



UN PIGEON PERCHÉ SUR UNE BRANCHE

PHILOSOPHAÏT SUR L'EXISTENCE

UN FILM DE
ROY ANDERSSON

PRESSE : RENDEZ-VOUS
VIVIANA ANDRIANI / AURÉLIE DARD

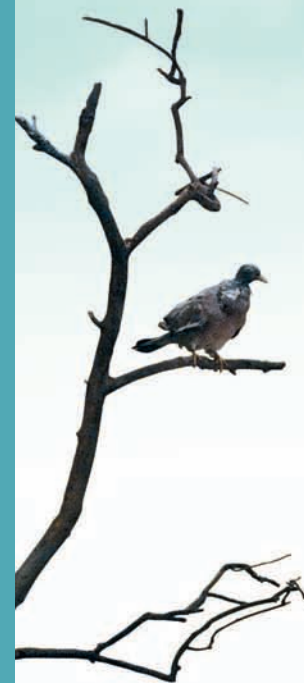
2, rue Turgot - 75009 Paris
01 42 66 36 35
viviana@rv-press.com / www.rv-press.com

DISTRIBUTION :
LES FILMS DU LOSANGE

22, av. Pierre 1^{er} de Serbie - 75116 Paris
01 44 43 87 15/16/17
www.filmsdulosange.fr

SORTIE LE 29 AVRIL 2015

Dossier de presse et photos téléchargeables sur www.filmsdulosange.fr



UN PIGEON PERCHÉ SUR UNE BRANCHE



PHILOSOPHAÏT SUR L'EXISTENCE

UN FILM DE
ROY ANDERSSON

SUÈDE / NORVÈGE / FRANCE / ALLEMAGNE • 2014 • 1H40



SYNOPSIS

Sam et Jonathan, deux marchands ambulants de farces et attrapes, nous entraînent dans une promenade kaléidoscopique à travers la destinée humaine. C'est un voyage qui révèle l'humour et la tragédie cachés en nous, la grandeur de la vie, ainsi que l'extrême fragilité de l'humanité.





INTERVIEW DE ROY ANDERSSON

/ Qu'est-ce qui unit les films de la Trilogie des vivants et en quoi diffèrent-ils ?

Roy Andersson : Ma conviction est que tout film pourrait – et devrait – être regardé à tout moment selon le contexte qui lui est propre. Dans un film, chaque scène peut être vue séparément. Il y a 39 scènes dans *Un pigeon* et mon ambition est que chacune d'elles puisse offrir une expérience artistique au public. Dans son ensemble, *La trilogie des vivants* tente de mettre les spectateurs au défi d'examiner leur propre existence, en leur posant la question : "Que faisons-nous ? Où allons-nous ?" Il tend à provoquer la réflexion et la contemplation, en observant notre existence avec une grande part de tragicomédie, de "Lebenslust" – de joie de vivre, et un respect fondamental pour l'existence humaine. *La trilogie des vivants* montre une humanité qui se dirige potentiellement vers l'apocalypse, mais aussi que la solution est entre nos mains. *Chansons du deuxième étage* est imprégné de millénarisme, depuis la scène avec le vendeur qui jette des crucifix, symbolisant l'abandon de la compassion et de l'empathie, jusqu'à la scène avec les maisons en mouvement, évoquant la panique des



crises financières cycliques, qui sont elles-mêmes des apocalypses mineures. Les thèmes de la culpabilité collective et de la vulnérabilité humaine étaient au cœur de ce film. *Nous, les vivants* représentait une plongée audacieuse dans les rêves, une transition qui ouvrait un champ entier de possibilités nouvelles pour moi. Avant, mes personnages commentaient leurs rêves. Avec *Un pigeon*, les scènes sont simplement oniriques, sans autre explication. *Un pigeon* provoque davantage que les deux autres films et le ton est très largement celui de la "Lebenslust", même si les personnages sont tristes et en grande difficulté.

/ Quelle conséquence a eu le passage du 35 mm au numérique ?

R.A. : Quand on vieillit, on a souvent du mal à changer ses méthodes de travail, mais cette fois ça n'a pas été le cas. Je suis très positif par rapport à ce changement, par rapport au fait d'avoir tourné le film en numérique. Je suis content d'avoir trouvé mon chemin dans cette méthode, avec le soutien de mes collaborateurs qui sont exceptionnels, bien sûr. En pratique, ça m'a permis de me reposer plus facilement sur les plans larges. Auparavant, j'étais



très préoccupé et anxieux d'obtenir le point à l'arrière-plan. Je suis un fan de la profondeur de champ, et avec une caméra numérique, il est devenu possible d'obtenir une netteté que je trouve incroyable. L'esthétique abstraite et picturale d'*Un pigeon* rappellera mon travail antérieur. Les images sont légèrement plus vives et nettes par l'utilisation d'une caméra numérique. En outre, j'ai cherché à réaliser des scènes plus dynamiques pour que ce nouveau film ressemble moins à une série de tableaux, et ait un rythme plus marqué.

/ Des peintres ont inspiré votre cinéma, des peintres de la Renaissance à ceux de la «Neue Sachlichkeit» (Nouvelle Objectivité), et à Edward Hopper. Quels peintres ont été les plus importants pour *Un pigeon* ?

R.A. : Je dirais Otto Dix et Georg Scholz, deux artistes allemands dont les innovations artistiques ont été inspirées par leur expérience de la Première Guerre mondiale. Ravagée par la guerre, leur vision du monde a une résonance dont je me sens très proche, sans que j'aie participé moi-même à une guerre. Quand j'ai grandi, le réalisme était la seule chose qui comptait pour moi. Tout le reste était bizarre – bourgeois en fait. Mais avec le temps, j'ai été de plus en plus fasciné par l'art abstrait. D'abord le symbolisme, puis l'expressionnisme et la Nouvelle Objectivité. C'est tellement plus intéressant que la représentation purement naturaliste. Aujourd'hui, je trouve presque ennuyeuse la représentation naturaliste, alors que l'interprétation personnelle d'une expression abstraite est extraordinaire, le maître étant Van Gogh. Il est capable de peindre trois vaches volant au-dessus d'un champ de blé. En tant que spectateur, vous avez l'impression de n'avoir jamais vu ça. C'est

une sorte de "superréalisme", ambition que j'ai aussi pour *Un pigeon*, dans lequel l'abstraction est condensée, purifiée et simplifiée. Les scènes devraient apparaître comme des souvenirs et des rêves. Ce n'est pas une tâche facile : "Il est difficile d'être facile" – il est difficile d'être simple, mais j'essaye. Brueghel l'Ancien est une autre source d'inspiration. Parmi ses chefs d'œuvre, il a peint un paysage de toute beauté, intitulé *Chasseurs dans la neige*. Du sommet d'une colline enneigée dominant une petite ville flamande, nous voyons des villageois faire du patin à glace sur un lac gelé dans une vallée. Au premier plan, trois chasseurs et leurs chiens reviennent de la chasse. Au-dessus d'eux, perchés sur les branches dénudées d'un arbre, quatre oiseaux observent avec curiosité les efforts et l'activité des gens en contrebas. Brueghel était un spécialiste des paysages fouillés, peuplés de paysans. Il adoptait souvent une vue plongeante pour raconter une histoire de société et d'existence humaine. Dans son œuvre, on trouve des allégories fantastiques des vices et de la folie de l'homme. Il exprime les contradictions tragiques de l'être au moyen d'une satire brillante. Dans *Chasseurs dans la neige*, les oiseaux semblent s'interroger : "Que font les êtres humains en bas ? Pourquoi sont-ils aussi affairés ?". Je voudrais aussi mentionner un peintre naturaliste nommé Ilya Repine, qui a réalisé une remarquable peinture de cosaques. Ça lui a pris onze ans ; c'est un travail énorme basé sur des brouillons et des ébauches. Au bout de onze ans, il était satisfait du tableau, qui fait partie aujourd'hui du patrimoine mondial. Bien sûr, ça semble prétentieux de viser le patrimoine mondial, mais en même temps, en tant qu'artiste, vous devez vous engager et pousser votre expression à l'extrême. Malheureusement, c'est très difficile aujourd'hui, à cause de l'aspect financier du cinéma, à

cause de l'attitude et du recrutement des cinéastes. Les hommes d'affaires ont pris le contrôle de l'expression du cinéma.

/ Vous vous en êtes sorti sans l'argent de la publicité ?

R.A. : Oui, contrairement aux deux précédents films de *La trilogie des vivants*, nous avons financé *Un pigeon* sans faire de films publicitaires durant la production. Même si cet argent aurait pu servir, j'étais satisfait de pouvoir me concentrer entièrement sur le film.

/ Quand *Chansons du deuxième étage* est sorti en 2000, vous avez décrit votre style comme une sorte de "trivialité". Est-ce toujours valable ?

R.A. : Oui, je pense qu'*Un pigeon* est un exemple encore plus clair de ce que je considère comme de la "trivialité". Ça se réfère à ce qui est trivial, sublimé en expérience plus attirante. C'est aussi valable pour la peinture en général. Toute l'histoire de l'art est remplie de trivialités, parce qu'elles font partie de nos vies, de nos prémisses de vie. J'aime ça, et à l'avenir je voudrais devenir encore plus trivial que je ne l'ai été dans ce film. Encore plus que dans les scènes avec le roi de Suède, Charles XII, en route pour le champ de Poltava, où il apparaît de manière inattendue dans une situation très triviale, ayant soif et ensuite besoin d'aller aux toilettes.

/ L'homosexualité supposée de Charles XII est-elle accentuée afin de rendre plus humain ce conquérant très masculin ?

R.A. : En Suède, il est généralement considéré comme un véritable macho. Et par conséquent, comme un symbole fort pour beaucoup d'orga-



nisations de droite. Mais maintenant, j'éprouve un grand respect pour la beauté de la scène, surtout lorsque le roi se sent soudain si attaché au jeune barman. J'en suis très satisfait. Au fond, peu importe la position qu'on a dans la société, les gens sont sensibles et vulnérables. C'est principalement ça que je cherche à illustrer dans mon travail.

/ Pensez-vous qu'il y a un manque de compassion et d'empathie croissant dans le monde ?

R.A. : La compassion fait partie de chacun à un moment donné. C'est une grande tristesse pour moi, et pour nous tous, que cet élément soit souvent réprimé au nom du mercantilisme. Je pense à Emmanuel Lévinas parlant du visage de l'être humain et du respect pour une autre existence, un autre présent,

ce qui est gratifiant. Dans une scène du film, un vieil homme regrette le comportement mesquin et peu généreux qu'il a eu tout au long de sa vie : "Voilà pourquoi j'ai été si malheureux", déclare-t-il à un serveur. Mais les mots ne suffisent pas pour comprendre pleinement et communiquer totalement – cela explique d'une certaine manière la carence de mots dans *La trilogie des vivants*. Je pense que le portrait visuel de l'être humain, dans la peinture ou au cinéma, nous en dit plus que les mots. Je ne peux pas l'expliquer autrement. C'est aussi pour cette raison que j'aime Beckett – *En attendant Godot*, par exemple ; c'est si trivial, si laconique, avec ces gens qui se comprennent de travers. Pourtant, c'est tellement vrai. Mes scènes sont censées montrer les malentendus et les erreurs faites par des gens qui se rencontrent, mais ne sont pas sur la même longueur d'onde, parce qu'ils sont pressés par le temps dans la poursuite de ce qui leur semble important.

/ Vous semblez avoir une affection particulière pour les vendeurs – les personnages principaux de vos films vendent des crucifix, des réfrigérateurs ou, comme dans *Un pigeon*, des farces et attrapes. Est-ce une sorte d'autoportrait ?

R.A. : D'une certaine manière, cela provient de mon enfance, des membres de ma famille qui vendaient des choses. Mais le vendeur est universel ; la vie peut se résumer plus ou moins à ça. La vente et le marketing sont les fondements de la société civilisée, pourrait-on dire. Je vais convaincre ce fonds ou ce diffuseur TV que c'est intéressant et important. Je suis moi-même un vendeur, nous le sommes tous. Nous sommes censés nous promouvoir nous-mêmes, faire passer nos choses et nos idées.



/ Comment avez-vous eu l'idée de faire vivre les deux vendeurs dans un asile de nuit ?

R.A. : L'hôtel découle directement de ma propre expérience à Göteborg. L'endroit où j'ai grandi est devenu un asile de nuit et mon frère, toxicomane de longue date, a tristement fini là. Je connais par conséquent les destinées de cet environnement. Dans un sens plus large, ces compagnons sont directement inspirés de la littérature : Don Quichotte et Sancho Panza ; des *Souris et des Hommes*, de John Steinbeck ; sans oublier dans l'histoire du cinéma, Laurel et Hardy, qui ont aussi été une source d'inspiration pour Beckett. Les types du film sont une version de Laurel et Hardy. L'un d'eux est assez prétentieux, alors que l'autre n'est pas très capable ; il est un peu plus triste et pleure facilement. Ces duos masculins de l'histoire culturelle m'inspirent beaucoup.

/ Avec leur relation inégale, les deux vendeurs sont aussi les représentants d'un univers plus large, l'opresseur face à l'opprimé.

R.A. : Oui, ça devient de plus en plus évident. Aujourd'hui, j'ai parlé avec mon directeur de la photographie, István Borbás, de ce problème prévalent d'une société de moins en moins solidaire. De nos jours, on est censé penser uniquement à soi, accroître son profit en écrasant les autres. Je n'ose pas penser aux conséquences terribles de ce comportement. C'est un désastre, une aliénation qui fera entièrement perdre confiance aux jeunes. Je déteste l'humiliation, je déteste voir d'autres personnes humiliées et être humilié moi-même. Dans un certain sens, tous mes films parlent d'humiliation. Je suis issu d'un milieu ouvrier et j'ai vu des proches s'humilier devant leurs supérieurs, avoir un respect exagéré de l'autorité, ce qui les rend incapables



de se faire entendre, les laissant aux prises avec un sentiment de culpabilité. J'ai vécu ça toute ma vie et j'ai décidé de me battre contre.

/ Et avez-vous réussi ce combat ?

R.A. : Oui, dans le sens où je ne suis pas comme mes grands-parents, je n'ai absolument pas peur de la classe dirigeante. Mais je vivrai toute ma vie avec cette humiliation et avec la haine de l'autorité. C'est aussi la raison principale de mes caricatures récurrentes de monarques. Une façon de blasphémer contre l'histoire de la classe dirigeante. Dans *Un pigeon*, il y a aussi une scène réglée rigoureusement, dans laquelle un crime terrible est situé dans un contexte historique fictif. C'est presque une provocation, avec son mélange de cruauté et de beauté. Je parle de la scène d'extermination presque à la fin du film. Les colonialistes britanniques font entrer de force des esclaves dans un cylindre en cuivre et une musique lente et belle jaillit des derniers cris des victimes. En tant qu'artiste, il est important, et même nécessaire, de bousculer les préjugés, de susciter, d'amplifier le sentiment de culpabilité dans le monde. Nous sommes encore censés avoir honte. J'ai cette scène en tête depuis cinquante ans et elle comporte aussi un large éventail de références historiques. Je suis très content de l'avoir réalisée sans obséquiosité ni sentimentalisme. Dans *Un pigeon*, il y a un certain nombre de scènes de ce genre. En tout cas, j'ai tenté de créer une grande tension entre le banal et l'essentiel, le comique et le tragique, mais même les scènes tragiques contiennent de l'énergie et de l'humour. Pour moi, *Un pigeon* est comique du début à la fin, émouvant et exaltant. Mais de temps en temps, le public sera saisi de terreur. L'écart entre humour et horreur

sera profond.

/ La trilogie des vivants est maintenant achevée. Ce film sera-t-il le dernier de Roy Andersson ?

R.A. : Non, en fait je travaille déjà sur un nouveau film. Il sera encore plus fou, avec encore plus de charme et d'attrait. *Un pigeon* possède aussi ça, mais dans le prochain, la folie ira encore plus loin. Mais je n'abandonnerai jamais le probable et le possible. Mon cinéma doit être attaché à un certain pragmatisme, une sorte de réalisme stylisé.

/ Poursuivrez-vous votre style, qui comprend des compositions larges, des plans fixes ?

R.A. : Oui, cette façon de travailler me permet de situer les personnages dans l'univers qui les entoure au lieu de les isoler. Je n'arrive pas à regarder des films qui font constamment des coupes pour accélérer l'histoire. Je suis attaché à ces valeurs visuelles, créant l'espace pour une composition plus ouverte, plus démocratique. Il y a un sociologue français, Loïc Vacquand, un élève de Bourdieu, que je cite parfois. À son retour en France après une période passée aux U.S.A. en tant que professeur invité, il décrit ce qu'il considère comme un phénomène américain : "Une hostilité à la lucidité". Inversement, je considère que la composition de mon travail favorise la lucidité. Tout est là, en pleine lumière. Avec mes collaborateurs, je tente de contester "l'hostilité à la lucidité". ■

ENTRETIEN RÉALISÉ PAR JON ASP, CRITIQUE DE CINÉMA





LES PERSONNAGES

“// S’il y a un fil qui relie les personnages, c’est leur vulnérabilité ; ils sont tous très exposés dans la vie de tous les jours. Même le roi est vulnérable, bien que par la constitution, il ne soit responsable que devant Dieu, ce qui crée une soumission totale autour de lui. Un grand nombre de personnages ont aussi peur de perdre la face, ce qui ne veut pas dire, bien sûr, qu’ils sont capables de l’éviter.”

- ROY ANDERSSON -



SAM ET JONATHAN

Ces deux marchands ambulants de Farces & Attrapes se sont liés d'amitié en étant opposés. Ils vivent dans un asile de nuit, qui fait penser à une institution sociale. Comme les affaires sont dures, ils n'arrêtent pas de se disputer. Sam est le plus fort des deux et manque souvent d'égards vis-à-vis de son compagnon, alors que Jonathan est très fragile et plus sensible aux difficultés de la vie quotidienne. Sam et Jonathan sont au centre de l'histoire, témoins des expériences des autres personnages.



← LE PROFESSEUR DE FLAMENCO

Roy Andersson : “Je pense qu’il était important que le professeur de Flamenco soit un personnage féminin, car les femmes aussi peuvent commettre des abus sexuels, bien que ce ne soit pas réellement un abus dans ce cas. Pour moi, la scène parle essentiellement du désir. Mon but était de montrer jusqu’où les gens peuvent aller par désir, même en public.”

CHARLES XII DE SUEDE →

Le jeune et intransigent roi de Suède (1697–1718), surnommé après sa mort le “dernier des Vikings”, se retrouve dans des situations triviales sur la route de Poltava, en Russie. C’est un portrait inhabituel et une nouvelle vision du conquérant, présentant un côté plus sensible et universel du monarque. ■





CONVERSATION AVEC LES PRODUCTEURS

PERNILLA SANDSTRÖM (PRODUCTRICE) ET JOHAN CARLSSON (PRODUCTEUR EXÉCUTIF) SONT ASSOCIÉS DE LONGUE DATE DU STUDIO 24, LA SOCIÉTÉ DE PRODUCTION ET LE STUDIO DE ROY ANDERSSON À STOCKHOLM

/ La méthode de travail de Roy Andersson est unique. La construction de son studio, Studio 24, a été un très long processus. Il comprend, dans un seul bâtiment au centre de Stockholm, tout ce qui est nécessaire pour faire un film. Vous avez été partie prenante de ce processus pendant de nombreuses années. Comment la façon de travailler de Roy s'est-elle développée ?

Johan Carlsson : Au fond, nous avons plus ou moins travaillé de la même façon sur tous les films de la *Trilogie des vivants*. L'équipe a changé, et ça se répercute sur le travail dans une certaine mesure. L'approche de Roy est la même, mais nous avons affiné les méthodes de travail.

Pernilla Sandström : En fait, je pense que les collaborateurs de Roy sont très importants par rapport à l'évolution de son style. Plus ils travaillent avec lui, particulièrement en studio, plus ils apprennent à travailler avec des caméras ou des accessoires - et plus ils apportent de nouvelles idées. Ils découvrent la vision de Roy dans les couleurs et les matériaux. Le temps passé avec Roy permet de se familiariser avec son style visuel et d'essayer de le développer.

J.C. : Exactement, l'équipe doit apprendre à comprendre la vision de Roy. Mais les personnes qui travaillent sur le film influent aussi sur son apparence, même si Roy a des idées très arrêtées. Si quelqu'un est très bon dans un

domaine, Roy aura tendance à soutenir ce travail en l'utilisant davantage.

P.S. : Il y a eu trois équipes différentes – une nouvelle pour chaque film – excepté deux ou trois personnes qui sont restées les mêmes. Au moment de *Chansons du deuxième étage*, les gens ne connaissaient pas la façon de travailler de Roy. À présent, les gens viennent sans arrêt ici pour en apprendre davantage. Ils ont aussi étudié les précédents films de Roy, ils sont donc très efficaces.

J.C. : Même si nous avons travaillé plusieurs années sur ces scènes, nous n'avons pas de recette. Je dirais que c'est une approche artistique plutôt qu'industrielle.

/ Combien de personnes ont travaillé à plein temps sur la production d'Un pigeon ?

J.C. : Dix personnes. À mon avis, c'est le nombre idéal pour le processus de travail de Roy. Certains jours de tournage, il y avait entre trente et quarante personnes dans l'équipe, mais normalement on était seulement dix.

/ Combien de plans n'ont pas été tournés en studio ?

J.C. : Aucun. Toutes les scènes ont été tournées en studio. Les deux scènes



avec Charles XII ont été filmées dans un autre studio à l'extérieur de Stockholm et la scène "d'orgue" avec les soldats britanniques a été faite à Oslo, en Norvège. C'est tout – seuls trois plans ont été tournés dans un autre studio, et il n'y a pas d'extérieurs. Je crois que ce film compte le plus grand nombre d'extérieurs en studio, plus que *Nous, les vivants*.

/ La façon de travailler n'a pas beaucoup changé depuis *Chansons*, ni pour le script ni pour la méthode. Dans *Chansons*, il n'y avait aucun script, même pas pour le financement. Roy utilise-t-il encore le mur de la salle de conférence du Studio 24 comme un "script" ?

P.S. : Il peut y avoir une ébauche, mais il n'y a jamais de script complètement écrit et dialogué. Avant que la production ne commence, Roy colle les esquisses et les dessins qu'il a faits sur le mur, dans l'ordre où il pense qu'ils vont apparaître dans le film. Ça fait office de story-board, c'est le "script" principal. Après, pendant le tournage, il remplace progressivement les dessins par les photos des scènes qu'on a tournées. Et à la fin, il utilise le mur pour "monter" le film, en déplaçant les photos pour imaginer quel sera le meilleur ordre des scènes. Ça correspond beaucoup plus à son style que d'utiliser la salle de montage.

/ Qu'est-ce ça signifie de produire Roy Andersson ? Ce n'est pas du tout la même chose que de produire un autre réalisateur. Pouvez-vous décrire votre travail ?

P.S. : Financer la façon de travailler de Roy, très différente, est assez compliqué. D'abord, il ne peut jamais dire exactement ce qu'il y aura dans



le film. On n'a jamais de script précis au départ, ce qui rend les choses très difficiles. Normalement, quand on finance une production, on doit dire quand elle débute, quand elle se termine et ce qu'elle va contenir, mais là il s'agit davantage de financer la créativité de Roy. Vous savez que vous allez faire quelque chose de formidable pendant deux ou trois ans. Le financement n'est pas devenu plus facile avec le temps, même si Roy a toujours livré, et couvert les éventuels dépassements lui-même. De nos jours, les fonds et les financiers veulent savoir exactement où ils vont et la seule chose qu'on peut leur dire, c'est qu'ils auront un film de Roy Andersson à la fin. C'est très difficile parce qu'il faut donner des détails sur le coût et le plan de travail au début, alors qu'on n'a tout simplement aucun détail sur le coût ou le plan de travail d'un film de Roy Andersson. La seule chose qu'on peut dire, c'est que le film sera achevé selon les termes de Roy, et que les termes de Roy sont extrêmement ambitieux artistiquement.

/ Le fait que la production soit si longue – trois ou quatre ans – est probablement plus compliqué pour la trésorerie qu'avec une production normale qui dure un an.

P.S. : Absolument. La façon de travailler des fonds et des financiers repose essentiellement sur un schéma spécifique – par exemple un tournage de 40 jours – et nous ne répondons pas toujours à ces critères avec nos quatre années de production. Donc il faut qu'on s'adapte et il faut aussi qu'eux s'adaptent, pour pouvoir en tirer le meilleur parti. Mais dès qu'on commence à s'adapter, on limite aussi la vision et la créativité de Roy. C'est un grand défi. ■



LISTE ARTISTIQUE

Holger Andersson Jonathan • **Nils Westblom** Sam • **Charlotta Larsson** Lotta la Boiteuse • **Viktor Gyllenberg** Le Roi Charles XII
Lotti Törnros Le Professeur de Flamenco • **Jonas Gerholm** Le Colonel Solitaire • **Ola Stensson** Le Capitaine/Barbier • **Oscar Salomonsson** Le Danseur • **Roger Olsen Likvern** Le Gardien

LISTE TECHNIQUE

Réalisation et Scénario **Roy Andersson** • Image **Istvàn Borbàs, Gergely Pálos** • Musique **Traditionnelle** • Décors **Ulf Jonsson, Julia Tegström, Nicklas Nilsson, Sandra Parment, Isabel Sjöstrand**
Coordination et scripte **Jane Ljung** • Costumes **Julia Tegström**
Maquillage & Coiffure **Linda Sandberg** • Son **Robert Hefter (FSS)**
Mixage **Robert Hefter (FSS), Owe Svensson (FSS)** • Montage **Alexandra Strauss** • Casting **Sophia Frykstam, Zora Rux, Katja Wik, Stig-Åke Nilsson, Andrea Eckerbom** • Produit par **Pernilla Sandström** • Producteur Exécutif **Johan Carlsson** Coproduit par **Philippe Bober, Håkon Øverås** • Producteurs Délégués **Sarah Nagel, Isabell Wiegand** • Société de Production **Roy Andersson Filmproduktion AB** • En coproduction avec **4 1/2 Fiksjon AS, Essential Filmproduktion, Parisienne de Production, Sveriges Television AB, Arte France Cinéma, DF/ Arte** • Avec le soutien de **Svenska Filminstitutet, Eurimages Council of Europe, Nordisk Film-och TV Fond, Norska Filmfonden, Film-und Medienstiftung NRW, Centre national du cinéma et de l'image animée** • Distribution France **Les Films du Losange** • Ventes internationales **Coproductio Office**





BIOGRAPHIE ROY ANDERSSON

Roy Andersson est né en 1943 à Göteborg en Suède. En 1969, il sort diplômé de la Swedish Film School et son premier long-métrage, **A swedish love story**, reçoit quatre prix au Festival du Film de Berlin en 1970. **Giliap**, son deuxième film, est présenté à la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes en 1976. En 1975, il commence une carrière innovante de réalisateur publicitaire, qui lui a valu huit Lions d'Or à Cannes. En 1981, il fonde Studio 24 à Stockholm pour produire et réaliser ses films librement. C'est là qu'il a développé son style cinématographique unique. Après **Quelque chose est arrivé** (1987) et **Monde de gloire** (1991), deux courts-métrages qui se sont vus décerner les prix les plus prestigieux (notamment Clermont-Ferrand), il tourne **Chansons du deuxième étage** dans son studio et remporte le Prix Spécial du Jury au Festival de Cannes 2000. Premier chapitre de *la trilogie des vivants*, **Chansons du deuxième étage** est suivi en 2007 par **Nous les vivants**, qui a aussi été projeté à Cannes. Ces films ont forgé son style personnel, caractérisé par des plans fixes et des tableaux soigneusement conçus, par la comédie absurde et une humanité essentielle. En 2009, Roy Andersson a été distingué par une exposition au Musée d'Art Moderne de New York, qui a présenté non seulement son œuvre intégrale, mais aussi plusieurs films publicitaires. **Un pigeon perché sur une branche philosophait sur l'existence** est son cinquième long-métrage et le dernier chapitre de *la trilogie des vivants*, dont la réalisation s'est étalée sur quinze ans. ■

LONGS METRAGES

Un pigeon perché sur une branche philosophait sur l'existence (2014)

Nous, les vivants (2007)

Chansons du deuxième étage (2000)

Giliap (1975)

A swedish love story (1970)

COURTS METRAGES

Monde de gloire (1991)

Quelque chose est arrivé (1987)



***“J’ai des dents de vampire
que je vous fais à moitié prix.”***