

Pulsions meurtrières du *Moi*

Murderous impulses of the *Ego*

MARIBEL PEÑALVER VICEA
Universidad de Alicante
mi.penalver@ua.es

Abstract

In 1923, Freud wrote that “le *Moi* est avant tout une entité corporelle, non seulement une entité toute en surface, mais une entité correspondant à la projection d’une surface” (“Le *Moi* et le Ça”).

The psychoanalyst demonstrated indeed that impulses emanate from biological instincts. In this sense, the skin is source of numerous representations of the *Ego* (I) for the psyche.

From an interdisciplinary point of view, this article will try to show how the *Ego* crystallizes in *Les Yeux sans visage* (1960, Georges Franju). Based on Freud (1920, 1923, 1932) and Lacan (1955, 1966, 1973), this research follows the works undertaken by the psychoanalyst Didier Anzieu (1974, 1985). In particular, his notion of *The Skin-Ego*, elaborated in 1974, will make it possible to show the determining role of the skin for the stability of the *Ego*, as well as its functioning in its relationship with the other/Other.

Key-words

Ego, Freud, D. Anzieu, *The Skin-Ego*, acting out, instinct, G. Franju.

Resumen

En 1923, Freud escribió que “le *Moi* est avant tout une entité corporelle, non seulement une entité toute en surface, mais une entité correspondant à la projection d’une surface” (“Le *Moi* et le Ça”).

En efecto el padre del psicoanálisis demostró que las pulsiones emanan de instintos biológicos. En este sentido, la piel, esta superficie corporal a la que Freud se refiere, es fuente de numerosas representaciones del *Moi*¹ (Yo) para la psique.

Desde un punto de vista interdisciplinario, el presente artículo intentará mostrar la forma en que el *Yo* cristaliza en *Les Yeux sans visage* (1960, Georges Franju).

Partiendo de Freud (1920, 1923, 1932) y de Lacan (1955, 1966, 1973), nuestra investigación se sitúa en la línea de las reflexiones del psicoanalista Didier Anzieu (1974, 1985). En particular, su noción del *Yo-piel*, elaborada en 1974, permitirá mostrar la función determinante de la piel para la estabilidad del *Yo*, así como su funcionamiento en su relación con el otro/Otro.

Palabras clave

Yo, Freud, D. Anzieu, *Yo-piel*, paso al acto, pulsión, G. Franju.

1 Dorénavant nous italiquons le mot *Moi* qui sera employé au sens psychanalytique du terme.

1. Introduction

Le sujet des *Écritures du moi* a fait l'objet de nombreuses publications, débats et colloques, dans la critique et l'histoire littéraires¹. D'autres domaines ont nourri la question du *moi*, tels que la philosophie, la linguistique, les études de genre, la sociologie, l'anthropologie, etc. Lorsqu'on aborde ce sujet, on ne saurait pourtant faire abstraction de la psychanalyse où le *Moi* est un concept clé pour comprendre, outre le fonctionnement de l'appareil psychique, la raison pour laquelle le sujet parlant cherche constamment à se connaître soi-même, ainsi qu'à gérer son rapport à l'autre. C'est aussi ce que cherche l'écrivain qui pratique *l'écriture de soi*: se connaître soi-même en tant que personnage de fiction. Ce genre de textes, que ce soit autobiographie, autofiction, journal intime, confession, etc., niche l'embryon d'un trouble ou d'un malaise, qui ne sera finalement allégé que par la mise en lettres. Dans ce sens, Chloé Delaume a écrit que: "chaque texte porte en lui les germes d'un symptôme, d'un cycle ou même d'une crise, mais son incarnation dans le papier évite à mon corps de les vivre" (2008:56), pour n'en citer qu'un/e écrivain/e.

L'on sait que l'œuvre de nombreux écrivains (Leiris, Becket, Perec, Kristeva, etc.) est marquée par la psychanalyse. Depuis la rencontre à Vienne, en 1921², entre Freud et Breton, les liens entre cette discipline et la littérature n'ont cessé de se resserrer. La psychanalyse³ est la seule discipline où le *Moi* est au cœur de ses analyses, Freud en ayant même élaboré l'une de ses topiques, tel que l'on sait. D'autre part, certains comportements strictement instinctuels ou pulsionnels de l'être humain ne peuvent être saisis que par les outils de la psychanalyse. Cela implique une psychologie de la conscience dont seulement la psychanalyse a la clé.

Il est surprenant que cette discipline ait mis très longtemps à théoriser le sujet de la peau, alors que le *Moi* est une instance notamment corporelle, étant même sa "projection" (Freud, 1923:18). Tel que Didier Anzieu l'a écrit, la peau "fournit à l'appareil psychique les représentations constitutives du Moi et de ses principales fonctions" (Anzieu, 1995:119).

Dans le domaine de la littérature, la peau n'est pas un sujet inexploré: A. Gide, dans *Les Caves du Vatican*, n'hésitera pas à raconter ses états épidermiques en se plaignant de "l'insupportable démangeaison, tout le long du corps" (1914: 794).

Flaubert, pour sa part, dans *Correspondances*, s'adressant à Louise Colet le 20 mars 1847, compare la peau momifiée de la main qu'il "a brûlée" avec l'état honteux de son âme, c'est-à-dire une "maladie honteuse de l'intérieur".

D'autre part, on sait à quel point *La Peau de chagrin* de Balzac a nourri les textes de

1 Pour ne citer qu'un exemple relativement récent, on peut citer: Camet, Sylvie et Sabri, Nourredine, *Les Nouvelles Écritures du Moi dans les Littératures française et francophone*, L'Harmattan, Paris, 2012.

2 Cf. *Le Magazine littéraire*, "Les écrivains et la psychanalyse", n° 473, (2008: 27).

3 Quoique la psychanalyse soit une discipline qui depuis longtemps s'est distinguée de la psychiatrie, aujourd'hui on ne peut contester le nouage entre ces deux disciplines qui cherchent à resserrer leurs liens. Il ne faut pas oublier qu'aussi bien Freud que Lacan étaient psychiatres de formation.

nombreux écrivains et psychanalystes: ce même roman est le dernier livre que Freud a lu avant de choisir son suicide, le 23 septembre 1939.

Proust n'a pas hésité à rendre compte, au travers des isotopies sémantiques, de tout état de la peau, en réclamant le secours d'enveloppes hermétiques, l'auscultation épidermique de ses personnages le prouve: la "couperose" de la duchesse de Guermantes, "l'eczéma corrosif" d'une grosse caissière, les "rougeurs" d'un aristocrate dépravé, miroir des blessures symboliques de l'autre.

Pour sa part, Pierre Laforgue, dans *Balzac, fictions génétiques*, publié chez Garnier, conclut avec un chapitre intitulé "Le texte à la lettre, ou ce que dit la peau de chagrin" (2017: 161-171).

On connaît également la célèbre citation de Paul Valéry à propos de la peau: "Ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau. En tant qu'il se connaît" (*L'Idée fixe*, 1931), et qu'Anzieu reprend aussi dans *Le Moi-Peau* (1995).

Poète épithélial (2009) est le titre donné à l'ouvrage sur la peau, de Régine Detambel et Bernard Noël.

La démangeaison de Lorette Nobécourt, publié chez Grasset, en 2009, raconte la façon dont la peau se fait verbe, le corps étant une plaie.

Plus récemment, *Sur la peau* est le titre qu'Isabelle Baumont a choisi pour son roman publié chez Gallimard en 2016.

On peut ainsi affirmer avec Régine Detambel, dans *Petit éloge de la peau* (2007) qu'"il est encore des sociétés où la peau humaine tient lieu de littérature [...] [et que] tous les écrivains [...] rapportent inlassablement que l'aventure humaine est affaire d'épiderme".

Dans le domaine de la sociologie, la peau n'est pas non plus négligée: "La peau, tel un texte qui s'écrit tout seul et nous trahit", a écrit le sociologue Henri-Pierre Jeudy.

Dans le domaine du cinéma, outre le film de Franju, *Les Yeux sans visage*, dont il s'agira dans cet article, de nombreux films ont porté sur le sujet de la peau, dont *Johnny got his Gun* (1971) de Dalton Trumbo (éponyme de son roman), *Persona* de Ingmar Bergman, *Under the Skin* de Johathan Glazer, *Peau d'âne* de Jacques Demy, *La Piel que habito* de Almodóvar, etc., pour n'en citer que quelques-uns.

2. De la peau au *Moi-peau*

Paradoxale à l'écran, la peau est un organe visible, filmé constamment, qui tend à disparaître de notre attention si elle n'est pas l'élément focalisé. D'une importance capitale, la peau est source de nombreuses représentations constitutives du *Moi*. Étant le seul tissu à recouvrir tout notre corps, c'est "l'organe le plus lourd"⁴ et "celui qui occupe la plus vaste

4 Ces affirmations, qui appartiennent à D. Anzieu (1985/1995), seront, par la suite, reprises dans de nombreuses publications, dont <<https://peaupalimp.hypotheses.org/100#more-100>>, consulté le 13/5/2019.

surface du corps humain”⁵, dont la proximité physique entraîne la contiguïté psychique (D. Cupa, 2006: 6). La peau relie le dehors (le corps) et le dedans (l’appareil psychique), ce qui fait qu’“une face renseigne sur les objets extérieurs, l’autre face sur l’appareil mental” (Cupa: 87-88). Mais elle détermine aussi le rapport à l’autre, car “elle est un lieu d’échanges infinis avec le monde extérieur” (R. Detambel, 2007).

Le langage, qui se situe à l’articulation du psychique et du biologique, n’a pu en faire abstraction en raison de sa nature iconique, puisqu’il permet au sujet parlant de forger ses propres catégories linguistiques pour exprimer la relation de son corps avec le psychique. Conceptuellement la métaphore du *Moi-peau* ouvre la réflexion à des locutions ou expressions idiomatiques portant sur la peau, telles que: “avoir quelqu’un dans la peau”, “à fleur de peau”, “crever dans sa peau”, “ne pas être bien dans sa peau”, “se faire trouser la peau” ou “vouloir la peau de quelqu’un”, pour n’en citer que quelques-unes. Ces expressions confirment ce que Freud a affirmé en 1923: “tout ce qui est psychique se développe en constante référence à l’expérience corporelle”. Par la suite, Didier Anzieu l’a conceptualisé dans sa théorie du *Moi-peau*. Cette idiomatité montre en conséquence que la peau est un espace déterminant les rapports de l’être humain avec soi-même, mais aussi avec l’autre, car elle représente la limite de l’espace physique de l’individu avec cet autre. La peau n’est pas seulement une enveloppe physiologique, mais notamment psychologique. Certaines maladies de la peau l’entérinent notamment.

Ce n’est qu’à partir des écrits de Didier Anzieu, en 1974, que la peau devient objet de recherche dans la psychanalyse. Son concept du *Moi-peau*, publié d’abord dans la *Nouvelle Revue de psychanalyse* (1974), et fruit de longues années de recherche, ne sera qu’une des publications qui lui sont consacrées.

Anzieu a ainsi contribué activement au rapprochement de la psychanalyse⁶ et de la dermatologie à partir de quelques travaux de Freud. En particulier, il s’inspire du schéma de l’appareil psychique proposé dans “Au-delà du principe de plaisir”, (1920), mais aussi de “Le Moi et le Ça” (1923), ou des *Nouvelles Conférences sur la psychanalyse* (1932).

C’est dans “Le Moi et le Ça” (1923) que Freud a élaboré sa seconde topique formée de trois instances, le Moi, le Surmoi⁷ et le Ça, qui régissent les comportements conscients et inconscients de l’être humain. D’après le psychanalyste, c’est du *Moi* “que partiraient les refoulements, à la faveur desquels certaines tendances psychiques sont, non seulement éliminées de la conscience, mais mises dans l’impossibilité de se manifester ou de s’exprimer d’une façon quelconque” (1923: 11). Le *Moi* serait ainsi “l’instance psychique qui exerce un contrôle sur tous ses processus partiels [...] [et] exerce un droit de censure sur les rêves”

5 *Ibid.*

6 Il faut noter qu’Anzieu fut stagiaire psychologue dans un service de dermatologie à l’hôpital Saint-Louis de Paris.

7 Certains biologistes, explique Anzieu, y ont recouru “sans savoir qu’ils le faisaient à des notions analogues à celles – le Soi, le Non-Moi– que certains successeurs de Freud avaient forgées pour compléter la seconde conception topique de l’appareil psychique” (1995: 128).

(*ibid*). C'est dans ce même chapitre qu'il attache déjà une importance particulière à la surface du corps, tel que nous venons de l'évoquer au début de notre article : "Le Moi est avant tout une entité corporelle, non seulement une entité toute en surface, mais une entité correspondant à la projection d'une surface" (1923: 18). C'est à partir de ces réflexions qu'Anzieu élaborera le *Moi-peau* qu'il définit par:

une figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps. Cela correspond au moment où le Moi psychique se différencie du Moi corporel sur le plan opératif et reste confondu avec lui sur le plan figuratif (1995: 1).

Si le *Moi* est donc une instance psychique, au sens de Freud, Anzieu propose le *Moi-peau* en tant que métaphore psychique de la peau qui enveloppe le corps de même que le *Moi* enveloppe l'appareil psychique. En 1974 Anzieu distingue trois fonctions principales du *Moi-peau*:

une fonction d'enveloppe⁸ contenant et unifiante du Soi, une fonction de barrière protectrice du psychisme, une fonction de filtre des échanges et d'inscription des premières traces, fonction qui rend possible la représentation. A ces trois fonctions correspondent trois figurations: le sac, l'écran, le tamis (1995: 121).

Mais c'est en 1985⁹ que les avancées de sa recherche lui permettront de mieux préciser son objet en élargissant ces fonctions au nombre de huit. Quoique de façon raccourcie, nous nous permettons de les rappeler ici, afin de rendre plus éclairant leur cristallisation dans le *Moi-peau* de la protagoniste du film, Christiane. Excepté la sixième, son *Moi*, nous le verrons, rend transparent la manifestation des autres fonctions:

1. La fonction de "*maintenance*¹⁰ du psychisme [...] ce que Winnicott (1962: 12-13) a appelé le *holding*"(1995:121). C'est grâce à cette fonction que le *Moi* construit des mécanismes de défense, tels que "le clivage et l'identification projective", écrit Anzieu (1995: 122).
2. La fonction "*contenante* [...] [est] exercée principalement par le *handling* maternel. La sensation-image de la peau comme sac est éveillé, chez le tout-petit, par les soins du corps, appropriés à ses besoins, que lui procure la mère [...]. À la carence de cette fonction conteneur du *Moi-peau* répondent deux formes d'angoisse" (Anzieu, 1995: 124-125).
3. La fonction de *pare-excitation* qui convertit le *Moi-peau* en une structure vir-

8 La fonction d'enveloppe sera déjà utilisée par Freud en 1920.

9 *Le Moi-Peau* sera publié en 1985. En 1995, il publiera la deuxième édition revue et augmentée.

10 L'italicisation appartient à l'auteur.

tuelle s’actualisant au long de la relation entre le nourrisson et l’environnement primaire (la mère), relation décrite déjà par Freud. Anzieu ajoute que l’enfant trouvera sur sa propre peau un étayage nécessaire pour protéger son psychisme des excès d’excitation.

4. La fonction d’*individuation* du Soi (Anzieu, 1995: 126) par le biais duquel le sujet se sent un être unique. La schizophrénie peut atteindre l’individu si on est privé de cette fonction.
5. La fonction d’*intersensorialité* qui permet la construction du sens commun (Anzieu, 1995: 127), car le *Moi-peau* relie entre elles toutes les interconnexions sensorielles.
6. La fonction de *soutien de l’excitation sexuelle*.
7. La fonction de “recharge libidinale du fonctionnement psychique, de maintien de la tension énergétique interne et de la répartition inégale entre les sous-systèmes psychiques” (Anzieu, 1995: 128) (*ibid.*)
8. La fonction d’*“inscription des traces [...]”* (Anzieu, 1995: 128) qui trouve un double appui : biologique et social, le premier où “un premier dessin de la réalité s’imprime sur la peau” (Anzieu, 1995: 128); le social car

l’appartenance d’un individu à un groupe social se marque par des incisions, scarifications, peintures, tatouages, maquillages, coiffures et leurs doublets que sont les vêtements. Le *Moi-peau* est le parchemin originaire, qui conserve, à la manière d’un palimpseste, les brouillons raturés, grattés, surchargés, d’une écriture “originaire” pré-verbale faite de traces cutanées (Anzieu, 1995: 128)

Anzieu ajoute que ces huit fonctions du *Moi-peau* “sont au service de la pulsion d’attachement, puis de la fonction libidinale” (Anzieu, 1995: 129) et il en définit une neuvième: la fonction d’*autodestruction* qui, comparable à la fonction auto-immune (qui rejette l’étranger), serait au service de Thanatos et chercherait l’autodestruction de la peau et du *Moi*, assimilée à la pulsion de mort.

3. Le travail du *Moi-peau* dans *Les Yeux sans visage*

Deuxième long métrage de Franju, *Les Yeux sans visage* fait suite à de nombreux court-métrages du réalisateur. Il est considéré “comme l’un des classiques du film d’épouvante, un genre quasiment absent du cinéma français de l’époque¹¹”.

Éponyme du roman de Jean Redon (1959), dans *Les Yeux sans visage* de Georges Franju (1960), le docteur Génessier est un brillant chirurgien qui cherche désespérément à reconstruire le visage de sa fille, Christiane, défigurée à la suite d’un accident de voiture dont il a été responsable. Pour ce faire, il pratique de nombreuses greffes de peau sur le visage de jeunes filles, d’abord séquestrées, et par la suite assassinées.

11 *L’œil sur l’écran*, 2/7/2019 <<https://films.oeil-ecran.com/2015/07/02/yeux-sans-visage/>> consulté le 20 avril 2019.

Nous venons de l'évoquer précédemment, Freud met en évidence le rôle déterminant de "la surface du corps, des sensations, des expériences et des échanges tactiles pour la constitution du psychisme de l'individu, pour la constitution de son Moi" (Freud 1981: 219-275). Mais outre la constitution du *Moi* de l'individu, la peau infléchit également la relation psychique avec l'autre.

Nous nous attarderons tout d'abord au concept de l'"l'autre" qui, dans la psychanalyse, est fondamental pour comprendre la façon dont l'individu (le sujet parlant) établit sa relation à l'autre/Autre qui le détermine dans son évolution psychique.

C'est Lacan qui, en 1955, dans *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalytique (Séminaire, Livre II)*, a distingué l'autre (le petit autre, le "petit a") de l'Autre (le "grand Autre"). Il convient de rappeler que l'altérité désigne le "caractère de ce qui est autre" (André Lalande, 1996: 39). Cette notion caractérise ainsi l'individu dans une relation basée sur la différence, où celui-ci construit son identité dans son rapport à l'autre et à sa parole; c'est avec autrui que je suis conscient de mon existence, je me saisis en tant qu'être existant, et je saisis, par corollaire, l'existence de l'autre. Si la psychanalyse n'exclut pas cette définition de l'autre (celui qui n'est pas moi), elle envisage "l'autre" (le petit autre) en tant qu'"une projection de l'ego [...] dans l'ordre de l'imaginaire" (J.P. Cléro, 2003/4: 145). Pourtant, comme nous venons de l'évoquer, Lacan a distingué "l'autre" de "l'Autre" (le grand Autre), c'est-à-dire "l'altérité radicale" (*ibid.*, 146), cet Autre qui, dans l'ordre du symbolique¹², constitue le discours de l'inconscient, "l'autre scène" (*ibid.*), en termes de Lacan; cet Autre par lequel les refoulements échappent au sujet parlant, mais qui rend possible la signification. Toute altérité opère ainsi sur un espace de résistance et de conflit. Dans *Les Yeux sans visage*, la peau, par le travail de la greffe, devient une peau-palimpseste, marquée de cicatrices, laissées par l'Autre; une seconde peau ou masque qui, imposé par l'Autre, tentera de se forger une nouvelle identité à jamais échouée. L'Autre, nous le verrons, sera représenté par le père de la protagoniste.

Comment le *Moi-peau*¹³ cristallise-t-il le *Moi* dans *Les Yeux sans visage*? Comment peut-on opérer une articulation entre la peau (de Christiane) et son *Moi*?

Commençons par un extrait symptomatique représentant le rapport entre le *Moi* (de la protagoniste) et l'Autre, son père:

Docteur Génessier: –Qu'est-ce que tu imagines?

Christiane: –Je n'ai pas besoin d'imaginer, je vois des choses horribles [...] Qu'est-ce que tu as encore fait?

Docteur G.: –Où l'as tu caché [...] Ton masque [...], il faut porter ce masque [...] prend l'habitude de le porter pendant le temps qui nous sépare de la réussite. –J'y réussirai, je te le jure...

Docteur G.: –Cette fille est morte à la suite de l'opération [...]. J'ai fait croire qu'il s'agissait de toi [...]. Pour ton bien, toujours pour ton bien [...]. Ce faire-part c'est une simple substitution de nom. [...] Si tout le monde te croit morte, les gens n'approfon-

12 La valeur symbolique du langage structure toute expérience humaine, le sujet parlant se constitue dans et par le langage. Nous verrons ultérieurement le rapport étroit entretenu entre la symbolisation et la souffrance et/ou le traumatisme de Christiane, la protagoniste du film.

13 C'est une évidence que les huit fonctions dont parle Anzieu ne s'actualisent que dans l'enfance, lors de l'évolution psychique (ainsi que physique) de l'enfant. Pourtant, on assiste, dès le début du film, à la naissance d'une identité qui, mutilée, tente de ressurgir.

diront pas [...]. Ils ne chercheront pas à savoir ce qui se passe ici surtout. (Título 1/4 ; capítulo: 3/9 (1:25:02¹⁴))

Dès le début du film, l'identité de Christiane (la protagoniste) est tourmentée depuis l'accident de voiture, qu'on ne voit pas dans le film. Son identité commence donc à évoluer, se modelant dans son rapport à l'Autre (son père et son assistante, Louise), mais aussi à l'autre (les jeunes femmes, victimes de son père, et les animaux: des colombes et des chiens). La relation entretenue avec ces derniers, les chiens, permettra, dans un premier temps, d'amortir les effets destructeurs de sa relation avec son père et Louise. Dans un deuxième temps, cette relation avec les chiens permettra à Christiane, nous le verrons, la mise en acte de ses pulsions meurtrières. Dans l'extrait ci-dessus, le découpage narratif montre la première apparition de Christiane, allongée sur son lit. Son père découvre qu'elle vient de lire, sur un faire-part de décès, qu'elle est morte; elle reconnaît son nom dans le journal. On peut constater dans l'échange dialogal la ferme conviction de Christiane à l'égard des paroles de son père dont elle se méfie, n'osant même pas lui transmettre âprement sa déception. Elle rend responsable son père de l'accident, à cause de l'excès de vitesse. Depuis, elle désobéit à son père qui a fabriqué un masque en latex pour elle, dans le but d'occulter le visage dévasté dans l'accident; elle refusera de le porter jour et nuit en le cachant.

Tel que nous venons de l'évoquer: "l'Autre" est incarné par le père de Christiane. Dès le début du film, sa mère est absente, puisque morte. La jeune fille vit avec un père autoritaire et sa compagne, Louise, qui lui est redevable de sa position sociale ("étrangère" à l'époque, installée à Paris, elle vit avec un chirurgien esthétique réputé), ainsi que de son beau visage dont il est responsable. Pourtant c'est ce même visage qui rend transparente sa souffrance, car elle est aussi victime de son compagnon. Celui-ci, en tant que médecin renommé, est censé guérir les malades dont il a la charge. En revanche, il assassine de jeunes femmes pour sauver sa propre fille. Il est à la fois le médecin-protecteur de sa fille et son bourreau; un père dictatorial qui veut lui imposer une nouvelle identité, et décide de la tenir enfermée dans son grand manoir jusqu'à ce que sa réussite soit assurée. Dans la première séquence du film, le réalisateur n'hésite pas à mettre dans la bouche du docteur Génessier des phrases telles que: "On pratique l'exsanguination", "on vide le sujet irradié de son sang jusqu'à la dernière goutte" (título: 1/4; capítulo: 2/9: 0:07:08/1:25:02) . Une conférence dite "passionnante" pour l'auditoire. Franju met en évidence la posture dictatoriale du docteur par rapport à sa fille et à son assistante qu'il ose même battre dans une des séquences.

En dépit de l'effort psychique que Christiane investit pour comprendre le comportement dément de son père, elle ne reçoit pas, de la part de l'environnement paternel, un

14 Le minutage et la mention des chapitres et des titres renvoie à l'édition *Versus entertainment* (la maison de distribution espagnole). Chaque citation des extraits du film est ainsi suivie des numéros de la séquence, ainsi que des minutes. Il faut noter que "título" et "capítulo" seront écrits dans le texte en espagnol, car le film avec lequel nous avons travaillé, quoique en version originale et sous-titré en espagnol, fut distribué par *Versus entertainment* en Espagne. Son certificado de calificación est: I.C.I.C. 113.546; son depósito legal: M-11994-2011.

appui rassurant. Aussi bien la fonction de *maintenance* que celle de *contenance*, dont parle Anzieu, ne s'accomplissent pas tout à fait. Christiane sera traitée de cobaye par son propre père-bourreau. S'il est vrai que Louise tentera de lui montrer toute son affection par le biais des caresses (celle-ci peigne chaque jour ses cheveux, et soigne son masque), la jeune femme résiste, préférant de s'en écarter et assumer l'isolement que son apparence rend compulsif. Sauf avec les chiens et les colombes, elle devient de plus en plus distante et froide. Elle ne parle guère. Cette distance montre le *désétayage* du *Moi-peau*, souligné par Anzieu. Les seules caresses que Christiane dédie, c'est aux animaux (aux chiens et aux colombes), ce qui révèle à juste titre ses carences affectives, ainsi que son désir d'être aimée par l'autre. Cela finira par aggraver le poids de sa souffrance. Si par la fonction de *maintenance* le *Moi* construit des mécanismes de défense, dont le clivage ou l'identification, manifestes chez Christiane, la carence de la fonction de *contenance* aboutit à des angoisses qui seront flagrantes chez Christiane.

Suivant Anzieu, tous les processus psychiques tiennent d'une genèse corporelle. Les nombreux échecs de l'hétérogreffe commencent à déstructurer le *Moi* de Christiane. L'altération physique de la peau de son visage (nécrose, ulcérations, infections) conduit à des altérations psychiques incontournables. Par corollaire, l'angoisse manifeste sur son visage provient de son impuissance à retrouver une identité. En espoir d'un nouveau visage, elle commence à perdre son identité, premier corollaire des échecs de la greffe. Tel que nous venons de le lire dans l'extrait ci-dessus, son père prend la décision de simuler la mort de sa propre fille vis-à-vis de la société. Au cas où la nouvelle greffe réussirait, Christiane devra choisir un nouveau nom, donc une nouvelle identité que son père, l'Autre, veut lui imposer. Elle est condamnée à rester emprisonnée dans sa propre maison, pendant qu'il s'acharne sans relâche à poursuivre son but: un nouveau visage pour sa fille.

À la suite de plusieurs tentatives, la greffe est un succès. Mais il faudra attendre encore un peu. L'espoir revient pour Christiane. On peut voir dans une des séquences son nouveau et beau visage à l'air angélique. Voici l'extrait qui montre le dialogue:

Docteur Génessier: –J'étais sûr de réussir. Et dire que tu doutais de moi. Maintenant tu as ton beau visage, ton vrai visage. Tu vas pouvoir revivre.

Christiane: C'est vrai, mais il faut aussi que je ressuscite pour les autres. Comment faire?

Docteur G.: –Pour commencer tu voyageras, un grand voyage; je te procurerai des papiers, tu peux choisir un nom. C'est amusant ça, un visage nouveau, une identité nouvelle.

Louise: Moi, Christiane, je vous trouve encore plus belle qu'avant
Comment dire, avec quelque chose d'angélique que vous n'aviez pas

Christiane: –Angélique, je ne sais pas. Quand je suis devant la glace, j'ai l'impression d'être devant quelqu'un qui me ressemble et qui vient de loin, de très loin. Et Jacques?

Docteur G.: –Oui, Jacques, ça pose un problème. Je lui expliquerai. Il t'aime, il t'aime. Il sera très heureux. Souris, souris (Christiane sourit); pas tant. (título 1/4; capítulo 7/9; 0:55: 47- 0:57:37/1.25:02).

Quelques jours plus tard l'hétéogreffe échoue, son visage manifestant des nécroses épidermiques et infections qui empêchent une cicatrisation réussie:

(Voix off): 15 février, 20 février. Une semaine après la cicatrisation, quelques taches de pigmentation apparaissent. Plus tard la palpation révèle de petits nodules subcutanés. Le deuxième jour, la nécrose du greffon hétéroplastique est patente. Vingtème jour, les premières ulcérations se produisent accompagnées d'un décollement de derme et de signes d'infection. Le greffon nécrosé doit être retiré. (Título 1/4; capítulo 7/9: 0:59:39-1:00:20/1:25:02).

Christiane verra peu à peu son identité se saigner dans le greffon de l'horreur. Comme corollaire, la peau de Christiane devient la pire punition que l'on peut lui infliger. Elle prie Louise, l'assistante de son père, de l'aider à mourir en lui procurant l'injection que son père prépare pour les chiens, quand "quelque chose ne va pas bien¹⁵", lui dit-elle.

Suivant la notion du *Moi-peau*, la peau accomplit une fonction psychologique déterminante dans sa relation à l'autre. On voit les efforts de Christiane pour s'adapter à cette situation invivable, et qui doit (sup)porter chaque jour le masque. Sans identité, orphéline de mère, elle manquera d'un appui affectif, nécessaire à son malheur et à son psychisme, pour qu'elle retrouve définitivement son étayage propre à la fonction de *maintenance*. En dépit du clivage qu'elle opère envers son père et sa compagne (Louise), en tant que mécanisme de défense, elle trouvera pourtant du réconfort dans ses colombes (qui vivent dans sa chambre) et les chiens (qui vivent dans des cages dans la cave), alors qu'il lui manque l'identification projective. Cette identification sera ainsi contrebalancée grâce aux animaux, par la compassion dont elle témoigne envers eux; sentiment qui semble réciproque:

On pourrait presque comprendre la compassion à leurs malheurs respectifs qu'ils se communiquent. Mais plus tard, lorsqu'elle les libère et qu'ils se ruent sur Génessier, ils semblent être retournés à la pure sauvagerie, à un comportement strictement instinctuel¹⁶.

Elle préfère adopter ainsi une attitude de rupture et de détachement vis-à-vis de son entourage (de Louise et de son père), dans le but de pouvoir aussi survoler sa douleur en solitaire. Dans la psychanalyse, la fracture est une attitude récurrente qui témoigne de la pression insupportable exercée par un événement traumatique. Ce phénomène est patent dans le *Moi* de Christiane la conduisant à rompre presque tous les liens avec le monde, à un repli sur soi. Lorsqu'Anzieu décrit les huit fonctions du *Moi-peau*, il explique que, au cas où la fonction de *pare-excitation* s'accomplirait, l'enfant peut trouver sur sa propre peau l'étayage néces-

15 Título: 1/4, Capítulo 7/9: 1:03:15/1:25:02.

16 Cahiers du Cinéma, CNC: <https://www.cnc.fr/documents/36995/145374/Yeux+sans+visage+%28Les%29+de+Georges+Franju.pdf/d639a9fe-959f-c0be-39bc-ee62dc444e49>: 2014: 12, consulté le 13 avril 2019.

saire pour protéger son psychisme des excès d'excitation. Mais si cette fonction fait défaut, le psychanalyste rapporte des maladies associées à des attitudes manifestes chez des malades schizophrènes, et souligne les brèches susceptibles de provoquer dans le *Moi* de l'individu. Dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Freud, pour sa part, avait déjà souligné l'excès d'excitations et les conséquences qui en découlent:

Nous appelons *traumatiques* les excitations extérieures assez fortes pour rompre la barrière représentée par le moyen de protection. Je crois qu'il n'est guère possible de définir le traumatisme autrement que par ses rapports, ainsi compris, avec un moyen de défense, jadis efficace, contre les excitations. Un événement tel qu'un traumatisme extérieur produira toujours une grave perturbation dans l'économie énergétique de l'organisme et mettra en mouvement tous les moyens de défense. Mais c'est le principe du plaisir qui, le premier, sera mis hors de combat. Comme il n'est plus possible d'empêcher l'invasion de l'appareil psychique, par de grandes quantités d'excitations, il ne reste à l'organisme qu'une issue : s'efforcer de se rendre maître de ces excitations, d'obtenir leur immobilisation psychique d'abord, leur décharge progressive ensuite (1920:12).

Le temps semble s'arrêter pour Christiane se repliant sur un présent-passé. Quelquefois elle semble altérer le sens de la réalité, son rapport aux colombes le montre. Elle trouve un support fondamental sur ses colombes qui, mises en cages, donc enfermées comme elle, survoleront souvent sa chambre pour lui assurer une unité superficielle. Lorsqu'Anzieu aborde la fonction d'*intersensorialité*, sans laquelle le sens commun dans l'individu ne peut émerger, il note que le *Moi-peau* relie entre elles toutes les interconnexions sensorielles. Il est intéressant de souligner, dans le cas du *Moi* de Christiane, le rôle que jouent les animaux : ses colombes et les chiens. Ils permettent de stimuler toutes les interconnexions sensorielles dans son *Moi* qui devient, suite à l'accident, trop sensible aux sens, le toucher en sera privilégié, à l'instar des animaux. C'est ici que la fonction de *pare-excitation* et celle d'*intersensorialité* prennent tout leur sens dans la mesure où Christiane devient maître de ses excitations, dont l'ouï (on la voit souvent allongée vers le bas, sur le canapé, en écoutant de la musique classique) mais aussi le toucher. Voici la raison pour laquelle Christiane, avant de libérer la dernière jeune fille (séquestrée par son père) de ses attaches dans la salle des opérations, se hâte de lui toucher tendrement la peau de son visage. Anzieu met en évidence le rôle décisif de "l'interdit du toucher dans le passage de l'enveloppe tactile contenante à l'espace intersensoriel qui prépare la symbolisation" (Anzieu 1995:127). Chez Christiane le (sens du) toucher s'étendra jusqu'au sens de la vue à travers le regard et sa fonction *haptique*, dont nous parlerons par la suite. La présence constante des colombes devient non seulement une allégeance pour sa psyché, mais aussi une sorte d'identification primaire sur laquelle sa pulsion d'attachement y trouve satisfaction.

Dans le dialogue montré précédemment on voit, pour la première fois, le masque que son père a fabriqué pour elle. Ce masque, qui fascine le spectateur, est "d'une inquiétante

étrangeté car il réussit à épouser parfaitement les traits de son visage¹⁷. L'extrait montre que Christiane vient de le cacher parce qu'elle refuse de le porter. Louise, après le lui avoir mis, la coiffe avec tendresse. Voici le dialogue de cette émouvante séquence:

- Christiane: –On m'a enlevé les miroirs, mais il y a les vitres qui me reflètent, quand la fenêtre est ouverte. Il y a tout ce qui brille, la lame des couteaux, le bois vernis. Ma tête me fait peur, mon masque me fait plus peur encore.
- Louise: –Soyez confiante, Christiane. Regardez-moi. Est-ce qu'il n'a pas déjà réussi sur moi?
- Christiane: –Vous aviez un visage, vous, abîmé peut-être, mais pas détruit comme le mien. Il me ment. Il me ment parce qu'il sait que c'est sa faute.
- Louise: –Sa faute? Un accident de voiture. Le hasard.
- Christiane: –Le hasard? Son besoin de miner tout le monde. Même sur une route. Il conduisait comme un dément. J'allais mourir après l'accident. Pourquoi a-t-il tout fait pour que je vive? Je voudrais être aveugle, aveugle, morte.
- Louise: –Christiane (título 1/4; capítulo 3/9; 0:22:20/1:25:02).

Pour son père, il ne s'agit que d'une simple substitution de nom. Pourtant, le changement de nom sur la carte d'identité ou le passeport n'est pas un acte dépourvu de sens, et on en connaît les conséquences. Pour elle, ce geste, qui irait au-delà d'une simple signature, pourrait déboucher sur l'anéantissement de sa personne, et de son existence. Christiane a un fiancé, Jacques Vernon, qui la croit aussi morte dans un premier moment. Il est l'assistant de son père. On peut le voir dans quelques scènes: au commissariat, à la clinique où il travaille avec le docteur Génessier. Le seul contact avec Christiane ne sera que téléphonique. Son absence ne fera que raviver, chez elle, son souvenir et l'espérance de le revoir. En dépit de l'attitude de repli qu'elle manifeste, celle-ci ne pourra s'empêcher d'établir le contact et s'abandonne, par faiblesse, à ses impulsions. Elle lui téléphone pour la première fois, mais elle raccroche. Elle l'essaie pour la seconde fois, tout en attendant d'écouter sa voix; heureusement il reconnaît la voix de sa fiancée morte:

Jacques: – Allô, allô, allô j'écoute, parlez, ah que c'est agaçant, mais répondez-en.

Christiane: – Jacques, Jacques...

Louise: – Christiane! Vous êtes folle. À qui téléphoniez-vous?

Christiane: – Mais à personne.

Louise: – Est-ce que vous vous rendez compte de votre imprudence?

Christiane: – Oui, je sais que les morts doivent bien se taire. Alors, que je devienne

17 *Ibid.*

morte [...]. Je n'en peux plus, de ne plus oser se regarder, ne plus oser se porter la main sur son

Louise: – Calmez-vous, mon petit. Faites-lui confiance. Il va réussir, j'en suis sûre.

Christiane: – Vous mentez. Il ne réussira jamais, je le sais. Il continuera sur moi ces expériences comme sur ces chiens. Un cobaye humain. Quelle aubaine pour lui.

Louise: – Vous n'avez pas le droit de dire cela.

Christiane: – Je veux mourir, je vous en supplie. En bas il y a des ampoules ces piqûres qu'on fait aux chiens quand tout est raté. Par pitié!

Louise: – Christiane, taisez-vous !

Christiane: – Il faut me tuer.

Christiane s'évanouit. (Título 1/4; capítulo 7/9: 1:03:15/1:25:02).

Si l'on ne peut nier que la présence de Jacques se réduit à quelques scènes, son rôle sera déterminant dans le déroulement du film, car c'est à partir de ce moment que l'enquête policière commence dans le film, mais sans succès.

Ce qui est intéressant mais paradoxal dans ce film, c'est que le masque que porte Christiane, devrait servir, comme tous les masques, à voiler l'identité. Mais comme au théâtre (classique), les masques donnent justement une identité aux acteurs; c'est encore le cas ici: l'identité angélique, innocente, et inexpressive, que le père souhaite voir en sa fille, est manifeste grâce au masque qui la déshumanise. Christiane sera un objet de science pour son père, un sujet d'expérience, un cobaye, comme elle-même le reconnaît dans le film. Le masque rend transparente l'expression de Christiane, car il s'emboîte parfaitement dans les traits de son visage; on a l'impression qu'il fait partie de sa propre peau, car il bouge même au niveau de la bouche, ce qui le rend presque vivant. C'est pour son père notamment, puisque coupable de l'accident et de la souffrance éprouvée par sa fille, que le masque est fabriqué pour tenter de cacher le traumatisme et le souvenir de l'accident ; il cache ainsi l'anéantissement et la mort annoncés de sa fille. Cette mort annoncée renvoie à la neuvième fonction *d'autodestruction* (du *Moi-peau*), évoquée plus haut, qui rejette l'étranger, et serait au service de Thanatos. Elle viserait à l'autodestruction de la peau et du *Moi*, et elle serait assimilée à la pulsion de mort. Dans le film, il y a une des scènes où Louise remercie le docteur Génessier de lui avoir fait son visage. Dans une autre des premières scènes, le réputé chirurgien prononce une conférence sur l'hétérogreffe de peau. Le public le félicite de son grand succès. Pourtant, l'hétérogreffe ne fonctionne pas sur sa propre fille. N'existerait-t-il pas, s'interroge Anzieu, "une activité négative du *Moi-peau* au service de Thanatos, et visant à l'*autodestruction* de la peau et du *Moi*?" (1995: 129). Cet échec des hétérogreffes, pratiqué sur le visage de Christiane, pourrait-il obéir à son désordre mental, produit des déficiences de quelques fonctions dans son *Moi-peau*?

Le visage, de par les gestes et l'expression des émotions, peut éventuellement révéler, on le sait, une partie de notre identité. Si ce film montre, précisément à travers les fonctions du *Moi-Peau*, que la peau permet, de manière paradoxale, de voiler quelque chose, il montre aussi que le masque ne fait, au contraire, que dévoiler; il devient un second visage, dont la beauté se trouve en concurrence avec le visage original, auquel le spectateur s'habitue. En dépit de sa nature affectée et inhumaine, le masque c'est dans ce film l'un des dispositifs à montrer la cruauté de la réalité: il cache l'horreur du visage de Christiane, sa peau nécrosée, incapable de cicatrizer. Mais c'est aussi depuis les yeux de Christiane que ses émotions seront dévoilées: son angoisse, son apparente froideur, et surtout, tel qu'évoqué plus haut, sa compassion pour l'autre: les chiens et les colombes, ainsi que pour les jeunes femmes qui vont être assassinées par son père. En dépit de l'effort pour cacher leurs vraies intentions, ce sont les autres personnages, son père et sa compagne Louise, qui, sans masques, voilent leur vraie identité; ils sont à l'affût de la peau des autres (jeunes femmes). Dans ce film, la vérité se lit nettement dans les yeux de Christiane, ainsi que dans les yeux des autres personnages (le docteur Génessier et son assistante). Le masque permet de mettre davantage en évidence ce "miroir de l'âme" que sont les yeux. Le seul masque qui apparaît dans le film montre et cache à la fois: il dévoile la souffrance de Christiane, et il voile sa peau envahie d'ulcérations, reflet du *Moi-peau*, du manque d'étayage maternel évoqué plus haut.

L'étrangeté¹⁸ de la protagoniste vient précisément de ce que son masque ressemble à un vrai visage qui rend transparente l'expression de son visage. Ce masque devient ainsi la cristallisation métaphorique du *Moi-peau*; une interface parlante de sa peau et de son *Moi* tensionné entre le Ça (son inconscient) et son Surmoi (la voix de son père qui la hante). À l'instar du *Moi-peau*, le masque relie à la fois le monde intérieur (sa psyché) et l'extérieur: sa peau qui ne fait que nécroser; un masque-filtre de ses émotions. En dépit de la neutralité intrinsèque que tout masque renferme, il intensifie pourtant les sentiments qui découlent des grands yeux de Christiane, ceux-ci étant les seuls organes vivants et authentiques que le masque laisse voir. Comme corollaire, ce masque constitue son échappatoire mais aussi son emprisonnement dont elle ne peut échapper "sous peine de révéler ses traits déformés par l'accident"¹⁹. La nature de ce masque fait, au contraire, accroître l'expression de ses yeux²⁰. Outre le langage, les yeux sont susceptibles de dévoiler notre pensée, nos émotions, et nos pulsions les plus enfouies et obscures. Voici la raison pour laquelle le regard a, dans ce film, un rôle fondamental à travers les yeux, les seuls organes, conservés intacts à la suite de l'accident de Christiane. Si le titre *Les Yeux sans visage* renvoie à des yeux qui n'ont pas de visage, dans ce film ce sont précisément les yeux des acteurs/trices que l'on voit le plus: au début du film on peut voir la séquence, en contre-champ, où on filme les yeux de Louise, angoissée, et conduisant la voiture la nuit. En outre, le titre renvoie à des yeux qui parlent, ils

18 *Ibid.*

19 *ibid.*

20 *ibid.*

parlent à la vue, comme on dit. Ces yeux ont la capacité d'atteindre le regard du spectateur, à tel point qu'on a l'impression de les toucher mais aussi l'impression qu'ils nous touchent, nous, spectateurs. Gilles Deleuze parle, dans *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981: 146), de la fonction *haptique*²¹ du regard. Dans ce film, seulement les yeux transmettent les sentiments les plus sincères, ceux de Christiane, mais aussi les yeux de son père et de son assistante, qui sont porteurs d'hypocrisie. Leurs visages manquent d'expression, parce qu'ils cachent la vérité:

Seuls les yeux révèlent des passions enfouies, des pulsions inavouables. C'est d'ailleurs ce que permettent les masques chez Franju: faire apparaître avec encore plus d'acuité la flamme dans les yeux, que ce soit le désespoir de Christiane, la cruauté de son père ou les inquiétants yeux de chat d'Alida Valli²².

Le regard entre les personnages du film devient ainsi un facteur déterminant le rapport à l'autre, en l'occurrence entre le docteur Génessier et sa compagne. Dans une des séquences, suite à des palpations du visage de Christiane, son père, qui vient de lui pratiquer, quelques jours auparavant, une autre hétérogreffe, réalise la présence de quelques petits renflements sous-cutanés et d'altérations infectées. Il sait qu'il a échoué. Il n'a rien dit à Louise. Il sort de sa villa pour fumer une cigarette. Celle-ci l'accompagne. Préoccupée, elle lui demande sur le résultat du greffon, en lui regardant fixement dans ses yeux. Il ne veut pas la regarder droit, car il ment dans sa première réponse. Elle soutient le regard. Mais il doit répondre et confesser. C'est donc qu'il la regarde dans ses yeux en lui disant la vérité:

Louise: –Tu semblais inquiet en l'examinant
Docteur Génessier: – Inquiet? Tu as trop d'imagination.
Louise: – Pourquoi mens-tu? Depuis le temps que je te connais, je lis sur ton visage.
Dis-moi la vérité
D. Génessier: – C'est raté.

Tel que nous pouvons le constater dans cet échange dialogal, le sujet du regard, des yeux et du visage est même mis en relief dans la langue des protagonistes. Les yeux ne mentent pas, car les mensonges y sont transparents.

La dernière scène, terrifiante, rappelle, sans conteste, le film *The Birds* de Hitchcock, où une partie du visage du docteur Génessier lui a été arraché violemment par ses propres chiens. La séquence reproduit son œil dévoré. Franju n'a pas hésité à rapprocher minutieusement sa caméra du spectateur pour montrer le corollaire de la cruauté de l'être humain. Dans le but de se venger, les chiens, suivant leur flair humain, n'ont pu se garder de dévorer

21 Gilles Deleuze emprunte le terme "haptique" (du grec *Haptein*= toucher) à l'historien autrichien Aloïs Riegl dans *L'industrie d'art romaine tardive* (1901).

22 <https://www.cnc.fr/documents/36995/145374/Yeux+sans+visage+%28Les%29+de+Georges+Franju.pdf/d639a9fe-959f-c0be-39bc-ee62dc444e49>: 5, consulté le 13 avril 2019.

leur maître en commençant par le visage, en particulier par les yeux. Cette scène manifeste nettement les intentions du réalisateur français, ainsi que l'attention prêtée aux détails symboliques.

Évoquant *Psychose* de Hitchcock, la première scène du film montre d'emblée le visage d'une femme angoissée qui conduit vite, la nuit, sa 2CV. Pendant qu'elle conduit, elle s'assure, à travers le rétroviseur, de vérifier que le corps, qui est derrière, et dont on ne voit pas le visage, est bien placé, au cas où la police la suprendrait. Ses grands yeux nous guident jusqu'à la rivière où elle jette le corps d'une femme morte. Elle s'en éloigne apeurée. Celle-ci sera la première scène qui avancera l'importance du regard dans le film pour comprendre. La scène de l'opération (titre: 1/4; capítulo:5/9; 0:45:46/1:25:02), où le docteur Génessier découpe le visage d'une des filles séquestrées, montre également la valeur du regard, et que les yeux parlent. En transpirant, il commence à découper le visage d'Edna. Sa respiration est intense et forte. Il demande à Louise d'essuyer son front. Ils ne parlent pas, excepté les mots nécessaires pour l'opération. Ils se regardent à plusieurs reprises dans leurs yeux. Les mots ne sont plus nécessaires. Leurs yeux sont également en premier plan dans cette scène.

3.1. Des pulsions animales ou le passage à l'acte

Dans *Les Yeux sans visage*, la présence des animaux joue un rôle fondamental, tel que nous l'avons déjà dit. Franju cherche ainsi à montrer l'animalité de l'être humain, mais aussi le côté humain chez l'animal: "l'animal dans l'humain et l'humain dans l'animal"²³. Ce n'est pas la première fois que le réalisateur a recours à la présence des animaux dans ses films pour évoquer des aspects qu'il ne peut représenter autrement; comme par exemple dans *Le sang des bêtes* (1949) ou *Judex* (1963). De même que dans ces films, il semble que *Les Yeux sans visage* cacherait "la trace du génocide juif [...] [et serait] souterrainement hanté par le souvenir des dictateurs de la Seconde Guerre mondiale, sans doute même par les expériences atroces menées sur les humains par les bourreaux nazis"²⁴.

Dans ce film, l'animal c'est tout d'abord la victime et le cobaye. Alors que Christiane passe son temps en compagnie des colombes, le docteur le fait avec ses chiens, premiers cobayes de ses opérations de greffes. Christiane, d'une beauté innocente, et un personnage mystérieux, porte de belles robes blanches qui épousent la couleur de ses colombes qu'elle aime à porter sur son épaule en les regardant et caressant d'une tendresse inouïe. Elle aime ainsi à porter des vêtements qui émulent, outre la couleur blanche, l'air vaporeux, léger et flottant de leurs plumes. La colombe devient ainsi sa métaphore. Les animaux sont la représentation des victimes, car ils passent leur temps enfermés dans des cages, de même que le docteur enferme sa propre fille. Les colombes sont enfermées dans des cages de même que Christiane est enfermée dans son manoir. Aussi bien Christiane que son père éprouveront les

23 *Ibid.*:12.

24 *ibid.*: 13.

affres de l'emprisonnement psychique et physique : Christiane dans son masque, son père dans la cave, la salle obscure, froide et humide des opérations; les deux vivront, eux-mêmes, cloîtrés dans le grand manoir.

Les chiens, mis en cage, seront dressés par le docteur qui leur inflige de nombreuses vivisections. Autant ceux-ci que les colombes sont victimes de la cruauté de l'être humain: on les garde enfermés, on les soumet à des tortures en vie. Mais, en dépit de ces tortures et vivisections qui leur sont infligées, ils se laissent caresser tendrement par Christiane, leur flair agissant selon leur sagesse animale, alors qu'ils n'hésiteront pas à arracher le visage du docteur Génessier pour le dévorer, une fois que sa fille les libère des cages. Dans ce film, les chiens, à l'instar des humains, vivront l'horreur que celui-ci n'a cessé de leur infliger. La scène finale l'entérine : lorsque Christiane libère les chiens des cages, ils se précipitent pour dévorer son père, alors qu'ils se laissent caresser tout d'abord par Christiane. On assiste ici encore à une autre cristallisation du *Moi-peau*, car le message est transmis par la peau; le plaisir et l'affect que la peau des chiens éprouve, grâce aux caresses, donne des ordres aux chiens, en réactivant leur côté humain et compatissant. C'est précisément la peau de l'animal qui sert à Franju pour transmettre son message, de même que c'est l'animalité, le côté pulsionnel et animal, inné chez l'être humain, qui pousse la protagoniste au crime, au *passage à l'acte*. D'après les spécialistes²⁵, ce terme fut la première traduction de "*acting out*", terme anglais, à son tour, traduit de l'allemand "*agieren*" employé par Freud, pour la première fois, en 1905, dans l'analyse de Dora. Par la suite, il s'en servit en 1914 dans "Remémoration, Répétition, et Perlaboration". Il écrit:

[l']analysé ne se souvient absolument de rien de l'oublié et du refoulé, mais l'agit. Il ne le reproduit pas comme souvenir, mais au contraire comme acte, il le répète sans bien sûr savoir qu'il le répète. [...] Plus la résistance est grande, plus la remémoration sera remplacée par l'agir (répéter). (1914: 188)

Freud explique la façon dont *le passage à l'acte*²⁶ vient remplacer le souvenir, aboutissant à une mise en acte inappropriée. C'est en ce sens que Christiane exécute son passage à l'acte, dont la mise en mots défailante sera remplacée par le crime, son traumatisme faisant ainsi résistance à la symbolisation et à la verbalisation, si nécessaire pour la stabilité de son *Moi*; elle n'a plus à parler, car son être s'est figé dans la parole d'un autre (son père et Louise, en l'occurrence). La fonction *d'individuation de Soi* s'éveille : son angoisse l'empêche d'être un être unique, et en tant que tel, il faut lui prêter attention. Par conséquent, toute la réalité qui l'entoure devient pour elle dangereuse, la perte du sens de la réalité permettant le main-

25 Cf. P.A. Raoult (2006). "Clinique et psychopathologie du passage à l'acte"; François Marty (2007). *Transformer la violence? Traumatisme et symbolisation*.

26 J. Lacan distingue *l'acting out* du *passage à l'acte*; dans le premier, le sujet s'adresse à l'Autre comme dans le symptôme.

tien du sentiment d'unicité de Soi. Au lieu de verbaliser son malheur, elle agit directement en trois temps:

1. Elle libère la jeune femme de ses attaches: dans la dernière séquence du film, elle descend dans la cave où elle rencontre la jeune femme avec des attaches, prête à être greffée par son père. Elle décide de la libérer sans prononcer un seul mot.
2. Le *passage à l'acte* a lieu: elle enfonce le scalpel de son père dans la gorge de Louise.
3. Elle libère les chiens qui se précipiteront sur son père en lui arrachant un des yeux œil et la peau de son visage, puis en le dévorant. Cette scène devient, outre le miroir de la cruauté qu'il a imposée aux chiens et aux jeunes femmes séquestrées, toute la pulsion destructrice de Christiane qui se manifeste ainsi.
4. Entourée de ses colombes, elle s'éloigne dans la nuit et s'enfonce dans la forêt vers un ailleurs inconnu qui troublera fortement le spectateur.

4. Conclusion

Dans cet article, nous avons essayé de montrer la façon dont le *Moi-peau* cristallise dans *Les Yeux sans visage*. Suivant Freud, les pulsions "émanent du corps". La peau, qui en est la surface, devient la source de nombreuses représentations du *Moi* dans la psyché.

La notion du *Moi-peau* nous a permis d'articuler, d'un point de vue psychanalytique, la peau (en tant qu'organe aussi psychique) au *Moi*, comme projection d'une surface, cette surface qu'est la peau. En particulier, la peau de Christiane à son *Moi*, son (extérieur) physique et son (intérieur) psychique, par le biais d'un problème d'hétérogreffe de visage. Nous avons essayé de montrer la façon dont les neuf fonctions du *Moi-peau* ont cristallisé chez Christiane ; leurs insuffisances ont pu dévoiler la raison de ses pulsions mortifères. L'échec des diverses opérations de greffe, relié à son contexte familial et personnel, aboutira à un dénouement incontournable.

Nous avons trouvé, parmi d'autres, deux cristallisations métaphoriques fondamentales de son *Moi-peau*:

1. Le masque, en tant que miroir de son intérieur (sa psyché) et de son extérieur corporel (la peau de son visage).
2. Les animaux: les chiens et les colombes. Si dans un premier temps, on aurait pensé aux animaux comme des éléments ou des objets salutaires pour l'état psychique de Christiane, dans un second temps, l'échec continu des greffes, ainsi que son rapport à l'Autre (son père, en l'occurrence) l'a amenée au *passage à l'acte*. Se trouvant confrontée à cet Autre,

sa parole s'avère donc impuissante pour apporter un quelconque soulagement à sa psyché, n'osant même prodiguer des paroles inutiles. La mise en mots aurait sans conteste réduit son tourment, ainsi que permis l'étayage nécessaire pour son *Moi-peau*, qui aurait pu empêcher le passage à l'acte. Pourtant, Christiane, n'ayant pas eu d'étayage interne maternel ou paternel, manque aussi d'étayage externe, au sens de Winnicott ; la carence de la maintenance conduisant par conséquent aux angoisses de désétayage de sa psyché. Le travail d'évacuation de son malheur traumatisant et de symbolisation échoue. Elle ne trouvera donc refuge que dans le mutisme²⁷, suivi du *passage à l'acte*, sa seule issue à l'expression de son désordre psychique. Ce mutisme est un symptôme de plus de sa déshumanisation qui a commencé par la perte de la peau de son visage, par conséquent de la fabrication du masque. La notion de *passage à l'acte* est ainsi primordiale pour interpréter tout le film: Christiane est un exemple de plus de "monstre de fiction", comme la créature de Frankenstein. En conséquence, elle se rapprochera de plus en plus des colombes, avec lesquelles elle s'enfonce dans la forêt finalement prête à mourir.

La pulsion de l'être humain est dans ce film représentée par ce côté animal et un peu monstrueux toujours présent chez l'être humain. Les animaux sont ainsi des protagonistes au même degré que les humains. Ils jouent un rôle décisif pour la libération de Christiane: à la fin elle ne pourra se libérer qu'en les libérant. Comme les animaux qui ne parlent pas, elle conservera son mutisme jusqu'à la fin. Sa souffrance finit lorsqu'elle met fin à la souffrance des autres, et qu'elle s'affranchit du joug de son père.

La carence affective chez Christiane et son angoisse, corollaires directs de la fonction de *maintenance* et de *contenance*, la pousse finalement au *passage à l'acte* en assassinant implacablement Louise, mais aussi indirectement son propre père, en libérant les chiens des cages; comme si pour dévoiler son *Moi*, il aurait fallu lui arracher sa peau, nous dit le *Moi-Peau*. Ce crime, qui ne surprendra pas le spectateur (au contraire, il sera plutôt soulagé), nous apprend qu'un visage angélique et innocente peut toujours cacher des conduites impulsivement mortifères, ainsi que la fragilité des limites du *Moi* de l'être humain.

Références bibliographiques

ANZIEU, Didier. 1995. *Le Moi-Peau*. Paris, Dunod.

ANZIEU, Didier. 1974, "Le Moi-peau" in *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 9, 195-208.

BAUMONT, Isabelle. 2016. *Sur la peau*. Paris, Gallimard.

BOWLBY, John. 1978. *Attachement et perte* (3 volumes). Paris, PUF, Le Fil rouge, 1984.

27 Il ne s'agit pas d'un mutisme complet, mais d'un silence volontaire, motivé par sa situation angoissante et paradoxale. La communication verbale de Christiane se réduit aux fermes réponses qu'elle donne à son père et à Louise, ou à des commentaires glacés ou directs. Ce sera la communication gestuelle, qu'elle pratique avec les animaux, qui sera la plus généreuse.

CONSOLI, Sylvie G., *Médecine/Sciences*, n° 22, 2006, 197-200 <<http://www.medecinesciences.org> ou <http://dx.doi.org/10.1051/medsci/2006222197> > [6/3/2019].

CUPA, Dominique. 2000. “La pulsion d’attachement selon D. Anzieu” in Dominique Cupa et coll., (éds.). *L’Attachement, perspectives actuelles*. Paris, EDK.

CUPA, Dominique. 2006. “Une topologie de la sensualité: le Moi-peau” in *Revue française de psychosomatique*, n° 29, 83-100 <<https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychosomatique-2006-1-page-83.htm> > [4/3/2019]

DELEUZE, Gilles. 1981. *Francis Bacon. La logique de la sensation*. Paris, Seuil.

DETAMBEL, Régine. 2007. *Petit éloge de la peau*. Paris, Gallimard. <http://www.detambel.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=31 > [1/3/2019]

DETAMBEL, Régine & Bernard Noël. 2009. *Poète épithélial*. Paris, Jean-Michel Place.

FREUD Sigmund. [1914] 2005. “Remémoration, répétition et perlaboration”, *Œuvres complètes, XII*, Paris, PUF, 187-196.

FREUD, Sigmund. 1920. “Au-delà du principe de plaisir” in *Essais de psychanalyse*. Paris, Payot.

FREUD, Sigmund. 1923. “Le Moi et le Ça” in *Essais de psychanalyse*. Paris, Payot.

GIDE, André. 1914. *Les Caves du Vatican*, livre IV, chapitre V <<http://www.gutenberg.org/files/6739/6739-h/6739-h.htm> > [26/3/2019].

LACAN, Jacques. 1955. *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique psychanalytique. Séminaire, Livre II*, Paris, Seuil.

LACAN, Jacques. 1973. *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le Séminaire, livre XI*, Paris, Seuil.

LAFORGUE, Pierre. 2017. “Le texte à la lettre, ou ce que dit la peau de chagrin” in *Balzac, fictions génétiques*, 161-172 <http://www.fabula.org/atelier.php?Ce_que_dit_la_peau_de_chagrin > [6/5/2019]

LALANDE, André. 1999. *Vocabulaire de la philosophie*. Vol. 1. Paris, PUF, coll. “Quadrige”.

DELAUME, Chloé. *Le Magazine littéraire*, “Les écrivains et la psychanalyse”, n° 473, 2008, 26-61.

NOBÉCOURT, Lorette. 2009. *La démangeaison*. Paris, Grasset.

RAOULT, Patrick Ange. 2006. “Clinique et psychopathologie du passage à l’acte”, in *Bulletin de psychologie*, n° 481, 7-16. <<https://www.cairn.info/revue-bulletin-de-psychologie-2006-1-page-7.htm> > [23/5/2019].

<<https://films.oeil-ecran.com/2015/07/02/yeux-sans-visage/>> [20/4/2019].

<<https://www.cnc.fr/documents/36995/145374/Yeux+sans+visage+%28Les%29+de+Georges+Franju.pdf/d639a9fe-959f-c0be-39bc-ee62dc444e49> > [3/3/2019].