



# I Love You

de Marco Ferreri

## Fiche technique

France / Italie - 1986 - 102 mn

Réalisateur :  
**Marco Ferreri**

Scénario :  
**Enrico Oldoini, Didier Kamenka, Marco Ferreri**

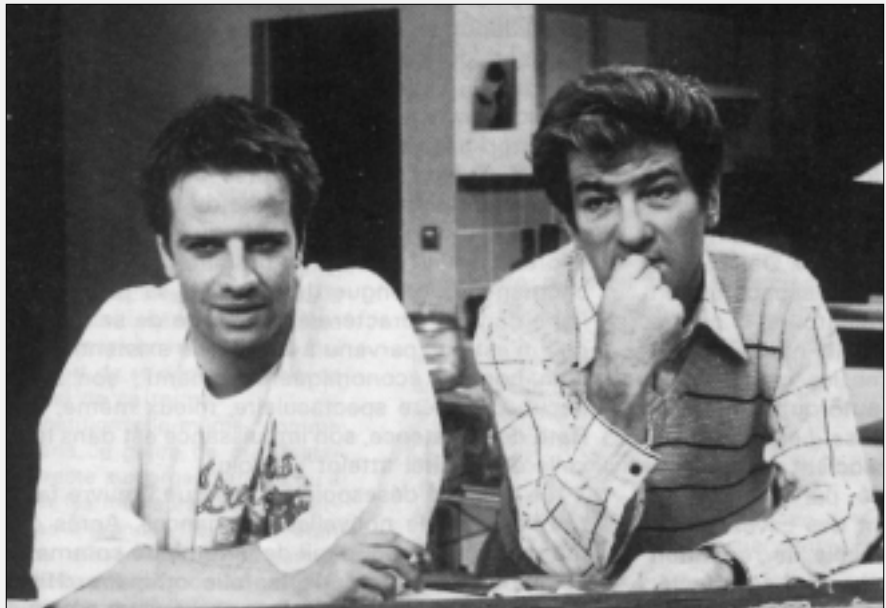
Montage :  
**Ruggero Mastroianni**

Dir. Photo :  
**William Lubtchansky**

Décors :  
**Jean-Pierre Kohut-Svelko**

Musique :  
**Fabrice Pialot**  
**Philippe Sarde** (supervision)

Interprètes :  
**Christophe Lambert**  
(Michel)  
**Eddy Mitchell**  
(Yves)  
**Agnès Soral**  
(Hélène)  
**Anémone**  
(Barbara)



Michel (Christophe Lambert) et Yves (Eddy Mitchell)

## Résumé

Un homme tombe amoureux d'un porte-clefs en forme de visage de femme qui répond "I love you" lorsqu'on le siffle. Le drame éclate lorsque le porte-clefs ne répond plus au sifflement du jeune homme : faut-il changer les piles ? Non, le porte-clefs est doté d'une vie propre, il a ses préférences... Désespéré, le jeune homme partira loin de tout.

## Critique

L'originalité des sujets, l'aptitude aux récits insolites ou inattendus apparaissent comme une constante de l'oeuvre de Ferreri. Avec cette histoire de jeune homme amoureux d'un porte-clefs, **I love you** ne dépare pas une filmographie qui ne laisse pas de surprendre. La fantaisie, le goût du paradoxe, la métaphore sont constamment sollicités par l'auteur de **La Grande Bouffe** ou de **Rêve de singe**, auteur prolifique capable de remodeler sans cesse lieux et personnages, de traiter des thématiques récurrentes dans toutes leurs possibilités.

Ferreri est fasciné par les formes nouvelles que prend la civilisation urbaine. Les transformations de Paris (le trou des Halles dans **Touche pas la femme blanche**), les excroissances de la banlieue (déjà Créteil dans **la Dernière femme**), lui offrent les matériaux dont il a besoin pour créer des lieux de synthèse qui font appel à des décors souvent très éloignés dans l'espace

L E F R A N C E

[www.abc-lefrance.com](http://www.abc-lefrance.com)

(que l'on pense au collage de **Le Futur est femme** tourné pour partie en Sicile et pour partie dans le Nord de l'Italie). Dans **I love you**, Michel, le protagoniste, vit dans un espace urbain qui emprunte à Créteil (le lac et ses alentours, le centre commercial), à Cergy-Saint-Christophe (la nouvelle gare avec sa pendule gigantesque comme les cadrans des machines de **Métropolis**) et à une autoroute en construction dans les parages de La Défense. Les lieux intérieurs aussi sont des collages qui associent un loft (appartement remarquablement modelé, par Jean-Pierre Kohut-Svelko), un couloir où donnent des caves transformées en studios misérables, une salle de répétition pour groupes rock installée dans un hangar désaffecté. Ferreri charge ses décors de signes, presque de graffiti, comme s'il voulait saisir au delà des apparences l'incarnation d'une civilisation dans les formes qu'elle secrète : le tigre débinaire - énorme baudruche créée pour l'amusement des enfants et qui évoque lointainement **Break up** - accueille ainsi la recherche impossible d'un ventre protecteur définitivement disparu.

Ferreri sait capter l'air du temps, l'omniprésence de la télévision par exemple, fausse évasion hors du quotidien avec ses films, ses images de synthèse, ses variétés, ses publicités érotiques, ou encore l'agence de voyage, temple contemporain d'une autre forme d'aliénation : aller au Japon en train, «faire» le tour du monde avec peu d'argent, donner une âme à ses vacances en visitant Lourdes ou Fatima, revenir déçu parce qu'on n'a pas tiré à l'arc - fugace désir d'un improbable retour à l'Eden.

Ferreri analyse les niveaux de malaise. A l'opposé de Michel, Yves, l'ami aux allures de chien battu (remarquable Eddy Mitchell), cherche du travail depuis plus de deux ans mais son manque de qualification - il voudrait apprendre à se servir d'un ordinateur - le condamne au chômage de «longue durée». Par sa pré-

sence, il souligne dans le caractère élémentaire de sa revendication qu'il n'est pas parvenu à l'angoisse existentielle radicale d'un homme économiquement nanti ; son suicide n'a aucun caractère spectaculaire, mieux même, il se rate. Raté de l'existence, son impuissance est dans le concret, celle de Michel atteint l'absolu.

Le profond désespoir qui marque l'oeuvre ferrerienne trouve ainsi de nouvelles résonances. Après des films qui ouvraient le soupirail de la féminité comme possible échappatoire (**Conte de la folie ordinaire, Histoire de Pierra, Le futur est femme**), Ferreri revient à l'impasse de la condition masculine. Entouré de femmes dont l'agressivité amoureuse ou sexuelle ne le satisfait pas et avec lesquelles il ne parvient à établir aucun dialogue - sinon peut-être par un langage non verbal lié aux sons non articulés ou aux objets (le poupon de celluloïd, le masque géant) - Michel tombe amoureux dans sa frustration masochiste d'un visage de porcelaine, un visage inerte aux grands yeux bleus et aux lèvres rouges, un fantasme de femme qui répond «je t'aime» lorsqu'on le siffle. Mais ce visage, loin de représenter la femme soumise qui se tiendrait en permanence à la disposition du mâle, qui serait la face rassurante d'une féminité devenue lointaine et indéchiffrable, n'est que l'expression du néant : lorsque Michel se masturbe face à ce visage aimé jusqu'à la passion destructrice, celui-ci n'est plus qu'une enveloppe vide sans regard et sans bouche. La femme devient une forme inaccessible, un être entrevu dans une sorte de paradis perdu aux pistes effacées.

C'est dans cette optique que Ferreri se plagie et se renie en citant **Dillinger est mort**. A la fin de **Dillinger est mort**, Michel Piccoli tue sa femme puis il gagne le rivage, se jette à la mer et nage vers un yacht où une très belle jeune femme l'accueille naturellement et l'engage comme cuisinier pour un

voyage qui les conduira à Tahiti... Christophe Lambert, après avoir vu ce film à la télévision, fait de même, il tue la femme de porcelaine en la brisant à coups de marteau, va en moto aux bords d'une plage de galets, se jette à l'eau avec sa machine et nage vers un trois mâts en train d'appareiller. Mais la jeune femme qui est à la proue n'entend ni ses cris ni ses tentatives de sifflements et le navire s'éloigne tandis que Michel se noie... Ainsi, même si le finale de **Dillinger est mort** pouvait être perçu comme une fuite dans l'irréel et si la solution pouvait sembler le fruit de l'utopie, les choses ont changé : la femme est devenue de plus en plus lointaine, mirage fugitif que l'on contemple avant de mourir. Tout espoir a disparu pour le nihiliste qui habite Ferreri.

Michel est une sorte d'idiot dostoïevskien, un Pierrot-le-fou de la fin des années quatre-vingts, un Christ même dont un peintre relève l'empreinte du visage dans un suaire enduit de peinture rouge. C'est contre cette image devenue un visage douloureux peint sur un mur de briques de la salle de répétition que se jette Michel avec sa moto : il franchit les apparences et commence son calvaire privé des sifflements qui lui permettaient d'obtenir les «je t'aime» nécessaires à sa survie. Michel détruit la représentation du Christ au mur du hangar mais il perd en même temps son pouvoir d'être aimé en se cassant la mâchoire. Dès lors le drame est consommé ; son ami peut rater son suicide, lui ne ratera pas le sien. Dans le retour à la plage - cette plage si souvent présente dans l'oeuvre de Ferreri et qui depuis **Rêve de singe** et **Pipicacadodo** revient comme un leitmotiv lancinant à la fin de tous les films - se lit l'impossible harmonie de l'homme et de la femme. Le premier s'anéantit tandis que l'autre se régénère - étrange contradiction d'une survie sexuée.

Dans le cinéma contemporain, peu de metteurs en scène expriment avec autant de continuité, de cohérence et de

conviction la radicalité de leur désespoir.

Jean A.GILL  
Positif n°305-306 - Juillet-Août 1986

## Le réalisateur

Ne se sentant pas une grande vocation pour soigner les animaux, Ferreri interrompt ses études de vétérinaire pour se consacrer au cinéma. Après quelques courts métrages publicitaires, et la publication d'une revue, *Documento mensile*, il participe à la production du fameux **Amore in Città**. Passé en Espagne, il y inaugure une carrière de metteur en scène avec quelques films mineurs et un chef-d'oeuvre d'humour noir, **El cochecito**, où un vieillard décime toute une famille pour pouvoir s'acheter une petite voiture d'infirme. Ce goût de l'absurde et de la dérision, fondé sur une observation minutieuse des moeurs de l'époque, il le confirme, de retour en Italie, avec **Le lit conjugal**, satire du mariage où Marina Vlady, véritable reine des abeilles, épui- se le mâle Ugo Tognazzi, et **Le mari de la femme à barbe**. Son goût de la provocation ne cesse de s'affirmer de **Marcia nuziale** à **L'audience**, satire de la bureaucratie vaticane (pour des raisons inconnues, un homme essaie vainement d'obtenir une audience du Pape), en passant par **Dillinger est mort**, son oeuvre la plus accomplie selon certains. C'est **La grande bouffe** qui l'impose au public : dans cet *A rebours* gastronomique, Ferreri entend confronter l'homme et sa physiologie, et dénoncer la mystique de la bouffe très répandue en France. Le film fit scandale pour cette raison plus que pour certaines scènes scatologiques. Scandale également pour **La dernière femme** et sa scène finale où Depardieu s'émascule avec un couteau électrique. Scandale auparavant pour **Touche pas la femme blanche**, provocant anti-western, tourné aux Halles de Paris. Comment n'aurait-il pas été attiré par Charles

Bukowski et son roman : *Erections, éjaculations, exhibitions et autres contes de la folie ordinaire* ? Un univers de provocation et de folie qui rejoint celui de Ferreri. "Une femme c'est comme une bouteille de bière, on la débouche, on la boit et on la pisse" dit Bukowski. Ferreri n'a pas fait une adaptation strictement littérale, mais il n'évite pas les scènes scabreuses. Ornella Muti se promène dans le film comme un rêve inaccessible. Nul voyeurisme, mais une provocation sensuelle incessante. Les oeuvres suivantes ne sont pas moins dérangeantes, notamment **Il futuro è donna** qui remet en cause les fondements mêmes de la maternité. Ou encore **Y a bon les blancs**, satire de l'aide alimentaire à l'Afrique où les Noirs préfèrent la chair alimentaire du Blanc à son aide alimentaire en conserves. "Les provocateurs comme moi sont utiles", affirme tranquillement Ferreri. Son regard se fait plus tendre lorsqu'il évoque les amours de deux pensionnaires d'une maison de retraite dans **La maison du sourire**. Mais il revient vite à ses obsessions avec **La carne** : Paolo place le cadavre de cette Francesca qu'il a tant aimée au point de la tuer dans un frigidaire afin de la manger petit à petit.

Jean Tulard  
*Dictionnaire du Cinéma* ed.Laffont, coll.Bouquins

## Filmographie sélective

<b>El Pisto</b>	1958
<b>Los Chicos</b>	1959
<b>Il tesoro dei barbari</b>	1960
<b>El Cochecito</b>	.....1961
<i>(La petite voiture)</i>	
<b>Le lit conjugal</b>	.....1963
<b>Le mari de la femme à barbe</b>	.....1964
<b>Marcia Nuziale</b>	.....1966
<b>Dillinger est mort</b>	.....1969
<b>L'audience</b>	.....1971
<b>La grande bouffe</b>	.....1973
<b>Touche pas la femme blanche</b>	.....1974
<b>La dernière femme</b>	.....1976
<b>Yerma</b>	.....1977
<b>Rêve de singe</b>	.....1978
<b>Pipicacadodo</b>	.....1979
<b>Conte de la folie ordinaire</b>	.....1982
<b>Le futur est femme</b>	.....1984
<b>I love you</b>	.....1986
<b>Y'a bon les Blancs</b>	.....1988
<b>La maison du sourire</b>	.....1991
<b>La chair</b>	.....1991

### Documents disponibles au France

Positif n°305-306 - Juillet-Août 1986

Jean Tulard, *Dictionnaire du Cinéma*,  
ed.Laffont, coll.Bouquins

