

Du cadre fasciste et du fascisme du cadre

Bianca Laliberté, Mastigouchie

La perspective de l'espace de dissémination ne se laisse ni classer, ni cadrer.

Jacques Derrida

On va fermer le projecteur, question de se faire un petit cinéma au creux du réel en riant à l'avance du cadre qu'on lui apposera. N'allez pas croire qu'on veut jouer les artistes. Ce cadre n'est pas encore celui qui veut faire œuvre. Il est celui qui veut penser au plus près des conjonctures actuelles dans ce qu'elles ont de *fascisantes*, à la manière d'un marxisme mi-déchu mi-disjoncté, arraché à lui-même par ce qu'on pourra appeler sans gêne philosophique : la « force des choses ». Laissons-nous devenir ce cadre fascisant sans devenir, parce que le fascisme, ce n'est que ça : une panoplie de cadrages, de mises en abîme des possibilités réelles. Dites alors : agencements, configurations, compositions, circonscriptions. Ce qui est visé et que vise toute forme d'usage extrême du pouvoir, c'est quoi, sinon l'enfermement du réel, l'orientation de ses matériaux, dans une forme déterminée, dans un cadre? C'est là son œuvre à elle : une œuvre de destruction.

Avant d'aller plus loin, rassurons-nous : à la différence du fasciste on se gardera de bons yeux, question de voir, avec ce cadre qui est le sien, mieux que lui. C'est-à-dire qu'on se gardera des yeux toujours déjà prévenus de la possibilité de la violence du regard fait arme. On se ralliera à une éthique capable de lutter contre tout arrachement des yeux à eux-mêmes, contre toute assimilation du regard aux projectiles d'une violence sans nom, d'une guerre à ras le sol.

Une éthique anti-l'Œdipe se crevant les yeux.

Une éthique visuelle qui sait qu'alors la tension qui nous agite ne trouvera pas refuge dans la question : qu'est-ce que le fascisme?, mais dans celle – d'emblée plus inquiétante – qui interroge où il se trouve.

Résumé

La montée actuelle des forces fascisantes déborde largement les frontières nationales. Dans cet essai, je propose de traquer ce dispositif insituable à même les opérations de cadrage qui participent à organiser notre expérience cognitive et sensible et qui, dans des conditions déterminées, sont susceptibles de devenir fascistes ou fascisantes. Le cadre est au regard ce que le fascisme est à la politique : une puissance toujours à risque d'enfermer le réel, de l'immobiliser, de l'opprimer.

« Vers quoi doit s'orienter notre regard? », demandait Heidegger (1957, p. 23) à la philosophie, au *λόγος*, lequel – rappelons-le – il n'aura pas manqué de méprendre pour le fascisme (Le Garrec, 2020, p. 199). Et alors on pourra sur ce point précis lui faire confiance, en dépit de tout le malaise que sa confusion nous procure : « De par le mot [*λόγος*] entendu d'une oreille grecque, nous sommes directement en présence de la chose même, là devant nous, et non d'abord devant une simple signification verbale » (Heidegger, p. 24); « Le mot grec *φιλοσοφία* nous indique la direction » (*Ibid.*, p. 23). Le fascisme, à la manière de la philosophie heideggérienne, est à la fois juste là, « devant nous », et tout entier contenu dans le mot lui-même, dans sa première itération, son itération authentique, son itération romaine italianisée. Regardons-le, ce mot italien : *fascismo* est une injonction faite au regard. Il nous commande de le voir sous la forme d'un « assemblage de *verges* autour d'une hache, symbole de l'autorité d'un grand magistrat, le licteur – d'où sa reprise pour l'emblème du fascisme italien, analogue au faisceau romain » (Rey, 1998, p. 1392). Le fascisme est cette hache qui nous interpelle, qui nous guette. Il ne renvoie pas seulement au latin *fascis*, il nous y soumet. Il nous enjoint à nous faire composante d'un « paquet lié par une corde » : qu'on s'y *presse*, qu'on s'y *foule*, et tant pis si on s'endommage en s'y *pressant*. Le fascisme oppresse, il compresse. Il est ce cadre qui nous astreint et inversement, il est, à la manière de la philosophie heideggérienne, le cadre « capable de diriger le regard vers quelque chose et, ce vers quoi elle *tient* le regard dirigé, de le *prendre* en vue et de le *maintenir* en vue » (Heidegger., p. 30). Ce cadre philosophique paranoïaque est mon point de départ.

Me voici donc les yeux grands ouverts, dans l'*hic et nunc* du fascisme, parmi ses vestiges et ses ruines, ses formes de vie actives et sa haine; coincée, dans cette position insoutenable, dans ce protofascisme, ce « corps morcelé » dont on sait qu'il s'organise par-delà ses existences passées sur la ligne déliée d'un avenir planétaire, un phénomène aux « conséquences communes » (Giroux, 2020), suivant « une ligne géohistorique à plusieurs faisceaux » (*Ibid.*). Me voilà dans mon corps, mon corps-objectivé et visé par une structure anthropologique, par un corps tentaculaire, instable et fluctuant, situé en deçà de toute propagande, en deçà et à côté de toute forme de *propagation* intentionnelle de cadrages fascistes dont on sait qu'ils sont produits pour nous convaincre, pour nous manipuler, nous berner, bref *nous avoir, nous approprier en eux*. Je me positionne au creux de cette structure fasciste parce qu'en même temps et paradoxalement il s'agit de chercher la position qui se prête au mieux à l'analyse de toute propagande. Je m'y positionne pour viser à l'envers, pour viser très précisément une immédiateté visible et invisible, intentionnelle et inintentionnelle, que la propagande dévoile et masque en même temps.

C'est que de poser l'immédiateté comme visée, aussi *irrémediable* soit-elle, est la condition pour nous permettre de repérer les médiations qui voudraient nous embrouiller la vue et les sens. Si j'admets, avec Harry Harootunian, Theodor Adorno, Primo Lévi et Karl Polanyi, que le spectre du fascisme nous hantera tant que n'auront pas renversés ses conditions de possibilité objectives, économiques et politiques (Harootunian, 2006), je crois aussi qu'il faille chercher à dégager ses *cadres* de possibilité dans leurs dimensions économique et politique, mais aussi culturelle et matérielle. Une telle recherche repose en première instance sur notre connaissance expérientielle du cadre comme puissance structurante agissant de part et d'autre du socius.

Les cadres invisibles

Laissons-nous d'abord plonger au creux des cadres invisibles, ces cadres dépourvus d'objet-cadre, c'est-à-dire d'objets qui nous signaleraient très explicitement que nous nous trouvons en leur sein. Sur ce point précis, les cadres invisibles se distinguent – peut-être

pour nous en rapprocher – de ceux que nous fournit l'art. L'art en effet aura donné au cadre son expression matérielle la plus *manifeste*, plus encore que ne l'auront fait les systèmes philosophiques ou les mathématiques dont on pourra encore défendre qu'ils fassent encore autre chose que de cadrer.

Tout canevas est avant tout un cadre et s'encadre volontiers. Tout plan photographique et cinématographique présuppose un cadrage. Mais encore nous considérons que ces tableaux et ces plans de l'art ont la force de nous diriger ailleurs, en exacerbant pour nous leur présence à même le monde matériel dans lequel ils se prolongent. Remercions-les : grâce à eux, il devient possible de considérer très sérieusement la présence des cadres qui précèdent ces tableaux et ces plans, et encore la présence de ceux qui leur succèdent. Des cadres ne les précèdent ou ne leur succèdent cependant pas chronologiquement, mais bien formellement ou structurellement. Les cadres artistiques nous indiquent qu'il y a pour ainsi dire toujours des cadres, voire que le cadre est moins un objet qu'une opération : le cadrage. Ils nous indiquent que le cadrage pourrait s'avérer être une fonction irréductible de l'expérience. Le travail artistique de production d'une limite matérielle manifeste sous la forme d'un cadre nous donne à percevoir l'exercice du cadrage en tant que tel, et ce, par-delà une perception d'ordre empirique. Ce constat se complique dès lors que l'on considère que ce n'est pas que l'art qui nous fournit des cadres visibles. Il faudra encore considérer la publicité, la propagande ou encore toute production d'image nous indiquant à leur tour des opérations de cadrage de nature anthropologique, politique et économique. Et il faudra aussi considérer la dimension médiatique du cadrage, tous ses instruments et ses supports, du drone au système hydro-électrique, qui donne à voir le grand corps-plein éclairé du capital et ses ombres. Le cadre à ce titre est un média qui pose par ailleurs un problème esthétique, du moins à condition de considérer l'esthétique suivant son sens originnaire, comme une science du sensible, dont le « [...] champ originel [...] n'est pas l'art, mais la réalité – la nature corporelle et matérielle » (Buck Mors, 2010, p. 118). Or, nous l'admettons également : l'art et ses moyens propres nous informent sur cette réalité, en particulier sur cette réalité du cadrage.

Pour dégager encore les cadres invisibles, c'est peut-être la sculpture qui nous servira le mieux. C'est qu'à l'instar de la peinture ou de la photographie, la sculpture ne s'encadre pas (du moins traditionnellement). Or, en quelque lieu où elle s'expose, où elle est vouée à être exposée, le façonnage de sa matière sculptée déborde sa figure en modifiant jusqu'à la nature du paysage dans lequel elle apparaît : la sculpture transforme son milieu en cadre. Les monuments de figures politiques sont à ce titre exemplaires. Voyez un Hitler, un Duplessis, érigé sur la place publique. Et voyez cette place publique devenir le paysage de leur réalisation en tant que figure politique. Et d'où que vous la regardiez, aussi grande soit-elle, elle vous donnera à cadrer tel ou tel angle de l'espace public. Et peut-être découvrirez-vous que ces monuments sculptés vous enjoignent au cadre. Du moins ils vous enjoignent à cadrer. La sculpture, qui nous contraint à cadrer pour elle le cadre dont elle est dépouillée, nous informe que le cadrage est une injonction faite au regard et au monde sur lequel le regard se dépose.

Les cadres invisibles sont les cadres non manifestes, politiques et apolitiques, au sein desquels nous nous déplaçons, et où se déplacent à leur tour des cadres manifestes et non manifestes que transportent avec eux les choses, les figures et les mots. Les cadres non manifestes nous rappellent notre proximité corporelle avec la sculpture. Ils nous rappellent que le cadrage est une injonction faite à notre regard, à notre corps – où que nous soyons.

Les cadres sont les médiations qui nous font redouter de croire à la possibilité même d'une image pure de la réalité, dénuée, justement, des gabarits qu'on appose sur elle. Peut-être que ce qu'il faudrait chercher, à l'autre bout du spectre du réel, c'est la possibilité d'un cadrage visant sa propre dissolution. Mais ce serait aller trop vite. Gardons toutefois vivante en nous cette possibilité, ce point de tension et de bascule qui nous appelle comme le cor lointain d'une liberté possible. Mais d'abord il faut *savoir voir* les cadres qui nous instituent. Se situant en deçà de tout langage, les opérations de cadrage les structurent et les orientent tous. Tout langage est soumis à la loi du cadre et inversement, tout cadre est un langage qui veut fixer, donner le ton, définir, délimiter. Le cadre est la plus ultime et la plus intime de toutes les limitations. Le cadrage est un art ontologique de la limitation qui syntonise les lois de notre passivité et notre

activité. Il est à la fois notre environnement, ce qui lui donne ses formes et ses déterminations, et l'espace à partir duquel s'élaborent nos possibilités d'action sur lui.

Peu importe par où on le prend, le cadre a un précédent. Son précédent c'est encore un cadre et ainsi de suite. Tout cadre renvoie à un autre cadre, au point qu'il y a lieu de se demander jusqu'où remonte le cadrage et s'il ne cesse pas de remonter, au point où il y a lieu de s'inquiéter du fait que le cadrage peut être fasciste ou fascisant dans des conditions déterminées. On pourra alors aller jusqu'à penser non seulement que le cadrage pourrait s'avérer être rigide et autoritaire par nature et toujours susceptible de se radicaliser en ce sens, mais aussi qu'il est – comme Roland Barthes l'aura déduit au sujet de la langue – fasciste par nature. Nous voilà en effet au plus près de la problématique établie par Barthes pour sa dernière sémiologie, qu'il présentait en 1977 au Collège de France, et qui le détachait d'une sémiologie dont il aura auparavant défendu l'articulation, suivant laquelle il a su brillamment analyser la cristallisation du langage du pouvoir en mythes comme instruments de la classe dominante. En 1977, il est dorénavant convaincu que tout langage est défini par un rapport au pouvoir et qu'extensivement le fascisme est « déjà en fonction dans la langue » (Noghrehchi, 2017, p. 39). Par conséquent le pouvoir « se dessine inmanquablement dans chaque parole proférée » (*Ibid.*, p. 38). C'est dans cette mesure qu'il parlera d'une substance fasciste opérant à même la langue et pouvant circuler partout. « Tout sociolecte [même là où il prétend être révolutionnaire] vise à empêcher l'autre de parler » (Barthes cité par Noghrehchi, p. 35). Une telle sémiologie critique et politique rappelle que la langue n'est pas un appareil transparent de communication. Son hypothèse de travail est par ailleurs traversée par la critique pasolinienne d'un néofascisme de consommation qui s'avère plus efficace que le fascisme historique, mais à laquelle Barthes refuse de concéder, comme le prétend Pier Paolo Pasolini, qu'il nous laisse sans issus. Il le refuse même là où il admet que ce nouveau fascisme nous conditionne jusque dans nos affects et nos manières de vivre. Prônant la fin de « l'espoir révolutionnaire », Barthes situe l'issue à même le langage, appelant une recherche d'armes idéologiques capables d'analyser la « production mythique de la langue » (*Ibid.*, p. 42) et de tout langage. « Il ne suffit donc pas de penser le contenu libérateur de

son discours, il faut également veiller, à un niveau formel, à ce qu'il ne se fige pas » (*Ibid.*).

Il faudra ajouter, pour alimenter cette problématique sémiotique, que la langue étant toujours soumise aux opérations de cadrage qui l'excèdent, elle les révèle à son tour. Suivant Barthes, je tente de me situer à la surface même de l'écriture où s'agite ses formes et ses mouvements et où toujours elle est à risque de se figer, de contraindre, de cadrer. S'il est une substance fasciste susceptible de circuler partout, dans tout « sociolecte », mais aussi dans tout cadre – et sur ce point précis, Gilles Deleuze et Félix Guattari ne sauraient me contredire – alors je propose de tenter de la suivre n'importe où pour la traquer, admettant d'avance que le fascisme est à la fois un excès de cadrage et un cadrage détraqué. Je tenterai alors de suivre le registre du cadre en un seul grand mouvement déjoué par une forme fragmentaire. Un seul grand geste d'écriture cassé, à supposer qu'à travers lui on puisse dégager quelque chose comme les premières lueurs de la structure du cadre dans ce qu'il a de fascisant et apprendre à voir aussi la structure de cadres fascistes. Ce grand geste n'est pas dada, ni automatiste; il cherche à se tenir au plus près d'une discursivité détachée de tout discours voulant ordonner à son tour, au plus près d'une discursivité fluide. Et puis, je n'épuiserai pas ici l'exercice. Je ne livrerai que quelques fragments.

*

**

Fragment 1 : De l'habitat à l'enclos

Nul besoin d'aller nulle part pour commencer. Je suis ici, chez moi, dans mon bureau. Je fais face à une fenêtre à carreaux. Elle me sépare du paysage lacustre sur lequel elle donne. La Renaissance remonte à ce moment-là de mémoire et avec elle, l'invention de la perspective rendue par ces gravures anciennes où se dessinent les méthodes de travail des peintres. Toujours y figure un homme, avec ses instruments de mesure, des lignes tracées qui le lient artificiellement à un paysage, à son tour médié par un rectangle à carreaux ressemblant presque en tout point à ma fenêtre. Ici, celle qui fait face

à la perspective qui à son tour fait face au paysage, c'est moi. Je regarde le lac à travers ma fenêtre comme l'objet qui, peut-être, veut échapper à rebours à toute perspective. À son tour je regarde la perspective à carreaux qui a pourtant été inventée pour se rapprocher du paysage, pour en rendre au mieux la composition. Se juxtapose dans ce jeu un désir de proximité avec la nature qui en même temps ne peut exister que comme distance.

De là je prends la nature pour objet, l'objet de tous les objets. C'est que je ne suis pas que chez moi dans mon bureau, mais je suis aussi chez moi au beau milieu d'une zone géographique précisée par le langage géographique lui-même. Cette zone est à son tour encadrée. Elle est encadrée par un quadrillage visuellement en tout point identique à celui que mobilisaient les peintres de la perspective pour capter avec leur regard le paysage à l'horizontale. Mais cette fois, la perspective est aplatie, elle nous entoure de toute part. Elle fonctionne à la manière d'un enclos. *Elle est l'enclos de tous les enclos.* Cette bordure ne serait intégralement visible que si l'on flottait au-dessus d'elle pour l'observer d'en haut, en plongée. Elle constitue à elle seule les restes d'un regard divin venu du ciel qu'on n'a pas encore éradiqué, que le drone et le réactionnaire paranoïaque tentent en vain de reproduire. Sans qu'on ne la voie jamais intégralement, cette réalité d'un quadrillage total de la planète structure notre réalité et notre regard sur elle. C'est cette même bordure qu'on désigne sous l'appellation de la propriété privée et de la frontière nationale. Elle constitue notre cadre de vie premier et l'instrument géographique principal à partir duquel se dessinent toutes les formes d'interventions militaires, étatiques, coloniales, industrielles, environnementales.

36	30	24	18	12	6
35	29	23	17	11	5
34	28	22	16	10	4
33	27	21	15	9	3
32	26	20	14	8	2
31	25	19	13	7	1

Figure 1. Ordonnance du 20 mai 1785 ou *Land Ordinance*. Toujours en vigueur aujourd'hui, ce « document officiel » qui accompagne la formation des États-Unis s'élabore comme un dispositif iconotextuel de médiations dont la fonction aura été d'organiser l'expansion et l'appropriation du territoire couvrant la frange ouest du pays encore inoccupé par les colons à l'époque. Bien avant de viser la représentation ou la recension topographique du territoire dans une perspective cartographique, le *Land Ordinance* opère à titre d'instrument de projection, d'arpentage et de définition de la découpe du territoire américain. Il a été progressivement appliqué à l'ensemble du système monde.

Je vis dans un carré (**Fig. 1**). Dans un carré à son tour entouré de carrés. Dans tous mes déplacements, je passe d'un carré à un autre. Et je me déplace. Je me déplace et les carrés ne se désagrègent pas pour autant. Ils se rigidifient à mesure que se développent les infrastructures, les institutions, l'industrie, les machines. Pendant ce temps il est attendu que chacun dans son carré développe son existence et consolide ses fantasmagories, même s'il ne possède aucun lot et même s'il n'en possède qu'une microparcelle. On attend de lui qu'il se fabrique là où il est un habiter, qu'il se fabrique un cadre à son tour afin de se maintenir aussi droit que possible, idéalement comme une sculpture, au milieu du cadre de la société. En effet, une sémiotique de l'habiter ne saurait se départir d'une théorie du cadre, à moins de faire abstraction des formes concrètes dans lesquelles nous vivons. L'habité est à l'habitant ce que le signifié est au signifiant

et l'habitat au signe. En habitant nous signifions l'habitation elle-même comme finalité de toute signification.

La dimension fascisante du cadre de l'habitat démarre dès lors qu'on cherche à le protéger à l'excès, dès lors qu'on endosse les carrés formant notre environnement physique et géographique comme la plus ultime de nos vérités. Ainsi on se resserre dans notre carré. On s'arme de fusils et de chiens de garde, on se met à désirer la propriété privée comme si on l'avait inventé. On placarde nos murs avec des caméras de surveillance et on recouvre les surfaces de ce qui compose son terrain, comme les arbres et même la maison, de pancartes sur lesquelles est écrit : « Interdit de passer », « propriété privée », « attention chien dangereux » (**Fig. 2**). On fait du cadre objectif et objectivant du territoire notre découpage intérieur et notre décoration extérieure. On fait de la perspective découpant le territoire la seule perspective qui vaille, le seul cadre qui vaille en vue de son petit contrôle spatial à soi.



Figure 2. Série de photos prises dans un périmètre d'environ un kilomètre de chez moi à Mandeville, mettant de l'avant des affiches installées par des propriétaires et apparues au courant de la dernière année.

Fragment 2: Excès de cadres; excès d'usage

J'ai acheté un beau cadre. Un beau cadre avec un bouquet de fleurs.

Ninette au téléphone

Dire cadre pour tableau ou pour photographie est une erreur d'usage. Prenons-la toutefois pour le trope métonymique productive qu'elle est plutôt que de nous raidir dans le constat d'une faute de langage. Le rapport de contiguïté logique qui lie l'image d'un bouquet de fleurs au cadre en est un qui « prend le contenant pour le contenu » (Dupriez, 1980, p. 290) et qui, ce faisant, renverse le statut du cadre. Il en fait le contenu sans lui retirer sa valeur de contenant. Or il semble que s'il est un excès de cadre dans notre expérience, il commence à même le fait qu'il s'y déploie justement aussi bien comme contenant et comme contenu. En ceci sa réalité excède largement le domaine de l'art. À côté de l'histoire de l'art et de ses cadres manifestes s'élabore toute une histoire des cadres dont on pourra penser, avec Bernhard Siegert, qu'elles se qualifient en tant que « techniques culturelles » :

As a historically given micronetwork of technologies and techniques, cultural techniques are the “exteriority/materiality of the signifier” [...]. When we speak of cultural techniques [...] we envisage a more or less complex actor network that comprises technological objects as well as the operative chains that are part of and that configure or constitute them (Siegert, 2015, p. 11).

Si on pense le cadre à partir de son acception la plus large, on est surpris de voir à quel point il en existe beaucoup de formes et d'itérations. Par exemple, plus directement devant mes yeux que ma fenêtre à carreaux et le paysage qu'elle médiatise se trouve mon ordinateur. Celui-ci est à son tour composé d'une panoplie de cadres qui sont ceux des écrans et des moniteurs, des boîtes de dialogues, des dossiers et des logiciels. L'internet pour sa part donne accès à des opérations de cadrages réalisées sinon par des milliards, du moins par des millions d'individus, de hackers et d'entreprises. Aux cadres produits par des humains s'ajoutent encore des cadres générées

directement par des machines, et dès qu'on fait un peu attention, tous ces cadres humains et machiniques ne manqueront pas de nous apparaître comme participant d'une seule et même surface. Aux cadres cybernétiques et technologiques se branche toute une série d'appareils qui optimisent à leur tour les opérations de cadrages : le fax, le scanner, le téléphone intelligent, les caméras, les « *selfie sticks* », les imprimantes, les techniques de gestion automatisée de ses appareils électroniques, etc. Se branchent aussi les institutions qui sont encore des cadres, et dans cette catégorie il faudra inclure la famille, l'État et tous ses tentacules, les écoles, les musées, etc.; ces cadres de la société et de « dressage » des individus. Ainsi on dira de l'enfant qu'il lui faut un encadrement. Il faudra bien sûr ajouter le complexe militaro-industriel, avec ses cadres militaires et ses cadres d'entreprises. Le patron et le colonel. Le petit chef, le leader et le manager. On dira aussi d'un milieu qu'il est un cadre et on fera usage de l'expression : « dans le cadre de ceci ou de cela ».

En même temps que de se livrer sous une multitude de formes concrètes, le cadre constitue peut-être le niveau d'abstraction le plus élevé. Il est ce par quoi nous pensons : nos cadres épistémologiques, nos cadres d'interprétation. Et en même temps il nous rappelle que nous pensons avec des cadres dans ce qu'ils ont de foncièrement visuel, dans ce qu'ils ont de foncièrement formel. Les cadres sont l'expression matérielle concrète de ce que Jacques Rancière nomme par ailleurs « les *formes* de pensée que nous appelons rationnelles et des *formes* de communauté que nous appelons démocratiques » (2021). Et en même temps, le cadre est toujours plus agressif et impératif que la forme qui, elle, est plus souple.

Le conspirationnisme et les tendances fascistes se consolident quelque part dans ce bordel de cadres. Or il ne faut pas se laisser bernier par ce bordel. Les cadres fascistes et fascistes n'ont rien à voir avec la dissémination. Ils visent le resserrement de la totalité dans un cadre. Ils se définissent en tout point comme désir de *resserrement d'un cadre déterminé, comme création spécifique et comme repli des individus qui les portent sur le cadre lui-même*. Ils visent à faire coïncider le réel, ses machines et ses techniques culturelles avec eux. Toute l'analyse de leur constitution peut se réfléchir relativement aux jeux de cadrages auxquels jouent ces « fous » et dont ils sont le produit, jeux auxquels se mêle « [...] un certain nombre d'institutions,

de procédures, de formes d'action, mais aussi de mots, de phrases, d'images et de représentations qui n'expriment pas les sentiments du peuple, mais créent un certain peuple, en lui créant un régime spécifique d'affects » (*Ibid.*). Le fasciste en dernière instance veut prendre le contenant pour le contenu : il veut se faire cadre et détruire tout ce qui ne s'y replie pas avec lui. C'est là un cadre rationnel.

Fragment 3 : « It looked cool »

Le jeune Kyle Rittenhouse, à 17 ans, a tiré sur trois « rioters » au beau milieu d'une manifestation commémorant le meurtre d'un homme noir par la police à Kenosha, « rioters » auxquels le juge du procès qui s'en est suivi a par ailleurs refusé de reconnaître le statut de victimes. Pourtant deux en sont mortes et l'autre a été blessée. Kyle, le mineur au « rifle » s'est déplacé de son carré en Illinois où il réside pour se rendre dans un autre carré à Kenosha. D'un carré à l'autre, la mission est la même, transcendante : se défendre et défendre les citoyens américains menacés à même ce grand cadre qu'est le territoire national américain. Ainsi, un petit gars est parti rejoindre des individus lui ressemblant, pour la majorité des inconnus, pour jouer aux militaires, pour jouer à la défense. Alors on ne s'étonne pas si, pour se faire, il s'est déguisé avec un t-shirt vert et une sacoche de munitions. À ce titre, Kyle et ses pairs aussi s'étaient bien mis pour l'occasion. Bien qu'il n'ait pas été arrêté sur le coup, mais seulement deux jours plus tard, il a fini par faire l'objet d'un procès dont on sait aujourd'hui qu'il lui a été cordial en le déclarant innocent. Je m'intéresse ici au fait qu'en cour, Kyle a admis avoir choisi d'amener avec lui un fusil notamment pour avoir « l'air cool » (Manjoo, 2021). Se faisant il a avoué qu'il se voyait dès lors dans un cadre : Kyle ayant l'air cool de se défendre, se visualisant ainsi avancer vers Kenosha avec son fusil. Il se mettait en scène, se considérait stylé, préparé pour toutes les caméras qui allaient braquer leur œil sur lui ce soir-là. À partir de cet événement tragique, plusieurs images ont été produites et ont circulé sur les médias sociaux et encore d'autres ont été imprimées sur des posters à leur tour installés dans l'espace public aux États-Unis et au Canada (Devlin, 2021). Ces images ont ceci de troublant qu'elles reconduisent un fantasme qui précède, succède et excède à la fois cet acte de vigilantisme qui a causé la mort. Sur toutes ces images élogieuses, le corps vigilant de Kyle s'y voit montré sous

l'apparence d'un héros semblable à ceux qu'on retrouvait dans la vieille propagande fasciste.

Voici, ci-dessous, un exemple inquiétant de ces images produites pour appuyer « Kyle le courageux » et que Kyle lui-même a reproduites sur son compte Instagram. Cette figure (**Fig. 3**) présente un poster avec fond blanc qui, par contraste, fait ressortir un propos bichrome : un corps à fusil, à casquette et à lunette s'érige comme une créature gigantesque et disproportionnée à l'échelle du territoire américain. Le territoire révélé par le signe-drapeau sous-tend, nous le savons, les carrés territoriaux de la propriété et de la sécurité cachés à même la carte du Wisconsin qui, elle, est ici réduite à l'ensemble de signes typiques et symboliques qu'on emploie pour représenter la carte des États-Unis : ses lignes très, très droites, ses couleurs, son blanc immaculé et terrifiant, ses étoiles. La couleur rouge du drapeau fait écho au rouge de la lunette de tir fabulée de Kyle. Je dis fabulée en ceci qu'il ne portait pas de telle lunette au moment de la tuerie. Ainsi, l'ajout de cet accessoire nous dit : « Kyle avait raison » parce qu'il voyait avec cette lunette rouge de sang, rouge de territoire. Kyle a eu raison d'une raison visuelle. Irréductible à la stricte vision augmentée d'un personnage de jeux vidéo, comparable à celle d'un tireur d'élite en mission militaire, l'œil prosthétique de Kyle s'élève au plan fantasmé du regard divin qui voit sa nation en plongée. C'est là la fonction de la lunette : nous rappeler qu'il est ici question de voir juste, de viser juste et de haut, de très haut, de flotter dans un « ciel astrologique » (Giroux, 2021, p. 62).



Figure 3. « Kyle was right », poster produit par l'organisation anonyme *International Conservative Community*.

Or justement, cette lunette et ce fusil qui partagent la surface de l'image nous rappellent aussi que de viser, c'est toujours soumettre son regard à une cible, à la recherche de la cible à tirer. Qui a déjà tiré au fusil ou a déjà vu un thriller américain sait que quand on tire au fusil, on a besoin que d'un œil, qu'il est nécessaire de fermer l'autre, ce qui réduit largement la vision. Le fusil est le tube à travers lequel passe la balle pour atteindre la cible. La lunette est le viseur qui s'apparente au fusil en ce qu'il en partage le cadrage singulier, avec sa cible et sa visée. Pis, en s'y substituant, la lunette de tir se déploie comme un viseur permanent. Le cadrage se faisant cible se présente à la fois comme aspiration d'une vision totale sur le territoire vu d'en haut et comme réduction nécessaire de la vision à la cible qui le menace.

Kyle avait l'air cool, mais cela dit il ne faudra pas le penser qu'à l'aune d'images empruntées à un corpus militaire et fasciste du héros esthétisé. Il avait l'air cool parce qu'à travers son œil fait cadre fait cible il a vu juste dans l'image du héros qui sait voir sa cible, et ce,

même sans lunette, même s'il aura fallu ajouter la lunette en aval pour intensifier ce désir d'un regard fait arme. Le tribunal qui a tranché en faveur de cet acte violent comme légitime défense, avec son jugement suprême, son jugement d'État, s'est enjoint au cadrage du petit Kyle devenu grand. Pis, il a confirmé que la visée de l'adolescent est aussi la sienne. Les supporters de Kyle espèrent aujourd'hui ériger en son nom un monument sculptural dans l'espace public (fig. 4), question de forcer cette injonction faite au regard : transformons l'espace public en zone de tir (Luca, 2021). « *It looks cool* ».



Figure 4. Simulation de la statue de Kyle.

Fragment 4. Vers la dissolution du cadre

Me voici toujours les yeux grands ouverts, dans l'*hic et nunc* du fascisme, assise chez moi, parmi ses vestiges et ses ruines, ses formes de vie actives et sa haine. Je m'y positionne pour viser à l'envers, pour viser très précisément une immédiateté visible et invisible, intentionnelle et inintentionnelle, que le cadrage ne saurait s'arroger.

À quand la dissolution des cadres? C'est que même les plus rigides et les plus fascisants d'entre eux tendent toujours vers leur propre dissolution. Ils sont fragiles comme un enfant qui cherche sans le savoir l'amour que ses parents ne lui ont pas donné.

Ce qu'il s'agit de considérer, c'est la possibilité d'un *démontage* des cadres, de tous les cadres qui veulent nous arracher les yeux. C'est la

TRAHIR

possibilité d'une *ex-position*, tendue vers un espace exogène à tous les cadres, une spatialité toujours déjà-là.

Gardons-nous de bons yeux qui savent, en dernière instance, que le réel ne se laisse ni classer, ni cadrer.

Bibliographie

- Buck-Morss, Susan (2010). *Voir le Capital. Théorie critique et culture visuelle*, Paris, Les Prairies ordinaires.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari (1972). *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit.
- Devlin, Meagan (2021). « White Supremacists Posters appear on Vancouver Seawall », *DH News*, Vancouver, 7 janvier 2021.
- Dupriez, Bernard (1984). *Gradus: Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'Éditions.
- Giroux, Dalie (2020). « Le corps morcelé de la réaction globale. Notes sur la forme contemporaine du fascisme », *LundiMatin*, n° 228.
- Giroux, Dalie (2021). « L'intelligence de la crise / La crise de l'intelligence. Notes pour une généalogie intime du conspirationnisme », *Moebius*, n° 168-169, p. 61-80.
- Harootunian, Harry (2006). « The Future of Fascism », *Radical Philosophy*, vol. 136.
- Heidegger, Martin (1967). *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Librairie Gallimard.
- Le Garrec, Maël (2020). « Deleuze et Guattari : Le délire parle toujours de race », *Érès*, vol. 1, n° 96, p. 186-199.
- Luca, Joe (2021). « It's Time We Erect a Statue for Kyle Rittenhouse », *Medium*, San Francisco, 1 décembre 2021.
- Manjoo, Farhad (2021). « The Truth About Kyle Rittenhouse's Gun », *New York Times*, New York, 17 novembre 2021.
- Noghrehchi, Hessam (2017). « Le fascisme de la langue », *Littérature*, vol. 186, n° 2, 2017, p. 34-43.
- Rancière, Jacques (2021). « Les fous et les sages - réflexions sur la fin de la présidence Trump », *AOC*, 14 janvier 2021.
- Siegert, Bernhard (2015). *Cultural Techniques. Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, New York, Fordham University Press.