

JOÃO PEDRO RODRIGUES Filmographie

Né à Lisbonne, en 1966. Ecole Supérieure de Cinéma de Lisbonne.

O FANTASMA

réalisé en 2000

Meilleur Long-métrage – The New Festival, New York 2001

Sélection Officielle en Compétition – 57ème Festival de Venise 2000

Meilleur Long-métrage Étranger – Festival International du Film, Belfort 2000

VIAGEM À EXPO • VOYAGE À L'EXPO

réalisé en 1998 (2ème partie) Documentaire, 50'

ESTA É A MINHA CASA • CA C'EST MA MAISON

réalisé en 1997 (1ère partie) Documentaire, 52'

PARABÉNS ! • JOYEUX ANNIVERSAIRE !

réalisé en 1997 Court-métrage

Liste artistique

Ana Cristina de Oliveira	Odete
Nuno Gil	Rui
João Carreira	Pedro
Teresa Madruga	Teresa
Carloto Cotta	Alberto

Liste technique

Réalisateur	João Pedro Rodrigues
Scénario	João Pedro Rodrigues Paulo Rebelo
Image	Rui Poças
Son	Nuno Carvalho
Montage	Paulo Rebelo
Décor et Costumes	João Rui Guerra da Mata
1er Assistant Réalisateur	Paulo Guilherme
Directeur de Production	Rafael Hernandez
Consultant Musical	Frank Beauvais
Produit par	Rosa Filmes
Producteur	Maria João Sigalho
Distribué par	Pierre Grise Distribution
Avec le soutien de	L'Institut Portugais du film Le Ministère de la Culture La Chaîne Publique Portugaise Le Groupement National des Cinémas de Recherche

JOÃO PEDRO RODRIGUES Note

Lisbonne, XXIe siècle

Un film qui colle au monde. Dans les supermarchés il y a des patineuses. Tout se passe sur les portables : on prend les rendez-vous, les gens se disent qu'ils s'aiment, ils se séparent. Des histoires naissent au rythme obsédant de la musique qui les accompagne.

C'est dans ce monde de vertige pop que j'ai trouvé mes personnages.

Deux vies parallèles se rejoignent. Rui veut survivre à la mort de Pedro, son fiancé, mais s'abîme dans la solitude. Odete, abandonnée par son compagnon, va s'approprier ce deuil et s'en abreuver. Ou peut-être est-ce le fantôme de Pedro qui prend possession d'elle.

Parce que l'amour est plus fort que la mort. "Odete" ou le désarroi de deux êtres abandonnés, hantés par l'amour, obsédés par la mort et poursuivis par le fantôme de leur désir. "Odete": une histoire de solitude et de survivance. Peut-on transcender la mort d'un amour en se nourrissant de rêves ? Ces rêves ne sont-ils pas des émanations du réel ? Faits de gestes réels ? Et c'est de poursuivre ces gestes, ceux de l'amour et ceux du deuil qui m'intéresse.



ROSA FILMES présente

QUINZAINE DES RÉALISATEURS

CANNES 2005



UN FILM DE

JOÃO PEDRO RODRIGUES

A propos de la musique

Au départ, l'idée qui prévalait était d'utiliser a plusieurs reprises *Moon River*, la chanson de *Breakfast at Tiffany's*. Franck Beauvais a trouvé près d'une centaine de versions, dont une cinquantaine qu'il avait sélectionné. Nous avons fait plusieurs essais sur le film presque monté. Mais ça ne marchait pas, c'était trop artificiel et répétitif. Surtout cette accumulation de « *Moon River* » donnait une clé de lecture trop évidente. On a donc gardé que la version originale et la reprise que Pedro et Rui entendent dans la voiture. Mais l'important c'était d'aller vers l'émotion. Nous nous sommes orientés vers des musiques plus ou moins anciennes, et surtout pas trop chères en terme de droits. Franck m'a fait des suggestions de musiques émotionnelles. Dans la première version du film, il y avait davantage de morceaux. Nous avons épuré jusqu'à aboutir à ce que nous souhaitions : commencer par des musiques d'ambiance pour aller vers quelque chose de plus signifiant.

101 min / 35mm / 1.85 / Couleur / Son Dolby SRD / Interdit aux – 12 ans

Portugal 2005

SORTIE LE 18 JANVIER 2006

PIERRE GRISE DISTRIBUTION

21 Avenue du Maine – 75015 Paris
TEL 01 45 44 20 45 – FAX 01 45 44 00 40
pierre-grise-distribution@wanadoo.fr

PRESSE

CHLOE LORENZI
TEL 01 42 77 00 16
lorenzi.chloe@wanadoo.fr

Entretien avec Joao Pedro Rodrigues

Odete est une histoire très étrange, comment l’as-tu présentée aux comédiens ?

Nuno Gil, qui joue Rui, est venu spontanément me voir pendant le casting en disant qu’il avait très envie de faire un film avec moi. Il avait découvert *O Fantasma* et l’adorait. C’est un acteur encore novice mais qui a quelques expériences à son actif. Il a notamment étudié le Butô au Japon pendant plusieurs mois. Il croit davantage à la puissance physique de l’acteur qu’à la psychologie, ce qui était parfait pour le rôle puisque le personnage a quelque chose de brut. Quant à Ana Cristina de Oliveira, je l’ai découverte il y a longtemps dans une publicité pour Levi’s. Elle a débuté en tant que mannequin. Je l’ai vue pour la deuxième fois dans la vidéo d’un artiste peintre très connu au Portugal, Julio Sarmiento. Mais la rencontrer a été décisif. Il y avait quelque chose en elle de touchant, une étrangeté, une dualité entre joie et tristesse qui m’a à la fois attendri et immédiatement intéressé. Tous les deux avaient la même virginité que les acteurs d’*O Fantasma*.

O Fantasma a été un succès à la fois critique et public, comment gérer l’écriture d’un deuxième film dans ces conditions ?

Il a bien marché comme premier film, beaucoup tourné à l’étranger, dans les festivals. Il a notamment bénéficié d’une sortie aux Etats-Unis où peu de films portugais ont cette chance. Je pense que l’estampille « film gay » a beaucoup aidé. C’est en France, je crois, que la réception critique a été la meilleure. Mais au Portugal il a également plutôt bonne réputation, je n’ai pas à me plaindre. Dans ces conditions envisager un deuxième film est source d’angoisse. J’ai d’ailleurs mis près de cinq ans pour terminer *Odete*, tant pour des raisons de production (notamment la difficulté à trouver des coproductions) que pour des raisons liées à l’écriture qui a été plus sinueuse que sur *O Fantasma*. Je ne voulais pas faire *O Fantasma 2* et en même temps je voulais rester fidèle à mes obsessions. D’un certain point de vue, cela dit, *Odete* pourrait s’apparenter à étrange remake d’*O Fantasma*, et même porter le même titre.

Comment est né le projet ?

Lorsque je commence à écrire, j’assemble des bouts d’histoires qui me reviennent en mémoire. Celle d’*Odete* s’inspire notamment d’un court scénario que j’avais imaginé vers 22-23 ans, lorsque j’étais en école de cinéma, et qui s’intitulait la Fille-mère. L’histoire était presque la même : une fille prétendait être enceinte d’un mort. A cela s’est ajouté un article sur la grossesse nerveuse lu il y a quelques années. Puis m’est venu à l’esprit cette idée qu’il serait effroyable de voir disparaître l’objet de son affection. Tout s’est emboîté peu à peu jusqu’à aboutir au scénario définitif d’*Odete*.

Odete est une histoire de fantôme, mais qui serait du côté des vivants…

Oui, même si *Odete* revient à plusieurs reprises dans le cimetière et va jusqu’à y dormir une nuit. J’ai toujours éprouvé une réelle fascination pour les cimetières, sans jamais trouver ça morbide. Au contraire, le cimetière d’*Odete* tient un peu le même rôle que la décharge dans *O Fantasma* : pour les personnages, c’est une manière de s’approprier un territoire où ils se sentent chez eux. J’avais une vision très pragmatique du lieu. Que fais-je si la personne que j’aime meurt, comment puis-je continuer à vivre avec elle ? Très concrètement, le cimetière est l’endroit où habitent les morts, là où peut s’exprimer avec le plus d’évidence la relation qu’un vivant entretient avec un mort.



Il y a deux récits parallèles dans Odete. Le premier est presque conceptuel, cérébral, le second est mélodramatique et sentimental. Comment faire cohabiter deux univers aussi différents ?

J’ai fait en sorte que la dimension mélodramatique du drame de Rui « envoûte » son histoire à elle, la vampirise progressivement. La scène de la veillée funèbre, c’est un peu comme si le mort l’appelait à elle. J’avais un peu peur, d’ailleurs, que ce soit trop signifiant, trop lisible. Mais, d’un autre côté, j’aime beaucoup cette façon simple, presque innocente d’exprimer une chose. Généralement

“L’AMOUR EST PLUS

je suis très touché par les films qui procèdent ainsi, en particulier dans le cinéma américain. Quand les choses deviennent trop symboliques, je ne marche plus. Certes, elle est appelée par Pedro à la veillée funèbre, mais elle s’y rend également pour être avec des gens qui communient dans la perte d’un être cher. C’est une manière pour elle d’échapper à la solitude. Sans doute est-il plus facile de s’identifier au parcours du garçon. Moi-même c’est un drame que je ressens profondément. Pourtant le film est né à partir de l’histoire de la fille. D’ailleurs, au tout début, le scénario s’intitulait *Ames en peine*. Je me suis longtemps débattu avec le titre *Odete*, me demandant si l’histoire que je racontais était celle d’*Odete* ou celle de Rui. Mais au fond chacune de ces histoires part d’une même tragédie : d’un côté quelqu’un meurt, de l’autre quelqu’un est abandonné, dans les deux cas il s’agit de faire le deuil de la personne aimée.

Rui butte contre une réalité physique (l’absence de l’autre), tandis qu’Odete se réinvente.

Oui, elle se fait quitter par son ami, puis tombe enceinte, et enfin se transforme. J’ai fait en sorte que cela paraisse le plus naturel possible. Il y a beaucoup de choses à la frontière de la croyance. Pourtant j’y crois absolument, avec une certaine candeur, comme cette scène finale, très risquée, l’une des toutes premières visions que j’avais en tête au moment de l’écriture. Dans *O Fantasma*, la transformation avait beaucoup à voir avec le sexe. Dans *Odete* c’est peut-être plus simple : elle change de vêtements, se coupe les cheveux. Si on raconte l’histoire, c’est très invraisemblable. Le pari, c’est de réussir à faire admettre la fiction du personnage d’*Odete*. Mais il fallait, en même temps, que cela soit montré avec réalisme, sans rien de fantaisiste. C’est parce qu’elle est physique, concrète que cette histoire en devient irréaliste. A ce titre, le cinéma est un médium idéal, parce qu’on croit à ce qu’on voit : si on le voit c’est que c’est réel.

Dans le même ordre d’idée, l’apparition de la pluie, après l’accident, paraît presque artificielle. Pourtant l’émotion générée par la scène vient aussi de cette pluie soudaine.

La pluie peut paraître artificielle à certains. Mais il s’agit de pousser l’émotion à son comble, en essayant de garder une innocence. Lorsqu’on tournait cette scène, j’étais moi-même touché : si ça marche sur moi, il y a des chances que ça fonctionne sur d’autres spectateurs. Au départ je souhaitais qu’on voit le visage de Pedro lorsque la pluie commence à tomber. Mais le comédien ne pouvait s’empêcher de bouger les paupières sous la force des gouttes. On n’y croyait plus. Pour cette raison Rui le serre contre lui, si bien que leurs deux visages se confondent. L’émotion en effet ne naît pas seulement de la scène en elle-même, elle est soutenue par quelque chose qui est d’ordre esthétique. Mais naïvement, sans intellectualiser, de manière presque sentimentale. C’est tout le contraire d’une démarche esthétisante, car dans ce cas il ne reste que l’esthétique et plus aucune émotion.

Le film est beaucoup plus coloré que O Fantasma, qui est plutôt monochrome, nocturne. Ici les couleurs sont très soutenues.

J’ai très consciemment pensé aux mélodrames flamboyants de Douglas Sirk. Pour les scènes de supermarché, je me suis inspiré du travail de Franck Tashlin dans *Who’s Minding the Store ?* (Un chef de rayon explosif), où chaque plan est constellé d’une multitude de couleurs. C’est presque du Andy Warhol. Les couleurs me servent à caractériser le personnage d’*Odete*, au même titre que d’autres éléments. Si on observe attentivement, on remarque qu’elle est obsédée par les Snoopy par exemple. Elle quitte un univers léger (les couleurs acidulées du supermarché) pour quelque chose de plus sombre et émotionnel. Les séquences de supermarché étaient d’ailleurs difficile à éclairer. Certaines lumières y sont en état de marche permanent, si bien qu’il est presque impossible de faire ressortir les couleurs.

Au sujet des couleurs, beaucoup de tâches colorées semblent littéralement surgir, ainsi des rideaux bleus ou des fleurs rouges qui sont sexuellement connotées.

Ces fleurs sont identiques à celles de *Written on the Wind* (Ecrit sur du vent) de Douglas Sirk, et viennent notamment d’une scène où Dorothy Malone entame une danse débridée et aguicheuse. Ce sont effectivement des fleurs sexuellement connotées. C’est aussi une manière d’insister sur des détails, de faire montre de précision. C’est pour cette raison que je fais des cadres très serrés, si bien que la ville peut paraître presque abstraite. J’essaie d’aller à l’essentiel, je me concentre sur quelques lieux, quelques personnages, sans jamais tenter



FORT QUE LA MORT”

de donner l’illusion d’une vie urbaine en faisant passer des figurants dans le cadre. Je raconte l’histoire de ces gens là en me débarrassant de ce qu’il y a autour. Y compris durant la phase d’écriture qui est un moment très important. Il s’agit avant tout de trouver les mots adéquats. Si l’on détient le mot qui décrit le mieux l’idée, alors l’idée s’incarne d’elle-même visuellement. Du coup le film est monté comme il a été écrit.

C’est important pour toi la précision ?

Oui, je n’aime pas beaucoup les films où la caméra virevolte, se promène sans jamais craindre aucun obstacle. C’est comme si on ne choisissait pas. Je crois au cadre, celui qui met de côté ce qu’il ne veut pas montrer et insiste sur l’essentiel. Pour cette raison mes cadres sont fixes. Ce qui n’empêche pas la présence de nombreux mouvements d’appareils, notamment des travellings. Ces mouvements me servent à préciser. Ils sont intimement liés à une corde émotive : ils permettent de faire surgir une émotion, comme lors de la scène où Rui s’effondre sur la tombe de Pedro, et que la caméra s’approche soudainement de lui. Mais de manière générale je n’aime pas beaucoup qu’on sente le poids de la caméra. L’autre jour dans un festival quelqu’un me disait avoir tourné avec deux caméras : de mon point de vue c’est inconcevable, j’ai besoin de savoir précisément d’où je filme et ce que je filme.

Pour autant tu n’es pas rétif à faire entrer l’accident, l’imprévu dans le cadre.

L’accident m’intéresse. Mais je préfère qu’il surgisse à travers la tension qui existe sur un tournage, parce qu’il faut filmer telle scène, à tel moment et à tel endroit. Cette tension crée d’elle même des choses inattendues. Néanmoins je suis très dirigiste, surtout avec les comédiens, parce que j’accorde énormément d’importance aux détails et qu’on ne peut en saisir l’essence que si on est précis. Par exemple, j’aime beaucoup ce plan où *Odete* regarde la bague sur son doigt, tandis qu’elle fait du roller dans le supermarché. Cette insistance sur le détail, c’est à la fois une façon de ne pas montrer ce qui est autour, et de souligner la manière dont elle bouge sa main. Chez Bresson par exemple, il y a une érotisation par le détail, une façon de fait ressortir la force brute des gestes. Quand je regarde un tableau, c’est cela qui m’intéresse, pas seulement l’ensemble de la toile.

Il y a beaucoup de plans d’objets, qui donnent le sentiment que l’objet est animé de vie, comme ce travelling sur la bague posée sur un coussin.

C’est important que les objets prennent vie. Cela crée une relation très forte entre le personnage et l’objet. Qu’il y ait du mouvement ajoute aussi au sentiment d’urgence. On aboutit à quelque chose de plus viscéral. Par exemple, lorsque *Odete* se jette sur la tombe, la scène est suivie d’un fondu au noir. L’instant d’après, je fais ce plan très rapproché sur la photo du mort, avec la main d’*Odete* qui nettoie le sous-verre. Cette image résume tout le film : la main est embarquée par la bague, comme si c’était elle qui la faisait se mouvoir. Cette bague vient de *Breakfast at Tiffany’s* (Diamant sur canapé) de Blake Edwards, dans lequel les deux héros, qui sont beaux mais pauvres, n’ont d’autre choix que de prendre une vieille bague et l’apporter chez Tiffany afin d’y graver leurs noms dessus.

D’ailleurs le film Breakfast at Tiffany’s est plus qu’une référence. Il semble lui-même animé de vie, il circule comme le fait la bague.

Je l’ai découvert récemment. J’ai beaucoup pleuré, notamment lors de la scène finale où il y a tous ces éléments qui contribuent à la puissante émotion de la scène : la pluie, le chat, les amants qui se retrouvent. Je ne sais pas comment on en est arrivé à cette histoire de bague mais le film de Blake Edwards s’est naturellement intégré au scénario. Néanmoins il était important que quelqu’un n’ayant pas vu *Breakfast at Tiffany’s* comprenne le sens et l’émotion qu’il véhicule. Peu importe qu’on se souvienne de cette histoire de



bague. Je ne souhaitais pas que le film fonctionne comme simple citation. Qu’on ne s’imagine pas que mon film est une sorte de remake. Il faut pouvoir suivre et croire à *Odete* débarrassé de toute référence. C’est ma façon de procéder : faire en sorte qu’une honnêteté, une innocence, une naïveté se dégagent de ce que je filme.

Entretien réalisé par Jean-Sébastien Chauvin le 28 septembre à Paris