » : l'indétermination des influences ne mêle pas seulement deux génies entendus comme deux individus, mais chaque ordre et chaque réponse dans la longue série des influences collectives. Le commandement du magnétiseur se mêle à d'autres inclinations, issues de la « seconde nature », de l'éducation, d'une histoire personnelle qui n'est pas uniquement personnelle. Il n'existe pas de rapport à deux qui, en se multipliant, ou par une transposition analogique, devient un rapport de masse. En réalité, le suggestionneur n'est que le porte-parole d'un pouvoir qui a une histoire bien plus longue, d'un jeu suggestif qui coïncide avec sa tradition même. Bernheim parlait d'un conditionnement toujours antérieur.

RG : Tu écris que l'État totalitaire « n'est pas seulement le plus assassin, mais aussi le plus hypnotique et suggestif », et que « la suggestion autoritaire est l'aboutissement nécessaire et le fantasme jamais assouvi de tout État ».

AC : L'explication de la phrase de Bernheim selon laquelle « tout est suggestion » vient de l'histoire de la biopolitique : le biopouvoir est suggestif. Selon la thèse de Foucault, le biopouvoir prend en charge et détient les conditions de vie de la population, dans la mesure où il est un pouvoir qui gère, veille sur la vie et peut en disposer en repoussant dans la mort. Le totalitarisme n'est que l'un de ses développements paroxystiques : c'est le pouvoir le plus protecteur, qui veut le plus veiller sur la vie des individus, les protéger et les rendre plus forts, mais aussi le pouvoir le plus assassin, qui expose la population à la mort (la mort est capable de purifier et elle fortifie la race). Ce que je cherche à ajouter c'est que, comme je l'ai déjà dit, le système biopolitique-sécuritaire est à l'origine (historiquement et logiquement) un dispositif suggestif. C'est pourquoi le totalitarisme représente (logiquement et historiquement) un développement extrême des mêmes dispositifs ou des techniques de suggestion : c'est le système le plus intensément bio-thanatopolitique et aussi le plus suggestif.

J'ai rappelé le livre du philosophe et militant anarchiste Camillo Berneri, *Mussolini grande attore* (1934) [Mussolini grand acteur],

première analyse de la prestation « d'acteur » du chef. Les vedettes de la scène politique du début du 20^e siècle se servent en effet des émissions de radio, du cinéma et des actualités filmées. Leurs trames avaient d'ailleurs été préparées par les psychologues de la foule de la fin du 19^e siècle : la *Psychologie des foules* de Gustave Bon, paradoxalement, était devenue inspiratrice, et le concept à la base de ces analyses était celui de « prestige ». Selon Tarde, le chef est prestigieux, et cela suffit à en faire un chef. Il n'est pas étonnant que le magicien Cipolla soit un acteur, un hypnotiseur et un prestidigitateur.

RG : Dans cet horizon biopolitique, quel paradigme propose la figure de Masetti ? J'ai souvent considéré son histoire à travers les notions de confession, *aleurgia* et *parrhesia*, analysées par Foucault dans ses derniers cycles de leçons au Collège de France. Si l'État met en œuvre des techniques à travers lesquelles un sujet doit se lier à ses propres actions, peut-être pouvons-nous considérer la soi-disant amnésie de Masetti comme une tentative de mettre en crise le dispositif étatique de la confession ? Dans son cas, un sujet se déclare séparé de ses propres actions par un état amnésique, extatique, hors de soi. Si le pouvoir étatique veut à la fois produire une vérité et lier le sujet à ses propres actions, alors le contre-exemple de Masetti propose un individu séparé de sa propre action.

AC : Dans son dernier cours au Collège de France, en 1984, Foucault identifie quelques exemples de cynisme moderne chez l'artiste et chez le militant politique. Le problème du rapport entre le nihiliste auquel se réfère Foucault et la figure de Masetti devrait être approfondi. Par ailleurs, la suggestion est une définition des sujets. Tout comme Foucault disait qu'il n'existe pas de sujets, mais des processus de subjectivation, nous pourrions dire, avec Bernheim, qu'il n'y a pas de sujets mais seulement des jeux de suggestion. Ceux-ci tendent à déterminer, établir les résistances, et donc les faiblesses, les variables du caractère. La construction du sujet-patient est une sorte de dressage, d'entraînement, d'éducation. Cependant, le caractère reste insaisissable, et toute la

construction peut, comme dans le cas de Masetti, céder à l'improvisiste. La discipline militaire qui, comme le disait Jarry, est un ultime abrutissement à l'état hypnotique, peut laisser parler un génie imprévisible.

Revenons à Bernheim et à sa Clinique de Nancy. Tout est-il vraiment suggestion ? N'y a-t-il rien d'autre que la suggestion ? Oui et non. Delbœuf, que j'ai déjà cité, partageait la maxime de Bernheim. Il avait fait une visite à Nancy, comme Freud d'ailleurs, et avait pu constater les succès impressionnants de la thérapie suggestive. Toutefois, il avait également reconnu que là où tout est suggestion, un sujet non suggestible peut apparaître en réalité. Il s'agit de Bernheim lui-même. De quelque façon que l'on cherche à le suggestionner, explique Delbœuf, il se montre réfractaire : en effet, si le suggestionneur essaie de susciter sa concentration (certains hypnotiseurs utilisaient déjà, à l'époque, un point ou un diadème lumineux), il reste uniquement concentré sur la technique que l'autre met en œuvre. Je dirais qu'au-delà de la dynamique de pouvoir (et de mort) qui lie Cipolla et Mario, Stroppa et Masetti, un autre plan émerge alors : celui de la pure technique. Un plan non suggestif, non violent, que Walter Benjamin dénommait des « moyens purs ». Et justement, c'est contre le spectacle bâti de toutes pièces des totalitarismes que Benjamin et Brecht avaient fait appel aux techniques. Ainsi, le théâtre épique brechtien est une technique capable de détruire les effets de ravissement, de fascination sur lesquels se base le théâtre classique. Pour Brecht comme pour Benjamin, le public du cinéma ou du théâtre classique est une masse en état d'hypnose qui suit, ensorcelée, le chef ou l'acteur sur scène. Le vieux théâtre – dit Brecht – est un théâtre de suggestion, alors que le théâtre épique se fait par les idées.

RG : À la fin du livre, tu parles aussi de l'idée de tradition chez Benjamin, c'est-à-dire d'une vie « dans laquelle il n'existe pas à proprement parler de maîtres ou de chefs puisque tout est toujours éducation ». S'agit-il d'un autre paradigme à opposer au pouvoir suggestif ?

AC : Oui, au fond, c'est la même chose que ce dont je parlais précédemment. Benjamin veut faire disparaître de l'éducation la

figure suggestive du maître, ou plutôt la hiérarchie qui sépare maître et élève, en proposant une didactique qui soit en même temps un apprentissage (où apprendre, c'est enseigner). Je cite, comme dans le livre, une lettre de jeunesse à Gershom Scholem, mais il existe une réelle cohérence entre le Benjamin d'inspiration plus anarchiste des années 1910 et 1920 et le marxiste hétérodoxe des dernières années. Dans son grand essai de 1921, *Pour une critique de la violence*, la technique est située dans la sphère des « moyens purs » non violents (ce qui, évidemment, ne signifie pas qu'ils soient « neutres ». Si, en vertu de sa prétendue neutralité, la technique finit inmanquablement entre les mains du plus fort, pour Benjamin il s'agit au contraire d'isoler la technique de la *Gewalt*, du pouvoir, de la violence, de la force de l'autorité). Le thème de la technique est ensuite repris et réélaboré à partir de la moitié des années 1930, dans son célèbre essai dédié à *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, ainsi que dans ceux consacrés, justement, au théâtre de Brecht. Dans une note très importante de son essai sur la reproductibilité, Benjamin affronte le thème de la masse suggestionnée, celui de Le Bon, de la psychologie des foules et de la classe révolutionnaire. À la foule, matière première des fascismes, toujours comprimée dans un état de tension et de panique, apeurée et dangereuse, sensible à l'ivresse de la guerre et disposée à la folie raciste, il oppose une idée de classe absolument originale. En effet, celle-ci n'est pas conçue à partir d'une base de masse (ouvriers, paysans) mais d'un moment destructif, de dissolution ou de relâchement de la foule, des tensions qui l'animent, comme un desserrement ou une détente (*Auflockerung*) de la masse hypnotisée.

Or, le théâtre épique est justement une technique de relâchement, une technique d'*Auflockerung*. Au moment où le public tendrait à suivre, ravi, l'histoire, Brecht l'interrompt brusquement pour donner lieu à l'analyse des faits. On étudie ainsi les différentes possibilités : pourquoi telle chose s'est passée, qu'est-ce qui ne s'est pas passé, comment et pourquoi tout aurait pu se passer autrement... L'histoire montre ainsi le spectre des possibilités, elle est *détendue*, comme

le maître de danse – dit Benjamin – détend les articulations de la danseuse pour lui faire accomplir des évolutions inattendues. Et en même temps que l'histoire, le public aussi se détend, il se relâche : il devient un collaborateur, il ne suit plus le spectacle passivement, dans un état de tension presque hypnotique, mais il observe les événements avec détachement et les analyse avec un sens critique. Le « quatrième mur », ce mur immatériel qui sépare les spectateurs de la scène, disparaît alors : toute différence entre dramaturge, acteur et public est gommée. Le révolutionnaire, disait en effet Benjamin, ne s'élève pas au-dessus de la masse comme une vedette, mais il est capable de se laisser toujours réabsorber au sein de la classe. Sa prestation est anti-suggestive, elle est basée sur la technique, et la juste orientation politique est pour lui une juste orientation technique. On peut donc reconnaître facilement, là où le quatrième mur tombe, une déclinaison différente des thèmes de la lettre à Scholem sur l'éducation.

RG : De nombreux marionnettistes en Colombie m'ont dit qu'ils étaient intéressés par l'amnésie de Masetti : d'une part parce qu'elle est, en quelque sorte, un paradigme de la pratique du marionnettiste, de l'autre parce qu'elle peut être considérée comme un « acte anarchiste parfait ». L'amnésie tente de démanteler la responsabilité, c'est-à-dire ces mécanismes que l'État utilise pour lier un individu à ses actions. Dans un court film de 1964, dans lequel il est interviewé par Sergio Zavoli, Masetti continue d'affirmer qu'il a vécu un vide dans sa mémoire d'une durée de trente-six heures, et il demande : « Comment peut-on se repentir d'une chose que l'on ne connaît pas ? ».

AC : Masetti a perdu la *compos sui*, la maîtrise de soi. En outre, il se trouve dans une caserne, soumis à la discipline militaire. Une action qui soit *la sienne*, dans ce contexte, ne pourrait être possible : à sa place, il ne peut donc y avoir qu'une lacune. La phrase de Masetti est très juste et intelligente, elle renverse la possession contre le pouvoir militaire lui-même, qui s'approprie la vie d'autrui. Elle renverse aussi le problème de la responsabilité ou de l'irresponsabilité de ceux qui sont soumis à ce pouvoir, elle

transforme et sape la phrase « ce n'est pas moi le responsable, j'obéis aux ordres » (on pense naturellement à Eichmann avec son « ce n'est pas moi celui qui n'obéit pas »). Bref : puisque vous avez voulu m'assujettir à un moment, ne venez pas maintenant me demander des explications. Le problème de la responsabilité et de l'action laisse place au thème de l'imprévisibilité, ou de la duplicité qui rend l'une et l'autre inassignables.

RG : Ensuite, Masetti est interné et déclaré fou par l'État qui, afin qu'il ne devienne pas un héros, ne peut pas l'exécuter. Le dispositif judiciaire cède ainsi la place au dispositif psychiatrique : de politique, son geste devient « dégénéré » ou, pour reprendre un terme de Foucault, « anormal ». Tu écris que le gouvernement biopolitique, en tant que machine de suggestion de masse, « capture la population en traçant des séparations entre le sain et le malsain, le normal et l'anormal ».

AC : Oui, et il le fait au nom des catégories de conscience, de volonté, de maîtrise de soi. Alors qu'il faudrait montrer que conscience, volonté et maîtrise de soi ne sont, en réalité, que les produits d'un jeu suggestif.