

# OPEN THE DOOR, PLEASE

**Joana Hadjithomas  
et Khalil Joreige**

Lors de la réalisation d'une photo de classe, un photographe est confronté à un problème de taille : un élève trop grand dépasse du cadre.

## LES RÉALISATEURS

Les cinéastes et plasticiens Joana Hadjithomas et Khalil Joreige sont nés au Liban, en 1969. C'est grâce à leur deuxième long métrage A PERFECT DAY (2005), couronné de plusieurs prix, qu'ils commencent à acquérir une certaine notoriété. Le film suit les moments d'égarement d'un jeune homme perdu entre le passé non digéré de son pays et le présent de sa ville, Beyrouth, qui se modernise. Jouant sans cesse sur la perméabilité de la frontière entre fiction et documentaire, leurs courts et leurs longs métrages traitent de la difficile cohabitation entre un individu et l'espace dans lequel il s'inscrit. Dans leur dernier film, JE VEUX VOIR, présenté au festival de Cannes dans la sélection Un Certain Regard, Catherine Deneuve joue son propre rôle, celui d'une actrice qui décide de voir les dégâts engendrés par la guerre dans le sud du Liban. Commande réalisée dans le cadre du projet collectif ENFANCES, OPEN THE DOOR, PLEASE est leur premier film tourné en France.

## FICHE TECHNIQUE

**Production** Tara Films, Arte

**Scénario** Yann Le Gal, Joana Hadjithomas, Khalil Joreige

**Réalisation** Joana Hadjithomas, Khalil Joreige

**Image** Benoît Chamaillard

**Son** Lionel Garbarini

**Montage** Tina Baz Le Gal

**Interprétation** Maxime Juravliov, Bernard Lapène, Gilbert Traina, Lucie Pichon  
France, 2006, 12 mn, 35 mm, 1:2,39, Dolby SR, couleurs

**Dossier rédigé par  
Amélie Dubois**

## Genèse

### Enfances

A l'origine d'OPEN THE DOOR, PLEASE, il y a le projet de Yann Le Gal de faire un film collectif sur l'enfance de grands cinéastes et de mettre en évidence un épisode, plus ou moins librement inspiré de leur passé, qui a pu être constitutif de leur personnalité artistique. Chacun des courts métrages qui composent ENFANCES prend pour point de départ une citation du cinéaste choisi et une anecdote extraite de sa jeunesse. Le scénario écrit par Yann Le Gal s'inspire d'un événement tiré de l'enfance de Jacques Tati (1907-1982)<sup>1</sup>, qui renouela le genre comique par la singularité et l'inventivité de son style burlesque, très graphique, et une utilisation du son tout à fait novatrice. Cette anecdote sera maintenue dans la version définitive du scénario, remanié par Joana Hadjithomas et Khalil Joreige qui, d'après leurs dires, ne pouvaient pas mieux tomber en se voyant attribué le film sur Tati.

### Encadrement d'une trajectoire

Lors d'un cours d'anglais actif (méthode appliquée par le professeur dans le film et dont on retrouve des échos dans les films de Tati), le futur cinéaste se vit demander — dans la langue de Shakespeare, donc — d'aller ouvrir la porte de la classe puis de la refermer. Au lieu de rester à l'intérieur de la classe, Tati sortit dans le couloir, referma la porte derrière lui et fit l'école buissonnière. La première version du scénario suivait, en partant de ce gag, les pérégrinations de Tati en dehors de l'école et l'entraînait dans un cirque. Hadjithomas et Joreige modifient cette trajectoire en la mettant en scène à l'intérieur de l'école. Ils rajoutent également l'idée de la photo de classe. Celle-ci entre non seulement en résonance

avec le cinéma de Tati, qui ne cesse de jouer avec les cadres, de les déjouer, mais nous renvoie — non sans ironie — à un élément de sa vie : il se destinait au départ à être encadreur, comme son père. Quant au gymnase qui sert de décor dans le film, il est une référence directe aux débuts de Tati, qui a démarré sa carrière de comique en faisant des imitations de sportifs.

### La vie moderne

Autre source d'inspiration d'OPEN THE DOOR, PLEASE, cette phrase de Tati, citée en épilogue du film : « La vie moderne est faite pour les premiers de la classe, ce sont tous les autres que j'aimerais défendre. » Une phrase qui résonne fortement avec toute l'œuvre du cinéaste. On pense entre autres à MON ONCLE (1958) et à son opposition entre deux modes de vie, à travers deux types d'architecture : l'une hyper-moderne et l'autre vieillotte et tarabiscotée qui caractérise la maison de Monsieur Hulot. Ce personnage récurrent de l'œuvre du cinéaste, qui en est également l'interprète, est reconnaissable à sa longue silhouette, son imperméable beige, sa pipe et son chapeau. Ce corps trop grand constitue l'une des motivations premières de la mise en scène d'OPEN THE DOOR, PLEASE, permettant de mettre une certaine idée de la modernité (mécanisation, normalisation, fonctionnalité) à l'épreuve de la vie, de ses débordements hautement créatifs.

1. Cette anecdote est relatée dans JACQUES TATI, SA VIE ET SON ART, de David Bellous (Seuil, 2002, p.23), ainsi que dans TATI, de Marc Dondey (Ramsay, 1989, rééd. 2002).



## PROPOS DE JOANA HADJITHOMAS ET KHALIL JOREIGE

Joana Hadjithomas : On s'est demandé si, en passant d'un lieu à un autre (du Liban à la France), on allait pouvoir continuer à faire des films, à se réapproprier la matière cinématographique à travers nos obsessions, ce qui nous habite. Comment faire notre cinéma dans ce

taire, on se sent très responsable chaque fois que l'on pose une caméra quelque part. Si je montre un visage, il peut être interprété comme représentant et ambassadeur de ce qu'est le Liban aujourd'hui. En France, on n'a pas cette responsabilité.

### Méthode de travail

K.J. : Yann Le Gal a tout de suite accepté notre méthode de travail qui consiste à changer beaucoup le scénario, qui a été flottant jusqu'à la fin, même pendant le tournage. On travaille toujours comme ça : le scénario

n'est pas un guide que l'on va respecter à la lettre, il change en fonction des décors que l'on trouve, des acteurs que l'on a. On ne donne pas de scénario aux acteurs. tement construits dont celui de la classe. Il y a aussi dans le film des choses que peu de gens vont repérer et qui sont des hommages à Tati : le fait que l'on a enlevé des décors la couleur rouge est une référence à PLAYTIME (1967). Même à l'étalonnage, on a davantage blanchi la peau. 99% des gens ne le verront pas, mais c'est un plaisir personnel, une jubilation quand on peut travailler ce genre de détails.

### Sensations

K.J. : Dès le début de notre proposition, on voulait aborder Tati en fonction de la pensée que son cinéma véhicule sur un monde moderne de plus en plus compartimenté, rationalisé et uniforme.

J.H. : On voulait rejoindre sa pensée, son travail sans tenter de faire comme lui, mais en rendant hommage à ses idées. C'est un peu difficile de prétendre savoir comment il a été jeune. Dans tous les films qu'on fait, et dans celui-là en particulier, il y a ce refus chez nous d'être dans une approche psychologique. On pouvait juste parler du fonctionnement de son corps par rapport aux éléments qui l'entourent.

K.J. : En faisant des recherches sur Tati, on a remarqué qu'il n'était pas drôle jusqu'à très tard. C'est ce que lui-même disait sur lui, c'était même une personne assez isolée, son sens comique s'est exprimé plus tard, après le service militaire, quand il a commencé à travailler sur le sport. Donc de là aussi est venue l'idée du gymnase. Mais on n'essaie pas de

considérer que cet événement-là est constitutif de ce qu'il sera plus tard. On parle de choses symptomatiques, on n'est pas dans le symbolique.

J.H. : Les producteurs demandent souvent le « pitch », mais nos films sont irracontables car on essaie de faire un travail autour de la sensation ; il y a un tas de sensations, de décrochements, qui sont à leur manière des petites histoires. Ce n'est pas qu'il n'y a pas de narration, mais il y a tellement de narrations qu'on ne peut pas les rassembler et les mettre dans quelque chose d'uniforme. On voulait que la fin du film reste ouverte, que le spectateur soit actif avec nous. On pense que le film doit un peu agir comme un miroir et que le spectateur peut faire le choix de l'ennui s'il le veut, mais il peut aussi faire le choix de se poser des questions.

# Changement et continuité

qui n'est pas proche de nous au départ ? C'est difficile de transporter en France tout ce travail que l'on fait sur l'image. On ne voulait pas écraser cette série de courts métrages avec toutes nos préoccupations. Et en même temps, on avait une certaine liberté dans la commande...

Khalil Joreige : On a accepté ce projet initié par Yann Le Gal car il s'inscrivait dans la continuité de notre travail autour de la place de l'individu dans un espace, dans une communauté. Ce qui nous intéressait fondamentalement dans ce film pourtant historique, c'était de réfléchir à notre présent — c'est ce sur quoi on a toujours travaillé — et notamment notre rapport au monde « managerial », à cette idée de rationaliser les choses, d'avoir une place pour tout. Ce film était pour nous une nouvelle façon d'essayer d'introduire des dysfonctionnements là-dedans. Le film pose une question d'aujourd'hui : quelle est ma place dans le monde ? Au Liban, comme on est dans une imagerie que, nous, on appelle minori-



rio n'est pas un guide que l'on va respecter à la lettre, il change en fonction des décors que l'on trouve, des acteurs que l'on a. On ne donne pas de scénario aux acteurs.

J.H. : On a eu très vite l'idée de la photo de classe, parce qu'il fallait justement faire rentrer dedans ce corps trop grand. Tout de suite on a eu cette image du corps coupé, ça nous amusait. Puis il a fallu trouver des lieux pour écrire véritablement le film. A un moment, il y a une série de vitres devant lesquelles il passe, ça on l'a trouvé par hasard et on s'est dit qu'on allait l'utiliser.

K.H. : En effet, un lieu nous pose des questions, nous intrigue, et à partir de là il commence à y avoir des scénarios possibles. Après, on a plein de notes et à partir de ces notes, de nos envies, quelque chose se tisse. La séquence des ballons a été improvisée le jour même, on n'avait pas repéré ce lieu à l'avance par exemple. Mais tous les décors ne sont pas trouvés, il y en a qui ont été complè-

## ANALYSE



# Playtime

Ce qui frappe lorsque l'on se réfère à l'anecdote qui inspira OPEN THE DOOR, PLEASE c'est l'audacieux remaniement dont elle fait l'objet dans le film (cf Genèse). Le gag de l'élève Tatischeff lui permettait de s'échapper de sa classe pour faire l'école buissonnière. Ici, il s'enfuit non pas à l'extérieur mais à l'intérieur même de son établissement scolaire. L'extérieur n'est donc plus associé à un espace de liberté. A contrario, l'intérieur de l'école n'est pas envisagé comme une prison mais comme le terrain d'un apprentissage ludique et intime où l'élève peut s'épanouir, jouer avec sa différence physique, se réapproprier l'espace, l'adapter à ses désirs, bref devenir son propre metteur en scène. C'est aussi une façon habile de déplacer sur un terrain temporel et spatial la problématique du personnage et de ne pas s'inscrire dans une approche psychologique. Son trajet est intérieur dans les deux sens du terme : le personnage se réapproprie l'espace et se révèle ainsi à lui-même, il découvre et éprouve le potentiel comique de son corps. Le cinéaste en gestation est là, qui fait ses premiers pas, et l'intérêt du film est dans les suspensions des gestes, des mouvements qu'il met en place, refusant la répétition stylistique<sup>1</sup> au profit d'esquisses visuelles et sonores, germes cinématographiques discrets et féconds.

Au final, ce garçon pourrait tout aussi bien être quelqu'un d'autre que Tati enfant, car après tout il n'est jamais appelé ni par son prénom, ni par son nom dans le film. Cet anonymat de l'élève met également en évidence le caractère impersonnel de l'école. Rappelons-nous que dans le premier plan du film, il est condamné par le cadre à être un uniforme sans

tête. Ce choix des cinéastes donne au personnage une dimension universelle et relie plus largement une inscription personnelle dans un cadre donné à une forme cinématographique : la liberté est ici affaire de mise en scène, intérieure et/ou extérieure, rêvée ou réelle, que l'on ait affaire à un futur cinéaste ou pas.

### Laisser du jeu

L'enjeu de la mise en scène dépasse alors la référence à Tati : comment composer librement à partir d'un cadre contraignant ? Hadjithomas et Joreige sont eux même confrontés d'une certaine manière à cette question, celle de laisser place à une expression personnelle au sein d'un cadre donné, à savoir une commande qui se réfère à la biographie et au cinéma de Tati et risque ainsi l'exercice de style scolaire. Au fil de la mise en scène le montage prend quelques libertés quant à la continuité temporelle et spatiale initialement suivie. Ménageant du jeu au sens propre comme au sens figuré, entre et dans les plans, il laisse la possibilité au corps de l'élève de s'échapper, de se perdre et nous avec dans de drôles de parenthèses. Le film est truffé de raccords faussés qui déroutent et créent de mystérieux trous d'air ; ce sont sans doute ces flottements-là qui constituent le trait d'union le plus évident entre l'univers du cinéaste français et celui d'Hadjithomas et Joreige. Dans LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT par exemple, Tati nous échappe dans un plan où l'on reste arrêté sur des membres d'un club de gym anormalement figés en position accroupie. On s'aperçoit rétrospectivement que c'est son passage hors champ qui les a troublés dans leur exercice, mais sur le moment on reste hébété de sa disparition.

### Accordés

L'écolier d'OPEN THE DOOR, PLEASE a besoin de s'extraire du lot pour donner libre cours à son imagination mais son isolement ne nous entraîne pas pour autant dans une forme de misanthropie : il a clairement besoin des autres, voire de cet encadrement rigide, pour donner du relief, du sens à son monde. Là est toute la singularité du film qui reprend, à travers le personnage de la fille de la gardienne, le motif de la jeune fille à la fenêtre présent dans LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT ou plus largement cette idée d'un fil conducteur qui serait en fait une fille conductrice (comme dans PLAYTIME) pour la faire dévier vers une vision du monde et de l'art qui fait éclater les coutures sociales. En effet, c'est la présence de cette fille qui n'a pas accès au savoir qui, mine de rien, ouvre des brèches. Il n'y a pas que le corps atypique du grand garçon qui module l'espace, il y a aussi l'autre comme vecteur invisible, qui anticipe, suit, et accompagne jusque dans un dernier mouvement du regard son compagnon de jeu. La plus belle harmonie, le plus bel espace de respiration que trouvera l'élève dans le cadre, c'est auprès de cette fille devenue son égale alors qu'ils sont tous deux perchés en haut d'une corde, mis sur le même plan. Accordés l'un à l'autre pour se placer au-dessus des contraintes d'un monde formaté.

1. Par exemple, les deux cinéastes libanais n'utilisent aucune musique alors que les films de Tati sont inséparables de leurs ritournelles.

# Essai d'ouverture

A l'origine d'OPEN THE DOOR, PLEASE, il y a un cadre implacablement fixe sur lequel s'appuie la mise en scène pour mettre en évidence la rigidité imposée par la préparation d'une photo de classe. Le point de vue adopté restitue l'angle de prise de vues pour ainsi dire neutre choisi par le photographe que l'on entend, hors champ, donner ses directives<sup>1</sup>. Les élèves photographiés, accompagnés de leur prof d'anglais, sont tenus de respecter cet ordre formellement scolaire. Or un élément perturbateur contrarie d'emblée cette volonté d'uniformisation : un élève sort du lot, non pas parce qu'il ne respecte pas la discipline, mais parce que son corps, trop grand, n'est pas conforme à celui de ses camarades. Sa tête, hors champ, dépasse de ce cadre trop resserré pour l'intégrer et comprendre à priori la moindre ligne de fuite.

### Fantaisie militaire

La perturbation de l'ordre établi se fait en plusieurs temps. A ce premier débordement de l'élève, à son corps défendant, en répond un deuxième : circonspect face au problème de taille auquel il est confronté, le photographe entre dans le champ pour l'étudier d'un peu plus près. De quoi créer une autre rupture, formelle mais aussi hiérarchique puisqu'il s'extraie de la place qui lui est assignée (comme le professeur pour imposer une certaine hiérarchie dans le placement) et sort de sa coquille pour s'exposer à l'image, fragilisant ainsi sa supposée autorité. Le déplacement — tout en légers grincements<sup>2</sup> — du grand garçon demandé par le photographe met en évidence

le manque de souplesse de cette disposition étriquée. Il déclenche alors une série de micro-agitations qui sautent d'autant plus aux yeux et aux oreilles, malgré leur discrétion, qu'elles s'inscrivent dans un environnement qui réprime tout débordement et dans un silence qui met en évidence le moindre froissement, le moindre souffle d'air.

### Un regard fuyant

Chaque geste mais aussi chaque ordre donne immédiatement lieu à une réaction, directe ou indirecte, aussi infime soit-elle. Portée par cette logique presque sérielle, la mise en scène produit d'étranges rapports de cause à effet. Ainsi, au moment même où le photographe déclare : « Il n'y a aucune symétrie, ça ne respecte pas du tout les règles de l'art », l'écolier encombrant placé au centre du cadre tourne légèrement la tête pour regarder vers le côté, comme si cet appel à la règle suscitait inconsciemment chez lui une réaction contradictoire. Le regard de l'élève a beau avoir intégré le champ, il le fuit, appelé par la présence hors champ d'une fillette qui l'observe derrière une vitre qu'elle nettoie. Le cadre fixe est alors rompu par le montage, par le raccord initié entre ces deux regards échangés. Le photographe n'impose plus son regard normatif, et tout d'un coup la séquence prend une orientation plus subjective soulignée par une nouvelle percée, en diagonale, qui vient contredire les lignes horizontales et verticales qui composent le plan. D'un dispositif qui excluait tout contre-champ sur celui qui regardait (le photographe), on passe ainsi à un dispositif plus ouvert où un

échange est permis (il n'y avait pas vraiment eu de forme dialoguée jusqu'à présent mais seulement des phrases autoritaires, en anglais et en français, qui n'appelaient pas de réponses et n'étaient pas toujours clairement audibles).

### Prendre la tangente

Le regard de la fillette initie un plan plus resserré sur le grand garçon, plan qui l'extrait du groupe, retient son visage et le fait exister individuellement à l'image. Cette distinction se confirme dans un autre échange de regard entre les deux enfants qui précise la perspective transversale du mouvement de fuite à venir et ouvre progressivement une voie de sortie. Le basculement s'opère complètement quand la fillette sort sur le perron et fait une entrée en scène remarquée en claquant la porte derrière elle. En franchissant ce seuil, elle passe de spectatrice à actrice et transgresse un interdit car en tant que fille de la gardienne (et fille tout court) elle n'occupe pas le même rang que ces garçons de « bonne famille ». Cette intrusion visuelle et sonore sort la classe de la fixité formelle dont elle était prisonnière et crée un appel d'air dans lequel l'écolier embarrassant s'engouffre avec malice. Au lieu de refermer la porte sur la fillette, comme lui ordonne de le faire son prof en anglais, il la referme sur lui et fait de son auto-exclusion un gag. Ce retournement de la situation et de ses codes hiérarchiques est appuyé par le basculement total du point de vue. La classe est vue de côté, sous un angle non plus frontal mais ouvert à l'entre-deux (l'espace

intermédiaire entre le photographe et la classe), qui sera plus largement l'espace même du film. Le regard incarné, humain, de la petite fille se substitue dans l'angle de vue adopté à celui, formaté, du photographe, et semble permettre à cet élève différent des autres de s'engager dans une voie personnelle, bien plus libre et humaine : un long couloir adapté à sa silhouette longiligne.

1. Cette confusion entre la position de la caméra et celle de l'appareil photo est accentuée par cette phrase prononcée par le professeur : « Look at the camera, kids ! », le mot camera désignant l'appareil photo en anglais.

2. On entendra à nouveau ces grincements distinctifs de manière un peu plus prononcée dans la scène du gymnase, quand Tati s'amuse avec les cordes.



## Correspondances

Les déambulations du grand collégien dans son école lui permettent d'habiter autrement les lieux et de dessiner des ouvertures. Les cloisons et autres lignes architecturales ne sont plus les signes d'une compartimentation définitive de l'espace (appréhendé comme une frontière infranchissable), mais autant d'éléments originaux d'une ponctuation vivante de l'écriture cinématographique : apparaissent des couloirs, des zones de transitions, qui laissent passer, tels des courants d'airs, quelques touches tatiésques, à commencer par de très discrets samples d'ambiances sonores de films de Tati. Bien plus que de simples clins d'œil, ces références se présentent comme les germes, les esquisses de son écriture.

### Portes ouvertes

La fameuse porte du titre est un élément qui a une place de tout premier ordre dans le cinéma de Tati. On pense entre autres aux courants d'air provoqués par les entrées de Hulot dans son hôtel, aux portes mécaniques de MON ONCLE ou à la fausse porte vitrée dont ne reste que la poignée maintenue par le portier de PLAYTIME pour sauver les apparences.

### « J'ai horreur de la symétrie »

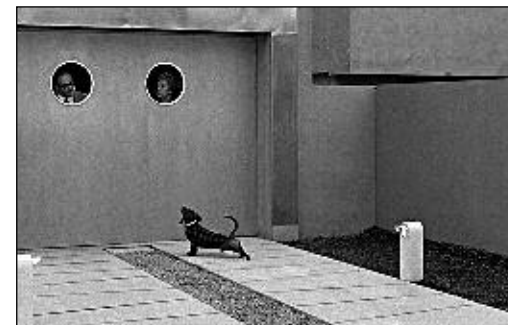
Cette phrase prononcée dans LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ (1974), de Luis Buñuel, pourrait s'appliquer au cinéma de Tati. Dans OPEN THE DOOR, PLEASE, l'impossibilité de créer la moindre symétrie dans la photo de classe vient du corps de l'élève, hors norme. Une mise en parallèle avec la scène des VACANCES DE MONSIEUR HULOT (1953) où Tati ne cesse de faire bouger malgré lui des cadres photographiques avec sa canne permet de voir encore une fois le prolongement formel de ce trait d'humour dévastateur.

### Photo impossible

OPEN THE DOOR, PLEASE reprend, en le dilatant, un gag récurrent dans le cinéma de Tati : la photo impossible. Dans PLAYTIME, une touriste américaine sans cesse gênée par des passants n'arrive pas à photographier le stand d'une fleuriste. Dans LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT, c'est Hulot qui perturbe un photographe sur le point de faire sortir le petit oiseau.

### Points de suspension

Caché dans le gymnase, le grand garçon d'OPEN THE DOOR, PLEASE entre et sort dans le cadre suspendu à une corde, en suivant le mouvement d'un balancier. Au terme de son parcours, le cadre n'est plus une contrainte pour lui mais un espace de liberté où il apparaît et disparaît à sa guise. On retrouve cette apesanteur sous une autre forme à la fin de PLAYTIME : le basculement de bas en haut d'une vitre dans laquelle se reflète un bus nous donne l'impression que celui-ci monte et descend comme dans un manège : nouvelle forme d'émancipation des contraintes liées au cadre.



## ANALYSE DE PLAN

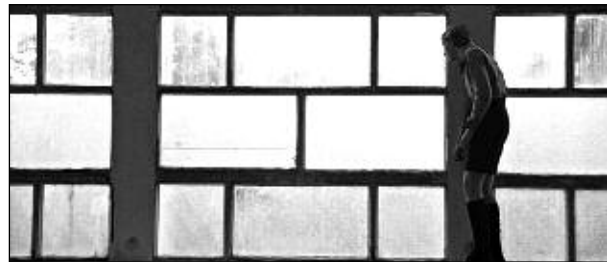
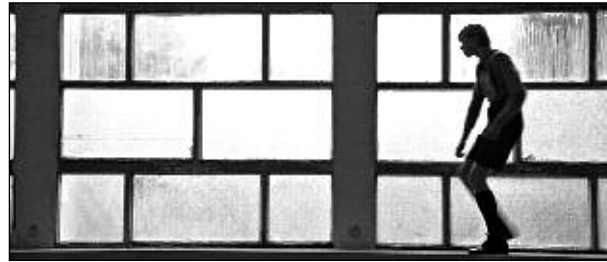
Un plan du film met en scène le passage du grand écolier devant un mur composé d'énormes vitres rectangulaires. En fuite, il tente d'échapper aux élèves partis à sa recherche. Un lent travelling latéral suit le mouvement du garçon qui rase le mur, de profil. Il apparaît en entier, dans un cadre tout juste sur mesure (de 06mn02s à 06mn25s).

On retrouve dans ce plan des motifs déjà vus : des figures d'encadrement et d'enfermement particulièrement mises en évidence ici par l'angle de vue choisi, qui les fait apparaître comme des surfaces planes, des multitudes d'écrans

# Entre les murs

opaescents superposés. La scène est saisie dans un léger contre-jour qui noircit les lignes du décor. De quoi créer la menace, pour l'élève, d'être rattrapé par cette compartimentation de l'espace, de retourner à l'intérieur d'un cadre plus étriqué qui rappelle celui de la prise de vue photographique. Cette impression est renforcée par la supposée transparence des vitres qui semble exposer l'élève en fuite au regard des autres, hors champ. De l'autre côté des vitres, son corps apparaît sans doute morcelé, un peu comme dans le plan où sa tête pointe à travers les fenêtres de deux classes.

Par ailleurs, une autre menace pourrait venir de chaque côté du cadre : on entend hors champ les pas de quelqu'un qui court dans les couloirs. Mais le doute plane : peut-on vraiment voir le grand écolier de l'autre côté du mur, alors que les vitres semblent opaques ? Les bruits de pas sont-ils ceux de la fille de la gardienne qui le suivait dans un plan précédent, ceux d'un professeur ou ceux d'un élève parti à sa recherche ? Aux traits surlignés du décor répondent des éléments de mise en scène plus vagues qui confèrent à cette traversée une autre dimension que celle purement pragmatique d'un passage d'un espace à un autre. Dans cet entre-deux, le positionnement du corps du garçon dans l'espace devient incertain, ouvert à tous ces possibles (intérieurs et extérieurs) qui tirent le plan dans diverses directions et font éclater ses contours apparents.

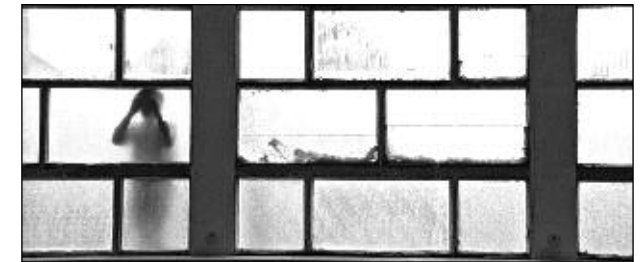
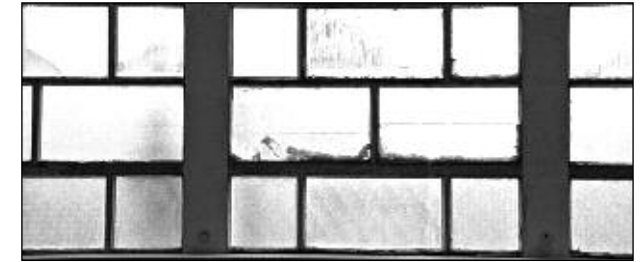


### Le fantôme de la liberté

On relève à ce sujet la façon même dont l'acteur traverse le plan, en contre-jour, telle une présence fantomatique et erratique, tantôt ombre glissante sur ce mur-écran, tantôt caméléon qui se confond avec le décor. En effet, la marche un peu maladroite de l'élève le long du mur, les bras ballants et aux aguets, est ponctuée par son arrêt, derrière les colonnes qui séparent les blocs vitrés. Dans cette position, il n'échappe pas seulement au regard de ceux qui le recherchent de l'autre côté du mur, mais un peu aussi à celui du spectateur qui le distingue mal. A travers ce jeu d'apparition et de disparition, le fugueur acquiert un double statut, paradoxal, celui d'un corps à la fois détaché de cet ancrage répétitif et normatif imposé par l'arrière-plan et en même temps celui d'une silhouette qui peut complètement s'intégrer à cette rigidité spatiale, voire en jouer. De cette dualité émerge un sentiment de liberté. Liberté du personnage principal d'être dans le plan tout en échappant au regard et liberté du spectateur de circuler lui aussi dans le plan comme il l'entend, sans être soumis à un conditionnement dramaturgique.

### Se faire son film

Par ailleurs, ce décor compartimenté qui défile en surface sous les pas du garçon peut évoquer une pellicule de cinéma que l'acteur traverserait au ralenti, photogramme par photogramme. Cette impression de mise en abîme est renforcée é



la fin du plan par l'apparition, derrière une vitre du mur, d'un élève parti à la recherche du disparu. Ce dernier se colle contre le carreau pour voir si son camarade n'est pas de l'autre côté (et saute même pour mieux voir : c'est son tour de ne pas être avantagé par sa taille !). Trop tard, le fugueur est déjà parti (on pense alors à l'impossible rencontre dans PLAYTIME entre Monsieur Hulot et un employé de bureau, égarés qu'ils sont par le reflet des vitres). Ce surgissement désoriente car il nous renvoie alors à notre propre regard de spectateur et à l'idée d'une image-miroir, réversible : cet autre spectateur, double de nous, semble regarder à l'intérieur de l'image. On a alors l'impression que l'élève en fuite s'est évaporé dans la surface de l'écran, à l'intérieur d'un espace cinématographique personnel qu'il a lui-même défini au fil de son parcours.

Ce renversement se confirmera par la suite dans un des derniers plans du film. D'abord dans ce contrechamp de l'angle de vue du photographe : là encore, il semble avoir renversé l'image, à la faveur de son point de vue. Et puis dans le dernier plan du film, cette photographie en noir et blanc de la classe : coincé dans la profondeur de champ, à la demande du photographe, l'écolier apparaît flou, comme s'il était resté de l'autre côté de cette vitre trouble devant laquelle on l'a vu furtivement passer, à l'intérieur de cet espace cinématographique libre, insaisissable, qu'il a défini.

## ATELIERS

### Fenêtres sur cour

Parmi les motifs qui circulent dans OPEN THE DOOR, PLEASE, il y a ceux constitués par les nombreuses fenêtres et portes vitrées qui apparaissent dans le film. Un travail de repérage de ces éléments peut permettre de s'interroger sur leur fonction. Les fenêtres sont-elles toujours filmées de la même manière ? En quoi participent-elles à la progression narrative du film et que disent-elles de l'évolution du personnage ? Quel mode de perception s'instaure dans le film par leur biais ? Quels sont les modes d'apparition et de disparition induits par ces composantes du décor ? Ces questions permettent d'aborder les notions de hors-champ et de raccord.



### Question de point de vue

Dans un plan dit subjectif, la caméra se substitue au regard d'un personnage et nous montre ce qu'il est censé voir. Cette image est souvent le fruit d'un raccord initié par le regard, c'est-à-dire l'association au montage d'un visage avec l'espace qu'il regarde le plus souvent en contrechamp. On pourra demander aux élèves de chercher s'ils ont vu des plans subjectifs dans le film. Quelles sont leurs particularités ? Entraînent-ils des ruptures avec les autres plans ? On note que la composition de ces plans supposés subjectifs dessine des diagonales, casse les lignes horizontales et verticales normatives pour créer des mouvements de percées : ils permettent ainsi de réenvisager l'espace sous un angle plus ouvert.



### Rester dans le flou

Mais ces plans sont-ils réellement subjectifs ? A quel moment la continuité entre un plan et un regard est-elle rompue, déroutée ? Dans le parcours suivi par le personnage principal, plusieurs éléments visuels et sonores restent incertains : on ne sait plus si tel espace s'inscrit dans la continuité du précédent, à quoi correspond tel ou tel son entendu au loin, hors champ. Chaque élève pourra ainsi relever tout ce qui contribue à nous faire perdre le fil de l'espace et du temps et à nous maintenir dans le flou, créant ainsi une forme de flottement jusqu'au vague du visage de l'enfant sur la photo de classe. Que nous disent ces zones floues de cet élève ?



### Retournement de situation

Une étude comparée des différents plans sur les élèves de la classe, et notamment ceux qui ouvre et referme le film, donne la possibilité de s'interroger sur les conséquences (cinématographiques) du parcours effectué par le personnage principal. Lorsque, arrivé au terme de sa récréation, le grand garçon rejoint ses camarades qui l'attendent pour la photo, il rentre dans la cour par une autre porte que celle par laquelle il était sorti, et arrive derrière le groupe qui apparaît ainsi de dos. Un retournement du plan initial, et donc de son agencement, s'est produit, comme si l'écolier était passé de l'autre côté de l'image, l'avait traversé et l'avait fait basculer de son point de vue. Par ailleurs, on s'étonne que les élèves aient attendu leur camarade un aussi long laps de temps et l'on s'interroge sur la nature — subjective, intérieure ? — du temps que l'on a passé avec l'enfant en fuite.



### Des objets révélateurs

Plusieurs objets figurant dans le film font écho à la différence de l'élève trop grand : un ballon, une règle, une cape, des cordes... Les élèves pourront les identifier et voir comment ils sont mis à profit par la mise en scène. Par exemple, dans la salle de rangement du gymnase où le fugueur s'est caché, tous les ballons sont bien rangés, alignés dans des cases, sauf un qui tombe brusquement.