

K

O

K

O

-

D

I

K

O

K

O

-

D

A

LEIF EDLUND JOHANSSON

CHIEF DIRECTEUR JOHAN LUNDBORG TOBIAS HÖJEN-FLYCKT
SCÉNARIO PIA ALEBORG COSTUMES GABRIELLA LUNDBLAD PIA ALEBORG
REALISATION/COORDINATION JOHANNES NYHOLM
CINÉMA GUSTAF BERGER JACQUES PEDERSEN
MONTAGE SIMON ÖHLSSON OLOF CORNÉER
CO-PRODUCTEUR MARIA HÖLLER CHRISTOFFERSEN

INDUSTRY VILLAGE Film i Väst Svensk Filminstitutet KONSTNÄRARNÄMNDEN

UN FILM DE
JOHANNES NYHOLM

YLVA GALLON PETER BELL I

PRODUCTION EXECUTIVE PETER HYLDALH
PRODUIT PAR JOHANNES NYHOLM PRODUKTION
EN CO-PRODUCTION AVEC BEOFILM FILM I VÄST DEN VESTDANSKE FILMPULJE
EN ASSOCIATION AVEC SWEDISH TELEVISION
Avec le soutien du SWEDISH FILM INSTITUTE KONSTNÄRARNÄMNDEN

Beofilm LAZER FILM SVT
SENSORTONE PREMIERE Télérama

SYNOPSIS

Pour surmonter les problèmes que traverse leur couple, Elin et Tobias partent camper au coeur de la forêt suédoise. Mais des fantômes de leur passé resurgissent et, plus que jamais, les mettent à l'épreuve.



INTERVIEW DU RÉALISATEUR

Avec *The Giant*, Prix du jury au festival de San Sebastian, vous réalisez déjà un film atypique qui questionnait la monstruosité, la même qu'on retrouve ici...

Dans *The Giant*, je voulais parler de la société danoise et suédoise et de la difficulté, liée au fait d'être différent. Montrer aussi comment on fait des compromis avec sa propre humanité. Mon personnage affronte de grands défis, à cause de son handicap et il est obligé de se battre, si petit qu'il est dans un monde si grand !

Quel est le point de départ de *Koko-Di-Koko-Da* ?

Il a été inspiré par beaucoup d'éléments, à commencer par les relations amoureuses dans lesquelles j'ai été ou que j'ai pu observer autour de moi. Cela constitue la base du film qui est un drame sur les relations sentimentales. J'ai commencé l'écriture dix ans auparavant, bien avant *The Giant* que j'ai réalisé dans l'intervalle. On a commencé à tourner en 2011. C'était une petite production avec une équipe restreinte. Faute de budget, on ne pouvait pas se permettre de tourner sur différentes périodes. Je voulais financer *Koko-Di Koko-Da* moi-même via ma boîte de production mais il m'a été difficile de convaincre des partenaires financiers et je ne pouvais pas assumer seul de produire une fiction. Donc il m'a fallu faire preuve d'imagination pour pouvoir mettre le projet sur pied.

Votre film, coupé en deux et répétitif, a la structure d'un rêve. L'avez-vous conçu comme tel ?

Absolument. Il me vient précisément d'un rêve que j'ai fait. Je me trouvais dans un état intermédiaire, entre conscience vigile et sommeil lorsque j'ai écrit le scénario, au beau milieu de la nuit. J'étais parti faire du camping, la voiture se trouvait à côté de la tente et j'ai vu le film se dérouler sous mes yeux. Les rêves ont une structure dramaturgique bien plus intéressante que celle si prévisible que l'on vous enseigne dans les écoles de cinéma. Anticiper l'action devient alors plus compliqué dans ce cas de figure.

Le film démarre de manière réaliste pour devenir de plus en plus étrange et inquiétant. Comment avez-vous pensé cette progression ?

Quand j'ai commencé à écrire le film, je me disais que ce serait bien qu'il n'y ait pas de début du tout et qu'il commence au milieu d'un cauchemar. Mais il était difficile de rentrer dedans, pas seulement pour moi, mais aussi pour le spectateur. C'était plus simple de commencer en douceur, en plaçant les spectateurs dans une situation confortable. Sinon, on les tient à distance.



Comment définissez-vous le genre auquel appartient votre film ?

Je crois que l'on peut dire que c'est un film d'horreur mais il comporte des éléments atypiques de slapstick et de drame sentimental. Je ne suis pas attaché au film de genre pur car très codifié, il est prévisible. Je voulais explorer ici les relations personnelles, leur évolution ou au contraire, leur absence d'avancée, voir comment elles enferment les individus et se répètent. Je voulais montrer la communication passive-agressive et comment deux personnes poussent dans des directions opposées et ne vont nulle part. Le film parle d'une relation sur le point de se terminer mais mes protagonistes ne se dirigent même pas vers cette fin. Ils ne vont nulle part, bien qu'ils poussent et tirent dans cette direction. Ils évoluent dans les limbes.

Bien que situé en extérieur la majeure partie du temps, le décor est très claustrophobe...

Complètement. Je voulais que l'ouverture du film dans les bois évoque un théâtre grec antique. On voit les personnages folâtrer mais ils ne peuvent aller nulle part. Ils sont encerclés par les bois. Toute la mise en scène se veut claustrophobe, à l'image de cette relation amoureuse. La tente elle-même, où l'oxygène se fait rare, est comme une prison. Il n'y a plus d'espace pour respirer.

La lumière blafarde et sombre renforce ce sentiment d'étouffement...

Je voulais une lumière qui corresponde au début du jour, celle qui précède le lever du soleil, un peu brumeuse, sans grands contrastes et plutôt terne. L'objectif était de donner une impression de flottement, comme dans les rêves dont les contours sont indéfinis et un peu abstraits. Avec de faibles contrastes, une définition moindre, je voulais créer une atmosphère onirique et restituer cette heure si particulière que Bergman appelait « l'heure du loup », qui donne le titre à l'un de ses films. Cette heure où vous avez les rêves les plus violents.



Etait-ce difficile de tourner de nuit avec les acteurs, au beau milieu des bois ?

Au départ, nous tournions vers trois ou quatre heures du matin mais ce n'était pas pratique. Cela nous laissait trop peu de temps pour travailler avant le lever du soleil. Pendant une heure ou deux, la lumière était bonne, ni trop sombre, ni trop lumineuse mais après, c'était terminé. A l'époque où nous tournions, il pleuvait beaucoup, ce qui réduisait encore le temps de tournage. En conséquence, certaines séquences sont tournées de jour et retravaillées en postproduction de manière à ce que l'on pense que c'est la nuit. Pour les acteurs, les conditions étaient difficiles. Ils n'étaient pas habillés chaudement et il faisait froid. La pluie tombait sans arrêt et les scènes étaient répétitives. Ils travaillaient énormément et avaient le sentiment d'aller nulle part, à cause des scènes répétitives qui les amenaient à redire tout le temps les mêmes dialogues. J'imagine que ce doit être difficile quand on est un acteur de ne pas avoir le sentiment de progresser. Mais malgré tout, nous avons passé de bons moments ensemble car nous étions tous très proches les uns des autres.

Est-ce que le film peut-être vu comme l'échec d'un père qui ne parvient pas à protéger sa famille ? A chaque fois, il lui faut apprendre de ses erreurs et recommencer.

Il lui est difficile de protéger ce en quoi il ne croit plus. La réaction la plus basique serait de se précipiter à l'intérieur de la tente, sans réfléchir, pour porter secours à sa femme. Mais il ne le fait pas. Pour simplifier, on peut dire que son amour n'est plus assez fort pour cela. Les parents ont perdu leur fille et se sentent coupables. Ils s'en veulent et rejettent la faute l'un sur l'autre. Ils s'aiment et se détestent tout à la fois. C'est une relation d'amour-haine. On a souvent comparé mon film à celui de Ruben Ostlund, *Force majeure* sorti en 2015. Mais mon film est antérieur. Il a été tourné et écrit avant. Il ne traite qu'en partie du même sujet, à savoir la lâcheté d'un père qui s'enfuit face au danger en laissant sa famille. J'aborde pour ma part d'autres thèmes.

On pense également à *Un jour sans fin* de Harold Ramis. Le personnage interprété par Bill Murray devait apprendre, se perfectionner et devenir meilleur. Mais ici, quoi que fasse le père, c'est toujours un échec.

En effet. Le couple est complètement coincé. Les personnages n'apprennent rien. Ils ne changent pas, n'évoluent pas. Ils sont incapables de changer la situation et à défaut, ils apprennent à l'accepter.

Tandis que le couple fuit en voiture à la fin, on entend encore à la radio la comptine obsédante qui donne son titre au film. Comment avez-vous choisi ce leitmotiv qui crée une vraie tension dans le film ?

C'est un air qui est sans doute plus célèbre en France que dans d'autres pays. Il s'agit du Coq est mort, une chanson française, reprise dans différentes langues dont le suédois. C'est une chanson pour enfant, à la fois naïve et effrayante. Le coq continue de chanter « koko di koko da ». Il est mort mais pas tout à fait. Cela renvoie de nouveau aux limbes, au fait d'être mort sans l'être complètement.

La structure répétitive du film vient aussi de ce morceau que l'on chante en canon. Je voulais que l'homme en costume blanc ait un air à siffler Je travaille en étroite liaison avec les musiciens car par ailleurs, j'ai réalisé beaucoup de clips vidéo. La musique me permet de penser les images. Je réfléchis avec la musique puis je conçois les images. J'ai conservé cette manière de faire. La musique que l'on entend à la radio a été enregistrée dans une église avec un chœur de garçons, très célèbre au Danemark. Nous sommes allés sur place pour les trouver et faire la prise de son.

Pourquoi avez-vous décidé d'intégrer une séquence de théâtre d'ombres, en prise de vue réelle au début du film ? Souhaitiez-vous revenir aux racines du cinéma primitif ?

En effet, on racontait des histoires de cette façon-là il y a cent ans mais pour ma part, je voulais surtout trouver une manière primitive et intemporelle pour construire un récit. La première partie du film où l'enfant meurt est très cruelle. Je ne pouvais pas laisser le spectateur avec cette cruauté. Je devais lui apporter un peu d'espoir et de la poésie depuis un autre endroit. J'ai alors pensé à ce théâtre d'ombres. J'ai dessiné une partie du décor, notamment les arbres, et nous avons fait une centaine de prises pour obtenir ce résultat.



Certaines étaient complexes car il y avait plusieurs éléments qui bougeaient en même temps. Le vent, par exemple, était difficile à créer comme les mains qui jouaient avec du tissu semi-transparent ou les petits lapins. Tout était si fragile. Les tremblements pouvaient altérer la prise et il a fallu chorégraphier très précisément la séquence.

Lapins, chat, chiens : votre film est peuplé d'animaux. Le voyez-vous comme un conte ?

C'est effectivement un conte. Par ailleurs, j'adore les animaux. Ils ont quelque chose d'instinctif et de primitif qui collent à ma volonté de ne pas faire un drame en intérieur, avec des dialogues sur écrits. Leur nature s'accorde au rêve et comme pour Lewis Carroll, mes histoires sont inspirées par mes songes. S'agissant du chat que l'on voit dans le film, je suis moins influencé par *Alice au pays des merveilles* que par *Le maître et Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov qui est un livre que j'adore. Mais de manière générale, je suis mes intuitions et mes idées qui n'ont pas une origine définie.

D'où viennent les trois personnages inquiétants que croise le couple dans les bois ? Certes, on les voit dessinés sur la boîte à musique mais ont-ils une origine littéraire ou folklorique ?

C'est important que le spectateur le croit et que les personnages existent à ses yeux, avant même qu'ils ne s'incarnent. Cela leur donne un surcroît de théâtralité. Ils sont à la fois réels et irréels. J'ai construit un mythe autour d'eux. La boîte à musique fonctionne comme un Mac Guffin. L'énergie du film vient d'elle. Elle le contient tout entier et renferme sa musique, son intrigue et ses personnages. Cette boîte renforce aussi le caractère claustrophobe du film.



Comment avez-vous choisi les acteurs principaux de votre film ?

J'ai choisis très en amont du projet Leif Edlund et Ylva Gallon car un des mes amis réalisateurs les avait fait tourner ensemble et ils se connaissaient très bien. C'était un atout pour mon film car je voulais donner l'impression que ce couple se connaissait depuis longtemps. On ne disposait pas du temps nécessaire pour fabriquer cette relation de toutes pièces. Quant à Les Rivals, c'est un musicien à la base mais il avait déjà joué la comédie avant. Il fallait que l'interprète ait le divertissement dans le sang, comme s'il avait passé sa vie à amuser les gens. Comme un magicien ou un marionnettiste par exemple. A l'issue de mes recherches, le visage de Les Rival s'est affiché. Sa tête, son regard et son physique dégagent une telle énergie ! Je lui donnais quelques idées et lui laissais ensuite l'espace pour inventer son personnage. Il ne fallait pas trop le « domestiquer ».

Du fait de la répétitivité des scènes, l'étape du montage n'a-t-elle pas été trop complexe ?

C'était très compliqué en effet. Il y a beaucoup de scènes parallèles et les assembler n'a pas été évident. Combiner un récit réaliste avec des éléments oniriques ajoutait encore à la difficulté. *Koko-Di Koko-Da* est très minimaliste donc chaque cadre, chaque élément ont leur importance. C'est aussi un film « maximaliste » pour son mélange de textures (image et papier), de genres (le drame, le slapstick, le film d'horreur), la diversité des jeux d'acteurs.

La fin scelle-t-elle les retrouvailles du couple ?

Il s'agit d'une fin ouverte. Il y a une certaine forme d'espoir. Je ne suis pas sûr que cet espoir concerne les personnages mais du moins, quand ils se prennent dans les bras, ils se touchent pour la première fois dans le film, sans violence. Le film est certes violent et cruel, mais j'espère qu'il servira davantage de guide pour aider les gens à se sortir de situations traumatiques similaires, plutôt que de les y enfoncer.

Comprenez-vous qu'après votre film, on n'ait plus jamais envie d'aller camper ?

Mais c'est dommage ! Personnellement, j'adore camper dans les bois depuis que je suis enfant ! J'ai fait du camping avec ma fille cet été et c'était fantastique. Plus personne ne va camper de nos jours. On est tout seul, ce qui est formidable !

Vous avez opté pour une campagne promotionnelle originale puisque vous avez aménagé un bus, transformé en cinéma, qui va sillonner les routes de Suède, grâce à une opération de crowdfunding. Pourquoi amener le film aux spectateurs ?

Parce que personne ne va plus au cinéma ! Il y a 40 places dans le bus. Une affiche du film sera offerte aux spectateurs et même une boîte à musique que nous avons fabriquée nous-mêmes. On boira des bières, on fera des grillades au barbecue et on ira camper.

JOHANNES NYHOLM



Johannes Nyholm est né le 28 octobre 1974 à Umeå en Suède. Résidant désormais à Göteborg, il est aujourd'hui scénariste et réalisateur, notamment connu pour *The Giant* (2016), *Las Palmas* (2011) et *Songes de bois* (2009). Il gère sa propre compagnie de production, et a réalisé plusieurs clips, quelques courts-métrages et un long-métrage.

2019 - Koko-Di Koko-Da (long-métrage)

2017 - The Music Box (court-métrage)

2016 - The Giant (long-métrage)

2011 - Las Palmas (court-métrage)

2009 - Dreams From The Wood (court-métrage)

2008 - The Tale Of Little Puppetry (court-métrage)

2008 - Dockpojken (court-métrage)

LISTE ARTISTIQUE

Leif Edlund

Tobias

Ylva Gallon

Elin

Katarina Jacobson

Maja

Peter Belli

Mog



LISTE TECHNIQUE

Scénario	Johannes Nyholm
Producteur	Johannes Nyholm
Producteurs délégués	Peter Hyldahl, Maria Moller Christoffersen
Directeurs de la photographie	Tobias Höiem-Flyckt, Johan Lundborg
Editeur	Johannes Nyholm
Directrice artistique	Pia AleborgSound
Musique	Olof Cornéer, Simon Ohlsson



STRAY DOGS DISTRIBUTION