



HAL
open science

Le parfum de LAURA et l'aura du PARFUM : la musique de films ou la mémoire des sens

Gérard Dastugue

► **To cite this version:**

Gérard Dastugue. Le parfum de LAURA et l'aura du PARFUM : la musique de films ou la mémoire des sens. Inter-Lignes, 2009, L'Héritage en question(s), pp.99-112. <hal-02612875>

HAL Id: hal-02612875

<https://hal.science/hal-02612875v1>

Submitted on 19 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

La musique de films ou la mémoire des sens : le parfum de *Laura* et l'aura du *Parfum*

Gérard DASTUGUE

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
I.C.T.

"Play it again Sam". Dans la forêt des citations, celle-ci semble occuper une place de choix, semblant marquer à tout jamais du sceau du glamour les retrouvailles d'Ingrid Bergman et Humphrey Bogart dans l'inaltérable *Casablanca*. Cette réplique, ancrée chez le spectateur dans une version certes tronquée mais bien plus aisée à mémoriser¹, fonctionne à deux niveaux. Dans un premier niveau, elle marque, pour une grande partie du public, le film auquel elle renvoie immédiatement : "As Time goes By" est la chanson de *Casablanca*. Dans un deuxième niveau, cette chanson est diégétiquement ancrée au film : de par son sujet (le temps qui passe), elle ne peut qu'accompagner et témoigner de l'histoire (in)achevée de Rick et Ilsa. Comme la mémoire de leurs amours mortes, "As Time goes by" est la chanson des personnages.

Madeleine de Proust ou réflexe de Pavlov, la musique joue ici de cette fonction mémoire que Jean-Rémy Julien définissait ainsi :

Le devenir d'une musique ou d'un film, c'est aussi celui des traces visuelles et sonores laissées chez le spectateur. Un air, un refrain, ramènent à la mémoire le souvenir des circonstances dans lesquelles ils ont été entendus.²

Emblématique d'un film, d'un récit, d'un personnage, elle se définit également par

Le pouvoir de créer une identité musicale pour les héros vivants, la réalité de leur présence mentalisée dans l'imaginaire cinématographique. La musique devient l'esprit, la chair des héros : elle les accompagne ; elle est leur mémoire sonore, leur logo ou leur emblème en même temps que le signal de leur présence ou de leur absence.³

Associer un thème musical à un personnage, un lieu ou une situation, permet de créer une identité musicale pouvant être repérée par l'auditeur, si bien que ses diverses et multiples occurrences offrent un apport informatif dans la lecture du film.

Le thème musical est non seulement choisi pour sa capacité à représenter et/ou d'évoquer, mais aussi pour sa faculté à être mémorisé par le spectateur. Les répétitions et variations de ce thème peuvent alors créer une continuité musicale et narrative au sein de la partition, permettant également de signifier musicalement une présence / une situation / un sentiment qui n'est pas visuellement relayée ou identifiée à l'écran.

Dans *M Le Maudit*, il suffit des quelques notes sifflées du *Peer Gynt* de Grieg pour deviner la présence du tueur d'enfant. Le sifflement de Tony Camonte dans *Scarface* précède toujours un crime et l'entendre siffler renseignera le spectateur sur le devenir de l'intrigue. Parce que le spectateur a vu ces personnages siffler puis a vu les conséquences de cette émission sonore, chaque nouvelle occurrence est proleptique d'un événement ou d'une action particuliers. L'efficacité du procédé du leitmotiv réside dans sa répétition, construisant ainsi une ligne narrative forte.

Vis repetita

Thème facilement mémorisable qui réapparaît tout au long du film, le leitmotiv⁴ offre au récit une scansion en temporalisant le continuum. Emprunt de la tradition wagnérienne, il a trouvé dans la musique de film un terrain fertile à son implantation grâce à sa capacité à représenter, à incarner, à signifier au travers de la fonction emblématique vue précédemment.

Car le leitmotiv est lié au temps. Motif récurrent, il est un devenir, une attente. Si l'association personnage/thème est clairement établie dès le début du film, il sera dès lors évident de le retrouver à chaque nouvelle apparition, voire évocation, du personnage impliqué. Que l'on se souvienne également de l'homme à l'harmonica, le flash-back fantasmatique de *Il Était Une Fois dans l'Ouest*, dans lequel la représentation visuelle trouble du personnage est balancée par son incarnation musicale.

¹ La version originale étant "Play it, Sam. Play "As Time Goes By." "

² Jean-Claude Klein, Louis-Jean Calvet. "Chanson et mémoire" in *Vibrations*, 1987, 4, p. 99.

³ Jean-Rémy Julien. "Défense et illustration des fonctions de la musique de film". *Vibrations*, 1987, 4, p. 31.

⁴ "Le leitmotiv est un thème qui, associé par convention à une idée ou à un personnage, permet à la musique, par la manière dont il est employé et éventuellement varié, non seulement d'évoquer la présence de cette idée ou de ce personnage, mais encore d'en suggérer les transformations ou de révéler les pensées secrètes des acteurs, voire de servir de base, à la manière d'un thème de symphonie, à l'architecture d'une scène musicale". Marc Vignal. *Dictionnaire de la Musique*. (1987) Paris : Larousse, 1997, pp. 444-5.

La durée qui sépare deux occurrences musicales est un répit tout autant pour le personnage que pour le spectateur-auditeur. Conscients de percevoir l'identification musicale d'un thème, nous attendons sa nouvelle présentation, à l'affût des quelques notes qui nous feront dire que quelque chose va se passer, que quelqu'un va apparaître.

Gisèle Brelet voit la répétition du thème comme "une attente comblée, la joie de retrouver ce personnage musical déjà obscurément regretté, de le mieux comprendre et de le mieux aimer"⁵. Entre deux occurrences d'un même thème se déroule une certaine durée durant laquelle le spectateur prend conscience du chemin parcouru. Et c'est dans l'expérience de ce chemin parcouru qu'une attente musicale est créée.

Cependant, l'utilisation du leitmotiv au cinéma n'est pas arbitraire puisque :

il incarne le mouvement même de la répétition qui, dans la fuite des images et des sons propre au cinéma, dessine et délimite peu à peu un objet, un centre.⁶

En imprimant au montage sa propre vectorisation, la répétition va apporter aux images une irréversibilité et un devenir, en inscrivant chaque occurrence dans un enchaînement successif et inaltérable au sein de la partition musicale mais aussi de la syntagmatique visuelle.

Nous allons maintenant voir (et entendre) comment la narration musicale d'un film peut influencer sur la perception spectatorielle non seulement du matériel musico-sonore, mais de l'intrigue toute entière. A travers les études -partielles- de deux films d'époques, de genre et de traitement différents, nous voulons souligner l'interaction qui unit la musique originale à l'énonciation audio-visuelle, cet ego-hic-nunc cité par Francesco Casetti⁷ comme point de départ à tout énoncé.

Laura ou la mémoire du corps

Laura, réalisé par Otto Preminger en 1944, apparaît aujourd'hui comme une production-clé de cette période. Film représentatif du film noir des années 40, portrait d'une femme fatale malgré elle, cette production de Daryl Zanuck représente également une date dans l'histoire de la musique de cinéma. En effet, la partition composée par David Raksin est monothématique - c'est-à-dire fondée sur la répétition et les variations d'un seul et unique thème - et a connu rapidement un énorme succès discographique⁸.

Mais par delà ce syndrome qu'avait pu connaître quelques années auparavant *Casablanca* avec "As Time Goes By", le monothématisme contribue pleinement au caractère obsédant du personnage de Laura et de son souvenir, véritable enjeu du film. Ce monothématisme se manifeste autour d'un thème qui intervient à de nombreuses reprises dans le film, de manière diégétique et non-diégétique : dans le générique, sur un phonographe, dans un bar, à la radio, etc. Nous allons voir que ces basculements incessants entre diégétique et non-diégétique soulignent encore cette obsession.

Le choix d'une partition monothématique incombait également à l'intrigue elle-même, toute aussi monothématique. L'histoire, les personnages, les images tournent autour de Laura, de son personnage, de son absence, de sa présence, de son souvenir.

Les trois icônes du générique

Dès le générique, l'apparition du titre vient presque estampiller l'image, comme pour sceller une union audio-visuelle. Une communion s'opère alors. Il s'agit d'un générique thématique, c'est-à-dire que le thème musical exposé ici sera réentendu à plusieurs reprises. La musique va devenir emblématique et va se lier inmanquablement à ce point de vue pour apporter au personnage son identité musicale, une icône musicale diégétique et non-diégétique. Cette mélodie va la rendre tangible et présente à l'image, même lorsqu'elle n'y sera pas présente physiquement.

Dès lors, non seulement nous sommes renseignés sur l'identité de l'icône visuelle mais nous savons que tout au long du film, nous allons être renseignés sur tous les niveaux d'information. Nous avons ainsi l'identité visuelle et sonore du film.

Le personnage de Laura est alors trois fois présent à l'écran sans pour autant y être visible. Elle n'est pour l'instant pas diégétisée (donc pas réelle au sein de la diégèse), seule sa représentation l'est et le restera jusqu'au bout.

⁵ Gisèle Brelet. *Le Temps musical*. Th : Musicologie : Paris : 1949, p. 15.

⁶ Michel Chion. *La Musique au Cinéma*. Paris : Fayard, 1995, p. 216

⁷ "L'énonciation constitue en fait la base sur laquelle s'articulent les personnes, les lieux et les temps du texte ; elle est le point zéro (l'ego-hic-nunc, c'est-à-dire le qui, le où et le quand) à partir duquel vont s'organiser les différents éléments en jeu" in Francesco Casetti. *D'un Regard l'Autre, le film et son spectateur*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p.42

⁸ Le succès de cet air sur lequel Johnny Mercer écrira des paroles a bien entendu été souligné par sa nature monothématique. Un thème musical revenant souvent entrera plus facilement dans la mémoire collective.

ICÔNE	SUPPORT	ICONISATION
Écrite	Le titre du film	Laura est un nom
Visuelle	Le portrait	Laura est une image
Musicale	Le thème	Laura est une musique

Parmi ces trois icônes, seul le portrait est diégétique, il est pleinement ancré dans l'univers filmique, alors que le titre est profilmique et la musique non-diégétique. Cette triple iconisation se manifeste justement par une multiplicité des univers qui se mélangent et s'imbriquent, comme différentes strates.

Pour le spectateur comme pour le personnage de l'inspecteur McPherson, Laura n'est qu'une image et une musique, deux supports emblématiques de son corps. Parce qu'elle ne peut effectivement pas prendre corps stricto sensu (elle est officiellement morte), son portrait ainsi que son thème musical préféré sont là pour indirectement en rappeler la présence. Contrairement aux autres personnages qui ont un souvenir de Laura – ce souvenir se manifestant aussi bien par la perception du tableau que par celle du thème musical – parce qu'ils en ont connu la représentation corporelle, le personnage de McPherson (et nous, spectateurs, qui n'avons pas vu Laura non plus) n'a qu'un fantasme, une idéalisation fétichiste d'un corps à travers cette image et cette musique.

Car le spectateur prend conscience (et connaissance) de la corporalité de Laura bien avant McPherson, grâce notamment aux flash-back. Le spectateur voit Laura quand McPherson la devine / l'imagine / la fantasme. Le spectateur a ainsi un temps d'avance sur le personnage car il fétichise Laura dès le générique alors que McPherson n'a à ce moment-là qu'une double iconisation : le nom et le portrait (le spectateur a pour information supplémentaire le thème musical). Il y a donc une disproportion cognitive en faveur du spectateur qui perdurera jusqu'à la révélation du retour de Laura.

Les sens de la mémoire : étude de la séquence de l'appartement

Il s'agit de la séquence-clé du film. Non seulement parce qu'elle se clôt sur l'une des révélations du film – Laura n'est pas morte – mais aussi parce qu'elle met en scène les sentiments du personnage de l'inspecteur McPherson. Cette séquence en grande partie muette laisse à la musique toute latitude de s'épanouir non seulement en tant qu'accompagnement mais surtout en tant que commentaire de l'image. A ce titre, elle est devenue une référence pour de nombreux compositeurs de cinéma, la musique y apportant justement ce surplus informatif que l'image seule ne peut totalement fournir.

McPherson pénètre dans l'appartement et arrive devant le portrait. Il est seul en ce lieu qui respire le personnage de Laura, et l'utilisation de son thème signifie sa présence et son souvenir. Une version tronquée du thème intervient alors au moment où le détective retire son imperméable et sa cravate, de dos au portrait, comme si le personnage déjà conscient des sentiments un peu troubles qui le saisissent, essayait de cacher voire de refouler cet instinct.

Ses déplacements vers le bureau, vers la chambre sont accompagnés d'une clarinette basse et chacune de ses nouvelles lumières (que ce soit un objet qu'il trouve – comme les lettres et le journal intime – ou bien la lumière qu'il allume dans une pièce) est marqué par un accord de cuivres en sourdine. Arrivé dans la chambre de Laura, il trouve un mouchoir dans le tiroir d'une commode et sent le parfum dans un flacon. Pour Royal S. Brown, "la musique s'unit ici à ces deux éléments évocateurs pour souligner non pas la présence de Laura mais bien son absence"⁹.

Il retourne dans le séjour et se sert un verre dans le bar. Le verre à la main, il se rapproche du portrait et le thème de Laura apparaît de nouveau, au piano, dans une distorsion volontaire visant à donner un son particulier et souligner ainsi le trouble dans lequel se trouve McPherson.

Dans l'appartement de Laura, synesthétiquement, il tente de donner corps à son image en ajoutant de nouveaux éléments à ceux qu'il possédait déjà. Un nom, une image, une musique, Laura devient à ses yeux un toucher (le mouchoir), un odorat (le parfum) et même un goût (il boit son whisky). Dès lors, McPherson a de Laura une représentation sensuelle (puisque tous les sens sont convoqués) à laquelle manque une représentation corporelle.

LA VUE	L'OUÏE	LE TOUCHER	L'ODORAT	LE GOÛT
Le portrait	La musique	Le mouchoir Le déshabillé	Le parfum	Le whisky

⁹ "The music in *Laura* is not a metonymical expression of the heroine's presence, but rather of her absence". In Royal S. Brown, *Overtones and Undertones : reading film music*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1994. p. 90.

Ainsi, alors que l'intrusion de Lydecker n'est pas accompagnée de musique, McPherson après son départ continue de boire avant de s'asseoir dans un fauteuil au-dessous du portrait de Laura. A ce moment-là et alors que le détective s'endort, le thème intervient de nouveau, dans une version plus développée. Laura qui n'était entendue que grâce à quelques mesures, est ici annoncée pleinement. Elle peut alors revenir.



A sa ré-apparition / résurrection, la musique se tait, mais le portrait demeure à l'arrière-plan. De cette version idéalisée de Laura, représentée et fétichisée par le portrait, McPherson se retrouve face à la vision de Laura et non plus une représentation. Dès lors, plus de fétichisation du regard et par conséquent, disparition de la musique. La musique s'arrête comme si son rôle avait été d'assumer, en l'absence du personnage, sa présence à l'écran.

Car le personnage de Laura n'est jamais totalement possédé par la musique. Ce thème paraît évanescant, comme perdu dans les brumes, à l'image du personnage qu'il est censé représenter. Il n'y a pas de double occurrence entre le thème fétiche et le personnage. Dès son retour, Laura reprend ses droits et son corps.

Le parfum ou la mémoire des sens

Le cinéma n'a pas d'odeur. Si l'on excepte quelques tentatives vite avortées¹⁰, le septième art a toujours conservé son incapacité à manifester tous les sens. Et si nous avons vu dans notre étude de Laura que les sens du spectateur pouvaient être sollicités à travers ceux du personnage (Mc Pherson dans l'appartement), l'odorat reste avec le toucher l'une des insensibilités du film.

Lorsque le réalisateur allemand Tom Tykwer décide d'adapter à l'écran le roman réputé inadaptable de Patrick Süskind - tâche déjà synesthésique car comment rendre les odeurs par le verbe - la gageure principale résidait dans la capacité du cinéaste à transcender certaines barrières et fournir au spectateur venu sentir le parfum, ce qu'il était en droit d'attendre.

Dès les premières images, le montage et les jeux de lumière proposent une approche extrêmement classique du personnage et de son don. Plongé dans la pénombre de sa geôle, Jean-Baptiste Grenouille n'apparaît d'abord que par son nez, balayé d'un rai de lumière. Le personnage, son identité sont d'abord visualisés par son don.

Cependant, puisque le spectateur de cinéma ne peut sentir les odeurs présentes et/ou représentées à l'écran, son expérience olfactive va appliquer aux éléments visuels leur senteur respective.

C'est ainsi qu'il apprit à parler. Les mots qui ne désignaient pas d'objets odorants, et par conséquent les notions abstraites, surtout d'ordre éthique et moral, lui posaient de graves problèmes. Il était incapable de les retenir, il les confondait, et, même une fois adulte, il les employait encore à contrecœur et souvent de façon erronée : droit, conscience, Dieu, joie, responsabilité, humilité, gratitude, etc., tout ce qu'on entendait exprimer par là était pour lui un mystère et le demeurait¹¹.

L'approche du *Parfum* est donc essentiellement empirique, sollicitant le spectateur dans sa capacité à greffer sur des images inodores sa propre expérience des senteurs.

Une orchestration interne

Tom Tykwer, également compositeur, l'affirme : "tout le vocabulaire de la parfumerie dérive finalement de la musique. Dans le monde du parfum, on parle aussi d'accords et de notes"¹².

Le réalisateur a composé la partition originale de son adaptation avec ses deux collaborateurs habituels, Reinhold Heil et Johnny Klimek¹³, compositeurs plus habitués à manier les tessitures électroniques qu'à écrire pour le grand orchestre, formation que le sujet (et l'époque) réclamaient pourtant¹⁴.

¹⁰ *Hairspray* de John Waters (1988) où le spectateur, suivant des indications à l'image, devait gratter des pastilles et profiter ainsi des odeurs souvent nauséabondes endurées par les personnages à l'écran.

¹¹ Patrick Süskind. *Le Parfum*. Paris : Fayard. 1986. Traduit de l'allemand par Bernard Lorcholy. p. 29-30

¹² "the entire vocabulary of perfumery derives ultimately from music theory.... In the perfume business, you also talk about chords and notes." (extrait du livret du CD de la bande originale, éditée par EMI Classics). La composition d'un parfum se divise en trois notes – note de tête, note de cœur et note de fond – elle-même subdivisées en accords.

¹³ Issus du monde de la pop, mais marqués d'une véritable formation musicale, Johnny Klimek et Reinhold Heil ont œuvré dans la variété pour des artistes comme Nina Hagen ou Kim Wilde. Au cinéma, ils ont travaillé ensemble sur les musiques originales des films *One Hour*

La musique est basée sur une pulsation interne, soulignée par une rythmique de basse mixée avec des battements cardiaques. Il s'agit là de placer le spectateur dans une situation ambiguë : car, si le roman comme la voix off du film retrace le parcours de Grenouille à la troisième personne, ce battement de cœur crée cependant une zone neutre. Effet couramment pratiqué dans le cinéma à sensations (suspense, thriller, etc.), la présence du battement cardiaque dans la bande-son d'un film est une insurrection de l'humain dans la dynamique narrative. Est-ce là le cœur du personnage ou celui du spectateur ? Ne pourrait-on y voir la volonté manifeste - dans un souci affiché d'impliquer le spectateur à l'action tout en appuyant l'effet d'identification au personnage - de briser cette frontière presque éternelle entre la fosse et l'écran, entre le monde de la diégèse et celui du spectateur ? Le battement de cœur au cinéma, c'est aussi saisir le public dans une temporalité et rapprocher ainsi le temps du film de celui du spectateur. Car si la notion de durée au cinéma est aléatoire et dictée par le montage (le film - sauf exceptions¹⁵ - ne propose pas d'action en durée réelle), l'intrusion d'une rythmique plus proche de celle, interne, du spectateur crée effectivement une tension, une adaptation, une identification.

Par delà cette approche résolument scandée (à laquelle l'origine électronique de la musique n'est sans doute pas étrangère), la partition se divise en deux thématiques principales : l'approche mélodique - marquant la fragrance, la féminité - et l'approche rythmique - marque du don de Grenouille.

L'utilisation de la harpe est prédominante, tant dans son approche rythmique que mélodique. Dans son étude des timbres, Mario Litwin associe la harpe au milieu aquatique¹⁶, un stéréotype musical certes, mais qui ici va faire apparaître dans l'inconscient auditif du spectateur, l'essence même du parfum.

Car l'odeur doit être visualisée. Lorsque Grenouille réalise sa première création chez le grand parfumeur Baldini, le mélange de la harpe et du glockenspiel affirme ainsi un caractère obsédant et néanmoins enfantin. Grenouille n'a pas de famille, n'a ni sens éthique ni sens moral, il a connu une évolution linéaire, heurtée par de multiples incidents mais peu bornée. Comme l'écrit Süskind, il n'a pas appris, il a seulement connu.

Enfin, la voix occupe une place prépondérante, tantôt sous forme solo, tantôt sous forme chorale¹⁷, elle féminise et sacralise le récit.

Odora obscura

Prenons l'exemple de la scène qui ouvre la deuxième partie du roman (et borne potentiellement d'un deuxième acte le film de Tykwer). Après avoir quitté Paris et fini son apprentissage chez Baldini, Grenouille décide de se diriger vers Grasse. Sur la route d'Orléans, il semble submergé par l'absence manifeste d'odeurs, du moins des strates olfactives qu'il avait pu connaître durant les 18 premières années de sa vie à Paris. Sous la plume de Patrick Süskind :

Grenouille ressentait cette simplicité comme une délivrance. Ces odeurs tranquilles flattaient sa narine. Pour la première fois de sa vie, il n'était pas obligé, à chaque respiration, de s'attendre à flairer quelque chose de nouveau, d'inattendu, d'hostile ou à perdre quelque chose d'agréable. Pour la première fois, il pouvait respirer presque librement sans avoir sans cesse l'odorat aux aguets¹⁸.

Loin du maelström et de la tourmente citadins, Grenouille a toute latitude pour profiter de ses sens et découvrir rapidement que, de la même manière qu'il ne peut verbaliser une notion ou un concept, il ne peut accorder identité et entité à un autre humain qu'à travers l'odeur que ce dernier dégage.

Jusqu'à-là, il avait toujours cru que c'était le monde en général qui le contraignait à se recroqueviller. Mais ce n'était pas le monde, c'étaient les hommes¹⁹.

Grenouille poursuit donc son parcours initiatique loin de toute humanité incarnée. Il perçoit alors toute odeur humaine comme une intrusion, voire une agression : "Plus Grenouille s'habitue à un air plus pur, plus il était sensible au choc de telle odeur humaine..."²⁰.

Lorsque Grenouille prend refuge dans une grotte, il découvre un lieu vierge de toute trace olfactive humaine. Et cette "absence de..." semble le submerger : "Grenouille mit beaucoup de temps à croire ce qu'il ne

Photo (M. Romanek), *Run Lola Run* (T. Tykwer), *Land Of The Dead* (G. A. Romero), *Sophie Scholl* (M. Rothemund) et des séries *F.B.I. Portés Disparus* (*Without a Trace*) et *Deadwood*.

¹⁴ La musique originale a d'abord été composée électroniquement sous forme de maquettes, maquettes confiées à trois orchestrateurs - Bronwen Jones, Dana Niu et Gene Pritsker - pour une orchestration en partition symphonique, enregistrée par le Philharmonique de Berlin (Berliner Philharmoniker), sous la baguette de Sir Simon Rattle.

¹⁵ Tom Tykwer avait déjà tenté l'expérience avec *Run, Lola, Run*. Citons également *High Noon* (F. Zinnemann, 1952) ou *Nick of Time* (J. Badham, 1995)

¹⁶ Mario Litwin. *Le Film et sa Musique*. Paris : Romillat, 1992, p. 42

¹⁷ Interprété par le State Choir of Latvia.

¹⁸ Patrick Süskind. *Le Parfum*. Paris : Fayard. 1986. Traduit de l'allemand par Bernard Lorcholary. p. 129

¹⁹ Patrick Süskind.*op.cit.* p. 130

²⁰ *Ibid.*, p.131.

sentait pas"²¹. Lui qui était jusqu'à lors sans cesse sur les routes devient un temps sédentaire. Et, aspect étonnant de l'œuvre, c'est au moment de cette sédentarisation - certes temporaire - qu'il est le moins amené à sentir.

La sémiotique greimassienne met en relief différentes compétences modales qu'acquiert le spectateur durant la projection d'un film²². Parmi ces compétences, le pouvoir-être du spectateur se définit par la position de ce dernier dans la salle de cinéma, position constituée de trois paramètres que sont l'obscurité, l'immobilité et l'isolement. Le spectateur filmique est alors proche de l'état de sommeil, même s'il est conscient de rêver éveillé (dans la mesure où il perçoit de l'imaginaire). Métaphorique dans le roman, la représentation de la grotte dans le film souligne l'aspect intra-utérin, cette grotte dans laquelle Grenouille se recroqueville en position fœtale²³.

Nous l'avons déjà signalé auparavant, la musique dans *Le Parfum* tend à incarner les effluves et le don de Grenouille. La grotte ne possédant pas d'odeur, il eût été juste et logique de marquer cette séquence d'un silence de pierre. Mais le réalisateur et ses deux compositeurs ont justement choisi d'appliquer à cette scène des chœurs éthérés, presque enfantins, ajoutant une dimension d'intime et de sacré à la régression du personnage. Car c'est bien dans un ventre maternel qu'il se situe alors, du moins le film donne-t-il cette image.

Lové au creux de ce giron de roches, Grenouille va également prendre conscience de sa non identité : il n'a pas d'odeur qui lui soit propre. Comme toute sa vie, il n'a pu caractériser les êtres humains qu'en fonction de leur odeur, cette absence le déshumanise²⁴. Il est une créature sans odeur dans une grotte-ventre sans odeur. Il ne peut avoir d'identité qu'en étant une altérité lui-même. Il va donc chercher à créer un parfum pour exister à travers l'odorat des autres.

Nous l'avons dit précédemment, l'odorat est un sens non requis au cinéma. Le spectateur ne peut sentir le parfum, tout comme Grenouille ne peut se sentir. Christian Metz affirme que le spectateur de cinéma est en "sous-motricité et en sur-perception" car la salle de cinéma²⁵ est éminemment le lieu où le spectateur ne se perçoit plus en tant qu'identité mais sur-perçoit ce qu'il a devant lui. Jean-Baptiste Grenouille apparaît alors comme une projection intra-diégétique du spectateur. Il y a ce pont tendu entre la diégèse et le spectateur, un entre-deux que la musique, telle une barque de Charon, ne cesse de traverser.

Le parfum de Laura

Jean-Baptiste Grenouille entame alors un véritable périple de serial-killer du 18^e siècle, cherchant à appliquer à ses victimes les techniques de distillation parfumière. Sur un chemin, il va avoir une révélation, d'abord olfactive, puis visuelle : la rencontre du but ultime de sa quête, treizième note de sa gamme olfactive, l'accord parfait entre note de tête, note de cœur et note de fond.



Visuel Grenouille	Insert	Plan sur Grenouille	Insert	Arrivée du carrosse
Instrumental Trémolos de cordes				
Vocal	Voix de soprano en insert		Voix de soprano en insert	Voix de soprano en aria

La musique agit ici en contrechamp et plonge, comme dans *Laura*, le spectateur dans une vision fantasmée du corps. La musique précède l'image, précède la représentation visuelle et tangible du personnage, comme la perception du parfum précède toujours chez Grenouille la vision réelle de l'objet : voir à ce titre, les épisodes se déroulant dans l'enfance au cours desquels le personnage évite une pomme-projectile ou bien entraîne son don par la divagation olfactive dans la nature. La représentation que peut avoir Grenouille du corps est marquée à l'image par des inserts gros plans, à la musique par des inserts vocaux, avant que l'apparition du carrosse ne révèle le corps et l'identité dans son intégralité.

Car la perception de ce corps, c'est tout autant le parfum qui l'annonce que celui qu'il laisse. A ce titre, le passage du carrosse n'est qu'une manifestation métaphorique du foulard qu'agite le parfumeur avant de humer l'essence. En nous aidant de la terminologie adaptée, nous pourrions gloser en disant que Grenouille perçoit

²¹ *Ibid.*, p.135

²² A.J. Greimas & J. Courtes, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette, 1979. En tant que récepteur des informations, le spectateur est non seulement appelé à réagir, mais aussi à agir. Cette demande d'action se structure autour de quatre modalités que son l'obligation, l'intention, le droit et la faculté. Cet ensemble de règles tente de restituer dans sa globalité le système de réception d'un discours. Voir aussi *Le Cinéma se Regarde : Spectacle et Spécularité* (sous la direction de Raphaëlle Costa de Beauregard). Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, p.63-73.

²³ "Jamais de sa vie il ne s'était senti aussi en sécurité. Même pas dans le ventre de sa mère, loin de là" in *Le Parfum*, p. 137.

²⁴ Cette prise de conscience pourrait se verbaliser sous forme de syllogisme : Tous les êtres humains ont une odeur, je n'ai pas d'odeur DONC je ne suis pas un être humain.

²⁵ Christian Metz, "Film : rêve : le savoir du sujet" in *Le Signifiant Imaginaire* (1977). Paris, Christian Bourgois Editeur, 1984, p.123-132. Ajoutons également que la grotte apparaît comme une métaphore évidente de la salle de cinéma et au théâtre d'ombres.

d'abord la note de tête (la première impression), puis la note de cœur (au passage du carrosse) avant de lancer sa quête sur la note de fond (celle qui perdure).

De là s'ensuit une longue séquence sans dialogue, séquence rythmée par la musique et quelques effets sonores. La pièce musicale, intitulée "Meeting Laura", aria chanté en italien par la soprano Chen Reiss, prend alors le devant de la scène et se fait discours à part entière, soulignant alors non seulement des analogies entre la musique et le parfum mais aussi la recherche d'un corps réconfortant²⁶. Par sa position en amorce (la musique est emblématique du parfum et donc du personnage féminin), la partition fait des mots de Verlaine un exergue comme une épitaphe : de la musique avant toute chose.

Car il s'agit pour Grenouille d'une quête d'absolu : accéder à la note ultime qui lèverait le voile des illusions et ferait de cette fragrance l'arme de séduction, et donc d'identité. Une identité qu'il puise dans le corps de ses victimes. Une identité qu'il ne perçoit que dans la fantasmatique d'un corps oublié : celui de Laura.

Conclusion

Nous voyons ainsi, dans ces deux exemples, comment la musique peut devenir certes emblématique d'un corps, emblématique d'une image, d'une représentation, mais également emblématique des sollicitations sensorielles que l'écran de cinéma, réduit à une double dimension, ne peut, seul, fournir ou véhiculer.

Dans ces deux quêtes - celle de McPherson comme celle de Grenouille - la musique joue de concert. Elle n'est pas entendue par le protagoniste²⁷ mais elle vectorise la narration vers une vérité : l'identité d'une victime et d'un assassin dans *Laura*, l'identité d'un meurtrier qui est tout autant victime de ses origines dans *Le Parfum*.

Ainsi, la partition originale, cette musique de fosse qui inonde et accompagne l'écran, dresse un pont entre deux rives, celle de l'intrigue et celle du spectateur. Elle vit dans cet entre-deux, messagère, semblant appartenir à un univers sans s'y abandonner pleinement. Focalisation interne au personnage, capital narratif ou simple ligne de vectorisation vers un à venir, elle prend ici une forme synesthésique, véritable émulsion et émulation des sens. Héritage cognitif et perceptif, tout autant souvenir que retour, la musique apporte ce qui ne peut être montré. Ce qui ne peut être perçu. L'essence. Donc l'essentiel.

²⁶ All' Anima / Si intonerà / Più armonica / La musica / Sola carezza / Sul un bruto corpo / Così respire / La lauta note / Così che sia / L'immagine / Di un angelo / Che liberi / Purissime / Discorrero / La musica / Le lacrime / Colma d'amore / Con la mia nota / Per rivederla / Per risvegliarla / Se risvelata / Io sapro sentirla / Nel precoce feto / E così restero

²⁷ Dans *Laura*, McPherson entend l'air musical préféré de l'héroïne sur un phonographe. Dans *Le Parfum*, Jean-Baptiste perçoit ses propres battements de cœur.