

Emanuel Licha, Le travail du regard Emanuel Licha, The Work of Seeing

Guillaume Lafleur

Number 107, Fall 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/86668ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lafleur, G. (2017). Emanuel Licha, Le travail du regard / Emanuel Licha, The Work of Seeing. *Ciel variable*, (107), 50–57.

Hôtel de guerre comme observation

Les hôtels sont souvent des édifices en hauteur, car les architectes se font demander d'offrir aux occupants les meilleures vues sur les environs. Par un intéressant glissement de fonction, cette occupation plaisante et privilégiée en temps de paix devient une stratégie sine qua non dans l'art de la guerre : pour contrôler – et pour couvrir – les conflits, il faut être en mesure de voir au loin.

Dans tout conflit, le contrôle des hauteurs confère un avantage stratégique. La logique journalistique et la logique militaire ne font qu'un en matière de contrôle visuel. Tout ce qui est vu depuis une tour de guet contribue aux décisions prises sur le terrain. L'hôtel fait donc littéralement partie de la machinerie de guerre.



EMANUEL LICHA

Le travail du regard

GUILLAUME LAFLEUR



Le cinéma documentaire expérimental est de plus en plus visible dans les festivals où la représentation d'enjeux géopolitiques occupe naturellement une portion respectable de la grille de programmation. Si les constats environnementaux s'inscrivent au cœur de cette nouvelle tendance, il ne s'agit que d'un pan de la production qui nous renseigne d'ailleurs sur la forme plus ancienne et courante du film-essai, marquée par une pensée du cinéma supposant habituellement une approche analytique de l'image, centrée sur la compréhension de ses pouvoirs.

À la source de ce courant se situe le travail essentiel d'Harun Farocki, dont l'un des films phares, *Still Life (Stilleben, 1997)* analyse la mise en place d'une publicité de bière et la conception de la lumière qui se reflète dans la boisson houblonnée, inscrite dans le prolongement de l'œuvre des maîtres flamands du XVII^e siècle. Auparavant, Farocki avait amorcé semblable propos dans *An Image (Ein Bild, 1983)*, en documentant une séance de photo de quatre

The Work of Seeing

We are seeing more and more experimental documentary cinema at festivals, at which the programming naturally includes a fair dose of representation of geopolitical issues. Although environmental issues are core to this new trend, this is only one facet of productions that also explore both older and current forms of the film essay – a concept of filmmaking that is presumed to take an analytic approach to the image, centred on comprehension of its powers.

At the source of this current is situated the essential work of Harun Farocki, whose emblematic film *Still Life (Stilleben, 1997)* analyzes the set-up for a beer ad and the design of the light reflecting in the foamy beverage as an extension of the work of seventeenth-century Flemish masters. Farocki had done something similar previously, in *An Image (Ein Bild, 1983)*, which documented a

jours pour *Playboy* dans un studio de Munich. Le travail d'Emanuel Licha est profondément imprégné de ce type d'approche. Sa nouvelle œuvre présentée ce printemps au Musée d'art contemporain de Montréal¹ relève de cette tendance du cinéma documentaire aux partis pris formels solides qui a trouvé son adoubement dans la production cinématographique en suivant les leviers de financement traditionnels.

Vivant entre la France et le Québec, Licha a reçu le soutien du Centre national du cinéma et de l'image animée français, ainsi que du centre de production montréalais PRIM. *Hotel Machine* est donc un long métrage au sens courant du terme, la première réalisation de Licha dans ces conditions, alors qu'il provient du milieu de l'art contemporain, son travail ayant le plus souvent été présenté en galerie.

Depuis déjà une dizaine d'années, il tente d'approfondir les aspects balisés, formels et politiques qui relèvent de la mise en scène de l'image. Il peut s'agir d'interroger les puissances du montage, par exemple celles du champ/contrechamp qui nous renseigne sur la mécanique associant deux images en mouvement.

L'hôtel est un lieu qui permet
de décrypter une part du contexte de guerre,
c'est un point de convergence et de rencontre
pour tous les camps. En même temps,
il s'agit d'un lieu où l'on perd de vue
le cœur de l'action puisque tout
y dénote le contrôle.

Ou encore s'attarder au dispositif audiovisuel de la surveillance généralisée, rompant avec le cinéma narratif traditionnel, marqué par l'association de la caméra rapprochée au point de vue du voyeur. Depuis un certain temps, Licha s'intéresse au théâtre de opérations, bien entendu lié à la rhétorique de guerre, soit un lieu de contrôle en temps de guerre qui est également un espace concret, par exemple un hôtel, adapté au contexte et relevant du faux-semblant ou encore de la mise en scène totale.

Précisons d'abord l'inscription du film dans l'espace muséal, présentée sous le titre *Et maintenant regardez cette machine*. L'essentiel du propos consiste à nous offrir des clés supplémentaires pour interpréter le film, au regard de sa réception en salle de projection. Le film devient accessible de deux manières : l'une, attachée à la seule logique narrative interne où le spectateur visionne tout le film, dans sa linéarité, et l'autre faisant appel à la mise en place d'un appareillage critique avec documents à l'appui. Soit une salle où l'on entre et l'on sort tandis que le film défile, avec quelques bancs et fauteuils pour s'asseoir, reproduisant un salon qui formule l'écho des halls d'hôtel où le film se déroule. Des rayons de bibliothèque de part et d'autre du cadre de l'écran sont emplis d'ouvrages qui élargissent l'horizon d'interprétation du film, bonifiant et explicitant les dispositions de l'artiste-chercheur.

Plus précisément, Licha a installé devant l'écran de son film cinq postes qui sont autant d'occasions de consulter des archives visuelles, des vidéos, des livres. Il ne s'agit pas d'un simple complément instructif à ce que l'on voit sur l'écran. En jouant ainsi d'un rappel des cinq hôtels montrés dans son film (sur lesquels

four-day photo session for *Playboy* in a Munich studio. Emanuel Licha's work is deeply rooted in this type of approach. His new work, presented last spring at the Musée d'art contemporain de Montréal,¹ is related to the trend in documentary cinema that involves taking solid formal points of view – a trend that has been validated by following the traditional levers of funding.

Licha, who divides his time between France and Quebec, received support from the French Centre national du cinéma et de l'image animée and from the Montreal production house PRIM. *Hotel Machine* is thus a feature-length film in the current meaning of the term. It is Licha's first production of this type, as he comes from the contemporary-art world and his work has usually been presented in galleries.

For the last ten years, Licha has been probing the signposted, formal, and political aspects of staging images. He may, for instance, challenge the powers of editing devices such as shot/reverse shot, which gives us an idea of the mechanics of associating two images in motion. Or he may dwell on the audio-visual apparatus of generalized surveillance – breaking with traditional narrative cinema – that associates the camera's point of view with the voyeur's. For some time, Licha has been interested in the theatre of operations – an expression linked, of course, to the rhetoric of war: a wartime site of control that is also a concrete space, such as a hotel, adapted to the context and related to subterfuge or to total staging.

First, I would like to describe how the film, titled *Et maintenant regardez cette machine*, is installed in the museum. This setting is intended essentially to offer us extra keys for interpreting the film, in the light of its reception in the screening room. The film becomes accessible in two ways: one, attached solely to the logic of the internal narrative through which the spectator views the entire film, in a linear fashion, and the other staging a critical apparatus with supporting documents. In the latter case, the screening room becomes an area that one may enter and leave as the film is playing. It has some benches and chairs – a sitting room reminiscent of the layout of lobbies of the hotels in which the film was shot. Bookshelves on either side of the screen are full of books that broaden the horizon for interpreting the film, enhancing and explaining the artist-researcher's positions.

Specifically, Licha has installed in front of the screen five workstations for consulting visual archives, videos, and books. This is not simply an educational complement to what we see on the screen. In playing with a reference to the five hotels shown in his film (which I will discuss below), he has designed an observatory for spectators – a study nook where they may learn more about the filmmaker's and the camera's points of view.

Here, Licha is probing more deeply ideas addressed in his preceding works, of which *Mirages* (2010) is perhaps the best example. This film transports us to an Iraqi village prefabricated in the California desert for the benefit of American soldiers in training. It was built to habituate soldiers to the look of Iraqi reality; through the use of multiple points of view, the film shows a link between the Hollywood-like staging and the need to comprehend enemy territory prior to conducting an attack in the theatre of operations. Here, the configuration of the space is clearly a subject that the soldiers must study. But the actors performing as Iraqis also play this strange game, at a disturbing distance. Similarly, as viewers of *Hotel Machine* we are invited a bit further into these hotels than we



aussi ce drôle de jeu, avec une distance trouble. De même, nous sommes observateurs d'*Hotel Machine* et conviés un peu plus dans ces hôtels que ne le ferait une simple projection, par la mise en place attentive proposée dans la salle d'exposition.

Hotel Machine se déroule donc entre cinq hôtels qui ont été traversés par la guerre ou y sont encore plongés. L'intelligence du montage fait en sorte que la crise en place dans les lieux les plus sensibles n'apparaît pas, mais semble toujours sur le point d'avoir lieu. Ce parti pris est d'une grande cohérence dans la mesure où c'est dans ces hôtels que les journalistes, les politiques et toute une faune nocturne se retrouvent en temps de guerre, au bar, dans les halls, dans les salles de conférence. Le cinéaste a choisi d'installer sa caméra au Mayflower de Beyrouth, au Holiday Inn de Sarajevo, au Al-Deria de Gaza City, à l'hôtel Ukraine de Kiev et enfin au Hyatt de Belgrade où les bombardements faisaient rage début 1999. Le film débute à Sarajevo, au Holiday Inn qui était le meilleur observatoire pour appréhender autant le théâtre des opérations que les forces en présence.

À ce titre, le film fait grand cas du rôle du *fixer*. C'est lui qui s'occupe de l'accueil des journalistes logeurs les plus sensibles et préserve des tensions inévitables au cœur d'une communauté provisoire. La discrétion au sujet de la clientèle est forcément requise, les deux camps étant susceptibles de se retrouver dans des chambres voisines.

Un *fixer* témoigne en début de film dans une salle de conférence avec ses habituelles chaises alignées, tentant de recomposer l'espace devant lui qui n'est plus qu'un cercle de fantômes, dont celui du journaliste et écrivain Paul Marchand, *le plus gentil de tous* selon les mots du *fixer*. Le rappel de son suicide va d'une certaine façon trouver l'espace du film. Toujours sous un mode spectral, une bande son de témoignages va s'imposer en appui à l'image, sans pour

In this respect, the film highlights the role of the fixer. It is the fixer who welcomes the journalists, the most sensitive guests, and preserves the inevitable tensions at the core of a temporary community. Discretion with regard to the clientele is required, as people from different camps are likely to find themselves in neighbouring rooms.

At the beginning of the film, a fixer speaks in a conference room with its usual lined-up chairs, trying to rearrange the space in front of him, which is now only a circle of ghosts, including that of journalist and writer Paul Marchand – *the nicest of all*, according to the fixer. In a way, the memory of Marchand's suicide tears a hole in the space of the film. Also in a ghostly mode, a soundtrack of testimonials supports the images, although the experiences related did not occur in the place we are viewing.

In these war hotels, everyone is under surveillance; Licha shows us how much the cameras, in a sense, support the work of the fixers. The film's obvious reference to Kafka's *The Penal Colony* leads us to the question of the *apparatus*. In *The Penal Colony*, the apparatus (or machine) mechanically performs the existing power by conducting an execution in front of the prisoners. Licha is trying to tell us that how the camera is placed is intended to make this performance perceptible to us, but is the emphasis on Kafka anything but self-referential?

The citation of Kafka no doubt finds its perfect theoretical reflection in the image when one of the protagonists is filmed in a hotel room. He listens to a report by a journalist who appears on his iPhone and says, "Act of seeing is a construction, any act of seeing is work." By extension, we could say that everything seen in the film requires the spectator to look. But journalistic effort also implies a capacity to analyze the configuration of places so that the event can be captured.



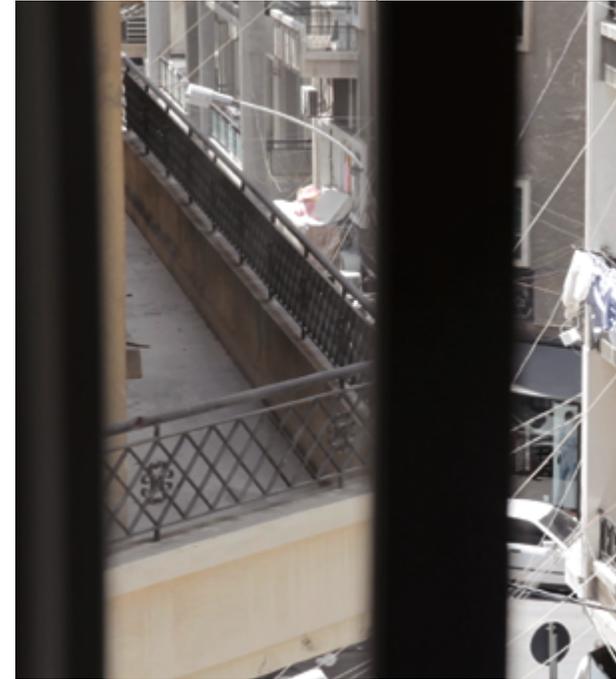
The hotel space, as a point of convergence and encounter for all sides, makes it possible to decipher, in part, the context of war. At the same time, it is where the heart of the action is lost from sight because everything there denotes control.

At various times, Licha uses iPhones to cleverly punctuate the narration; these devices are in the hands of real employees or clients of the hotel, who consult them on screen. This is a finely calibrated staging, in that Licha interviewed the people appearing on the phones before he decided to present them through this mechanism. This is an almost naturalistic embedding, whereas on other occasions he creates a rupture effect to emphasize the situation of war.

The most striking example of this device is the juxtaposition of the soundtrack of a bombing attack on Baghdad with images of

For some time, Licha has been interested in the theatre of operations – an expression linked, of course, to the rhetoric of war: a wartime site of control that is also a concrete space, such as a hotel, adapted to the context and related to subterfuge or to total staging.

empty spaces and rooms intermittently lit up by the bombs. Then we see calm streets with some amateur fireworks in the sky, still juxtaposed against the war soundtrack. Finally, we see open windows giving onto Independence Square in Kiev, and then windows with a view of the sea. Like a memory image, the account of Paul Marchand's suicide suddenly appears in the shot. It's as if his fall never ended. This shot also portrays the suspended time suggested



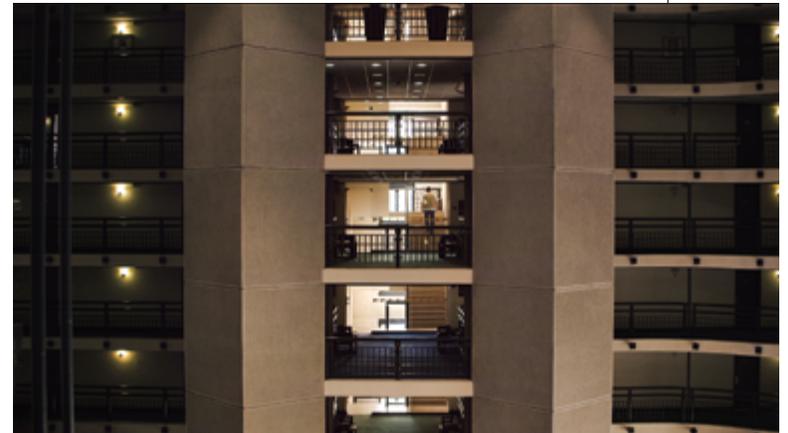
autant que les expériences relatées proviennent du lieu qu'on voit.

Dans ces hôtels de guerre, tous se surveillent et le cinéaste n'hésite pas à nous montrer en quelques plans combien les caméras viennent en quelque sorte appuyer le travail des *fixers*. Ici, l'on perçoit la référence à *La colonie pénitentiaire* de Kafka mise en exergue au film qui nous mène à la question de l'*apparat* (ou l'*appareil*). Dans *La colonie pénitentiaire*, l'appareil (ou encore la machine) performe mécaniquement le pouvoir en place devant les prisonniers, par une mise à mort. Licha veut nous dire que sa mise en place ou sa mise en scène cherche à nous rendre perceptible cette performance. Mais l'usage en exergue de Kafka a-t-il une autre portée que l'autoréférence ?

La citation trouve sans doute son parfait écho théorique dans l'image lorsqu'un des protagonistes filmés dans une chambre d'hôtel écoute le témoignage d'un journaliste qui apparaît sur son i-phone et dit ceci : « Act of seeing is a construction, any act of seeing is work. » Par extension, nous pourrions affirmer que tout ce qui est vu dans le film exige du spectateur un travail du regard. Mais encore, l'effort journalistique implique aussi une capacité à analyser la configuration des lieux, pour pouvoir se saisir de l'événement.

L'hôtel est un lieu qui permet de décrypter une part du contexte de guerre, c'est un point de convergence et de rencontre pour tous les camps. En même temps, il s'agit d'un lieu où l'on perd de vue le cœur de l'action puisque tout y dénote le contrôle.

À plusieurs reprises, les i-phones ponctuent la narration par une astuce puisqu'ils appartiennent à de véritables employés ou clients de l'hôtel qui les consultent dans l'image. Il s'agit d'une mise en place calibrée au cordeau, où les intervenants qui apparaissent sur les téléphones ont été interviewés par le cinéaste avant qu'il ne décide de les présenter par ce dispositif de mise en





scène. Il s'agit pratiquement d'une incrustation naturaliste, alors qu'en d'autres occasions le cinéaste va créer un effet de rupture pour témoigner de la situation de guerre.

L'exemple principal de cette approche se déploie dans la bande son d'un bombardement sur Bagdad cependant que l'on nous montre des images d'espaces et de chambres vides soudains éclairés de manière intermittente par des bombardements. L'on nous montre à la suite des rues calmes avec quelques feux d'artifices amateurs dans le ciel, toujours en contraste avec cette bande son de guerre. Enfin, nous voyons des fenêtres ouvertes donnant sur la place de l'Indépendance de Kiev, puis sur la mer. Comme une image-souvenir, c'est soudain le récit du suicide de Paul Marchand qui apparaît dans le plan. Tout comme si son vol plané n'avait jamais pris fin. Ce plan, c'est aussi le temps suspendu que suggèrent les hôtels de guerre. C'est encore la barbarie qui se bureaucratise dans les hôtels comme un signe qu'elle est là pour rester.

1 Emanuel Licha, *Et maintenant regardez cette machine*, Musée d'art contemporain, Montréal, du 16 février au 14 mai 2017.

Guillaume Lafleur est programmeur-conservateur à la Cinémathèque québécoise. Il a publié *Pratiques minoritaires, fragments d'une histoire méconnue du cinéma québécois (1937-1973)* chez *Varia*, en 2015.

by war hotels. And the barbarism bureaucratized in these hotels as a sign that it is here to stay. *Translated by Käthe Roth*

1 Emanuel Licha, *Et maintenant regardez cette machine*, Musée d'art contemporain, Montréal, February 16 to May 14, 2017.

Guillaume Lafleur is a programmer and curator at the Cinémathèque québécoise. His book *Pratiques minoritaires, fragments d'une histoire méconnue du cinéma québécois (1937-1973)* was published by *Varia* in 2015.

PAGES 52-53, 55

Et maintenant regardez cette machine
vues de l'exposition / exhibition views
Musée d'art contemporain de Montréal, 2017
photo : Richard-Max Tremblay

PAGES 56 À 59

Hotel Machine, 2016
film HD, couleur et son / colour and sound, 64 min
photographies de film / stills