

## D'une psychanalyse de la musique au cinéma

Jeanne Deslandes

Volume 6, Number 2-3, Spring 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000979ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000979ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Deslandes, J. (1996). D'une psychanalyse de la musique au cinéma. *Cinémas*, 6(2-3), 189–197. <https://doi.org/10.7202/1000979ar>

Article abstract

Inspired by psychoanalytic theories setting forth an identification process that precedes the mirror stage, the author develops the notion of identification through the medium of music. The concepts of sound mirror and "Self-skin" are exploited, contributing to the development of a new avenue for the psychoanalytic analysis of cinema.

# D'une psychanalyse de la musique au cinéma

Jeanne Deslandes

## RÉSUMÉ

S'inspirant de nouvelles théories psychanalytiques mettant en évidence un processus identificatoire antérieur à la phase du miroir, l'auteure développe la notion d'identification par l'intermédiaire de la musique. Les concepts de miroir sonore et de « Moi-peau » sont mis à profit, ils contribuent à développer une nouvelle avenue pour l'analyse psychanalytique du cinéma.

## ABSTRACT

Inspired by psychoanalytic theories setting forth an identification process that precedes the mirror stage, the author develops the notion of identification through the medium of music. The concepts of sound mirror and "Self-skin" are exploited, contributing to the development of a new avenue for the psychoanalytic analysis of cinema.

One of the primary functions of film music is to mythify the cinema, to help the transformation of moving pictures into what Joseph Campbell would call "Affect images."

Royal S. Brown,  
*Film and Classical Music*

Le spectateur de cinéma est souvent perçu comme un personnage posant un regard: un « voyeur » sous les yeux duquel se déroule l'action. Afin de parachever ce personnage, il y aurait

pourtant lieu de lui concéder, en plus du regard, le sens de l'ouïe. Car si le spectateur s'identifie au protagoniste, il le fera effectivement en partageant son regard, mais aussi, et d'autant mieux, en s'imprégnant de son émotion<sup>1</sup>.

Au cinéma, la musique est une des principales sources d'émotion. C'est pourquoi une séquence touchante, émouvante ou effrayante sera généralement accompagnée de musique extradiegtique. Comme Edgar Morin l'affirmait : la musique « [...] est un instrument additionnel pour exprimer le ton affectif » (p. 136) ; elle « [...] fait le joint entre le film et le spectateur [...] » (p. 107). Or, si on peut facilement concevoir comment le spectateur parvient à comprendre la signification de l'image, si on peut aussi comprendre qu'il associe les émotions qu'il ressent à la diégèse du film, il est moins aisé d'expliquer comment la musique devient émotion. C'est ce que nous allons tenter de comprendre en ébauchant dans leurs grandes lignes les fondements de l'identification musicale.

### **Émotion musicale et physiologie**

Mu par la volonté de construire une base solide sur laquelle ériger une théorie spectatorielle propre à la musique de cinéma, on se trouve rapidement confronté à la notion évanescence d'émotion. On a tous déjà ressenti une émotion, mais objectivement, il est difficile de définir ce concept.

Le dictionnaire l'aborde par la biologie. Il définit l'émotion en tant que réaction affective se manifestant par divers troubles d'ordre neuro-végétatif<sup>2</sup>. Ainsi, par définition, dire que la musique est émotion, c'est dire que la musique déjoue le système cérébral pour passer par un autre circuit (Tallon, p. 71). En effet, l'émotion défie la volonté. Elle agit sans que le sujet n'ait à y penser. Pour s'en convaincre, il suffit de la comparer au langage verbal. Le langage verbal se transmet d'une manière linéaire ; ainsi, deux messages verbaux ne peuvent être entendus simultanément. Quant à la musique, elle peut rassembler une quantité de phrases mélodiques qui formeront un sens global (Rosolato, p. 83-84) ; elle peut même créer l'émotion alors qu'elle accompagne un message verbal. Il apparaît donc que musique et langage ne passent pas par les mêmes circuits de

contrôle. Alors que le langage fait travailler la logique cérébrale, la musique est absorbée par un autre créneau. Elle contourne l'activité cérébrale et transporte toute la charge psychique vers l'émotion.

### **Lecture inconsciente**

À défaut d'emprunter le circuit de la logique cérébrale (ou secondaire), la musique transite par la logique primaire. Sous l'égide de cette logique, l'influx musical emprunte un itinéraire « non lié » ; il s'achemine par condensation ou par déplacement. C'est-à-dire que « [...] toute la charge psychique se transporte d'un objet sur un autre [ou comprime deux objets en un seul] sans être liée par les contraintes de réalité qui en font deux objets substantiellement distincts et non susceptibles d'équivalence totale » (Metz, p. 151).

La logique primaire est la logique du rêve, soit une logique de l'absurde. Dans notre sommeil, il nous apparaîtra tout à fait normal que deux objets se confondent. Au moment de décrire



### ***Parsifal* de Jürgen Syberberg (1981)**

Collection Cinémathèque québécoise

notre rêve on dira : « J'ai rêvé que mon frère était un dromadaire », ou encore : « Dans mon rêve, je rentrais chez moi, ma maison était un immense château dans lequel je ne parvenais plus à trouver ma chambre à coucher. » Dans l'univers onirique, les lieux et les gens ne se rassemblent que par approximation, entravés à la réalité qui sont produites par déplacement ou par condensation. Or, comme « [...] le processus primaire repose sur le principe de plaisir "pur", non corrigé par le principe de réalité » (Metz, p. 150), ces approximations nous semblent véridiques (du moins tant qu'on les aborde par la logique primaire).

D'une manière similaire, c'est par défaillance du principe de réalité que l'information musicale arrive à ses fins. Certes, la musique de cinéma ne se pose jamais comme réelle ou pas. La preuve en est que la plupart du temps, elle ne vient pas de la diégèse, elle ne vient, en fait, de nulle part. Et si ce non-sens n'amène pas le spectateur à douter de la réalité de ce qu'il voit, c'est que la logique primaire agit indépendamment de la logique cérébrale.

Au cinéma, la musique accède directement à l'imaginaire du spectateur. Le divertissement que le cinéma fournit permet au spectateur de douter de ce qu'il voit. Il sait pertinemment que ce qui se passe à l'écran est imaginaire. Mais s'il peut douter de la réalité du récit, il ne peut douter de l'émotion qu'il ressent. Comme le disait Sartre : « La conscience qui s'émeut ressemble assez à la conscience qui s'endort » (p. 53). Puisque la musique agit inconsciemment, le spectateur la ressent et la vit avec intensité. Dès lors, une fois ému, le spectateur ne peut plus reculer dans son investissement, car l'émotion cause un niveau de croyance qui inhibe les défenses rationnelles et lie le spectateur au spectacle.

Donc, puisque l'émotion est d'une part végétative et, par extension, passive, qu'elle est réfractaire à tout acte volitif et qu'elle fait appel, d'autre part, à la logique primaire, il en découle que l'émotion favorise la création d'un univers de rêve, lequel inhibe la vigilance du spectateur. Dans ces conditions, il apparaît que le complexe musique / émotion nous amène tout droit à la notion d'identification.

## Identification sonore

Au cinéma, la théorie de l'identification a eu abondamment recours à la notion lacanienne de « phase du miroir » ; ce faisant, elle est parvenue à explorer divers aspects de l'identification visuelle. Mais l'identification du spectateur ne se fait pas exclusivement par l'image, l'identification par l'intermédiaire de l'émotion jouant un rôle tout aussi important.

À cet égard, revenant sur le stade du miroir tel que l'a conçu Lacan, les dernières avancées psychanalytiques mettent en évidence l'existence plus précoce d'un miroir acoustique (Rosolato, p. 79) ou sonore (Anzieu, 1976, p. 162). En effet, le premier contact de l'enfant avec la mère est à la fois auditif et tactile. Peu à peu, la voix maternelle devient un signe d'approche qui annonce des soins, des satisfactions et un climat d'affection (Rosolato, p. 81). Le plaisir trouvé dans la satisfaction de ces besoins amène l'enfant à concrétiser sa pulsion d'attachement (Anzieu, 1985, p. 26). Il différencie alors son espace imaginaire de l'espace de son expérience sensorielle. Il prend conscience de son enveloppe corporelle qui le distingue de son entourage (Sami-Ali, p. 44 et 79) et consolide ainsi son enveloppe psychique (Lecourt, p. 200). Ainsi, selon Didier Anzieu :

Avant que le regard et le sourire de la mère qui allaite ne renvoient à l'enfant une image de lui qui lui soit visuellement perceptible et qu'il intériorise pour renforcer son Soï et ébaucher son Moi, le bain mélodique (la voix de la mère, ses chansons, la musique qu'elle fait écouter) met à sa disposition un premier miroir sonore [...] (Anzieu, 1976, p. 175).

Pour l'enfant qui ne connaît pas encore le sens des mots, la stimulation sonore qu'on lui procure se réduira à une intonation mélodique (Fonagy, p. 222). Évacuez le signifié et la parole devient musique, dit Hofstein (p. 111). C'est ce que Anzieu appelle le « bain mélodique ». Cette terminologie imagée fait référence au sens de l'ouïe, mais aussi au sens du toucher, comme si un enfant pouvait littéralement baigner dans la musique. L'image du bain sonore montre que l'exploration tactile joue pour beaucoup dans le développement de l'identification infantile. On peut facilement comprendre que le sens du

toucher aide l'enfant à concevoir sa peau comme contenant et, par extension, que le toucher l'amène à se concevoir en tant qu'individu distinct.

Afin de conceptualiser ce contenant à la fois psychique et physique, Anzieu parle de peau auditivo-phonique, ou encore de « Moi-peau ». Il dira : « De même que la peau remplit une fonction de soutènement du squelette et des muscles, de même le Moi-peau remplit une fonction de *maintenance* du psychisme » (Anzieu, 1985, p. 97).

La relation du miroir sonore au Moi-peau pourra, à prime abord, paraître saugrenue. Pourtant, des recherches indépendantes corroborent cette théorie. En effet, la recherche en psychologie de la musique a investigué l'interrelation entre musique, émotion et réaction physiologique. Et aussi curieux que cela puisse paraître, la réaction de la peau est directement reliée à l'émotion qui résulte de la musique. De tous les facteurs physiologiques observés dans ces expériences de psychologie de la musique, soit la pression sanguine, le rythme cardiaque, le rythme respiratoire, etc., le résultat le plus concluant semble provenir de la réaction de la peau.

Deux types d'expérience ont été pratiqués : une première série d'expérimentations calculait le degré de résistance de la peau, alors qu'un autre type d'expérimentation consistait à observer les changements de la température de la peau. Dans le premier cas, les sujets sont appelés à exprimer leur perception émotive de la musique qu'ils entendent. Au même moment, à l'aide d'un galvanomètre, on mesure le degré de polarisation de la membrane cellulaire de la peau. Les résultats galvaniques de chaque sujet sont ensuite mis en relation avec leur impression affective lors de l'écoute. Les conclusions de l'expérimentation démontrent qu'une baisse significative de la résistance de la peau est attribuable à l'écoute de musique considérée excitante par le sujet. De plus, dans une autre expérience du même type, on constate même que plus le sujet exprime que la musique le touche, plus les résultats galvaniques sont marqués (Lundin, p. 160). D'autre part, dans le deuxième type d'expérience, une sélection de thèmes musicaux a été faite pour correspondre à deux types d'émotion. Une première catégorie de thèmes fut choisie pour

provoquer une émotion « négative », soit une émotion de tension, tandis qu'une deuxième catégorie de thèmes plus gais évoquait une émotion « positive ». Les résultats de l'expérimentation démontrent qu'une baisse significative de la température de la peau survient à l'écoute du thème musical évoquant l'émotion « négative ». Et réciproquement, une hausse de la température de la peau résulte de l'écoute du thème musical éveillant l'émotion « positive » (McFarland, p. 255).

De ces recherches, on constate non seulement que la peau réagit à la musique, mais encore qu'elle réagit différemment selon l'émotion dégagée par la musique. Le comportement neuro-végétatif de la peau est donc directement relié à la tonalité affective de la musique.

À la lumière de ce qui précède, la notion identificatoire de peau auditivo-phonique prend tout son sens. D'abord, parce que de toutes les réactions neuro-végétatives observées, la peau se singularise par son degré de participation à l'affect musical. Ensuite, parce que le rôle d'enveloppe corporelle de la peau délimite la frontière entre l'enfant et son environnement. Finalement, parce que le son et la peau forment le siège des toutes premières données empiriques par lesquelles l'enfant exerce ses facultés psychiques.

Lors de l'identification primaire, l'enfant élabore sa compréhension du monde sur le mode affectif. Il prend conscience que ses sensations ne sont pas imaginaires mais stimulées par son environnement. Alors, il écoute le bain mélodique que ses parents lui adressent et il y cherche une signification. Il ne comprend pas encore les mots, mais en écoutant l'intonation du message, il effectue un premier apprentissage d'ordre affectif.

L'identification sonore fait référence à un langage archaïque. Dans un langage peu développé, à défaut de vocabulaire, l'intonation mélodique devient plus lourde de sens. Ainsi peut-on dire la même phrase sur un ton neutre, un ton interrogatif, ou encore un ton bourru et la phrase n'aura pas tout à fait la même signification. Le sens est altéré par la charge émotive de l'intonation.

De façon similaire, la musique de film recourt à un langage archaïque. Dans la salle de cinéma, l'imaginaire resurgit et



l'enfant qui est en nous prend plaisir à s'immerger dans un bain mélodique.

La syntaxe cinématographique est ainsi faite qu'elle amène le spectateur à transposer l'émotion que la musique lui achemine sur les personnages qu'il voit simultanément à l'écran. Il partage alors le vécu intime des protagonistes. Grâce à la musique qui véhicule une charge émotive, il peut entrer plus facilement dans la peau des personnages à l'écran. On dira d'un film d'horreur qu'il nous donne la chair de poule, qu'il nous dresse les cheveux sur la tête, ou encore d'un film triste qu'il nous a touchés. Chacune de ces expressions nous démontre que par l'action du miroir sonore, le Moi-peau peut se fusionner avec celui des protagonistes du récit.

Le processus identificatoire du spectateur est un mécanisme complexe faisant principalement appel à la logique primaire, soit la logique du rêve. Il y aurait lieu de faire une analyse beaucoup plus poussée pour bien comprendre tous les enjeux du processus menant à l'identification. Quoi qu'il en soit, on peut énoncer la base du principe de l'identification en termes assez simples. Car il s'agit chaque fois de mettre le spectateur dans la peau du personnage, soit en lui faisant partager son regard, ou encore en lui faisant partager son émotion en passant par les sens combinés de l'ouïe et du toucher.

Le cinéma a la taille et l'envergure du psychisme de l'être humain. Aussi est-il fait à notre image et c'est pourquoi il combine deux types d'identification : l'identification visuelle et l'identification sonore.

Chercheure indépendante

#### NOTES

1 Pour retrouver les origines du concept développé dans cet article, il faut se référer à Claudia Gorbman, « Music and Pleasure », *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (London/Indianapolis: British Film Institute/Indianapolis University Press, 1987, p. 60-63).

2 Le système neuro-végétatif est un système indépendant du système nerveux central, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un réseau parallèle qui, de lui-même, se charge de contrôler nos fonctions vitales (telles la cadence respiratoire, la digestion, le rythme cardiaque, etc.).

## OUVRAGES CITÉS

- Anzieu, Didier. « L'enveloppe sonore du soi ». *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 13 (1976) p. 161-179.
- Anzieu, Didier. *Le Moi-peau*. Paris : Dunod, 1985.
- Brown, Royal S. « Film and Classical Music », dans G. R. Edgerton (direction), *Film and the Art in Symbiosis*. New York/London : Greenwood Press, 1988.
- Fonagy, Ivan. « Lecture musicale ». *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 37 (1988).
- Hofstein, Francis. « Drogue et musique ». *Musique en jeu*, n° 9 (1972).
- Lecourt, E. « L'enveloppe musicale », dans R. Kaës et D. Anzieu (direction), *Les Enveloppes psychiques*. Paris : Dunod, 1987.
- Lundin, Robert W. « The Affective Response to Music ». *An Objective Psychology of Music*. New York : Ronald, 1953.
- McFarland, Richard A. « Relationship of Skin Temperature Changes to the Emotions Accompanying Music ». *Biofeedback and Self Regulation*, vol. 10, n° 3 (1985).
- Metz, Christian. *Le Signifiant imaginaire*. Paris : Christian Bourgois, 1984.
- Morin, Edgar. *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris : Minuit, 1956.
- Rololato, Guy. « La Voix : entre corps et langage ». *Revue française de psychanalyse*, vol. 38, n° 1 (1974).
- Sami-Ali. *L'Espace imaginaire*. Paris : Gallimard, 1974.
- Sartre, Jean-Paul. *Esquisse d'une théorie des émotions*. Paris : Hermann, 1960.
- Tallon, R. G. « La musique utilitaire ». *Musique en jeu*, n° 24 (1976).