

LYCÉENS  
ET APPRENTIS  
AU CINÉMA

EMMANUEL MOURET

# Changement d'adresse



par Maud Ameline

## MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site : [www.site-image.eu](http://www.site-image.eu)



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Thierry Méranger

Rédactrice du livret : Maud Ameline

Iconographe : Carolina Lucibello, assistée d'Eliza Muresan

Révision : Sophie Charlin

Conception graphique : Thierry Célestine

Conception (printemps 2013) : Cahiers du cinéma – 65 rue Montmartre – 75002 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – [www.cahiersducinema.com](http://www.cahiersducinema.com)

Achévé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : septembre 2013

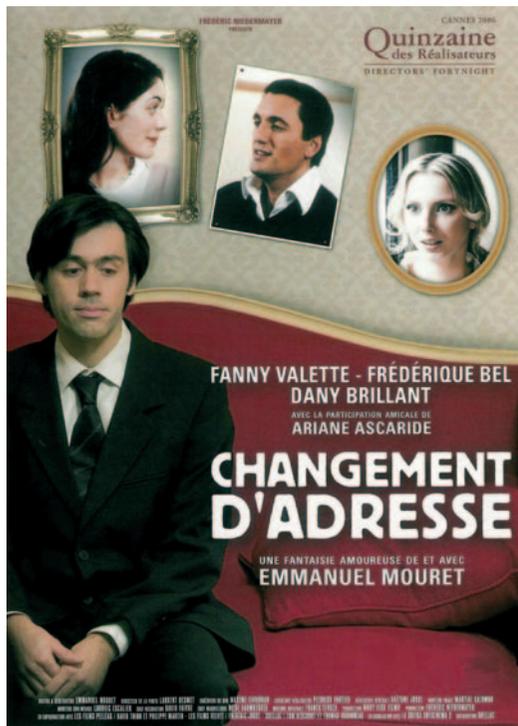
# SOMMAIRE

<b>Synopsis et fiche technique</b>	<b>1</b>
<b>Réalisateur</b> – Le cinéaste amoureux	<b>2</b>
<b>Genèse</b> – L'aventure d'un couple	<b>3</b>
<b>Acteurs/personnages</b> – Naissance d'un quatuor	<b>4</b>
<b>Découpage narratif</b>	<b>6</b>
<b>Avant la séance</b> – Le cinéma de la parole, de Ramzy à Guitry	<b>7</b>
<b>Genre</b> – D'une comédie à l'autre	<b>8</b>
<b>Scénario</b> – Plaisirs textuels	<b>10</b>
<b>Mise en scène</b> – Accords et désaccords	<b>12</b>
<b>Séquence</b> – Première visite	<b>14</b>
<b>Plans</b> – Effets de coup(l)e	<b>16</b>
<b>Décor</b> – Valeurs mobilières	<b>18</b>
<b>Parallèles</b> – Lubitsch et Mouret : « Vous n'êtes pas du tout mon genre »	<b>20</b>
<b>À consulter</b>	

# FICHE TECHNIQUE

## Changement d'adresse

France, 2006



Shellac/Cat's

*Réalisation :* Emmanuel Mouret  
*Scénario :* Emmanuel Mouret  
*Image :* Laurent Desmet  
*Musique :* Franck Sforza  
*Chef décorateur :* David Faivre  
*Montage :* Martial Salomon  
*Producteur :* Frédéric Niedermayer  
*Co-producteurs :* Philippe Martin, David Thion, Frédéric Jouve  
*Distribution :* Thomas Ordonneau et Tom Dercourt  
*Durée :* 1 h 25  
*Format :* 1.85  
*Sortie française :* 21 juin 2006

## Interprétation

*David :* Emmanuel Mouret  
*Anne :* Frédérique Bel  
*Mère de Julia :* Ariane Ascaride  
*Julia :* Fanny Valette  
*Julien :* Dany Brillant

# SYNOPSIS

David, jeune professeur de cor, s'installe à Paris pour enseigner la musique. Alors qu'il prospecte pour trouver un logement adapté à ses modestes moyens, il rencontre Anne, une charmante jeune femme, aussi volubile qu'extravagante, qui cherche un colocataire pour son petit appartement. L'entente entre David et Anne est si fulgurante qu'ils échangent un baiser dès le premier soir... Mais aussitôt Anne prévient le jeune homme : il ne peut être question d'amour entre eux, elle en aime déjà un autre. David promet qu'il s'en tiendra là et les deux colocataires font vœu d'amitié. David tombe alors amoureux d'une de ses élèves, Julia, aussi froide et distante qu'Anne est chaleureuse. Tandis que David confie à Anne ses déceptions avec Julia, cette dernière livre à son colocataire ses déconvenues avec Gabriel, l'homme qu'elle aime en vain. Les deux amoureux malheureux se réconfortent l'un l'autre, tant et si bien qu'ils finissent par passer une nuit ensemble. Le lendemain, ils jurent qu'on ne les y reprendra plus et chacun retourne à ses chimères, jusqu'à ce que, contre toute attente, Julia accepte de partir en week-end avec David à Trouville. La rencontre imprévue avec Julien, séducteur décomplexé, bouleverse leurs plans : Julia a un coup de foudre pour le playboy et passe la nuit avec lui. David, plus triste que jamais, retourne à sa vie avec Anne. La jeune femme s'efforce de changer les idées noires de son ami. Tandis que l'intimité grandit encore entre les deux colocataires, Gabriel donne enfin rendez-vous à Anne. Elle en revient très désenchantée, au moment même où David renoue avec une Julia sans nouvelles de Julien, reparti à New York. Julia se console alors avec David ; ils décident rapidement de s'installer ensemble. David quitte la colocation avec Anne. Lun et l'autre ne savent pas encore que cet éloignement leur ouvrira les yeux sur ce qu'ils n'ont jamais su voir : l'évidence de leur attirance et la force de leur attachement.



# RÉALISATEUR

## Le cinéaste amoureux

Emmanuel Mouret occupe une place à part dans le paysage du jeune cinéma français. Influencé à la fois par Ernst Lubitsch, Sacha Guitry et Jacques Becker, Mouret revendique l'envie de faire des films légers, des comédies sentimentales qui mettent en scène les caprices du désir. La parole rythme ses films davantage que l'action, le cinéaste aimant jouer avec les mots autant qu'avec les situations. Il y tient régulièrement le rôle masculin d'un personnage récurrent d'amoureux de la gent féminine, candide et maladroit.

### Des deux côtés de la caméra

Né le 30 juin 1970 à Marseille, Emmanuel Mouret aime passionnément le cinéma enfant, puis adolescent, au point d'imaginer devenir cinéaste un jour. À dix-neuf ans, il monte à Paris, s'inscrit au Conservatoire du IX<sup>e</sup> arrondissement pour apprendre à jouer la comédie et parallèlement étudie le scénario en autodidacte : il lit méthodiquement tous les manuels français et américains sur le sujet et suit des cours en auditeur libre à la fac. En 1994, il intègre l'école de cinéma La fémis en département scénario. L'année suivante, on lui propose de rejoindre les élèves du département réalisation. C'est dans ce cadre qu'il tourne deux courts métrages : *Il n'y a pas de mal* en 1997 et *Caresse* en 1998. La même année, il sort diplômé avec le film *Promène-toi donc tout nu !* qui bénéficie du rare privilège d'une sortie en salles. Mouret y tient le rôle principal, inaugurant ainsi une série d'opus où il sera à la fois derrière et devant la caméra. Son premier long métrage, *Laissons Lucie faire*, sorti en salles en 2000, le met en scène en compagnie de Marie Gillain dans une fantaisie sur le mystère du désir et les vicissitudes du couple. Dès ces premières œuvres, le ton du cinéma d'Emmanuel Mouret est donné : amour des femmes et des situations de marivaudage rehaussées par des gags verbaux et visuels qui tirent le film vers la fable poétique à contre-courant des modes.

### Légèreté et mélancolie

En 2004, *Vénus et Fleur* est montré – et très bien reçu – à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes. Cette fois, le personnage campé par Emmanuel Mouret s'éclipse pour laisser toute la place à un tandem de filles formé par une jeune Française très timide et une jeune Russe délurée et pleine d'appétits. Le cinéaste observe avec attention les rêves et les espoirs de ces jeunes femmes intriguées par l'altérité que chacune représente. Pour la première fois dans le cinéma de Mouret, la mélancolie affleure sous la légèreté des situations, le réalisateur enregistrant sans pathos mais sans l'édulcorer non plus l'inégalité des conditions et des chances entre les deux filles. Deux ans après, *Changement d'adresse*, sur un canevas de comédie romantique, raconte la cohabitation en colocation de deux amoureux qui s'ignorent, incarnés avec grâce et impertinence par Frédérique Bel et Emmanuel Mouret. Le tandem fonctionne exceptionnellement bien et le cinéaste s'amuse à multiplier les situations de comédie où la proximité et l'évidente alchimie des corps s'opposent au déni verbal des personnages. Présenté à la Quinzaine des réalisateurs, le film déclenche l'enthousiasme sur la Croisette : l'efficacité de son récit et la singularité de son casting touchent en plein cœur les spectateurs qui vont lancer son succès commercial.

Grâce à ce coup d'essai, Emmanuel Mouret peut tourner très rapidement *Un baiser s'il vous plaît*, présenté dans une section parallèle de la Mostra de Venise avant sa sortie en 2007. Cette fois, la mélancolie prend franchement le pas sur la comédie dans une nouvelle variation sur le couple qui, à travers plusieurs récits enchâssés les uns dans les autres, raconte la force et la cruauté du désir. Virginie Ledoyen et Julie Gayet y campent deux femmes de trente ans crédibles et touchantes dans un registre inédit pour elles.

En 2009, Emmanuel Mouret revient au cinéma avec un film franchement burlesque, *Fais-moi plaisir !*, dont les gags et le ton se réfèrent à



Emmanuel Mouret sur le tournage d'*Un baiser s'il vous plaît* – Pascal Chantier/Moby Dick Films.

Blake Edwards et à Jerry Lewis. Il y reprend son personnage du candide maladroit qu'il malmène avec allégresse en le plongeant dans des situations plus embarrassantes les unes que les autres, prétextes à de véritables gags visuels et sonores qui le mettent face à un bataillon de femmes entreprenantes et dégourdis (incarnées par Frédérique Bel, Judith Godrèche et Déborah François). En 2011, Emmanuel Mouret se lance dans un projet ambitieux au casting prestigieux (François Cluzet, Julie Depardieu, Gaspard Ulliel, Ariane Ascaride, Frédérique Bel et Judith Godrèche) afin de composer une sorte d'opéra sur l'art d'aimer. Le film, présenté au Festival de Locarno, affirme une volonté de stylisation et de brio à travers un récit choral sophistiqué qui raconte la recherche de l'âme sœur et les caprices du destin.

## FILMOGRAPHIE

### Emmanuel Mouret

- 1997 : *Il n'y a pas de mal* (cm)
- 1998 : *Caresse* (cm)
- 1999 : *Promène-toi donc tout nu !*
- 2000 : *Laissons Lucie faire*
- 2004 : *Vénus et Fleur*
- 2006 : *Changement d'adresse*
- 2007 : *Un baiser s'il vous plaît*
- 2009 : *Fais-moi plaisir !*
- 2011 : *L'Art d'aimer*

# GENÈSE

## L'aventure d'un couple

Dans la carrière d'Emmanuel Mouret, *Changement d'adresse* apparaît comme le film de la reconnaissance. Reconnaissance du public d'abord, et reconnaissance de la critique pour laquelle le cinéaste va être enfin identifié et reconnu comme un auteur de comédies françaises extrêmement prometteur. Emmanuel Mouret se mettra à exister alors non seulement comme réalisateur mais également comme acteur : *Changement d'adresse*, sera aussi l'émergence d'un corps, d'un visage et d'une voix singuliers, grâce comique peut-être héritière de comédiens que le cinéaste admire depuis l'enfance : Jack Lemmon, Jerry Lewis et, en France, Pierre Richard.

### Une proposition ingénue

Si le film est un tournant, il s'inscrit pourtant complètement dans la cohérence de la filmographie du réalisateur : les thèmes chers à Emmanuel Mouret – le désir, le couple, le marivaudage – y sont repris dans une économie narrative réelle. En effet, le cinéaste décide de recentrer et de concentrer ses obsessions dans une intrigue sentimentale dont l'apparente simplicité est assumée : il s'agit de raconter une rencontre amoureuse entre une jeune femme et un jeune homme. L'ingénuité d'une telle proposition intéresse le cinéaste car, selon lui, l'état de candeur du sentiment amoureux renvoie au sentiment plus profond et existentiel de notre désarroi face à la complexité du monde. C'est ainsi que *Changement d'adresse* va emprunter sans rechigner la voie royale de la comédie romantique tout en la subvertissant au moyen de gags verbaux et visuels qui lui donneront une saveur particulière. Enfin, Emmanuel Mouret choisit délibérément de se situer aux confins de plusieurs influences que l'on trouve rarement chez les jeunes cinéastes de sa génération : la comédie américaine des années 30 (notamment *La Folle Ingénue* d'Ernst Lubitsch, cf. p. 20) et la comédie française d'après-guerre (en l'occurrence *Édouard et Caroline* de Jacques Becker).



Emmanuel Mouret et Frédéric Niedermayer – Pascal Chantier/Moby Dick Films.

### L'enthousiasme d'un producteur

Lorsque Emmanuel Mouret fait lire à son producteur le scénario de *Changement d'adresse*, Frédéric Niedermayer est enthousiaste et décide de se lancer dans l'aventure. Les deux hommes, qui se sont rencontrés sur les bancs de La Femis, ont noué des liens très forts sur le film précédent du cinéaste : *Vénus et Fleur*. Après l'échec commercial de *Laissons Lucie faire*, Emmanuel Mouret a envie de tourner une histoire autour de la rencontre de deux jeunes femmes dans des conditions de production légères. Il en raconte la trame à Frédéric Niedermayer qui se montre immédiatement partant. C'est à l'occasion de ce tournage « entre amis », qui a lieu dans la maison de famille d'Emmanuel Mouret à Marseille, que le réalisateur et le producteur (qui joue même un rôle dans le film) apprennent à travailler ensemble. La confiance est telle entre eux que depuis *Vénus et Fleur*, Emmanuel Mouret a pris l'habitude de ne faire lire ses scénarios à Frédéric Niedermayer qu'une fois terminés, même s'il lui en raconte toujours l'histoire avant de se lancer. Pratique extrêmement rare dans



Frédéric Niedermayer avec Veroushka Knoge et Isabelle Pirès dans *Vénus et Fleur* (2004) – Moby Dick Films/Fox Pathé Europa.



le cinéma français aujourd'hui où le producteur, contractuellement, suit et valide (ou pas) les différentes étapes de l'écriture d'un film. Dans la mesure où *Vénus et Fleur* a été montré et bien accueilli à la Quinzaine des réalisateurs en 2004, le producteur espère pouvoir financer *Changement d'adresse* avec des moyens plus confortables. Malheureusement, personne ne croit au film. Frédéric Niedermayer s'entête malgré tout, lance la préparation et le casting. À deux semaines du début du tournage, il prévient Emmanuel Mouret : ils n'ont pas réuni suffisamment d'argent, il est possible que le tournage soit interrompu. Les deux amis font alors appel à la générosité de leur entourage et s'endettent pour pouvoir terminer le film.

### Un succès public

Lors de sa projection à la Quinzaine des réalisateurs en 2006, *Changement d'adresse* rencontre un écho retentissant auprès du public cannois et de la critique. Grâce à cette réception exceptionnelle, le film connaît un vrai succès commercial (180 000 entrées) lorsqu'il sort dans la foulée de Cannes, mais c'est aussi la première fois que le travail d'Emmanuel Mouret est reconnu à sa juste valeur. Largement bénéficiaire, *Changement d'adresse* permet au cinéaste et au producteur de rembourser leurs dettes mais aussi de produire facilement le film suivant, *Un baiser s'il vous plaît*.

Si, comme le dit Frédéric Niedermayer, l'histoire de la production de *Changement d'adresse* est un conte de fées, c'est également une œuvre déterminante dans la trajectoire du réalisateur. C'est sur ce film qu'Emmanuel Mouret rencontre le noyau dur de son équipe de tournage et de postproduction avec lequel il fera tous les films suivants. Enfin, avec ce troisième long métrage, le cinéaste atteint un point d'équilibre presque parfait : ses obsessions y sont restituées à travers un récit qui suit la trame narrative d'une comédie sentimentale pour mieux la déjouer et imposer sa musique personnelle.



# ACTEURS & PERSONNAGES

## Naissance d'un quatuor

Le casting est un moment déterminant dans la fabrication d'un film. Le charme de *Changement d'adresse* tient ainsi beaucoup à la singularité de sa distribution. L'histoire de celle-ci commence par la rencontre avec Frédérique Bel : alors qu'Emmanuel Mouret cherche le personnage d'Anne, son producteur, Frédéric Niedermayer, lui montre des essais que la jeune femme a passés pour un autre film. La fraîcheur désarmante de la comédienne convainc le cinéaste de la rencontrer. Venue du mannequinat, Frédérique Bel n'est alors connue que pour son rôle de Dorothy Doll dans les sketches comiques de *La Minute blonde* diffusés sur Canal +. Comme le réalisateur lui donne lui-même la réplique pour les essais, une nouvelle évidence surgit : Frédérique Bel et Emmanuel Mouret forment un couple non seulement crédible mais cinégénique. C'est ainsi que le réalisateur décide de jouer le rôle de David.

Avec son physique sage, Fanny Valette est un contrepoint intéressant à l'excentricité de Frédérique Bel. Au moment du casting, elle est une jeune actrice montante, appréciée pour son rôle dans *La Petite Jérusalem* de Karin Albou. Sans l'avoir prémédité, Emmanuel Mouret se retrouve donc avec un tandem d'actrices qui incarnent les deux pôles de la mythologie du désir au cinéma : la brune et la blonde.

Enfin, il reste à trouver qui jouera Julien pour compléter le quatuor. Un soir d'ennui, Frédéric Niedermayer regarde l'élection de Miss France à la télévision. La prestation chantée de Dany Brillant le séduit. Il en parle à Mouret qui rencontre le chanteur et apprécie son côté « latin lover », lointain cousin de Vittorio Gassman ou Walter Chiari. Ariane Ascaride, discrète référence à la ville de Marseille dont le cinéaste est originaire, complète la distribution et incarne avec élégance la mère de Julia dans un rôle de grande bourgeoise qui lui est inaccoutumé.

### Deux totems féminins

*Changement d'adresse* construit ses deux figures féminines sur des oppositions. On retrouve cette composition en miroir dans le choix des comédiennes et



Frédérique Bel est Dorothy Doll dans *La Minute blonde* (2004-2006) – Canal +.

dans leur manière de jouer. Emmanuel Mouret aime les personnages bavards. Pour Anne, l'idée était de « lui faire dire une chose simple en une multitude de mots ». En effet, dans la plupart des séquences où Anne apparaît, elle parle. Beaucoup. La volubilité du personnage rencontre celle de la comédienne dont la voix musicale s'accompagne souvent de gestes des mains. De même que le cinéaste erotise la parole des personnages (cf. Scénario), il erotise aussi la voix de l'actrice qui ponctue souvent ses phrases d'onomatopées suggestives : soupirs d'aise, rires nerveux, cris d'excitation, etc. Le corps d'Anne est à l'unisson. La jeune femme, presque toujours en mouvement, a une gestuelle sensuelle : elle est tactile, touche beaucoup David, voire se colle contre lui ; elle se love ou s'étire sur un lit, sur un pouf, par terre, comme un chat qui se prélassé ; mais surtout, elle n'hésite pas à se dévêtir d'un seul coup, comme si la sensualité de son corps explosait sous ses vêtements. À cette figure féminine placée sous le signe du débordement, Emmanuel Mouret oppose une figure de jeune fille mystérieuse, extrêmement économe en gestes et en paroles : Julia. Lorsqu'il apparaît pour la première fois, le personnage ne dit pas un mot mais adresse à David un sourire énigmatique, un sourire de Joconde. Son visage lisse et pur est un écran de projection tout désigné ; aussi, David a un coup de foudre dès qu'il la voit. Mais ce qui frappe plus encore, c'est le silence de Julia. Le physique de Fanny Valette, délicat, et son jeu, parfois à peine expressif, donnent au personnage une allure de Sphinx. Comme si l'opacité de son silence posait une énigme au personnage masculin, immédiatement aimanté par cet enjeu. On se doute que cette figure féminine renvoie au mystère féminin et, par conséquent, au mystère du désir féminin. Parce que Julia ne dévoile rien, au contraire d'Anne, David se sent l'irrésistible envie de la conquérir, d'effeuiller le mystère. Ces deux totems féminins sont présents dans toute la filmographie du réalisateur : le personnage masculin s'y retrouve souvent encadré par une fille silencieuse et par une fille bavarde entre lesquelles son désir va et vient.

Il est intéressant de savoir qu'au moment de l'écriture du scénario, Mouret avait imaginé que le personnage de David serait vraiment tiraillé entre les deux



Fanny Valette dans *La Petite Jérusalem* de Karin Albou (2005) – Gloria Films/Coll. CDC.

femmes, l'une et l'autre rivalisant de charme, dans des couleurs opposées. Le tournage a changé la donne. Tandis que le personnage de Julia s'épuise au fur et à mesure de son dévoilement, ne révélant pour finir qu'une fille somme toute assez ennuyeuse, celui d'Anne, imaginé au départ comme une jeune femme trop « visible », se voile progressivement d'un réel mystère, qui tient au mouvement de son désir, à la fois absolument déterminé et absolument fragile, car non assumé.

### L'empêché et le séducteur

Face à ces figures féminines, deux personnages masculins, incarnés par Emmanuel Mouret et Dany Brillant, sont construits sur une même structure inversée. David est présenté comme un jeune homme bien élevé, « quelqu'un de bien ». Le personnage est souvent décadre, coincé à gauche ou à droite de l'image, peut-être pour signifier qu'il est empêché dans ses actes, car prisonnier de sa bonne éducation. Cela n'en fait pourtant pas un jeune homme ennuyeux, car David est aussi capable d'élans, comme lorsqu'il embrasse fougueusement Anne le premier soir de leur colocation. Ce tiraillement entre le respect des convenances et la force du désir crée chez le personnage, plus qu'une maladresse, une présence bancale, un côté lunaire. Parce qu'il ne se sent jamais tout à fait à sa place, David est très sujet au malentendu et provoque donc des situations cocasses voire burlesques. Il croira par exemple que les cours de cor sont destinés à la mère de Julia avant de réaliser qu'ils s'adressent à sa fille. Mais cette forme de timidité ne prive pas David du langage : comme Anne, il parle beaucoup et s'exprime dans une langue châtiée. Cependant, tout comme son corps est soumis au dérèglement (il coince le bouton de sa veste dans son instrument lors du premier cours avec Julia, l'obligeant à des contorsions acrobatiques), sa parole est également trouée de phrases étranges qui racontent encore son décalage au monde. Ainsi, à Julia qui craint que Julien l'ait oubliée parce qu'il ne l'a jamais appelée, David déclare pour la reconforter : « Peut-être qu'il a eu un accident de voiture. Il a



Dany Brillant, au festival de Carthage, 2007 – AFP photo/Fethi Belaid.

eu juste les mains broyées et il ne peut plus se servir du téléphone. » À l'opposé, Julien, incarné par Dany Brillant, est un jeune homme sûr de lui, confiant dans son pouvoir de séduction. Tandis que David ne semble jamais trouver sa place, Julien s'impose, comme lorsqu'il s'invite à boire un verre chez David et Julia à Trouville. Il n'hésite pas non plus à faire semblant d'avoir trop bu pour rester dormir dans le studio et tenter ainsi sa chance auprès de Julia. Emmanuel Mouret a choisi Dany Brillant après avoir vu plusieurs acteurs pour le rôle du séducteur. Ce qui lui a plu chez le chanteur, c'est cette séduction active. Julien « travaille » pour arriver à ses fins avec Julia. Il met du cœur à l'ouvrage, sans craindre de paraître balourd. Son langage est très éloigné de celui de David. Julien enchaîne les platitudes et les clichés pour séduire Julia : « Un prénom c'est comme un bijou, y en a qui les portent bien et puis d'autres pas très bien. » Mais la force du comédien est de jouer ce manque de finesse sans aucune ironie, avec une croyance réelle dans le personnage. Une des belles séquences du film, celle où Julien fait visiter à David son minuscule studio dans l'idée de le lui sous-louer, permet de se rendre compte comment le jeu des comédiens change le point de vue du spectateur sur une situation donnée. En soi, la scène est humiliante puisque David doit être hébergé par son rival qui a pris sa place auprès de Julia. Le cinéaste se permet même un gag qui en rajoute dans ce sens : Julien propose à David de l'héberger gratuitement, mais David insiste pour payer une partie du loyer de la sous-location, et Julien finit par accepter. Pourtant, le jeu des deux acteurs empêche cette lecture au premier degré : Julien semble aussi sincèrement vouloir aider David, et David refuse d'en profiter totalement en proposant de payer la moitié du loyer parce qu'il sent que le geste de Julien est également bienveillant. Grâce à leur interprétation qui va contre l'ironie même de la scène, cette situation humiliante se transforme en vraie scène de fraternité masculine ; après tout, l'un et l'autre savent qu'ils ne sont que deux bouchons bringuebalés dans le courant des caprices du désir féminin...



# DÉCOUPAGE NARRATIF

Le minutage et les chapitres du DVD sont indiqués entre parenthèses

1. **La rencontre** (début – 00:02:46, chapitre 1) : Générique sur des vues du Paris touristique. Anne aborde David devant un mur de petites annonces.
2. **Une colocation** (00:02:47 – 00:05:38, chapitre 1) : Anne fait visiter son appartement à David. Tous deux sont d'accord pour devenir colocataires.
3. **Un élan irrésistible** (00:05:38 – 00:10:32, chapitre 1) : David s'installe chez Anne. Pour fêter leur première soirée, ils boivent du champagne. Anne est charmante, volubile. David l'embrasse. Elle se rétracte. Ils se promettent de rester bons amis.
4. **Coup de foudre pour Julia** (00:10:33 – 00:13:37, chapitre 2) : David vient donner son premier cours de cor à domicile. Il est immédiatement séduit par son élève : Julia, une jeune fille très silencieuse.
5. **La vie à deux** (00:13:38 – 00:15:25, chapitre 2) : David et Anne rentrent chez eux avec des sacs de courses. Anne avoue qu'il ne s'est rien passé avec l'homme dont elle est amoureuse. Chez eux, David confie à Anne qu'il est amoureux de Julia.
6. **Julia s'offre un cor** (00:15:26 – 00:16:32, chapitre 2) : Sur les conseils de David, Julia fait l'acquisition d'un cor. David lui propose de prendre un verre.
7. **Rendez-vous manqué** (00:16:33 – 00:19:00, chapitre 3) : Au café, David est volubile, Julia toujours aussi muette. Le rendez-vous tourne court. Julia croise un camarade de classe, s'esquive.
8. **Une folle complicité** (00:19:01 – 00:23:22, chapitre 3) : David retrouve Anne. Chacun évoque les sentiments qu'il éprouve : Anne pour Gabriel, David pour Julia. Anne rejoint David dans son lit : ils rêvent aux élus de leurs cœurs tout en se rapprochant dangereusement...

9. **Les remords** (00:23:23 – 00:24:17, chapitre 4) : Le lendemain matin, on les retrouve nus et enlacés dans le même lit. Au petit déjeuner, David et Anne se jurent qu'on ne les y reprendra plus.
10. **Un nouveau départ** (00:24:18 – 00:25:47, chapitre 4) : Début de rapprochement entre David et Julia : promenades dans Paris, visite d'un aquarium, séance d'enregistrement.
11. **Lamoureux éconduit** (00:25:48 – 00:29:33, chapitre 4) : Après le cours de cor, Julia invite David à prendre un verre. David l'embrasse et lui fait une déclaration d'amour à laquelle elle répond froidement. David rétorque qu'il saura l'attendre.
12. **La bienveillance d'Anne** (00:29:34 – 00:31:14, chapitre 5) : David raconte sa déception à Anne. Elle le réconforte et lui propose de lui prêter un studio à Trouville pour y emmener Julia un week-end.
13. **Trouville** (00:31:15 – 00:34:10, chapitre 5) : David et Julia passent une journée en touristes à Trouville. Le soir, alors que David s'apprête à embrasser Julia, un voleur arrache le sac de la jeune fille. Un homme s'interpose. Il s'invite au studio pour boire un verre.
14. **David évincé par Julien** (00:34:11 – 00:38:36, chapitre 6) : L'homme en question, Julien, entreprend de séduire Julia. David est exclu de la conversation. Julien commence à masser Julia. David s'éclipse.
15. **Une nuit dehors** (00:38:37 – 00:39:45, chapitre 6) : David passe la nuit dehors. Au petit matin, il croise Julien, qui le salue avant de filer vers l'aéroport.
16. **Julia amoureuse** (00:39:46 – 00:41:17, chapitre 6) : De retour au studio, David trouve Julia en train de pleurer. Elle est tombée amoureuse de Julien.
17. **Retour à Paris** (00:41:18 – 00:42:54, chapitre 7) : David rentre à Paris. Anne vient de recevoir un appel de Gabriel. David est mélancolique.

Anne décide de lui changer les idées.

18. **Anne au secours de David** (00:42:55 – 00:44:25, chapitre 7) : L'entente de David et Anne est exceptionnelle, qu'ils courent ensemble au jardin du Luxembourg, se livrent à une séance de massage chez eux ou jouent au Monopoly...
19. **Un coup de téléphone inopportun** (00:44:26 – 00:45:28, chapitre 7) : David et Anne écoutent des valses de Strauss. Ils commencent à se rapprocher quand un appel de Gabriel invitait Anne à dîner les interrompt.
20. **Une déception qui ne dit pas son nom** (00:45:29 – 00:46:36, chapitre 7) : Sur la fin des valses, des cartes postales de Paris font office d'ellipse. Anne revient déçue de son rendez-vous avec Gabriel.
21. **Le chagrin d'amour de Julia** (00:46:37 – 00:49:27, chapitre 8) : David revoit Julia qui attend en vain un coup de téléphone de Julien. David tâche de lui changer les idées comme Anne l'avait fait pour lui.
22. **L'alcool réchauffe les cœurs** (00:49:28 – 00:52:29, chapitre 8) : « 3 mois plus tard », Julia n'est pas reçue à ses examens. Elle boit avec David dans un bar, se déride un peu. Anne arrive sur ces entrefaites. Elle invite Julia à prendre un verre chez eux.
23. **Le début d'une idylle** (00:52:30 – 00:57:13, chapitre 9) : Le trio trinque dans l'appartement. David et Julia s'embrassent. Anne les observe, triste. Après une ellipse, on comprend que David et Julia ont fait l'amour.
24. **Changement de vie** (00:57:14 – 00:59:36, chapitre 10) : David quitte la colocation pour emménager avec Julia dans un immeuble bourgeois.
25. **Le retour de Julien** (00:59:37 – 01:04:50, chapitre 10) : Au conservatoire, David tombe sur Julien qui lui demande le numéro de téléphone

de Julia. David promet mais ne répond pas aux appels de Julien.

26. **La vie « conjugale »** (01:04:51 – 01:05:27, chapitre 10) : David et Julia sont au lit, Julia plongée dans la lecture d'un magazine de décoration. David, réticent, se laisse convaincre.
27. **Le cri du cœur de Julien** (01:05:28 – 01:08:37, chapitre 11) : David donne un cours au conservatoire, lorsque Julien fait irruption. Il insiste pour obtenir le numéro de Julia. David finit par promettre d'arranger un rendez-vous.
28. **Le conseil d'Anne** (01:05:38 – 01:09:42, chapitre 11) : David demande conseil à Anne : faut-il dire la vérité à Julia à propos de Julien ?
29. **Le dindon de la farce** (01:09:43 – 01:11:57, chapitre 11) : David parle à Julia. Ils retrouvent Julien au jardin du Luxembourg. David laisse Julia et Julien en tête à tête. Il quitte le jardin seul.
30. **Le studio de Julien** (01:11:58 – 01:13:20, chapitre 11) : David, maintenant célibataire, s'apprête à sous-louer le minuscule studio que Julien occupait.
31. **Nouveau déménagement** (01:13:21 – 01:13:47, chapitre 12) : Julien dépose les affaires de David : sa valise et son instrument.
32. **Les retrouvailles avec Anne** (01:13:48 – 01:19:05, chapitre 12) : « 3 jours plus tard », David rend visite à Anne, en train de faire ses cartons. David lui annonce qu'il est séparé de Julia. Il propose de mettre les cartons d'Anne chez lui.
33. **Les élans du cœur** (01:19:06 – 01:20:00, chapitre 12) : « 3 heures plus tard », David et Anne partagent le même lit dans le studio de David. Pour se souhaiter bonne nuit, ils s'embrassent... passionnément.
34. **Générique final** (01:20:01).

# AVANT LA SÉANCE

## Le cinéma de la parole, de Ramzy à Guitry



Elmière Vautier et Pierre Asso dans *Le Roman d'un tricheur* de Sacha Guitry (1936) – Gaumont.



Ramzy Bedia et Éric Judor dans *La Tour Montparnasse infernale* de Charles Nemes (2000) – 4 Mecs en Baskets Production/StudioCanal.

*Changement d'adresse* s'inscrit dans une tradition du cinéma français qui fait de la parole une matière aussi puissante que l'image : les mots, leur puissance évocatrice, comique, y sont source de plaisir et d'amusement. Il pourrait être intéressant, pour préparer la séance, d'attirer l'attention des élèves sur ce cinéma de la parole, trop souvent catalogué « ennuyeux » et éloigné des préoccupations des lycéens. Et si le jeu avec le langage était tout le contraire, au point qu'il contamine même les sphères du sketch comique contemporain ? La démonstration peut se faire en deux temps, en partant de figures familières d'humoristes d'aujourd'hui pour aborder les ressorts langagiers du cinéma fondateur de Sacha Guitry.

### Le bonheur de l'approximation

Aujourd'hui, des auteurs et acteurs tels qu'Éric et Ramzy ou Jamel fondent une grande partie de leur comique sur un jeu avec le langage. On s'en convaincra avec *La Tour Montparnasse infernale* (Charles Nemes, 2000) où Éric et Ramzy jouent deux laveurs de carreaux qui confondent les mots entre eux. L'un des laveurs de carreaux voudrait avoir le physique de son idole, un culturiste, dont il vante la musculature : « Et ça c'est grâce à son programme fort en protinine, mon gars. » L'autre le reprend : « En protéine. » Il réplique : « En protéine... Bon bref, c'est peut-être un programme difficile à prononcer, mais en attendant mes bras, c'est du bacon ! » Il se reprend : « C'est du bitone. » L'autre vient alors à son aide : « Du bitume. » Le premier poursuit : « Mes bras, c'est du bidule. » L'autre continue : « C'est des bidons. » Et le premier conclut : « Mes bras, c'est comme des bidons. » Ce dialogue absurde crée un langage qui n'existe pas – l'ignorance des personnages devient une source de poésie. Dans un des sketches de son spectacle *Tout sur Jamel*, le comique joue également avec cette méconnaissance de la langue : « Un jour la prof elle demande : "qui peut venir me dessiner au tableau une parabole ?" (...) J'ai été au tableau comme si j'allais recevoir la légion d'honneur, j'ai pris la craie, je lui ai dessiné la plus belle parabole que j'avais jamais vue... J'ai même dessiné la prise péritel qui va avec ! J'ai dit : "Madame, vous pouvez capter toutes les chaînes avec ça !" Elle m'a dit : "dehors !" » Dans ce sketch, une mauvaise interprétation d'un mot donne naissance à un quiproquo dont l'auteur tire un effet comique. Dans ces deux exemples, le langage est considéré comme une entité indépendante, difficile, mystérieuse, une sorte de code impossible à déchiffrer pour les protagonistes qui en font les frais. Ce rapport laborieux à la langue semble les exclure du monde, ou les cantonner dans un monde à part : Éric et Ramzy sur leur passerelle de laveurs de carreaux, Jamel dans le couloir du lycée où il retrouve des cancras, exclus comme lui du système

scolaire. Dans les deux cas, le but du sketch ou de la scène comique semble être implicitement de se réapproprier le langage par la liberté que les auteurs prennent avec lui et l'effet comique qu'ils en tirent.

### La saveur du sous-entendu

La mise en valeur des mots est l'une des caractéristiques essentielles des films de Sacha Guitry, qui est l'un des premiers cinéastes français à avoir saisi la parole comme matière cinématographique. Guitry joue lui aussi avec leurs sonorités autant qu'avec leur sens, souvent pour en tirer un ressort comique ou ludique. Visionner un extrait du *Roman d'un tricheur* (1936), film presque entièrement raconté en voix off par Guitry lui-même, permettra de s'en convaincre. Une séquence relate ainsi la rencontre entre un jeune homme, alors liftier dans un grand hôtel monégasque, et une comtesse. On remarquera que la voix off raconte la scène où il a cédé aux avances de la comtesse uniquement par sous-entendus : « C'était une comtesse. La comtesse Beauchamp du Bourg de Catinax. Elle ne manquait pas d'une certaine allure. Oh, j'avais vu tout de suite qu'elle avait vingt ans de plus que moi, la comtesse Beauchamp du Bourg de Catinax... Seulement voilà, elle de son côté, elle avait tout de suite vu que j'avais vingt ans de moins qu'elle... » À l'image, on voit le jeune liftier ouvrir la porte de l'ascenseur à la comtesse qui lui jette un regard appuyé, puis l'ascenseur s'élève et dans le raccord, le jeune liftier et la comtesse s'embrassent passionnément tandis que l'appareil poursuit son ascension. La narration continue : « Elle habitait au deuxième étage. Elle avait un regard langoureux, prometteur, la comtesse Beauchamp du Bourg de Catinax... » À l'image, c'est un plan vide de l'ascenseur puis une foule de clients impatientes qui attendent qui permettent de deviner les ébats du liftier et de la comtesse avant que la voix off confirme : « C'était une femme vive et reconnaissante, la comtesse Beauchamp du Bourg de Catinax... » Dans cette scène, l'image et la parole s'accordent pour relater une aventure sexuelle mais uniquement en la suggérant, sans rien montrer ni dire d'explicite. Le plaisir du spectateur vient justement de ce qu'il comprend par déduction ce que fait le liftier. Mais le plaisir que procure la scène vient aussi du jeu avec la saveur des mots : la répétition du nom de la comtesse, « la comtesse Beauchamp du Bourg de Catinax », donne une sonorité musicale au récit en même temps qu'elle crée un effet comique car ce nom pompeux est associé à un épisode très trivial. Au contraire du « bon mot », fermé et destiné à faire rire de manière directe, au premier degré, la démarche de Guitry, comme celle de Mouret, demande un effort d'imagination et de conceptualisation.

# GENRE

## D'une comédie à l'autre

Une des particularités de *Changement d'adresse* est d'être un point de rencontre entre la comédie classique, héritée des comédies américaines des années 30, et la comédie romantique, née à la même époque et dans le même pays, mais devenue depuis un genre extrêmement codifié dans l'industrie du cinéma hollywoodien.

### Refus de l'évidence

Le canevas de la comédie romantique est celui-ci : deux personnes se rencontrent et vont progressivement tomber amoureuses l'une de l'autre tout en peinant à l'admettre. Finalement leur amour triomphera des obstacles et les protagonistes vivront ensemble. On retrouve cette configuration dans le film d'Emmanuel Mouret : le spectateur sait, dès le début du film, que David et Anne vont finir par se rendre compte qu'ils sont amoureux l'un de l'autre. La question est de savoir comment et quand. Mouret reconnaît qu'il s'est inspiré des codes de la comédie sentimentale pour l'écriture de *Changement d'adresse* : « (...) Je voulais aussi jouer avec le désir du spectateur de les voir ensemble. Ils sont à l'évidence faits l'un pour l'autre mais n'en ont eux-mêmes pas conscience, comme dans *Quand Harry rencontre Sally*.<sup>1</sup>»<sup>2</sup> À peine les personnages se sont-ils rencontrés, dès la scène où David visite l'appartement d'Anne, que ce principe est à l'œuvre : ce qui est criant pour le spectateur – Anne et David sont visiblement attirés l'un par l'autre – semble invisible pour eux. Mais *Changement d'adresse* complexifie le programme de la comédie romantique en s'inspirant des principes de la comédie lubitschienne.

### Circulation du désir

En effet, dans les comédies du cinéaste hollywoodien d'origine allemande Ernst Lubitsch (1892-1947), les relations amoureuses ne sont jamais binaires. L'introduction d'un troisième personnage dans le rapport de séduction, voire d'un quatrième – et parfois même davantage – permet une circulation du désir plus vaste et multiplie les enjeux. C'est ainsi que Natacha Thiéry, auteur de *Lubitsch, les voix du désir*, a pu écrire : « Il est intéressant de remarquer que chez Lubitsch, le troisième personnage qui s'immisce dans un rapport de séduction est tantôt réel, tantôt fantasmé et parfois trop multiple pour être considéré comme réel. Il n'en est pas moins présent et

encombrant dans l'espace ou la parole des protagonistes. »<sup>3</sup> On retrouve ce procédé dans *Changement d'adresse*. Emmanuel Mouret imagine un troisième et un quatrième personnages, Julia et Gabriel, qui compliquent la situation de départ (à savoir l'attraction mutuelle de David et Anne). Il faut d'ailleurs leur adjoindre le personnage de Julien qui se présente comme un rival de David vis-à-vis de Julia. Du coup, la problématique de *Changement d'adresse* ne repose pas seulement sur la difficulté des protagonistes à admettre qu'ils sont faits l'un pour l'autre – comme dans la structure de la comédie romantique – mais aussi sur l'impossibilité pour David et Anne de tomber amoureux l'un de l'autre parce que chacun est entiché d'un tiers. Pour autant, et là est toute la malice du cinéaste, Julia et Gabriel apparaissent rarement comme des rivaux sérieux. Gabriel est cantonné au hors-champ. On ne le voit ni même ne l'entend jamais. Il existe uniquement dans la parole d'Anne. Et là encore, les mots d'Anne trahissent plus souvent l'insignifiance de ce rival que le réel danger qu'il représente. Ainsi : « Il m'a dit que j'étais la première personne qu'il appelait. Enfin, après sa mère et son directeur de recherches, évidemment. » Ou bien : « (...) il aime les femmes, mais il n'aime pas embrasser. (...) C'est pas parce que tout s'est bien passé que tout va bien. Tout irait bien si je savais quand je le reverrai. » Quant à Julia, si elle existe comme personnage à part entière dans le film, son manque d'enthousiasme envers la personne de David est si flagrant (en témoigne son visage presque toujours morose quand elle est en sa compagnie) qu'elle ne semble être une « fiancée » pour David que par défaut et en aucun cas une promesse de bonheur. C'est là que l'écriture d'Emmanuel Mouret rejoint celle d'Ernst Lubitsch : en accusant à ce point la fadeur et l'inadéquation des partenaires respectifs d'Anne et de David, le réalisateur fait le pari de l'intelligence du spectateur. Ce dernier souhaitera que David et Anne finissent par admettre qu'ils s'aiment, non pas parce que tel est leur destin, selon le principe romantique, mais parce que son attention n'aura cessé d'être attirée sur ce qui ne fonctionne pas entre David et Julia ou Anne et Gabriel. Et parallèlement, sur ce qui fonctionne si bien entre David et Anne : forte intimité, grande complicité... jusqu'au partage égalitaire des tâches ménagères ! Une fois encore, le comique de la situation, et donc le plaisir du spectateur, viennent de ce point de décalage permanent entre ce que veulent consciemment les

personnages, et qui semble les conduire « droit dans le mur », et ce qu'ils s'acharnent à nier.

### Présence du burlesque

Enfin, il convient de rappeler que, dans la comédie, le plaisir du spectateur n'est pas dissociable du rire. Le plus souvent, Emmanuel Mouret retrouve le principe des grandes comédies américaines des années 30 où il ne s'agit pas de rire du grotesque d'une situation mais plutôt de son absurdité, ce qui est de fait plus subtil. *Changement d'adresse* tire ainsi de la situation que nous venons de décrire toute une déclinaison de gags, plus souvent verbaux que visuels, qui jouent sur les mots, les quiproquos, les phrases à double sens et les sous-entendus. Cependant, le cinéaste ne s'interdit pas non plus un autre type de gags qui témoignent d'une veine burlesque. Au cinéma, le burlesque désigne un comique essentiellement muet qui repose le plus souvent sur les mauvais traitements infligés aux corps de personnages maladroits ou malchanceux. C'est ainsi, dans le film, qu'un bouchon de champagne résistant envoie David valdinguer dans un fauteuil ou qu'un bouton de veston, coincé dans son instrument, l'oblige à des contorsions acrobatiques devant une Julia sidérée.

1) Écrit par Nora Ephron et réalisé par Rob Reiner en 1989, *Quand Harry rencontre Sally* (*When Harry Meets Sally*) est devenu le modèle de la comédie romantique moderne pour la manière dont il réussit à détourner l'attention de l'intrigue sentimentale attendue par des gags et des réparties humoristiques.

2) « Un héritier du burlesque, Emmanuel Mouret », 28 juin 2006, propos recueillis par Pascal Lombardo, *Critikat.com*.

3) Lubitsch, *les voix du désir* : *Les Comédies américaines, 1932-1946* de Natacha Thiéry Éditions du Céfal, 2000. Une analyse comparée de *Changement d'adresse* et de *La Folle Ingénue* figure en page 20 de ce livret.



Meg Ryan et Billy Cristal dans *Quand Harry rencontre Sally* de Rob Reiner (1989) – 20th Century Fox/Coll. Cahiers du cinéma.



Gary Cooper, Fredric March et Miriam Hopkins dans *Sérénade à trois* d'Ernst Lubitsch (1933) – Paramount/Coll. Cahiers du cinéma.



## Déni de fuite

La négation de l'évidence repose souvent dans la comédie sur une discordance entre l'attitude et le propos des personnages. On pourra travailler la question du déni à partir de la courte séquence où Anne rentre de son rendez-vous avec Gabriel (00:45:36 – 00:46:36). Où se trouve l'anomalie dans le comportement de la jeune femme ? Alors que dans son attitude, elle semble lasse, sans entrain, dépitée, Anne affirme le contraire : « (le dîner s'est passé) merveilleusement, (...) c'était délicieux, (...) passionnant. » La suite du dialogue permet de mieux comprendre que ce rendez-vous tant espéré a été décevant, même si Anne ne le reconnaît pas. Ainsi, le couple fait l'amour mais sans s'embrasser « parce que [Gabriel] n'aime pas ça » et Anne ne sait pas quand elle le reverra. Ce qui apparaît comme une aventure sans saveur et sans lendemain est ressenti comme tel par Anne (d'où son expression mélancolique), mais elle ne le formule pas, continuant de se mentir à elle-même. Une autre piste consiste à réfléchir au portrait en creux, ainsi suggéré, d'un personnage qu'on ne voit jamais.



# SCÉNARIO

## Plaisirs textuels



Emmanuel Mouret laisse les histoires mûrir avant de les coucher sur le papier. En général, il teste leur pertinence en les racontant à son producteur, Frédéric Niedermayer. Si ce dernier est enthousiaste, le réalisateur se lance dans l'écriture du scénario. Pour *Changement d'adresse*, il est parti d'une situation fantastique confrontée à ses conséquences concrètes : que serait une colocation avec une jeune femme charmante dans un appartement sans cloison ? Un personnage qui est prêt à partager un lieu aussi exigü a forcément de modestes revenus ; il faut donc songer à une profession qui corresponde. Emmanuel Mouret souhaitait aussi que David ait une élève dont il pourrait tomber amoureux. L'idée de faire de David un professeur de musique est apparue. Il fallait ensuite chercher de quel instrument David jouait. Le réalisateur a trouvé que le cor était « parlant » ; c'est de cette façon que sont nés les jeux de mots qui ponctuent le film. L'écriture d'un scénario apparaît ainsi comme une succession d'heureux hasards qui adviennent par goût du jeu ou plaisir de la libre association d'idées ; celles-ci doivent être organisées mais sont d'abord des opportunités à saisir – Emmanuel Mouret parle à ce sujet de « cueillette » : une idée est à cueillir comme une fleur.

### Sens doubles...

Le caractère ludique de ce travail d'écriture amène naturellement à évoquer plus précisément le plaisir du texte dans *Changement d'adresse*. Le comique du film est aussi présent, voire davantage, dans les dialogues que dans les situations. En effet, le dialogue n'est presque jamais informatif et sa fonction narrative passe souvent après sa fonction ludique. Abondent ainsi dans le film les quiproquos – malentendus qui, au théâtre, sont source de confusion et font prendre une chose pour une autre –, qui naissent essentiellement du langage et de l'emploi de mots à double sens. La trouvaille du mot « cor », dont nous avons déjà relevé l'aspect fondateur pour l'écriture du scénario, est ainsi source de nombreux malentendus comiques, dont le sous-texte est presque toujours érotique. Lorsque Anne demande à David quelle est sa profession et qu'il lui répond qu'il enseigne le cor, elle se trouble, sans parvenir à comprendre où il



veut en venir. Toute la suite de leur dialogue donne ainsi lieu à une double lecture (04:28 – 04:46) :

« David : Vous savez, même si tous les cors sont identiques, ils ne se ressemblent néanmoins pas.

Anne : Et le vôtre, il est comment ?

David : Si ça vous intéresse, le mieux ce serait que je puisse vous le montrer.

Anne : Oui, j'adorerais.

David : Vous verrez, il est pas mal. Je dois même dire que j'en suis assez fier et qu'il fait certains envieux auprès de mes confrères. »

Le quiproquo autour du nom de l'instrument et de son homonyme va se répéter à de nombreuses reprises dans le film et dans différents contextes. Par exemple, lors de la rencontre avec la mère de Julia (10:52 – 11:35) qui déclare à David : « J'ai moi-même pratiqué le cor pendant plusieurs années et j'ai beaucoup aimé. » Dans son discours, le « cor » renvoie implicitement à la pratique du sexe. La mère, étonnamment, semble attendre de David qu'il soit un partenaire érotique pour sa fille trop sérieuse. À travers ce jeu avec le langage, le cinéaste distille discrètement des idées subversives, comme en laissant soupçonner qu'une mère maquerelle se cache chez cette grande bourgeoise. On notera également qu'au delà des multiples allusions suscitées par l'homonymie, la répétition crée un effet comique supplémentaire, spécifique à la comédie, qui participe du plaisir du spectateur.

À travers le film, d'autres mots ou expressions à double sens entretiennent le climat de tension érotique entre David et Anne et permettent que s'exprime leur désir non assumé. Le premier soir de leur colocation, le ton est donné : ils ont une conversation à double sens qui sera un de leurs modes de communication favoris (09:09 – 09:36).

« Anne : Vous croyez pas qu'il serait temps qu'on aille au lit, là ?

David : Euh... oui. Oui, oui.

Anne : En même temps, je veux pas vous brusquer, hein...

David : Non, non, ça va.

Anne : On peut même encore attendre un peu si vous voulez ?



David : C'est quand vous voulez, hein.  
 Anne : Non, moi ce qui vous va me va.  
 David : Non mais, euh, c'est... »

Au terme de cette discussion, David se jette évidemment sur Anne pour l'embrasser, avant qu'elle ne freine ses ardeurs.

### ... et sous-entendus

Le sous-entendu est un autre mode de discours fréquent chez David et Anne, car il est une nouvelle occasion pour eux de se témoigner le désir qu'ils ont l'un pour l'autre sans toutefois l'énoncer clairement. L'avant-dernière scène du film, lorsque David rend visite à Anne après s'être séparé de Julia, est l'occasion d'une longue conversation guidée par un sous-entendu : ce que les deux personnages expriment, c'est leur envie d'être ensemble, mais ils ne parviennent toujours pas à le reconnaître. Ils ont donc encore besoin d'un stratagème langagier (01:16:51 – 01:18:03) :

« David : De nos jours, l'idéal c'est d'être à deux sur un seul appartement. (...) Moi qui prends un appartement tout seul, je vais voir mon argent partir tout seul aussi. Si je pouvais partager le loyer, ça m'allégerait bien.

Anne : Et t'as pas songé à passer une annonce ?

David : Le problème avec les annonces, c'est qu'on ne sait pas sur qui on va tomber.

Anne : Ça te dérangerait de me décrire l'appartement ? Peut-être que je connais quelqu'un que ça pourrait intéresser.

David : Eh bien, il est pas mal. Il y a une pièce qui peut faire office de salon, salle à manger, bureau... et plein d'autres choses là qui ne me viennent pas en tête. Y a une cuisine très très bien équipée. Une jolie petite salle de bain avec la douche, l'eau chaude, l'eau froide... Et puis des placards. Plein de placards.

Anne : Ça a l'air bien...

David : Oui, non, c'est très bien. Le seul souci, c'est...

Anne : C'est ?

David : ... C'est qu'il n'y a qu'une seule chambre.



Anne : C'est pas grave, ça n'a jamais empêché une heureuse cohabitation.

David : Moi c'est exactement ce que je pense. Mais tu sais beaucoup de gens ne sont pas de cet avis. D'autant plus que...

Anne : Que ?

David : Bah y'a qu'un seul lit.

Anne : Et alors ?

David : Ah, mais moi je comprends ton étonnement, mais figure-toi que la plupart des gens n'aiment pas partager le même lit ! »

Le verbe est aussi le réceptacle de l'inconscient des personnages qui avouent ainsi leurs sentiments et leurs désirs les plus profonds sans s'en rendre compte. Lorsque David confie à Anne sa déception après que Julia l'a éconduit, Anne semble faire un portrait d'elle-même en évoquant la jeune fille : « On peut avoir des sentiments sans en avoir conscience et les découvrir brusquement (...). Dans sa tête à elle, elle n'a jamais osé s'avouer amoureuse de toi. » De même, le portrait qu'elle fait de David en « homme qui est en plus mature, doux et intelligent, charmant », trahit le regard amoureux qu'elle porte sur lui : « Si elle avait pu goûter un de tes vrais baisers, cela aurait été un atout supplémentaire. » (29:44 – 30:50).

Le comique des dialogues du film repose dès lors sur la justification très rationnelle d'un désir qui ne l'est pas. Les personnages mettent en place dans leur discours des échafaudages intellectuels pour mieux cacher leur désarroi face à leur propre désir. On remarquera enfin que la prolixité est également un révélateur de la personnalité de chacun. Si pour certains personnages – David, et surtout Anne – le fait de parler semble être une source de plaisir presque érotique, pour d'autres, le fait de ne pas pouvoir correctement exprimer ce qu'ils ressentent les condamne au déplaisir voire à la tristesse. Ainsi, Julia, jeune fille habituellement silencieuse, semble plus malheureuse que jamais alors qu'elle vient de rencontrer Julien. Ses émotions et son discours sont totalement en décalage : « Je pleure pas parce que je suis triste, je pleure parce que je suis amoureuse. »

## Le spectateur complice

Le caractère ludique de l'écriture scénaristique, qui vise à rechercher la complicité du spectateur, apparaît à partir de l'étude, en trois temps, réalisable en classe, de la scène de la première soirée de David dans l'appartement d'Anne (00:07:05 – 00:07:54). Le premier effet comique ne doit rien au langage : Anne verse le champagne dans de grands verres, si bien qu'elle vide quasiment la bouteille, puis boit comme si c'était de l'eau. La réaction surprise de David est peu perceptible, le réalisateur souhaitant ne pas gêner la connivence avec le spectateur qui s'amuse de cette excentricité. Deuxième effet : Anne réclame son dû à David : « J'allais complètement oublier, vous deviez me montrer votre cor et je ne l'ai pas encore vu. » Cette fois, le comique joue sur l'homophonie permettant de confondre l'instrument de musique et le corps humain. Mais seul le spectateur relève le qui-proquo. D'ailleurs Emmanuel Mouret en rajoute avec la réplique suivante et insiste sur le double sens sans montrer l'instrument. Gros plan sur Anne disant : « Qu'est-ce qu'il est beau ! C'est la première fois que j'en vois un comme ça de près. » C'est dans le contrechamp que l'instrument sera vu. « David : Vous voulez le tenir dans vos mains ? Anne : Non, je préfère regarder, j'ai peur de faire des bêtises avec mes mains. » Le troisième temps comique, plus subtil encore, joue donc sur un effet de métonymie ; le cor figure davantage que ce qu'il est et représente aussi le désir d'Anne de toucher le corps de David.



# MISE EN SCÈNE

## Accords et désaccords

En musique, l'harmonie est l'étude de la construction des accords. Le mot est dérivé du grec « *harmonia* » signifiant « arrangement », « ajustement ». Ce souci de la recherche de l'harmonie, du bon « ajustement » entre les êtres – et notamment entre les hommes et les femmes – est au cœur de la mise en scène de *Changement d'adresse*.

### Le principe du décalage

Lors de la première soirée que David et Anne passent ensemble dans l'appartement qu'ils partagent dorénavant, Anne demande à David de jouer du cor (7:43 – 10:31). À peine a-t-il soufflé dans l'instrument, que la jeune femme pousse des soupirs d'extase et enlève son pull pour qu'il constate qu'elle a la chair de poule. Anne se retrouve alors en caraco. Elle s'allonge ensuite aux côtés de David dans des positions lascives qui semblent une invitation à la sensualité. Lorsque, quelques instants plus tard, il se jette sur elle pour l'embrasser, Anne le repousse gentiment mais fermement : elle a déjà quelqu'un dans sa vie, elle espère qu'il n'est pas tombé amoureux d'elle. Comme David nie, Anne se réjouit : c'est formidable, ça veut dire que leur cohabitation n'est pas compromise. La dichotomie entre le langage des corps et le langage verbal est évidente dans cette séquence. Tandis que les corps disent « oui », disent l'attraction, les mots disent « non », posent un interdit, nient l'élan pourtant incontestable. À partir de cette soirée, David et Anne se rejouent sans cesse le même « sketch » : leurs corps, attirés comme des aimants, seront toujours rappelés à l'ordre, contredits par leur discours qui s'acharnera à mettre une distance, à nier un élan physique qui a pourtant déjà eu lieu. Pour fonctionner, ce principe de décalage entre le corps et le langage a besoin de la complicité du spectateur. Comme les personnages semblent sourds et aveugles à leur propre attirance, c'est le regard du spectateur qui s'aiguise, c'est donc lui qu'il faut surprendre. Par exemple, en imaginant un tête-à-tête sous la couette au cours duquel, tout en évoquant chacun l'élue de leur cœur, Anne et David, se rapprochent, se caressent dans un élan amoureux irrépressible soi-disant destiné aux autres mais qui se vit là en direct sous nos yeux ébahis (21:35 – 23:22).



La scène finale (1:19:09 – 1:20:00) est construite de la même manière : assis côte à côte dans le petit lit de David, les personnages lisent, jusqu'à ce que David propose qu'ils s'embrassent pour se souhaiter bonne nuit. David et Anne échangent alors un baiser sur la bouche avant qu'Anne rectifie immédiatement : « C'était juste pour se dire bonne nuit. » David répond sur le même ton : « C'est comme ça que je l'entends, juste pour se souhaiter une bonne nuit. » Le « miracle » advient alors : pour se dire une dernière fois bonne nuit, Anne et David s'embrassent passionnément et le film se clôt sur ce baiser consenti, comme une délivrance pour les personnages et pour le spectateur.

Entre David et Julia, le même principe de décalage entre les corps et le langage existe, mais de manière inverse. Comme les corps ne s'accordent pas, du fait de la résistance de Julia, le discours vient masquer cette absence de désir par une emphase saugrenue. Alors qu'il vient d'embrasser Julia pour la première fois et que la jeune fille s'est montrée très froide, David s'exclame : « Tu ne trouves pas qu'il y a des moments magiques dans la vie ? » Après une seconde tentative que Julia a cette fois franchement repoussée, David continue à s'entêter, comme si l'amplification de son discours devait venir combler le vide de cette relation à sens unique : « Je t'aime Julia, je t'aime comme je n'ai jamais aimé quelqu'un » (28:08 – 28:37).

### Si loin, si proche

Lorsque la mise en scène d'Emmanuel Mouret ne crée pas cet effet de décalage, elle joue sur la distance entre les corps des personnages, s'amusant à les éloigner ou à les rapprocher de sorte que le spectateur enregistre la circulation du désir, alors que les personnages eux-mêmes n'en sont pas conscients. Ainsi Anne et David, alors qu'ils ne cessent de parler de Gabriel et de Julia dont ils se disent amoureux, sont souvent filmés dans une grande proximité physique. Leurs corps « parlent » à leur place : à la moindre occasion, Anne serre David dans ses bras, se colle à lui ou l'embrasse. Par exemple, pour raconter à David comment Gabriel et elle se sont rapprochés dans le magasin de photocopies, Anne rejoue la scène et se place derrière David, tout contre lui (19:35 – 20:46).



Plus tard, afin de lui changer les idées suite à sa déception amoureuse avec Julia, Anne emmène David courir au jardin du Luxembourg, l'entraîne dans des séances de massage, de chatouilles... Une succession de plans courts raconte cette période de la vie des colocataires (42:55 – 44:25). L'accélération accentue l'effet de trompe-l'œil : on croirait un couple d'amoureux. Emmanuel Mouret s'amuse aussi à placer David et Anne dans des situations de couple : on les voit marcher dans la rue en portant des courses (13:38 – 14:33), ou se partager les tâches ménagères (14:34-15:25). À cette harmonie, répond la dissonance du couple David/Julia.

Même lorsque les deux personnages opèrent un rapprochement physique, ce dernier manque d'évidence, de fluidité. Par exemple, alors que David et Julia dansent malhabilement, le jeune homme marche sur le pied de Julia (55:27 – 56:16). David précise : « C'est la première fois que ça m'arrive », confirmant que cette fausse note tient au manque d'évidence du duo. Plus tard, alors que David et Julia vivent ensemble, un plan montre le couple au lit (1:04:50 – 1:05:19). Tandis que David tient sa revue à l'envers, Julia est plongée dans la lecture d'un magazine de décoration. Ce « plan de lit » contraste avec ceux qui montrent David et Anne dans la même position. Ici, les corps sont côte à côte mais ne se touchent pas, l'érotisme semble absent. Enfin, l'arrivée de Julien dans la vie de David et Julia achève de séparer les deux corps. Dès la rencontre avec Julien à Trouville, lors de la scène où les trois personnages boivent un verre dans le studio, David est évincé du cadre où se trouvent Julien et Julia (34:11 – 38:36). Il est filmé seul, tandis que Julia et Julien sont filmés ensemble. Pour finir, David quitte définitivement la scène, laissant le couple qu'il a vu se former sous ses yeux à ses affaires.

### Le jeu du désir

Le principe du décalage verbal ainsi que le jeu sur la distance des corps suggèrent un écart qui est toujours présent entre les personnages. Or, il semble que le désir prenne racine dans cet espace à la fois physique et mental : avant de « se trouver », David et Anne n'auront cessé de créer eux-mêmes un « écart »



entre leur élan premier, pulsionnel, et leur volonté. Ce que nous dit *Changement d'adresse*, c'est que la ligne droite ne peut être un principe de désir. Celui-ci a besoin de distance ou de mise à distance pour se nourrir. La première scène entre David et Anne (1:47 – 02:46) résume de manière remarquable ce point de vue. Anne surgit dans le plan où David se trouve déjà, face au mur des petites annonces. Il lui jette un regard, admirant sa silhouette, puis sort du cadre pour s'éloigner dans la rue. Anne le rattrape, vient le rejoindre dans le cadre, l'aborde : « Excusez-moi, le logement que vous cherchiez, c'est pour vous ? » David répond par l'affirmative, et comme il semble intéressé par l'éventuelle proposition qu'Anne pourrait lui faire, cette dernière se rétracte : « C'était juste pour savoir. Il est vrai que vous auriez pu mettre l'annonce pour quelqu'un d'autre », avant de sortir du cadre, laissant David légèrement désespéré. Mais une seconde plus tard, elle revient dans le cadre, pour y rester cette fois : « Excusez-moi encore, c'est un peu délicat, mais j'ai un ami qui cherche un colocataire pour un loyer qui est de l'ordre de ce que vous voulez mettre, ça vous intéresserait une colocation ? » C'est dans ce va-et-vient du personnage que loge le désir. Ainsi, à l'image de cette scène inaugurale, on peut lire *Changement d'adresse* comme le récit d'un long tâtonnement pour trouver l'harmonie, c'est-à-dire la bonne distance, le bon « ajustement » entre les corps et les êtres, d'où naîtra le bon « accord ».

### Écouter / s'entendre

La séquence des valse de Strauss (00:44:26 – 00:45:28) permet d'analyser comment la mise en scène sépare et rapproche les protagonistes. Alors que David vient d'offrir un cd à Anne, le spectateur retrouve les colocataires côte à côte, très proches, épaule contre épaule, en train d'écouter la musique. Leurs têtes balancent à l'unisson. La tête d'Anne bascule alors sur l'épaule de David. L'étude de ce passage conduit nécessairement à interroger le choix du cadrage : il est important, avec le gros plan, d'être au plus près des émotions, donc des visages, pour déchiffrer leurs expressions. On pourra se demander, par ailleurs, ce que rappelle cette position et les raisons pour lesquelles la mémoire du spectateur est sollicitée. Anne et David avaient eu le même geste quand ils s'étaient rapprochés avant de faire l'amour, ce qui laisse supposer qu'ils pourraient recommencer. On analysera enfin le rôle de la musique et du son dans la séquence. Si la musique rapproche et signifie l'entente de personnages, la sonnerie de téléphone, inopportune, vient interrompre ce moment de complicité. Anne se détache de David et décroche : c'est Gabriel. C'est à travers le jeu de la comédienne et le choix d'un air endormi que l'essentiel est suggéré : la rupture que constitue le coup de téléphone tire Anne d'un rêve. Celui qu'elle ne s'autorise pas à faire avec David mais qui semble pourtant à portée de main.

# SÉQUENCE

## Première visite

Après qu'ils se sont rencontrés dans la rue, Anne propose à David de lui faire visiter l'appartement d'un ami. Elle ne dit pas encore qu'il s'agit du sien. En dévoilant le décor principal de l'intrigue, les 36 plans de la deuxième séquence, surdécoupée, du film (02:47 – 05:38, chapitre 1) révèlent aussi ses enjeux : à quoi peut ressembler une colocation dans un appartement sans intimité ?

### Plan 1. Le salon (02:47 – 02:51)

Un plan large montre l'arrivée d'Anne et de David dans l'appartement (1a). D'un geste du bras, Anne présente « le salon » à David. Le mot « salon » accolé à ce petit espace prête à sourire, et en tout cas suggère les dimensions réduites de l'appartement. La décoration de la pièce évoque discrètement une présence féminine : coussins roses, panier en osier... L'œil est surtout attiré par la grande photo de femme nue en noir et blanc à la droite du cadre. On apprendra plus tard qu'il s'agit de la mère d'Anne. David ne remarque pas la photo pour le moment, mais l'image de cette femme nue introduit pour le spectateur un élément de subversion léger qu'il ne sait pas encore comment interpréter. Les deux personnages, en manteau, parcourent rapidement la pièce et poursuivent la visite.

### Plan 2. Le coin baignoire (02:52 – 02:58)

Le couple est recadré de dos tandis qu'Anne présente maintenant « le coin baignoire », c'est-à-dire une baignoire installée devant la bibliothèque sans aucune cloison autour (2a). Premier effet de surprise pour le spectateur : comment ce « coin baignoire » peut-il être compatible avec une colocation entre deux étrangers ? Anne se retourne vers David et, de sa voix ingénue, précise : « Mon ami m'a dit que ça se passait très bien comme ça. » Le jeu de Frédérique Bel, subtil mélange de candeur et de séduction, permet de croire à la situation : en aucun cas l'honnêteté de cette jeune femme

est mise en doute. David ne relève pas, comme si cette absence d'intimité manifeste ne le gênait pas.

### Plan 3. La chambre à louer (02:59 – 03:17)

Un plan large, fixe, en plongée, dévoile la chambre à louer tandis que les personnages de dos descendent deux marches pour y accéder. L'endroit est ridiculement petit mais surtout la chambre est en fait une alcôve sans cloison. Tout comme David, qui tourne la tête de droite et de gauche pour constater qu'il n'y a aucun mur de séparation, le spectateur est saisi par l'incongruité de cet espace. Anne s'allonge alors sur le lit dans une position alanguie, pousse un soupir de satisfaction et déclare : « J'ai déjà dormi une fois ici, on y dort très bien. » L'attitude de la jeune femme confirme son excentricité et sa sensualité – elle n'hésite pas à s'allonger devant un inconnu tout en ayant l'air très à l'aise. On peut aussi lire ce moment comme une prémonition de ce que seront les relations des deux colocataires, placées sous le signe de l'attraction charnelle. Tandis qu'Anne se relève, elle demande à David si la chambre lui plaît. La réponse du jeune homme – « Beaucoup » – crée la surprise. Nous sommes ici face à un gag construit sur un effet de rupture avec le déroulement logique de l'histoire pour attirer le spectateur sur le terrain de l'absurde. Anne « enfonce le clou » : « Certaines personnes trouvent ça embêtant qu'il n'y ait pas de cloison, mais moi je trouve que c'est justement ce qui fait son charme. »

### Plan 4. Retour au salon (03:18 – 03:25)

David et Anne remontent les quelques marches de la « chambre » au salon. David confirme qu'il est intéressé (4). En quatre plans, relativement courts, Emmanuel Mouret vient d'imposer une situation absurde dans laquelle s'enracine le récit du film : David accepte de partager une colocation dans un appartement où il ne bénéficie d'aucune intimité.



1



2



3



4



5a



5b



6



17



18



19

### Plans 5 à 9. À distance (03:26 – 03:57)

La caméra suit Anne (5a) qui s'éloigne dans la profondeur de champ, pour aller se poster à l'autre bout de la pièce, créant une distance raisonnable entre David et elle (5b). À partir de ce moment, la mise en scène prend soin de séparer les corps des acteurs par le champ contrechamp (5b-6), alors que jusqu'ici ils étaient cadrés dans le même plan. Alors qu'Anne essaye de savoir à qui elle a affaire, ce dernier lui donne des garanties financières : il assure qu'il bénéficie d'un contrat à temps partiel et qu'il espère avoir un complément de revenus en donnant des leçons particulières. « Anne : Quel genre de leçons vous donnez ? » La scène bascule alors dans un autre registre : d'un comique de situation, elle évolue vers un comique fondé sur un quiproquo de langage.

### Plans 10 à 25. Rapprochement (03:58 – 04:47)

David est alors filmé en plan rapproché, cadré au niveau de la poitrine. Ce changement de valeur de plan met en relief sa réponse : « Je donne des cours de cor. » Les personnages sont filmés en plan serré tandis qu'ils se donnent la réplique dans un rythme soutenu comme au ping-pong (17, 18, 19, 20, 21). Tout leur échange concerne le quiproquo autour du mot « cor », qui désigne l'instrument de David et qu'Anne entend comme le « corps » humain. Anne est dérouterée. Plus David s'explique – « Je suis corniste » – moins Anne semble comprendre. Même lorsque Anne saisit que David est musicien, elle ne fait pas de relation avec l'instrument qu'elle ne connaît visiblement pas, si bien que le quiproquo se poursuit avec David. Si la distance physique entre les corps des personnages instaurée par le champ-contrechamp est réelle, les sous-entendus de leur discours créent un rapprochement entre eux et instaure une tension érotique entretenue par l'alternance accélérée des plans.

### Plans 26 à 36. Déshabillages (04:48 – 05:38)

David revient à la question de la colocation. Le champ-contrechamp se poursuit en plan large sur lui (26), comme s'il fallait « calmer » l'échauffement provoqué par les sous-entendus du dialogue précédent. Anne avoue qu'elle n'a pas d'ami qui cherche un colocataire. Elle s'assoit alors sur une petite chaise, repentante, ce qui lui donne une expression enfantine (31). Tandis que David s'étonne (32), Anne déjà se relève, quitte son attitude de petite fille et explique,

avec un air coquin : « Bah oui, c'était pour savoir si vous me plaisiez. » C'est alors au tour de David d'interpréter les mots (« se plaire ») et les gestes d'Anne (tout en parlant elle défait son manteau (33) comme si elle allait se déshabiller) de manière érotique. Dans le contrechamp, son visage est filmé en plan rapproché, on le voit détourner brièvement le regard comme s'il était embarrassé face à ce qu'il prend pour une invitation sexuelle (34). Le spectateur se demande d'ailleurs lui aussi jusqu'où Anne va aller dans ce « déshabillage ». Lorsqu'on revient sur Anne, elle ne fait qu'enlever son manteau – dévoilant la beauté de son corps, mais vêtue (35a). Elle a, par ailleurs, quitté son air coquin, mais cette fois c'est le mouvement de caméra qui confirme l'interprétation de David en recadrant la jeune femme en plan large devant l'affiche de la femme nue, comme une expression des pensées secrètes des personnages (35b). La scène se termine alors que les personnages se présentent l'un à l'autre : « Je m'appelle Anne », « Moi c'est David » (36), scellant ainsi le pacte de leur colocation.

Cette scène de rencontre entre David et Anne place leur relation sur le terrain du désir. Leur situation est pourtant singulière : lorsque l'un d'eux interprète les mots ou le comportement de l'autre de manière sexuelle, il se heurte à une incompréhension. Ce qui est criant pour le spectateur est toujours invisible pour les personnages. Dès cette séquence, Emmanuel Mouret le place, témoin privilégié, au centre de son dispositif : c'est à lui que revient le soin, à travers l'itinéraire proposé par le cinéaste, de décrypter le décalage entre la parole des personnages et leurs actions, mais aussi d'interpréter le jeu de rapprochement et d'éloignement des corps que souligne le systématisme étourdissant des champs-contrechamps.



20



33



21



34



26



35a



31



35b



32



36

# PLANS

## Effets de coup(l)e

La mise en scène d'Emmanuel Mouret se plaît à rendre visible l'écart ou la proximité entre les corps des personnages. Dans ce début de séquence où David se confie à Anne qui prend son bain (00:29:34 – 00:31:04, chapitre 5), le réalisateur s'amuse à annuler progressivement la distance physique entre les jeunes gens pour mieux souligner l'absurdité de leur déni. Démonstration en trois plans et deux raccords.

**Plan 1** (29:34 – 29:48). Un plan large montre Anne et David dans la salle de bain sans cloison de leur appartement. Tandis qu'Anne est dans un bain moussant, David, assis à quelques centimètres de la baignoire, mange un yaourt tout en racontant l'échec qu'il a essuyé avec Julia (1a). Cette image, d'emblée frappante, montre que les colocataires ont encore franchi un degré dans l'intimité qu'ils partagent. L'effet de contraste avec la scène précédente qui mettait en scène David et Julia mal à l'aise sur un canapé participe de ce saisissement. Dans ce plan large, tout souligne l'aisance des personnages, le naturel avec lequel ils vivent cette intimité. La tenue de David – la même que celle qu'il portait dans la scène avec Julia – est à présent débraillée : cravate desserrée, bouton de chemise ouvert. L'attitude d'Anne est aussi très décontractée : un genou posé sur le rebord de la baignoire, elle joue avec la mousse de son bain. En parlant de Julia, Anne décrète : « On peut avoir des sentiments sans en avoir conscience et les découvrir brusquement. » Pour le moment, rien n'alerte dans son discours, mais plus le dialogue progresse, plus il va sembler évident qu'Anne parle d'elle-même tout en évoquant Julia. À la fin du plan, David se rapproche encore de la baignoire, s'accoude au rebord (1b), réduisant davantage la distance avec Anne.

**Plan 2** (29:49 – 31:02). Un raccord dans l'axe vient cadrer David et Anne en plan rapproché : ce changement de valeur de plan renforce l'impression de grande proximité entre les personnages et crée une complicité avec le spectateur qui a lui-même l'impression de se rapprocher de la scène et de partager leur intimité (2a). Anne poursuit sa démonstration : « Dans sa tête à elle, elle a jamais osé s'avouer amoureuse de toi... » Cette analyse appliquée à la psychologie de Julia semble incongrue pour le spectateur. Rien dans l'attitude de

Julia depuis le début du film ne permet de penser qu'elle est amoureuse de David, bien au contraire. Du coup, cette inadéquation entre le personnage et le portrait qu'Anne en fait attire l'attention. Quelque chose cloche. Anne ne serait-elle pas en train de faire son propre portrait sans s'en rendre compte ? La jeune femme poursuit par un éloge de David, auquel elle prête des qualités de Prince charmant. Le regard que pose Anne sur son colocataire est amoureux mais elle ne s'en rend pas compte. Tandis que David l'écoute, visiblement bercé par la douce mélodie de ces paroles, il fait tomber sa cuillère dans le bain. On le voit alors relever sa manche et plonger sa main dans l'eau pour partir à la recherche de sa cuillère sans que rien dans son attitude ne trahisse la moindre gêne (2b). De son côté, Anne ne semble même pas s'apercevoir de la manœuvre. Notons que cet événement est d'abord arrivé par accident : le comédien et réalisateur Emmanuel Mouret a réellement fait tomber sa cuillère dans l'eau alors que ce n'était pas prévu dans le scénario. Considérant que c'était là un hasard heureux qui allait dans le sens de la scène, le cinéaste a décidé de garder cette péripétie et de l'inclure dans la narration. La cuillère tombée dans le bain permet de faire franchir un nouveau palier aux personnages – qui progressent dans leur intimité sans s'en rendre compte – et surtout au spectateur. En poussant plus loin l'absurdité de la situation – David et Anne se comportent comme un couple sans en être un – le réalisateur surprend le spectateur et ainsi le fait rire. Attentif à ce que les personnages ne semblent pas voir, le spectateur n'écoute plus que d'une oreille distraite le monologue d'Anne qui, à cet instant, semble d'ailleurs bégayer, comme un disque rayé. Il serait en effet dommage qu'une information nous échappe parce que nous avons été distraits. Le monologue d'Anne se termine et David raconte que Julia « s'est laissée faire » pour le premier baiser. Cette évocation fait monter un sourire ravi aux lèvres d'Anne (on imagine alors qu'elle se souvient de ceux qu'elle a échangés avec David), avant qu'elle l'interrompe : « Elle a aimé le baiser ? » David précise qu'il « n'a pas pu vraiment mettre la langue ». Anne semble alors désolée : « C'est dommage. Si elle avait pu goûter un de tes vrais baisers, cela aurait été un atout supplémentaire. » David n'entend évidemment pas le sous-texte et se lamente : « Mince, mince, mince, mince ! » C'est alors qu'Anne se met debout, sans prévenir, son visage sortant du

champ par le haut du cadre. Nous ne voyons plus que ses jambes, des mollets jusqu'aux cuisses (2c). David est obligé de lever la tête pour continuer de la regarder en lui parlant. Cet effet de surprise ne joue que pour le spectateur : de son côté, David ne semble absolument pas troublé par la nudité de la jeune femme.

**Plan 3** (31:03 – 31:04). Le raccord regard qui permet de cadrer très rapidement le buste d'Anne (3) vient pourtant confirmer que David a accès à toute la nudité de la jeune femme tandis que nous, spectateurs, en sommes frustrés, n'apercevant que des « morceaux » de son corps, comme les pièces d'un puzzle. Alors que le cinéaste crée un rapprochement de plus en plus grand et de plus en plus équivoque entre les personnages, ceux-ci semblent aveugles à ce qui nous saute aux yeux : la scène à laquelle nous assistons est si chargée d'érotisme que nous en sommes presque gênés à leur place ; si nous rions, c'est peut-être de notre embarras. Pendant ce « tour de passe-passe », Anne propose à David de lui prêter un studio qu'elle possède à Trouville où il pourra emmener Julia en week-end. Pour la fin de la séquence, le montage va ensuite revenir brièvement à un plan rapproché de David (tourné dans la continuité du plan 2), le regard levé vers le pubis d'Anne – que nous ne verrons évidemment pas. Le dernier plan, quant à lui, prolongera ce principe d'alternance en reprenant le cadrage du plan 3 sur le visage et le buste d'Anne tandis qu'elle dit : « Si elle accepte de partir avec toi là-bas, elle acceptera tout le reste. » La comédienne a alors une expression mélancolique, qui est comme un aveu supplémentaire de ses sentiments envers son colocataire. Il est intéressant que la scène jusqu'ici comique se termine sur une note franchement sentimentale. De son propre aveu, il est en effet plus important pour Emmanuel Mouret d'être sentimental que d'être drôle.



1a



2b



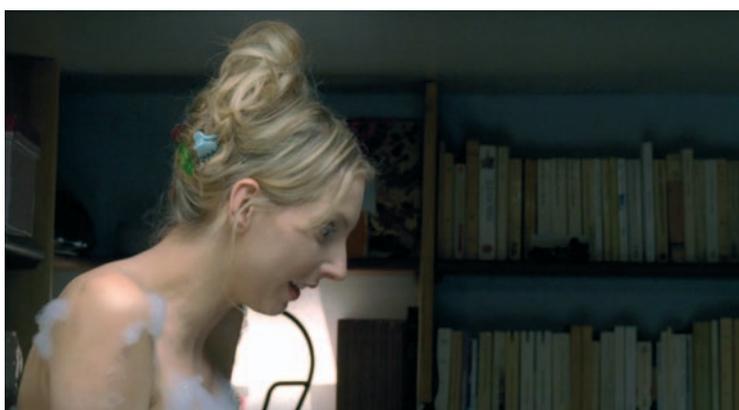
1b



2c



2a



3a

## Une ellipse

À Trouville, David décide de laisser son rival, Julien, en tête à tête avec Julia dans l'appartement ; il sort faire un tour dans la nuit. On le retrouve visiblement frigorifié dans un décor improbable de parking de bord de mer (38:37-39:19). Il lève les yeux, vraisemblablement vers les fenêtres du studio, puis tente de s'allumer une cigarette. Il faudra repérer qu'avec le raccord, une rupture de la continuité temporelle se produit : il fait jour et David semble être toujours au même endroit, dans la même attitude. Que raconte cette ellipse ? Bien sûr, que David a passé la nuit dehors. Et qu'il se trouve désormais dans la position de l'amoureux éconduit. Mais l'ellipse raconte aussi, par voie de conséquence, un hors-champ sexuel de manière discrète : si David n'est pas rentré c'est probablement que Julia et Julien ont passé la nuit ensemble. Enfin, la coupe met en relief le geste désespéré de David pour tenter d'allumer sa cigarette malgré un vent récalcitrant. Que raconte ce geste, pourquoi l'avoir mis en valeur par un effet de répétition comique ? C'est bien le malheur de la condition du personnage qui est signifié : avec Julia comme avec sa cigarette, ses tentatives sont tout aussi vaines et dérisoires.

# DÉCOR

## Valeurs mobilières



Dans *Changement d'adresse* le décor a été pensé comme un élément narratif à part entière. Si le projet de réalisation s'enracine dans une idée de décor spécifique, puisque le cinéaste s'était demandé au préalable à quoi ressemblerait une cohabitation avec une jeune femme charmante dans un appartement sans cloison, le film ne s'en tient pas là. Au delà du rôle central de l'appartement d'Anne, les autres décors sont très souvent un reflet de la trajectoire des personnages, voire de leurs états d'âme.

### L'art de la proximité

La spécificité du décor de l'appartement de David et Anne repose bien évidemment sur l'absence d'intimité qu'il suppose entre les deux colocataires. La chambre de David n'a pas de cloison ; il est d'ailleurs excessif de dire que c'est une « chambre » car il serait plus approprié de parler d'alcôve. La salle de bain n'en est pas une, il s'agit plutôt d'une baignoire installée devant un coin bibliothèque, sans cloison non plus. Emmanuel Mouret raconte qu'il en a eu l'idée pendant la préparation du tournage et la phase de repérages du décor. Cette option a beau être peu crédible (où est le lavabo, comment se fait l'écoulement d'eau ?), le spectateur l'accepte parce qu'il admet avant tout l'absurdité de la situation – une colocation sans aucune intimité – qui est source de comique. Enfin, deux détails de ce décor viennent « titiller » le regard du spectateur : la grande photo en noir et blanc de la femme nue (02:50) et un porte vêtements en fer posé à côté de la baignoire qui a la forme d'un corps féminin (03:39). Dans les deux cas, ces détails, qu'ils soient enregistrés consciemment ou non par le spectateur, participent du climat de tension érotique entre les personnages. Ils sont comme des signes de ce désir qui émane du comportement de David et d'Anne mais qu'ils s'acharnent à nier. Plus tard, lorsque Julia est invitée par Anne à prendre un verre dans l'appartement (52:31 – 54:47), c'est l'intimité des colocataires – que David a essayé de minimiser : « C'est juste pour faire des économies de loyer. » – qui saute aux yeux. Ainsi, Anne retrouve une chaussette de David par terre dans le salon et se jette spontanément dessus : « David, j'ai retrouvé ta chaussette grise que t'avais perdue l'autre jour ! Et voilà, le talon est tout abimé... » Elle se tourne ensuite vers Julia : « Je sais pas ce qu'il fait avec ses chaussettes, je passe mon temps à lui en racheter. » Plus tard, alors qu'Anne s'éclipse pour laisser David et Julia en tête à tête, elle fait une dernière gaffe : « David, je peux aller chercher ma brosse à dents que j'ai laissée

dans ta chambre ? » Ainsi, au moment où Julia s'apprête enfin à céder aux avances de David, son passage éclair dans l'appartement révèle au grand jour une complicité entre les colocataires, renforcée par l'exiguïté du lieu, qui pourrait prêter à confusion. Julia préfère fermer les yeux même si sa gêne est palpable, mais la force de la scène est de réussir à créer une situation de vaudeville à travers des détails du décor et donc de la vie commune de David et Anne sans que l'on soit explicitement dans un « ménage à trois ».

Enfin, l'avant-dernière scène du film, qui consacre les retrouvailles de David et Anne dans l'appartement que la jeune femme s'apprête à quitter (01:13:51 – 01:15:20), offre une dernière vision de ce décor, inattendue mais appropriée à l'avancée du récit. En effet, parce que Anne est en train de faire ses cartons, l'appartement est sens dessus dessous. On a l'impression que l'appartement fait sa mue, comme un animal. Cet état de mutation correspond à celui des personnages puisque David et Anne sont au seuil d'un changement qui bouleversera peut-être leur vie : ils s'apprêtent à franchir la distance qui les sépare l'un de l'autre et à admettre leur attirance pour la première fois.

### L'inconfort des canapés bourgeois

L'appartement de la mère de Julia est quant à lui un appartement luxueux, bourgeois. On le découvre par un plan large alors que David vient donner son premier cours de cor à Julia (10:33-10:51) : piano, tableaux au mur (dont une copie d'un célèbre tableau de Boucher : *Jeune Fille couchée*), sculpture, cheminée... La chambre de la jeune fille est étonnamment sobre (11:55 – 13:00 puis 25:47 – 26:54) : peu de couleurs, aucune affiche au mur, des livres, des dictionnaires. Seul un gros ours en peluche apporte un peu de fantaisie mais dans une note enfantine. Ce décor tranche avec le côté bric-à-brac de l'appartement des colocataires : il est évidemment moins chaleureux, mais surtout sans érotisme, malgré la copie du tableau de Boucher qui représente une jeune fille nue. À deux occasions, les personnages sont filmés assis sur un canapé, ou plutôt sur une banquette qui leur donne une certaine raideur dans le maintien. Une première fois alors que David déclare sa flamme à Julia et l'embrasse sans qu'elle lui rende son baiser (26:55 – 29:34) ; une seconde fois alors qu'ils viennent d'emménager dans leur nouvel appartement et que la mère de Julia leur offre une banquette de style Louis XVI (59:09 – 59:36). La sensation d'inconfort physique qui se dégage de ces scènes où



les corps des acteurs semblent frappés de raideur rend compte du malaise des personnages. Le décor semble un prolongement du caractère de Julia, jeune fille sérieuse et un brin rigide, mais aussi de l'état de David : auprès de Julia, il a du mal à s'épanouir. Il est amusant de noter que dans l'appartement que David partage avec Anne, les personnages sont souvent soit debout soit couchés. Ils ne sont assis que sur des poufs ou sur des lits, ce qui donne à leur attitude une nonchalance voire une sensualité qui trahit leur bien-être.

### Le lit défait

Le studio de Trouville, prêté par Anne à David afin qu'il puisse faire la conquête de Julia (31:14 – 31:53), a pour sa part un point commun avec l'appartement des colocataires : il force l'intimité entre les personnages qui s'y trouvent car il est composé d'une seule pièce, meublée d'un seul lit. Cependant, la froideur du décor et son caractère impersonnel sautent aux yeux. Les teintes froides (avec une dominante de bleu) s'opposent aux teintes chaudes de l'appartement des colocataires ; l'ordre, qui suggère l'ennui, s'oppose au désordre. Pourtant, il convient à la tonalité dépressive de Julia qui déclare « C'est beau », en découvrant la vue sur la mer. Il est vrai que ce décor correspond à la beauté froide de la jeune fille, à son visage lisse et triste. En tout cas, ce studio n'a rien du nid d'amour que David avait peut-être espéré en amenant Julia à Trouville. Il y aura pourtant bien une « nuit d'amour » dans ce studio, mais David en sera évincé. Lorsqu'il rentre au studio après avoir passé la nuit dehors (39:46 – 41:17), David trouve Julia assise sur le lit défait, dans un état de tristesse avancé. Ce lit défait semble avoir la même absence de saveur que l'acte sexuel et la rencontre qui ont eu lieu : on y perçoit de la déception, de la tristesse et une totale absence de chaleur. Le démenti de Julia – elle est tombée amoureuse et elle pleure parce qu'elle est heureuse – ne suffit pas à effacer cette impression et, au contraire, crée même un effet de décalage comique.

### La cuisine tout équipée

Un plan de la fenêtre extérieure de l'immeuble où David va emménager dans l'ex-studio de Julien donne le ton (01:11:58 – 01.12.02) : il n'est plus question de confort bourgeois, encore moins de colocation de charme ; la vétusté de l'immeuble saute aux yeux (mur sale, fenêtre minuscule, volets cassés). Julien fait

donc visiter son minuscule studio à David à qui il va échoir car Julien vit maintenant avec Julia (01:12.03 – 01:13:21). Autant l'emménagement avec Julia s'était fait sous le signe d'un embourgeoisement un peu ennuyeux, autant cette nouvelle vie de célibataire ressemble à une régression : non seulement David a perdu Julia, mais il est maintenant condamné à vivre dans un réduit sans confort, ce qui accuse davantage la « misère » de sa condition. Le comique de la scène vient du décalage entre le prétendu enthousiasme de Julien : « Pas mal, hein ? », « Le lit, il est top », voire le caractère sophistiqué de ses descriptions : « La cuisine tout équipée avec lumières intégrées », et l'inconfort flagrant du studio. La réplique : « T'es sensible au matelas ? » laisse présager le pire. Emmanuel Mouret raconte qu'il a eu l'idée de la « cuisine tout équipée » et de la salle de bain « avec tout ce qu'il faut : l'eau froide, l'eau chaude... » parce qu'il fallait présenter le décor en un seul plan, par souci d'économie. Dans cette scène, la manière d'animer les objets, d'en faire des objets parlants, est un écho au traitement du décor de la maison dans *Mon oncle* de Jacques Tati (1958). Enfin, le studio de Julien sert de décor pour la scène finale du film (01:19:09 – 01:20:00). On y retrouve David et Anne, au lit, chacun en train de lire. Les cartons d'Anne envahissent l'espace. Tandis qu'Anne et David continuent, malgré l'évidence de la situation, à feindre de n'être que des colocataires, les échafaudages de cartons de part et d'autre du lit menacent de les engloutir, comme une image des échafaudages mentaux qu'ils se sont appliqués à élaborer pendant tout le film pour mieux se cacher l'absurdité de leur mensonge. En paraphrasant la réplique du début de *Pickpocket* de Robert Bresson (1959) : « ... pour aller jusqu'à toi, quel drôle de chemin il m'a fallu prendre », on peut dire : combien de cartons leur a-t-il fallu transporter pour découvrir qu'ils s'aimaient !...

# PARALLÈLES

## Lubitsch et Mouret : « Vous n'êtes pas du tout mon genre »

En mettant en scène les aléas du désir et du couple, Emmanuel Mouret rencontre les obsessions du grand cinéaste hollywoodien Ernst Lubitsch, telles qu'elles apparaissent dans l'une de ses comédies les plus brillantes, *La Folle Ingénue* (*Cluny Brown*, du nom de l'héroïne interprétée par Jennifer Jones). Le mystère du désir féminin est au cœur de ce film de 1946 dont nous pouvons comparer certaines scènes avec la troisième séquence de *Changement d'adresse* (00:05:38 – 00:10:32) : se révèlent ainsi des correspondances éclairantes dans la situation scénaristique et la mise en scène des deux films<sup>1</sup>.

### Irruption du désir

Cluny Brown, jeune femme passionnée par la plomberie et les tuyaux (à chacun son *cor* : la métonymie est aussi un clin d'œil malicieux chez Lubitsch !), est envoyée par son oncle plombier chez le très respectable M. Ames pour déboucher un évier. M. Ames reçoit justement la visite impromptue d'un certain Adam Belinski (Charles Boyer). Cluny réussit à déboucher l'évier. Pour la remercier, les messieurs lui offrent à boire. Dans la scène de *La Folle Ingénue* comme dans celle de la première soirée de *Changement d'adresse*, l'alcool joue un rôle désinhibant et révèle la sensualité – voire l'appétit sexuel – des personnages féminins. Dans leurs gestes, d'abord : Cluny lance des œillades enjôleuses à la cantonade, puis s'allonge sur le canapé, poitrine en avant, avant de s'y tortiller comme si son corps tout entier la démangeait. De son côté, Anne retire son pull pour se retrouver en caraco en dentelle, s'allonge aux côtés de David dans des poses lascives en lui adressant regards et sourires aguicheurs. Ces deux figures féminines, dont le charme est plutôt discret, ne sont pas habillées de manière sexy : Cluny porte un costume de jeune fille « comme il faut » et Anne est vêtue d'une tenue quotidienne tout aussi couvrante. Lorsque les corps de ces deux jeunes femmes se révèlent, ou se réveillent, le saisissement est d'autant plus grand. Le désir semble faire irruption et déchirer le voile de bienséance qui les couvrait jusque-là. Le phénomène passe également par leur langage, pris de folie, et par la voix. Ainsi, Cluny qui se compare à un oiseau puis à un chat, se met à glousser puis à miauler, puis à pousser des soupirs suggestifs qui alertent son oncle lorsqu'il entre dans l'appartement : « Cluny Brown, il s'est passé quelque chose que je devrais savoir ? » Dans le discours de la jeune femme, les sous-entendus érotiques sont évidents : « Je sens que ça vient », « Je me sens tellement bien. Tellement libre. » Quant à Anne, sa voix chantante, sucrée, s'accompagne de soupirs d'aise, comme autant de signaux de son appétit. Son discours à double sens semble une invitation directe à l'acte charnel (cf. p. 10).

### Rétractations et pactes

Dans les deux scènes, l'expression du désir féminin, transparent pour les hommes ainsi que pour le spectateur, ne semble curieusement pas conscient chez les deux femmes : les regards ensorceleurs de Cluny ne sont pas plus adressés à Adam Belinski qu'à M. Ames et sont souvent absents, comme si Cluny était possédée par le désir (« C'est curieux. Je me sens tout autre », dit-elle) et non pas engagée dans une



Charles Boyer et Jennifer Jones dans *La Folle Ingénue* d'Ernst Lubitsch (1946) – 20th Century Fox/Carlotta.



manœuvre de séduction. Chez Anne, c'est la surprise – non feinte – et l'embarras quand David s'est jeté sur elle pour l'embrasser fougueusement qui révèlent la même absence de calcul. Ainsi, chez les deux jeunes femmes, le désir émane de leur être et il revient aux autres – personnages masculins et spectateurs – de le décoder, puis éventuellement d'y répondre. Séduit par l'appel que semble lancer Anne, David réagit, mais il est aussitôt éconduit. Chez Lubitsch, Cluny Brown éprouvait la même difficulté à admettre son attirance. En témoigne une scène dans laquelle Cluny, désespérée car la surprise de découvrir Belinski à table au moment où elle faisait le service lui a fait lâcher un plat, finit par se jeter dans ses bras en pleurant, avant de se raviser et de quitter la pièce en hâte. Elle réapparaît peu après : « Je ne sais pas ce qui m'a pris. Croyez-moi, vous n'êtes pas du tout mon genre. » Cette rétractation rappelle le recul d'Anne : après avoir sollicité voire provoqué un rapprochement, les personnages féminins nient leur premier élan. Belinski, qui ne semble pas dupe du désir inconscient de Cluny, répond, ravi : « J'en suis certain. Je comprends très bien. Vous êtes heureuse d'avoir trouvé un ami, c'est tout. C'est facile de rester amis en n'étant pas notre genre. » Logique, dès lors, que les deux scènes se terminent par un contrat. Quand Cluny Brown déclare : « Si je vous trouve trop romantique, donnez-moi un bon coup de pied. », Belinski rétorque : « C'est ça. Donnons-nous des coups de pied. » Cluny semble soulagée : « C'est un pacte. Je n'ai rien à craindre. » Même réaction chez Anne lorsqu'elle déclare à David à la fin de la séquence : « Mais c'est formidable ! [si vous n'êtes pas tombé amoureux de moi] ça veut dire que notre cohabitation n'est pas compromise. » Il existe pourtant *in fine* une différence fondamentale entre les deux films. Alors que chez Lubitsch le personnage masculin n'est pas dupe de la séduction qui opère entre la jeune femme et lui, chez Mouret l'homme est « bringuebalé » par le désir féminin avec lequel il doit se débattre. Ainsi, devant *La Folle Ingénue*, le spectateur attend que Cluny voie clair dans son propre désir tandis que dans *Changement d'adresse*, Anne et David doivent mutuellement admettre leur attirance.

Au total, les correspondances entre l'œuvre du cinéaste berlinois et celle du jeune cinéaste français mettent en avant un cinéma de la suggestion plutôt que de la démonstration. Le désir est au cœur de ces trois séquences mais les deux réalisateurs ne veulent pas en donner une image univoque. Laisser ainsi une place au spectateur en cherchant à susciter en lui des images ou des pensées qui ne sont pas directement présentées à l'écran revient dans les deux cas à faire le pari de son intelligence et de son pouvoir d'imagination.

<sup>1</sup> Les indications de time code pour *La Folle Ingénue* correspondent au chapitrage de l'édition Carlotta du dvd (09:32-12:57 et 39:43-42:53).

# À CONSULTER



## Filmographie

### Œuvres d'Emmanuel Mouret

*Changement d'adresse*, DVD, France Télévisions distribution, 2007.

*Un baiser s'il vous plaît*, DVD, TF1 vidéo, 2008.

*Fais-moi plaisir !*, DVD, Pyramide vidéo, 2010.

*L'Art d'aimer*, DVD, France Télévisions distribution, 2011.

### Autour de la comédie

Sacha Guitry, *Le Roman d'un tricheur*, DVD, Gaumont, 2008.

Ernst Lubitsch, *La Folle Ingénue*, DVD, Carlotta Films, 2004.

Jacques Tati, *Mon oncle*, DVD, Les films de mon oncle, 2005.

Rob Reiner, *Quand Harry rencontre Sally*, DVD, M.G.M., 2008.

Charles Nemes, *La Tour Montparnasse infernale*, DVD, StudioCanal, 2011.

Richard Valverde, *Tout sur Jamel*, DVD, TF1 vidéo, 2011.

## Bibliographie

Christophe Geudin et Jérémie Imbert, *Les Comédies à la française*, Fetjaine, 2011.

Alain Ket, *Le Cinéma de Sacha Guitry. Vérités, représentations, simulacres*, Éditions du Céfal, 2007.

Natacha Thiéry, Lubitsch, *les voix du désir. Les Comédies américaines, 1932-1946*, Éditions du Céfal, 2000.

Claire Vassé, *Le Dialogue*, Cahiers du cinéma / Les petits Cahiers / Scéren-CNDP, 2003.

## Sitographie

Pascal Lombardo, « Un héritier du burlesque, Emmanuel Mouret », *Critikat.com*, 2006.

<http://www.critikat.com/Emmanuel-Mouret.html>

Nicolas Chemin et Richard Dalla Rosa, « Emmanuel Mouret à propos de *Laissons Lucie faire* », Objectif cinéma, 1999.

<http://www.objectif-cinema.com/interviews/026.php>

Olivier Père, « *L'Art d'aimer* d'Emmanuel Mouret », Blog Arte.tv, 2011.

<http://www.arte.tv/sites/fr/olivierpere/2011/11/23/lart-daimer-demmanuel-mouret/>

[www.site-image.eu](http://www.site-image.eu)

Transmettre le cinéma

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

## Le corps et le verbe

Sur quels éléments repose l'indéniable réussite de *Changement d'adresse* ? En premier lieu sur le mélange habile d'une structure de comédie romantique et d'un principe hérité du grand cinéaste berlinois et hollywoodien Ernst Lubitsch : faire participer activement le spectateur en l'impliquant à la fois comme témoin et complice du duo amoureux pour mettre en place une triangularité qui pimente le récit. Ensuite, sur des choix de casting « culottés » : Frédérique Bel, venue de la télévision, et Dany Brillant, chanteur populaire, irradiant le film de leur présence singulière tout en s'intégrant parfaitement à l'univers hors mode d'Emmanuel Mouret, lui-même acteur de son propre scénario. Il s'agit enfin d'assumer le plaisir d'un film « bavard » où la parole, aussi érotique que les corps des acteurs, permet au spectateur de jouir tout autant du plaisir du verbe que du jeu des comédiens.



## RÉDACTEUR EN CHEF

**Thierry Méranger** est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro *Scénario, réalisation et production* de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du Festival *Regards d'Ailleurs* de Dreux.

## RÉDACTRICE DU LIVRET

**Maud Ameline** est diplômée de La fémis dans le département scénario. Récemment, elle a coécrit le film de Noémie Lvovsky, *Camille redouble*, sorti en salles en septembre 2012, et collaboré au scénario du film de Marilyne Canto, *Le Sens de l'humour*. Elle est aussi lectrice pour France Télévisions et pour le Centre national du cinéma et de l'image animée. Elle a été membre du comité de sélection de la Quinzaine des réalisateurs de 2004 à 2008 et intervenante pour « Lycéens et apprentis au cinéma » pendant plusieurs années.

CAHIERS  
DU  
CINEMA



CNC