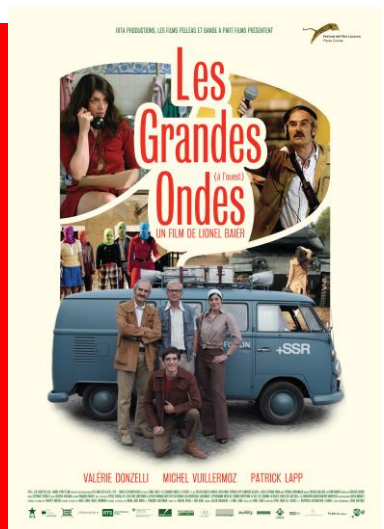


Fiche pédagogique

Les Grandes Ondes (à l'ouest)

Sortie en salles en Suisse romande
18 septembre 2013



Film long-métrage de fiction,
Suisse, 2013

Réalisation : Lionel Baier

Scénario : Lionel Baier et
Julien Bouissoux

Interprétation :

Valérie Donzelli (Julie)
Michel Vuillermoz (M. Cauvin)
Patrick Lapp (Bob)
Francisco Belard (Pele)
Jean-Stéphane Bron
(Philippe de Roulet)
Paul Riniker
(Le Conseiller fédéral)
Patricia André (Anaëla)
Adrien Barazzone (Bertrand) ...

Musique :

Georges Gershwin

Production :

Rita Productions, Les Films
Pelleas, Bande A Part Films,
Baier-Bron-Meier-Mermoud,
RTS

Distribution suisse :

Pathé Films

Version originale française et
portugaise, sous-titrée français

Durée : 1h25

Age légal : 10 ans

Age conseillé : 14 ans

<http://filmimages.ch>

<http://filmrating.ch/fr/>

Résumé

Pour le Conseiller fédéral, cela ne fait aucun doute, il faut que la Société Suisse de Radiodiffusion et télévision (SSR) apaise et rassure ses citoyens au lieu de les inquiéter en les informant des agitations qui secouent l'Europe dans ces années 70. Aussi convoque-t-il Philippe de Roulet, directeur de la radio, et lui propose de couvrir l'aide au développement que la Suisse accorde à des projets au Portugal. "Roulette" – comme le Conseiller l'appelle – n'a d'autre choix que de s'exécuter. Il y envoie donc, sans grand enthousiasme, une équipe de journalistes. La fine équipe est composée de Julie, la maîtresse de de Roulet, à qui il fait miroiter un programme en *prime time* à la rentrée, de Cauvin, vieux baroudeur vantard, habitué aux grands reportages et au gratin politicien international et frappé d'Alzheimer, et de Bob, preneur de son fidèle, dont le bus technique de la SSR est toute la vie. Puisque l'avenir de la chaîne en dépend...

En plein mois d'avril 1974 donc, Julie et Cauvin rejoignent Bob à Lisbonne et se rendent dans une école que la Suisse a financée... en partie. Les journa-

listes se rendent vite compte que les fonds suisses n'ont servi qu'à refaire la tuyauterie. Pas de quoi en tirer une émission passionnante. D'autre part, le matériel enregistré, inintéressant, s'avère inutilisable. Tout comme celui recueilli au centre de traitement des eaux usées, subventionné lui aussi par la manne fédérale : son directeur, en bon colon de l'Angola, utilise le mot "nègre" dans chaque phrase. Impossible d'en tirer le reportage apaisant censé plaire aux Helvètes.

Prêts à rentrer au pays, le trio est rejoint par un jeune Portugais qui leur sert de traducteur. Des journalistes belges leur apprennent que le Portugal vient de commencer à faire sa révolution. Julie désobéit alors à son amant, qui, inquiet pour la sécurité de son équipe, lui demande de rentrer au plus vite. Elle convainc ses deux collègues de couvrir la Révolution des Œillets. Tandis que Cauvin s'y illustre par son portugais plus qu'approximatif, Julie et Bob font l'expérience de la libération sexuelle après avoir rencontré un groupe de révolutionnaires.

A la fin, le reportage remporte tout de même un prestigieux prix journalistique francophone.

Disciplines et thèmes concernés

Histoire et Géographie :
la Suisse et l'Europe dans les années 70, la Révolution des Œillets au Portugal, l'Angola colonisée, l'histoire de la radio en Suisse...

SHS 31 (Analyser des espaces géographiques et les relations établies entre les hommes et entre les sociétés à travers ceux-ci...)

SHS 32 (Analyser l'organisation collective des sociétés humaines d'ici et d'ailleurs à travers le temps...en distinguant les faits historiques de leurs représentations dans les œuvres et les médias)

Citoyennetés :

Dictature et démocratie, l'aide au développement, la désobéissance (individuelle et civile), les relations entre les médias et le monde politique, le rôle du cinéma dans les situations de crise, les problèmes de traduction, la mémoire (individuelle et collective)...

SHS 34 (Saisir les principales caractéristiques d'un système démocratique...en s'interrogeant sur l'organisation sociale et politique d'autres communautés du passé ou du présent)

Arts visuels et Education aux médias :

le genre de la comédie populaire (des années 70), le genre du *road movie*, caractéristiques, le rôle et fonctionnement de la radio (ici SSR)...

Commentaires

Présenté au dernier Festival de Locarno "Les Grandes Ondes (à l'ouest)" font écho à "Comme des voleurs (à l'est)" (2006), qui se voulait quête des origines, déjà *road movie*, à travers la Pologne et la Slovaquie. "Les Grandes Ondes (à l'ouest)" en prend le contre-pied, puisque les journalistes envoyés au Portugal sous un prétexte qui ne les concerne pas trop se découvriront eux-mêmes.

Enfin, Lionel Baier signe une comédie très maîtrisée (rythme, ingéniosité, finesse des clins d'œil, autodérision...), proche du genre de la comédie populaire des années 70, drôle souvent, mais qui pose les bonnes questions.

C'est surtout – et comme dans plusieurs autres des œuvres du réalisateur lausannois - le rapport de l'individu au collectif qui est problématisé. Au reportage plan-plan demandé par le Conseiller fédéral pour maintenir le peuple suisse dans l'indolence, trois (voire quatre, avec celle du traducteur) destinées individuelles vont s'affirmer sous l'effet de la révolution portugaise. Julie comprend qu'elle est utilisée par son amant, directeur de la radio ; le misanthrope Bob découvre les charmes des relations humaines ; Pele fait son *coming out* et trouve sa voie après avoir fait le deuil de sa figure paternelle (Pagnol) ; l'égoïste Cauvin accepte que sa mémoire disparaisse.

Ce dernier personnage est emblématique de la mémoire collective que développe "Les

Grandes Ondes (à l'ouest)". En effet, la thèse du film semble être que l'enregistrement (sur une bande sonore pour Cauvin ou sur la pellicule pour ce que le film de Baier fige dans la *memoria*) est le seul moyen de ne pas oublier.

Véritable ode aux métiers de la communication (des journalistes aux techniciens - preneurs de son, caméramen – à tous ceux qui se mettent au service de la liberté de la presse, donc de la démocratie), le film rappelle aussi l'utilité des médias à sans cesse rappeler de tirer des leçons du passé. Avec la crise économique que le Portugal traverse, il serait bon de tirer un parallèle entre les époques. Lionel Baier le dit explicitement (dans l'interview au bas de cette fiche) : "*La crise économique, qui est devenue une crise politique semble légitimer un discours incroyablement réactionnaire et nationaliste. L'Europe n'est plus la solution, mais le problème à tout. Plus d'un demi-siècle de paix et d'entraide sur le continent semblent être la norme alors qu'il s'agit d'une exception dans notre histoire. Une prospérité qu'il a fallu construire à force de compromis et de politique commune. Cela se juggle avec une remise en cause d'acquis venus des années 68 : la libération des femmes, la fin du colonialisme, la libre circulation des personnes. Il est plus que jamais important aujourd'hui de se souvenir d'où l'on vient et ce qu'on a gagné en route. Pour ne pas voir notre nostalgie se teinter de brun... Lubitsch a dit : "Quand la situation devient vraiment critique, il est temps de faire une comédie."*

Objectifs pédagogiques

- Se rappeler ce qu'a été la Révolution des Œillets
- Établir des relations entre la petite histoire (individuelle) et la grande Histoire.
- Appréhender les métiers du journalisme radio.
- Comprendre le fonctionnement de l'aide au développement suisse.



Figure 1



Figure 2 (Keystone)



Figure 3



Figure 4

Pistes pédagogiques

L'Histoire

1. **Réunir** des informations sur la situation du Portugal avant avril 1974.

2. **Enrichir** ce que le film donne comme information sur la Révolution des Œillets avec ce que la postérité a retenu de cet événement.

3. **Écouter, analyser et commenter** l'importance historique de la chanson "Grândola, Vila Morena" de Zeca Afonso :

https://www.youtube.com/watch?v=RhDXm9fu1P0&feature=player_embedded#at=42 .

4. **Expliquer** pourquoi cette révolution porte le nom de "Révolution des Œillets".

5. **Trouver, écouter et commenter** une émission de radio de la SSR couvrant la Révolution des Œillets.

<http://www.rts.ch/archives/tv/information/3471090-portugal-libre.html>

6. **S'interroger** sur le rôle spécifique joué par les femmes lors de la Révolution des Œillets que met en avant le film.

L'aide au développement

1. **Expliquer** ce que recouvre l'expression "aide au développement" et **dire** quels pays et domaines sont aujourd'hui concernés par ce programme suisse. (<http://www.news.admin.ch/message/index.html?lang=fr&msgid=48357> et

http://www.deza.admin.ch/fr/Accueil/La_DDC/Chiffres_et_faits)

2. Sur le lieu du projet d'habitation Lusitania 2000 financé par la Suisse se trouve le panneau promotionnel sur lequel figure la phrase du Corbusier "Oser et vouloir créer". **Expliquer** l'ironie.

Activités pratiques journalistiques

1. **Rédiger** un article de journal décrivant un combat de rue de la Révolution des Œillets (celui représenté par la scène chorégraphiée du film), qui rende compte à la fois de la violence de la répression et de la solidarité des citoyens.

2. A la manière de l'écriture journalistique "objective" (séquences descriptives et explicatives), **rédiger** un commentaire de cinq lignes sur chacune de ces photos de la Révolution des Œillets (marge de gauche).

3. **Enregistrer** une courte émission radio qui réunit trois témoins – fictifs – de la Révolution des Œillets : une jeune militante (semblable à la révolutionnaire libérée du film), un vieil homme à la mémoire défaillante et un

journaliste qui a été témoin de l'événement.

4. **Enquêter** sur les rapports entre les médias et le Conseil fédéral en contactant des journalistes parlementaires. Sont-ils du genre à donner des conseils ?

5. Interpréter le sens du titre au film ? Que sont les "Grandes Ondes" ?

3. **Commenter** la pertinence de la musique de Gershwin ("Porgy and Bess") dans le film.

(Voir aussi l'interview de Baier *infra*.)

4. Lorsque le film parle du Corbusier, l'écran est mis en scène de manière particulière (utilisation du *split screen*). En **commenter** les effets. **Trouver** d'autres films des années 70 qui utilisent le même procédé.

5. Pourquoi mettre en scène la scène du fado avec un homme les yeux bandés aux pieds de la chanteuse ?

6. **Chercher** la signification de la figure de Marcel Pagnol dans l'histoire du film.

7. **S'interroger** sur la comédie musicale pour allégoriser la scène du combat de rue.

(Rappel : cette révolution s'est faite en douceur puisque "seulement" six victimes ont été dénombrées.)

Le film et son esthétique

1. En s'aidant de l'interview de Lionel Baier *infra*, **préciser** à quels moments du film le zoom est utilisé et à quelles fins.

2. **Recenser** les éléments de la culture helvétique – mode vestimentaire comprise - qui aident à la reconstitution de l'époque *seventies* dans le film.

(Par exemple l'Aromat que Bob emporte partout avec lui, le bus VW Combi...)



Pour en savoir plus :

Sito/Filmographie

Site officiel du film : <http://www.lesgrandesondes.com>.

Rencontre du réalisateur avec les jeunes de Cinema & Gioventù au dernier Festival de Locarno (séquence audio qui a servi de support à l'interview retranscrite *infra*): <http://www.youtube.com/watch?v=OrtPWn2zddI> (57').

Manuel do Nascimento, "La Révolution des Œillets au Portugal : chronologie d'un combat pacifique" (édition bilingue), L'Harmattan, 2009.

Frank Dayen, Gymnase de Morges, mi-septembre 2013

"Droits d'auteur : Licence Creative Commons"

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/>



ENTRETIEN AVEC LIONEL BAIER

Comment as-tu travaillé le découpage du film ? Pendant le tournage tu nous as écrit que tu essayais toujours de réserver une part de la journée à de l'improvisation. Cela dit, le film semble très réfléchi. Il y a beaucoup de séquences qui ne fonctionnent presque que par le découpage. Il y a un grand travail sur le hors champ et le film en général semble être inspiré d'une esthétique des années 70 (voir l'utilisation récurrente du zoom).



Dans *Les Grande Ondes* l'équipe n'était pas très grosse, mais quand même davantage que pour les films que j'avais faits précédemment. J'avais peur qu'il n'y ait pas la possibilité d'improviser ou de changer les choses au dernier moment. Parfois la lumière est mieux d'un côté, ou alors on voit quelque chose d'intéressant sur le bord de la route et on décide de filmer cette chose-là plutôt que ce qui était prévu.

J'ai toujours refusé de faire un découpage écrit, c'est-à-dire que je n'ai jamais travaillé avec des story-boards. Le seul endroit du film qui soit « story-boardé », ce sont toutes les scènes de révolution à Lisbonne. Il y a de la foule, avec 600 figurants, et il fallait

savoir de quel côté on devait les placer.

Pour tout le reste, je discute avec le chef-opérateur et je donne des axes généraux. Je dis : "Il va y avoir à peu près ça. Je suis sûr qu'on ne verra jamais cet angle-là et je pense qu'il y'a pas beaucoup de chance qu'on voie de ce côté-ci. Mais en gros, c'est tout le reste qui faut éclairer, décorer". Ça laisse les gens un petit peu dans l'inconnu, mais permet d'être assez souple quand je viens sur le plateau. Ça a été un principe général sur le film, pour lequel il a fallu un petit peu se battre. Parce que les producteurs aiment bien quand les choses sont très précises. Et il faut se battre pour garder des choses un petit peu ouvertes. Je travaille bien quand il y a un petit peu de stress, un petit peu d'urgence : ça me permet de trouver des solutions.

Il y a eu une discussion avant le tournage sur l'esthétique du film avec le chef-opérateur, Patrick Lindenmaier : l'esthétique du zoom, effectivement, c'était quelque chose qui se faisait beaucoup dans les années 60-70, on zoomait sur quelque chose. Vous avez encore ça dans les *Derrick*. Quand le téléphone sonne sur le bureau de l'inspecteur, bim !... il y a un zoom sur le téléphone. C'est un effet que j'aime bien, qui me plaît.

Une autre spécificité du film est l'utilisation du scope, l'écran large. C'était un format très en vogue pour le cinéma populaire des années 60-70, qui revient à la mode parce que les hautes définitions permettent de tourner en scope, en 1:85 ou en format plus serré avec les mêmes objectifs. À l'époque, tourner en scope était beaucoup plus cher, maintenant c'est le même prix. Ça revient un peu à la mode et ça demande, par exemple, de mieux organiser l'arrière-champ.

Dans *Les Grandes Ondes* les personnages sont souvent trois ensemble, quatre avec Pele. Donc l'écran large permettait de les organiser dans l'image, de mettre les quatre dans le plan, les uns à côté des autres. Quand ils regardent quelque chose, par exemple dans la scène où Pele part à la fin du film, le fait qu'on voie quelqu'un quitter le champ et laisser un grand espace vide, aide à faire ressentir dans le plan que « quelqu'un est parti ».

Voilà des principes de découpage décidés à l'avance. Après, j'essaie toujours de regarder ce que les acteurs font avant de proposer le découpage. Je préfère les diriger un peu comme au théâtre, en disant : « Faites un peu ça, on regarde... ». On demande aux chefs de poste de l'équipe de venir voir (le chef du son, le chef de la lumière, le chef des décors,...). Une fois la répétition passée, je dis aux comédiens de partir, ils ont se faire maquiller, habiller, etc. Les techniciens commencent à travailler sur le découpage, puisqu'on a vu toute la scène. Je dis par exemple : « Premier plan ça, deuxième plan le large, troisième plan le plan de côté,

quatrième plan la totale ». Tout le monde sait dans quel ordre on va les faire, parfois le quatrième d'abord, puis le troisième, suivi du premier un et pour finir le deuxième. Une fois que toute l'équipe est au courant, vous avez encore bien une ou deux heures, pendant le maquillage, l'installation du travelling et de la lumière, où vous avez le temps de répéter avec les comédiens. J'aime bien que ce soit toujours une surprise le matin en fait...

Je n'ai pas remarqué de traits négatifs dans les personnages principaux. Toutes les faiblesses qu'on identifie au début, dans le personnage de Cauvin par exemple (trop d'ego, il se met trop en avant, etc.) – sont annulés par la suite. Le spectateur s'aperçoit très vite qu'il a ce problème d'ouïe et du coup le trouve très touchant. C'est dans certaines rencontres avec des personnages secondaires qu'on trouve des aspects plus critiques. Je voulais savoir ce qui t'amène à ne pas mettre des personnages "méchants" dans un film.

Par convention, le héros est toujours quelqu'un dont les qualités sont toujours plus fortes que ses défauts. C'est quasiment une figure de style et mon film reprend des codes qui sont des règles presque intangibles de la comédie. « Les personnages ont une bienveillance, une générosité, qui va être plus forte que leur petite médiocrité ». Mais il faut malgré tout que cette dernière n'apparaisse pas tout de suite. Un héros qui est toujours droit n'a pas vraiment d'intérêt. Il faut que les gens aient des troubles, tout le temps.

Le personnage de Cauvin, par exemple, s'est beaucoup décidé avec le casting. Le film a été écrit autour du personnage de Julie, interprétée par Valérie Donzelli, parce que je la connaissais et voulais tourner avec elle. Du coup, j'ai écrit son rôle. Ensuite, à l'écriture, le personnage de Cauvin était peut-être plus radical, avant qu'on choisisse Michel Vuillermoz. Il dégage une espèce de bonté presque naturelle. Même si ce type joue un salopard, il y a au fond quelque chose qui fait qu'on se dit : « Ça doit quand même être un chouette type... » C'est une dimension qu'on a intégrée au scénario. On se disait : « On peut lui faire dire des choses assez horribles au début, parce que sa bonté naturelle va toujours reprendre le dessus ».

On peut faire faire des choses horribles aux gens dans les films. Tant qu'on est sûr que le spectateur peut s'identifier. Mon premier film de fiction, *Garçon stupide*, est l'histoire d'un jeune homme qui va sur Internet, fait des rencontres multiples, s'intéresse peu aux gens autour de lui, à part pour avoir des relations sexuelles... Quand on écrivait le scénario, le producteur disait tout le temps : « Ce n'est pas possible de faire un film avec un personnage négatif ! » Il se représentait quelqu'un qui ne fait que partir le soir pour avoir des aventures sexuelles et n'a rien dans la tête. Impossible de construire un film là-dessus ! Au-delà d'actions qui peuvent être vues comme peu sympathiques, il faut que le spectateur perçoive que le personnage est intelligent, qu'il a une lumière qui s'allume au fond de l'œil. Comme spectateur, je suis d'accord de passer une heure trente avec quelqu'un qui fait des choses « mauvaises » mais il me faut être sûr que ce soit intelligent. Si c'est idiot, je n'ai pas envie.

La question qu'on se pose souvent en préparant un film, c'est davantage : « Qu'est-ce qui fait que le spectateur aura envie de rester une heure, une heure trente, avec quelqu'un, au-delà d'être bon ou pas bon ? ». On ne se pose pas tellement la question de la bonté, mais on se dit : « Est-ce que le spectateur aura envie de s'identifier ou d'avoir de l'empathie, d'éprouver de la sympathie pour le personnage qu'il a en face de lui ? ».

Comment as-tu travaillé le parcours de l'étrangeté dans le film ? La mallette sous la table dans le restaurant, le cheval avec le fusil à Lisbonne, la scène de chorégraphie ?

Comment faire pour qu'on ressente en une nuit la folie de la révolution ? Je voulais qu'avec peu de moyens on sente que la fiction va prendre le dessus. C'est-à-dire que la vie des personnages va être dépassée par un événement plus grand, par l'Histoire.

Comme toute la musique du film vient de Gershwin, je me suis dit j'allais utiliser des éléments qui pouvaient faire basculer le film dans quelque chose de bizarre. Et aussi parce que dans les comédies populaires des années 70, il y avait souvent des scènes de comédie musicale. Dans les films de Pierre Richard, par exemple, très souvent on se met à danser. Ou dans *Le Gendarme à New York* ou *Rabbi Jacob* avec Louis de Funès... L'idée de la comédie musicale avait un côté *vintage* en phase avec l'époque. La chorégraphie participe au sentiment d'étrangeté aussi.

Au stade de l'écriture du scénario, on ne voulait pas seulement faire une comédie, mais faire parfois un pas de côté. Dans la scène où Michel Vuillermoz attache la chaussure de Valérie Donzelli, elle lui dit : « Cauvin, est-ce que vous êtes un vrai macho ? ». Lui descend, attache sa chaussure et lui répond : « Je suis un homme » et il

a de la peine à tirer la petite languette pour fermer la chaussure. J'adore ce plan. Parce qu'il dure un tout petit peu trop longtemps. Parce que c'est comme s'il avait dit qu'il n'était qu'un homme, un peu gauche, qu'il n'avait pas vraiment l'habitude de la délicatesse et qu'il le montre. Il n'arrive pas à nouer des lacets, il a de gros doigts. Valérie est debout, les mains sur les hanches et le regarde d'en haut.

Au sujet des malles, je voulais exprimer l'idée que les personnages sont tellement obnubilés par leurs problèmes à eux, qu'ils ne voient pas ce qui est en train de se passer. Ils ne verront ce qui se passe que lorsqu'ils seront ensemble. C'est quand ils regarderont tous dans la même direction que, d'un seul coup, ils verront la révolution.

Le film se finit sur cette voix-off plaquée sur des images actuelles de la crise dans les pays du sud de l'Europe. C'est un film où la petite histoire personnelle (la nôtre) devient la Grande Histoire. Pourquoi ce choix de pointer du doigt la crise des autres ? Est-ce que c'est un film à message ?

Le scénario était un peu différent à la base. Quand on l'a écrit en 2009, il était plus optimiste. À la fin, il y avait encore un gag dans la dernière voix-off qui était plus marrant. Et puis, quand on a tourné au Portugal, il y avait les manifestations, tous les jours, à Lisbonne. Les policiers mobilisés pour les vraies manifestations venaient ensuite participer aux fausses manifestations sur *Les Grandes Ondes* ! C'était très impressionnant de discuter avec les figurants. Certains étaient des profs d'université qui, après leur journée universitaire, allaient travailler comme serveurs dans un café, parce que l'université ne payait plus assez. Et quand ils avaient fini au café, ils venaient comme figurants sur un film suisse parce que ça permettait de gagner encore un tout petit peu d'argent. Je me disais qu'il n'était pas possible de faire un film sans dire ce qui se passe aujourd'hui au Portugal. Et on a essayé plusieurs choses. Une scène filmée n'a pas été montée. Une autre scène présentait le même café, aujourd'hui en 2013, dans lequel des gens préparaient une manifestation. Ils étaient en train de peindre des affiches, on voyait des manifestations à la télé... C'était presque trop narratif. Donc on a trouvé une autre solution pour aller filmer des graffitis sur les murs dans les rues de Lisbonne, pour faire une liaison avec ça, et aussi pour dire : « Dans des périodes très déprimantes comme maintenant, il faut essayer de se souvenir de l'espoir qu'il y a eu en 1974 ». C'est-à-dire qu'il faudrait essayer de garder cette chose précieuse-là, la seule solution qu'on a : rester ensemble.

Tous les partis politiques de droite, voire d'extrême droite, ont prôné et continuent de prôner qu'on était dans des États nations. Et qu'on devrait revenir au système où chacun est dans son État et gère ses affaires. Au moment où la Suisse a dit non à l'Espace économique européen, en 1992, je n'avais juste pas 18 ans et je ne pouvais pas voter. C'était un choc traumatique très fort. J'avais l'impression que d'un seul coup la Suisse allait rester le seul pays à ne pas collaborer avec les autres. Pour un jeune de 18 ans, cette décision voulait aussi dire : pas de programme Erasmus, pas de possibilité d'aller travailler sur le tournage des autres parce que pas reconnu comme technicien européen... Mon avenir semblait se limiter à la Suisse ! Je me disais : "Ce n'est pas possible, je ne vais pas passer ma vie ici, je vais devenir fou !" L'idéal européen a été très fort mais je le vois maintenant en train de se transformer. Les gens ont peur de l'Europe, peur d'être ensemble. J'avais envie que le film dise d'une certaine façon : « Soyons courageux ! Ayons le courage de continuer à rester ensemble, parce que c'est la seule solution ! ». L'Europe n'est pas le problème, mais la solution au problème, de mon point de vue politique, qui n'est pas une vérité dans l'absolu. Si le public de mon film, en plus de s'être divertit, peut ressortir en ayant dans la tête une autre mélodie que celle qu'ils entendent à la télévision, c'est gagné.

Ernst Lubitsch, un cinéaste européen qui a tourné des comédies aux États-Unis, disait : « Quand la situation est vraiment très grave, il faut faire une comédie ». Et comme je voulais dire quelque chose de politique, je ne voulais pas le faire en engueulant le spectateur, en lui faisant la leçon. On va rire d'un truc, puis ça permettra de réfléchir, peut être.

Pourquoi as-tu choisi Patrick Lapp ?

Patrick Lapp n'est pas un premier choix. À l'époque, j'écoutais beaucoup son émission de radio, *Aqua Concert*. Je trouvais qu'il avait une capacité d'invention formidable. Depuis de nombreuses années, il est aussi acteur de théâtre... J'avais envie de tourner avec lui un jour, mais savais que pour *Les Grandes Ondes* il n'était pas la bonne personne. Un autre devait jouer le rôle de ce technicien de radio, quelqu'un qui n'est d'ailleurs pas acteur et avec qui on a travaillé pendant six mois. À un mois du tournage, il a abandonné, il a paniqué.

Il a fallu réfléchir très vite et se dire : « Avec qui on peut faire le film ? » Je devais prendre un acteur suisse, pour des histoires de co-production (le film est français, portugais et suisse). Pour ce rôle-là, je n'avais envie de tourner avec personne en Suisse, sauf avec Patrick Lapp. Mais ce n'était pas l'acteur idéal pour le rôle. Je lui ai quand même envoyé le scénario et on s'est rencontré chez lui, l'été dernier. Je lui ai dit : « Voilà, je suis très gêné de vous donner le scénario parce que je crois que vous auriez la possibilité de faire plus que ça, mais c'est ce rôle-là qui me manque et c'est ce rôle pour lequel je viens vous voir aujourd'hui ». Il a été très intelligent dans la discussion. Il a dit : « J'aimerais beaucoup faire le film, mais ne pas être juste un personnage parmi d'autres. Je voudrais que ça fasse un trio, pas seulement un duo ». Donc avec le scénariste, Julien Bouissoux, on a réécrit un peu le scénario pour intégrer davantage Patrick Lapp. Sur le tournage, j'ai ajouté beaucoup de choses, on a écrit des scènes supplémentaires, notamment celle ils racontent la nuit de la révolution (avec la partouze). En fait la scène était très écrite et c'est Valérie qui racontait, mais on a vraiment improvisé puisque Patrick Lapp était là. Pour un homme de 72 ans, Patrick Lapp a une énergie, une grâce, une élégance absolument incroyables. C'est un sportif, il fait de la natation, il a un corps... Enfin, vous l'avez vu nu dans le film ! Il est vraiment en très bonne forme physique.

Qu'est-ce que ça change de travailler avec des acteurs qui sont aussi réalisateurs comme Jean-Stéphane Bron, Valérie Donzelli ou Serge Bozon ?

Pour Jean-Stéphane, ça ne change pas beaucoup, car il fait surtout des documentaires et nous disait : « Faites ce que vous voulez ». Mais Valérie Donzelli est tyrannique ! (*rires*)... Non, ce n'est pas vrai : elle a un sens inné du cinéma. Souvent, quand je lui donnais les indications elle disait : « Attends, je te fais une proposition et tu me dis si c'est juste ou pas, ok ? ». Et souvent c'était juste. Je trouve que c'était une chance. Elle me disait aussi : « Mais pourquoi tu ne découpes pas plus ? » Elle venait souvent regarder le combo. En tant réalisateur, on a toujours tendance à aller voir comment font les autres...

En regardant ta filmographie, on voit qu'il y a d'abord une ligne précise, autant dans les thématiques, que l'image et le style... Or ce nouveau film est très différent des autres. Pourquoi tu as décidé de changer ?

Je ne m'en rends pas compte. J'ai toujours l'impression que mes films me ressemblent, mais... Le premier film c'est facile. Personne ne vous attend. Il y a tout à inventer. On est chargé d'une énergie liée à ce premier film qu'on veut montrer au monde. Quand on fait des films les uns après les autres, il y a le danger de toujours faire un peu le même, de se répéter. Se répéter, ce n'est pas grave. Ce qui est plus dangereux, c'est de ne plus avoir la peur de faire des films. *Comme des voleurs* était plus cher que mes autres films, *Un autre homme* pas cher du tout, *Low cost* n'a rien coûté du tout. C'est bien parfois de se redonner une tension, pas tellement la tension de l'argent du reste. Mais se dire par exemple que si l'on fait une comédie ce sera difficile, parce que la comédie est un genre qui obéit à des critères, comme la précision.

Quand vous faites un film d'auteur, la grammaire cinématographique que vous utilisez est celle du film uniquement. Si vous décidez que toutes les scènes sont coupées et que rien n'est continu, vous le pouvez, vous en avez le droit, c'est un film d'auteur... Vous êtes un auteur, c'est très libre. Pour une comédie, tout le monde sait ce qu'est une comédie, il y a une attente. Si je vais voir une comédie, je veux rire. Si je ne ris pas, la comédie est ratée. Même si le film est très beau, si les images sont magnifiques, si les acteurs sont formidables, si c'est poétique, si on ne rit pas, c'est raté. Ça m'intéressait de me mettre une pression qui est celle de faire un film « populaire » qui me rassemblerait, qui serait une comédie, et qui pourrait agrandir le cercle de spectateurs habituels de mes films. Ce défi me faisait très peur. Que le film soit cher n'était pas très grave. Pour moi, sincèrement, ça ne changeait pas grand-chose.

François Truffaut disait quelque chose que je trouve très juste : « Il faut toujours faire un film *contre* l'autre, pour pas être enfermé. Vous faites un film, et après vous essayez de faire l'inverse du film que vous avez fait. Puis ensuite un autre, puis ensuite un autre... » Mon prochain film ne sera sans doute pas un film historique. Ce ne sera peut-être pas une comédie, ce sera un petit budget, pour refaire un très gros budget après. Je ne sais pas...

Propos recueillis par Filippo Demarchi au Festival de Locarno, lors d'une conférence de Lionel Baier aux jeunes de Cinema & Gioventù (août 2013, photo ci-dessus).