

Dwelling: A Set-up Habitation : un arrangement

Stephen Horne

Number 85, Summer 2010

Conflit
Conflict

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63719ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Horne, S. (2010). Dwelling: A Set-up / Habitation : un arrangement. *Ciel variable*, (85), 27–30.

Dwelling: A Set-up

BY STEPHEN HORNE

Now just have a look at this machine. Up till now a few things still had to be set by hand, but from this moment it works all by itself.... It's a remarkable piece of apparatus ...
Franz Kafka, *The Penal Colony*¹

Recent years have seen an interpenetration of mass media (as both publicity and technics), state violence, and “terrorism.” Simultaneously, the intrusion of administration and management into all aspects of everyday life has become ever more insidious. In the epoch of “biopolitics,” in which life is defined in terms such as “breeding,” “adaptation,” and “being-information,” neither politics nor ethics can be understood solely in terms of individual rights or economic systems. Kafka’s description of a torture machine as a self-regulating disciplinary device, a *dispositif*, or an “apparatus” applies well to “media” in this epoch. Kafka’s device, “working all by itself,” expresses our current situation – the protection of life becoming the administration of death.

The exploration by Emanuel Licha, a Paris-based artist, of the media’s role in this administration reveals an ambiguity: media dissimulation supports the legitimacy of the state monopoly on violence, but it also appears in challenges to state–corporate collusion in the regulation of visual modes of participation in warfare. Licha’s project defines itself as such a challenge to the forces of domination and regulation of the visual field, and, most perceptively, reveals a situation in which the primary dissimulation is one in which concealment occurs by showing. This state–corporate regulatory project is embodied in spatial techniques adopted from architecture and cinema. The virtualization of architecture has followed the recognition of film as already architectural. The integration of computer-assisted design and production in this field is a contributor to the high-stakes competition over who or what controls the definition of perception, the public space, and what will be called “reality” – and, perhaps more importantly, who or what defines the matter as an issue of “control.”

In *War Tourist* (2004–2008), *R for Real* (2008), *Bagdads* (2009), and *Mirages* (2010) Licha uses architectural and theatrical means to situate the viewer with respect to photography and mass media – that is, he constructs a participatory relationship with the viewer using the device of *mise-en-scène* arranged using the dissimulation procedures common to architecture, cinema, the art institution, and, now, the military. His concern is to open gaps to engage critical subjectivity in the network of spectacle and permanent global war, and his approach involves staged empiricism and fictional documentary. In his “set-ups,” he empirically documents “actual” events and sites constructed for the training of police and military recruits in simulated combat situations, with an emphasis on the media dimension of contemporary combat and social control. For *Mirages* and *Bagdads*, Licha filmed and pho-

tographed at Fort Irwin, a vast U.S. training facility in the California desert built, with Hollywood expertise, to resemble an Iraqi city, complete with Iraqi immigrants to the United States acting the roles of Iraqi civilians and insurgents. Licha also photographed at a major Hollywood studio and at sites of various exotic simulations in Las Vegas, and these elements overlap in his constructions.

What is most remarkable in Licha’s practice is his proposal that we examine the current affinity between “media” (roughly, the realm of an aestheticized politics) and military force. Resulting from a confrontation between the photographic and televisual image as it functions in both current practices of state violence and struggles to challenge the legitimacy of such violence, his gallery installations propose *mise-en-scène* and performativity as a passage to critical agency.

The five-channel video installation *War Tourist* specifically confronts us with the role of the spectator in the commodification and exploitation of suffering that follows the progress of violent conflicts. The sites of conflict and trauma visited by Licha’s persona, the war tourist, are Sarajevo, Auschwitz, a riot site in the Paris suburbs, the Chernobyl nuclear disaster, and post-Katrina New Orleans. The persona takes snapshots of really good bomb damage, destroyed homes, and similar sources of excitement. The images are instantly transmissible, viewable anywhere, anytime, thanks to electronic communications. This collapse of differences between here and there, then and now, is an important aspect of the trauma that media technologies engender but is also an aspect of the theatricality that initiates agency.²

In *R for Real* (2008), Licha presents a video installation composed of screens on which are projected, sequentially, three versions of a “stage set” used for training purposes by the French national police. The *mise-en-scène* consists of a street with burned cars and buses – a riot scene. Practice or training sessions are carried out with police officers “playing” both roles, those of the police and the rioters. The first sequence is a viewing of the scene without clues as to its ambiguous status; second, we are allowed to see the scene as an event, as a riot in progress; finally, we go behind the scenes to see a deconstruction of the fictional staging of the training session, which includes an element from the previous but ongoing “performance,” Licha’s persona the war tourist. In this case, the war tourist is seen on the set photographing the wreckage caused by the riot as if it were an entertaining tourist site. The breakdown of the narrative into three segments relativizes the status of the various elements. For example, where are the boundaries of dissimulation operating with respect to the playing of their parts by the police officers, some of whom are playing actors playing rioters while some are playing “themselves.” The orientation that would allow such identities to be established is an outcome of narrative, something in this case contingent on the viewing subject.

Bagdads and *Mirages*, which together comprise the exhibition *Why Photogenic?*, rely on the interconnection of architectural and cinematic artifice to reflect on the moulding and in-forming of our seeing that has been named *spectacle*. In *Why Photogenic?*, walls

shape corridors and rooms, and openings in walls frame windows that open into a room with projection screens, ostensible views of an “outside.” Walls (screens), rotated ninety degrees, are a floor, and a floor framed in an art gallery is a pedestal, a podium, a stage from which viewers are “hailed.” The “outside” that takes place on the video screens is also a theatre, the theatre of military/media operations that Kafka foresaw in the global business enterprise that he named “The Theatre of Oklahoma.”³ It is also a theatre in which is being staged the performance of a rehearsal or a *répétition*, filmed by the artist and incorporated into his space built within the gallery. This performance is a frame for the other theatre, the military scenario, just as *mise-en-scène* stages each viewer as a subject. These various appearances of the site, the territory, and the stage

(...) Licha filmed and photographed at Fort Irwin, a vast U.S. training facility in the California desert built, with Hollywood expertise, to resemble an Iraqi city (...)

exist in ways both virtual and actual, but what is always there is the factor of control. This control is in some ways benign; after all, architecture uses walls to separate and divide but also to connect and include, as do our electronic “bridges.” A video image seen through a window creates a certain shock, since we already regard the photograph as a window, disregarding its condition as symbolic. What happens when a photographic/video image of a plausible exterior scene is viewed through a window? And when that photographic image has been made in the documentary/factual fashion of a theatrical staging? And finally, the art gallery itself is, ideologically, a window, an apparatus to which we find ourselves subject.

It would be a cliché to suggest that Hollywood and America are becoming ever more synonymous. “America” is today the name of the ongoing process working itself out as permanent global warfare. Within this process the progress of apparatus, which controls through spectacle, acceleration, and surveillance, is ever more insidious. If Hollywood is the model of image production for the world, its success is due to the world’s participation in an increasing conformity with the technical image. In other words, the world is permanently globalizing as image. The image enters its place in the circuits of an accelerating repetition and this becomes its ground (nature) as frame, as apparatus.

Samuel Weber and Giorgio Agamben have each provided descriptions of *apparatus*, with Weber referring to an “even more inanimate eye,”⁴ while Agamben pursues Foucault’s militaristic definition of *apparatus* (a set of strategies of the relations of forces),⁵ writing, “I shall call apparatus literally anything that has in some way the capacity to capture, orient, determine, intercept, model, control, or secure the gestures, behaviours, opinions, or discourses of living beings.”⁶ He includes many diverse examples,

such as navigation, cigarettes, factories, confession, cellular telephones, and language itself, and goes on to suggest that the “extreme phase of capitalist development in which we live could be defined as a massive accumulation and proliferation of apparatuses.” Finally, and most importantly, Agamben identifies “apparatus” with the administration or management of dwelling.

Susan Sontag recognized the “apparatus” definition of photographs in her book *On Photography*; in her later work, however, she tended to see photography in the context of an individualist/humanist ethics. Overcoming her earlier stance regarding the photograph’s inability to move a viewer or alter a social perception, Sontag modified her position to affirm that the photograph can and must represent human suffering. However, following Judith Butler⁷ and Agamben with regard to the other-than-human dimension of apparatuses, it seems that any technical image is an actual piece and instrument of human suffering, operating “all by itself.”

A couple of observations follow. First, contemporary art, the military/corporate sphere, and terrorism are all using the same media, and because these media are electronic, war coincides with its own documentation, opening new possibilities for war/terrorism by media, as media. Second, in recent decades artists have directed the critique of representation against the belief in photographic truth, and now televisual and photographic images such as the World Trade Center catastrophe, the Abu Ghraib images, and YouTube videos of beheadings and kidnappings occur in a context inviting the acceptance of their documentation as truth. While such an empirical conception of truth is tempting in this context, it seems that the digital, televisual configuration directs us to reinvent a critical relationship with the image within the media economy of symbolic value, “the beyond truth and falsity that is created in view of mediation and transmission.”⁸

1 Franz Kafka, *The Penal Colony*, in *Collected Stories* (New York: Knopf, 1993), p. 131. 2 Samuel Weber, *Theatricality as Medium* (New York: Fordham University Press, 2004), pp. 31ff. Weber explains how theatre, by way of its internal repetition, opens a gap that is subjectivity itself. 3 Franz Kafka, *America* (New York: Schocken Books, 1962), p. 272. 4 Samuel Weber, “Mass Mediauras, or: Art, Aura and Media in the Work of Walter Benjamin,” in *Mass Mediauras: Form, Technics, Media* (Stanford: Stanford University Press, 1996), p. 100: “... the even more ‘inanimate’ eye to which people relate increasingly in the age of technical reproducibility: the eye of the camera. What is peculiar to this eye, however, is that it is always ready, always prepared (*appareare*) to take in and take up everything without ever looking back. The recording apparatus, whether visual or auditory, ‘takes up’ everything but never looks back, never returns the glance.... Instead, what it does is to arrest and separate and reproduce the ‘here-and-now’ again and again in a proliferating series of images which go here and there, a mass of pictures that cannot keep still even if they are instantaneous ‘snapshots’. ... What is ultimately arrested, ‘taken up’, broken down, spliced back together again and then let loose ... is the moment itself. The ‘time’ of reproducibility is that of this ‘posthumously shocked,’ immobilized, dispersed, recollected and finally forgotten moment, ever on the verge, always coming to pass.” 5 Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977* (New York: Pantheon, 1980), pp. 194–96. Foucault expressed his conception of *dispositif* (apparatus/artifice) in a almost-military language: “The apparatus is precisely this: a set of strategies of the relations of forces supporting, and supported by, certain types of knowledge.” 6 Giorgio Agamben, *Apparatus* (Stanford: Stanford University Press, 2009), p. 11. 7 Judith Butler, “Torture and the Ethics of Photography,” in *Frames of War* (London: Verso, 2009), p. 67. 8 Thomas Keenan, “Mobilizing Shame,” *South Atlantic Quarterly*, vol. 103, no. 2/3: 435.

— **Stephen Horne** is an artist and a writer whose essays have appeared in periodicals (Third Text, Parachute, Art Press, Flash Art, Canadian Art, C Magazine, Fuse) and anthologies in English, French, and German. He edited *Fiction, or Other Accounts of Photography* (Montreal: Dazibao, 2000) and published *Abandon Building: Selected Writings on Art* (Press Eleven, 2007). Horne was an associate professor at NSCAD from 1980 to 2005 and taught MFE seminars at Concordia University from 1992 to 2000. He currently lives in France and Montreal.

—

Habitation : un arrangement

PAR STEPHEN HORNE

« Regardez-moi cette machine [...] Jusqu’à présent il fallait la servir, maintenant elle fonctionne toute seule. [...] C’est un appareil très curieux. »
Franz Kafka, *La Colonie pénitentiaire*¹

On assiste depuis quelque temps à une interpénétration des médias de masse (à la fois publicité et techniques), de la violence étatique et du « terrorisme ». Simultanément, l’intrusion de l’Administration dans tous les aspects de la vie quotidienne devient sans cesse plus insidieuse. En cette époque de « bio-politiques », où la vie se définit en termes d’« amélioration génétique », d’« adaptation » et d’« être-devenir », ni la politique ni l’éthique ne peuvent se comprendre uniquement selon les droits individuels ou les systèmes économiques. La description que fait Kafka d’une machine à torturer, en tant qu’appareil disciplinaire autorégulé, instrument ou dispositif, s’applique bien aux « médias » de notre temps. Le mécanisme de Kafka, « fonctionnant tout seul », rend sensible la situation courante – la protection de la vie devenant l’administration de la mort.

L’exploration d’Emanuel Licha, un artiste établi à Paris, portant sur le rôle des médias dans cette administration révèle une ambiguïté : la dissimulation provoquée par les médias appuie la légitimité du monopole étatique sur la violence, mais elle semble aussi dénier la collusion entre l’État et le corporatisme qui se manifeste par la régulation des modes visuels de participation à l’état de guerre. Le projet de Licha se définit comme un tel défi lancé aux forces de domination et de régulation du champ visuel et dévoile, avec perspicacité, une situation dans laquelle cette dissimulation fondamentale s’effectue en s’exposant. Ce projet régulateur mis au point par l’État corporatiste prend forme par des techniques spatiales empruntées à l’architecture et au cinéma. La virtualisation de l’architecture procède de la compréhension du film comme étant déjà architectonique. L’intégration de la conception assistée par ordinateur, et la production dans ce domaine, contribue à alimenter la vive compétition

portant sur qui ou ce qui contrôle la définition de la perception, l’espace public et ce qui sera nommé « réalité » – et, peut-être est-ce plus important, qui ou ce qui détermine cette affaire comme une question de « contrôle ».

Dans *War Tourist* (2004–2008), *R for Real* (2008), *Bagdads* (2009) et *Mirages* (2010), Emanuel Licha utilise des moyens architecturaux et théâtraux pour situer le regardeur quant à la photographie et aux médias de masse – c’est-à-dire qu’il construit une relation participative avec celui-ci par le biais d’un dispositif de *mise en scène* faisant appel aux procédures de dissimulation communes à l’architecture, au cinéma, à l’institution artistique et, maintenant, à l’organisation militaire. Ce faisant, il cherche à ouvrir des brèches afin d’éveiller une subjectivité critique concernant le réseau du spectacle et l’état de guerre généralisé, son approche mobilisant empirisme scénographique et documentaire fictionnel. Dans ses « arrangements », il documente des événements « réels » et des lieux aménagés pour l’entraînement des recrues policières et militaires effectué dans des situations de combat simulé, en accentuant la dimension médiatique du combat contemporain et du contrôle social. Pour *Mirages* et *Bagdads*, Licha a filmé et photographié Fort Irwin, un vaste camp d’entraînement américain situé dans le désert californien et construit, avec l’expertise hollywoodienne, pour ressembler à une ville irakienne, puis a utilisé des immigrés irakiens aux États-Unis pour jouer le rôle de civils et d’insurgés irakiens. L’artiste a également photographié un grand studio de Hollywood et des sites à l’exotisme simulé de Las Vegas, ces éléments se chevauchant dans ses constructions.

Le plus remarquable dans la pratique de Licha, c’est qu’il nous invite à examiner les affinités courantes entre les « médias » (...) et la force militaire.

Le plus remarquable dans la pratique de Licha, c’est qu’il nous invite à examiner les affinités courantes entre les « médias » (*grosso modo*, le domaine d’une politique esthétisée) et la force militaire. Découlant de la confrontation entre les images photographique et télévisuelle, en ce qu’elle se manifeste dans les pratiques communes à la violence étatique et aux luttes visant à contester la légitimité de cette violence, ses installations en galerie proposent des mises en scène et une « performativité » qui ouvrent la voie à une puissance d’agir critique [*critical agency*].

War Tourist, une installation vidéo à cinq canaux, nous oblige à faire face au rôle du spectateur dans la marchandisation et l’exploitation de la souffrance résultant de la progression de conflits violents. Énumérons les zones de conflits et de traumatismes visitées par Licha, en tant que touriste de guerre : Sarajevo, Auschwitz, un site d’émeute dans les banlieues de Paris, la centrale nucléaire de Tchernobyl et La Nouvelle-Orléans dévastée par l’ouragan Katrina. L’artiste prend des photos d’amateur des dégâts causés par des bombes, de maisons détruites et de



Bagdads, 2009, quadriptyque photographique / photographic quadriptych, épreuves numériques couleur / digital colour prints, 67 x 107 cm ch. / each

sources similaires d'émotions fortes. Les images sont immédiatement transmissibles, visibles partout, en tout temps, grâce aux communications électroniques. Cet effondrement des différences entre ici et là-bas, entre alors et maintenant représente un aspect important du choc généré par les technologies médiatiques, mais il s'agit également d'un aspect de la théâtralité qui nous engage à l'action².

Dans *R for Real* (2008), Licha présente une installation vidéo composée d'écrans sur lesquels sont projetées, en séquence, trois versions d'un « décor » utilisé à des fins d'entraînement par la police nationale française. La mise en scène consiste en une rue encombrée d'automobiles et d'autobus incendiés – une scène d'émeute. Les séances d'entraînement ou de pratique sont exécutées par des agents de police « jouant » les deux rôles, policiers et émeutiers. La première séquence donne un aperçu de la scène sans indices quant à son statut ambigu; dans la seconde, on peut voir la scène comme un événement, le déroulement d'une émeute; finalement, on se trouve dans les coulisses pour apercevoir une déconstruction de la scénographie fictive de la séance d'entraînement, qui inclut un élément de la « performance » précédente, mais toujours en cours : le personnage de Licha en touriste de guerre. En l'occurrence, on voit ce « touriste » dans le décor en train de photographier les débris laissés par l'émeute comme s'il s'agissait d'un centre touristique divertissant. Cette décomposition de la narration en trois segments relativise la nature de ses différents éléments. Par exemple, comment situer les frontières exploitées dans cette dissimulation en ce qui concerne le fait de faire des policiers des acteurs, certains jouant les émeutiers, tandis que d'autres jouent leur propre rôle. La caractérisation qui permettrait d'établir ces identités découle de la narration, dans ce cas-ci contingente au sujet percevant.

Bagdads et Mirages, composant ensemble l'exposition *Why Photogenic?* reposent sur l'interconnexion des artifices architecturaux et cinématiques afin d'interroger la formation et l'in-formation de notre perception visuelle que l'on a nommée *spectacle*. Dans cette exposition, des murs forment corridors et pièces, des embrasures dans les murs découpent des fenêtres qui ouvrent sur une pièce comportant des écrans de projection, vues apparentes d'un « dehors ». Les murs (écrans), pivotant à 90 degrés, se transforment en plancher, et un plancher encadré dans une galerie d'art devient un socle, un podium, une scène à partir de laquelle les regardeurs sont « salvés ». Le « dehors » projeté sur les écrans vidéo est également un théâtre, le théâtre des opérations militaro-médiatiques anticipées par Kafka dans cette entreprise commerciale planétaire nommée « Le Grand Théâtre de l'Oklahoma »³. C'est aussi un théâtre qui présente la performance d'une répétition⁴, filmée par l'artiste et intégrée dans l'espace construit au sein de la galerie. Cette performance représente un cadre pour l'autre théâtre, celui où se joue le scénario militaire, tout comme la mise en scène montre chaque regardeur en tant que sujet. Les diverses apparences du lieu, du territoire et de la scène existent tout à la fois de façon virtuelle et actuelle, mais ce qui est toujours présent, c'est l'élément de contrôle. Contrôle en quelque sorte bénin; après tout, l'architecture utilise les murs pour séparer et diviser, mais aussi pour relier et inclure, tout

comme nos « ponts » électroniques. Une image vidéo perçue par une fenêtre crée un certain choc, puisque nous considérons déjà la photographie comme une fenêtre, sans tenir compte de sa condition symbolique. Que se passe-t-il lorsqu'une image photo ou vidéo d'une scène apparemment d'extérieur se perçoit par une fenêtre? Et lorsque cette image photographique a été réalisée comme le document factuel d'une mise en scène théâtrale? Finalement, la galerie d'art elle-même, d'un point de vue idéologique, représente une fenêtre, un dispositif qui nous assujettit.

Ce serait un cliché de suggérer que Hollywood et l'Amérique deviennent de plus en plus synonymes. L'« Amérique » est aujourd'hui le nom du processus qui s'entraîne sans relâche à la guerre planétaire permanente. Dans ce mouvement, l'accroissement des dispositifs, qui exercent leur contrôle par l'intermédiaire du spectacle, de l'accélération et de la surveillance, devient d'autant plus insidieux. Si Hollywood représente le modèle de la production d'images pour le monde, son succès provient de la participation de ce monde à une conformité croissante avec l'image technique. Autrement dit, le monde se mondialise en permanence en tant qu'image. L'image prend sa place dans les circuits d'une répétition accélérée et cette situation devient son fondement (sa nature) comme cadre, comme dispositif.

Samuel Weber et Giorgio Agamben ont chacun proposé des définitions du terme « dispositif » [*apparatus*], Weber s'y reporte comme à un « œil encore plus inanimé »⁵, tandis qu'Agamben prolonge la définition militaire foucaldienne du dispositif (des stratégies de rapport de forces)⁶. Il écrit : « [...] j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. »⁷ Agamben mentionne divers exemples comme la navigation, la cigarette, les usines, la confession, les téléphones cellulaires, le langage lui-même, et définit « [...] la phase extrême du développement capitaliste dans laquelle nous vivons comme une gigantesque accumulation et prolifération de dispositifs »⁸. En outre, et ce qui est plus important encore, Agamben identifie le « dispositif » avec la gestion de l'habitation.

Dans son essai *Sur la photographie*, Susan Sontag reconnaît cette définition du dispositif dans les photographies; dans ses écrits ultérieurs, toutefois, elle incline à voir la photographie dans le contexte d'une éthique humaniste individualiste. Dépasant sa disposition initiale quant à l'inaptitude de la photographie à émouvoir un regardeur ou à transformer une perception sociale, Sontag modifie sa position en affirmant que la photographie peut et doit représenter la souffrance humaine. Néanmoins, à la suite de Judith Butler⁹ et d'Agamben qui considèrent la dimension autrement qu'humaine des dispositifs, il semble que toute image technique représente un véritable instrument de souffrance humaine, fonctionnant « tout seul ».

Quelques observations pour conclure. Premièrement, l'art contemporain, le complexe militaro-corporatif et le terrorisme font tous appel aux mêmes médias, et puisque ces médias sont électroniques, l'état de guerre coïncide avec sa propre documentation, ouvrant ainsi de nouvelles possibilités aux médias

de pratiquer en tant que tels une guerre terroriste. Deuxièmement, durant les dernières décennies, les artistes ont dirigé une critique de la représentation contre la croyance en la véracité photographique, alors qu'aujourd'hui, les images photographiques et télévisuelles montrant la catastrophe du World Trade Center et la prison d'Abou Ghraïb où les vidéos de décapitations et d'enlèvements de YouTube se présentent dans un contexte qui invite à accepter leur documentation comme véridique. Bien que cette conception empirique de la vérité paraisse séduisante dans ce contexte, il semble que la configuration numérique et télévisuelle nous incite à réinventer une relation critique avec l'image à l'intérieur de l'économie médiatique de la valeur symbolique, « l'au-delà de la vérité et de la fausseté produit en vue de la médiation et de la transmission »¹⁰. Traduit par Jacques Perron

1 Franz Kafka, « La Colonie pénitentiaire », trad. de A. Vialatte, dans *Œuvres complètes* II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, p. 304-305. 2 Samuel Weber, *Theatricality as Medium*, New York, Fordham University Press, 2004, p. 31. Weber explique comment le théâtre, en raison de sa répétition interne, ouvre une brèche qui est la subjectivité elle-même. 3 Franz Kafka, « L'Amérique » [L'Oublié], trad. de A. Vialatte, dans *Œuvres complètes* I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 235. 4 L'auteur joue ici sur les mots « rehearsal » et « repetition » pour appuyer son commentaire : « ... the performance of a rehearsal or a repetition... ». (N.d.T.) 5 Samuel Weber, « Mass Mediauras, or: Art, Aura and Media in the Work of Walter Benjamin », dans *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*, Stanford, Stanford University Press, 1996, p. 100 : [...] l'œil encore plus « inanimé » auquel les gens sont de plus en plus reliés en cette époque de reproductibilité technique : l'œil de la caméra. Ce qui est particulier à cet œil, toutefois, c'est qu'il est toujours prêt, toujours préparé (*apparare*) à tout recevoir et à tout prendre sans jamais jeter un coup d'œil en arrière. Le dispositif d'enregistrement, visuel ou sonore, « absorbe » tout mais sans jamais regarder derrière, sans jamais retourner un regard... Ce qu'il fait plutôt, c'est d'arrêter et séparer et reproduire l'« ici et maintenant » encore et encore dans une série d'images en prolifération qui vont de ci de là, une masse d'images qui ne peuvent s'immobiliser même si elles sont des photos d'amateur instantanées [...]. Ce qui est finalement fixé, « absorbé », décomposé, collé ensemble de nouveau et puis relâché [...] c'est le moment lui-même. Le « temps » de la reproductibilité est celui de ce moment « choc posthume », immobilisé, dispersé, remémoré et finalement oublié, sans cesse sur le point, toujours en train de passer. 6 Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », entretien dans *Dits et écrits* II, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2001, p. 298 sq. Foucault explique sa conception du dispositif avec un langage quasimilitaire : « C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux. » 7 Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2007, p. 31. 8 *Ibid.*, p. 33-34. 9 Judith Butler, « Torture and Ethics of Photography », dans *Frames of War*, Londre, Verso, 2009, p. 67. 10 Thomas Keenan, « Mobilizing Shame », *South Atlantic Quarterly*, vol. 103, n° 2-3, p. 435.

Stephen Horne est un artiste et un auteur dont les essais ont paru dans des périodiques (Third Text, Parachute, Art Press, Flash Art, Canadian Art, C Magazine, Fuse) **et dans des anthologies en langue anglaise, française et allemande.** Directeur de la publication *Fiction, or Other Accounts of Photography* (Montréal, Dazibao, 2000), il a également publié *Abandon Building: Selected Writings on Art* (Press Eleven, 2007). Horne a été professeur agrégé au NASCAD de 1980 à 2005 et il a dirigé des séminaires de maîtrise à l'Université Concordia de 1992 à 2000. Il habite en France et à Montréal.