

PARFUMS ET MIASMES

OLFACTOGRAPHIES LITTÉRAIRES ET CINÉMATOGRAPHIQUES

PERFUMES AND MIASMA: LITERARY AND FILM OLFACTOGRAPHIES

Nikol Dziub¹

RÉSUMÉ : Il est intéressant de réfléchir sur la relation de la littérature et du cinéma à un objet qui leur échappe à l'une comme à l'autre : l'odeur, le parfum. L'objectif du présent article est d'observer comment la littérature (nous nous arrêterons en particulier sur le cas de Proust) et le cinéma s'y prennent pour *dire* et pour *montrer* le parfum, et comment ils s'empruntent mutuellement ruses et stratagèmes pour rendre un objet qui leur est étranger. Par ailleurs, si la littérature fait parfois des odeurs et des parfums un usage dénotant une sorte d'optimisme (c'est du moins ce qui appert de quelques réflexions de Roland Barthes), une certaine olfactographie cinématographique semble jouer sur l'imaginaire du péché originel. L'acte cinématographique peut en effet sembler s'apparenter à un viol optique (c'est la thèse que Michael Powell développe dans son film intitulé *Le Voyeur*, 1960), de telle sorte que l'œuvre et l'homme cinématographiques naissent coupables. Cette sombre morale (qui n'est bien sûr l'apanage du cinéma, et que Baudelaire, par exemple, préfigure), est, *mutatis mutandis*, celle du roman de Patrick Süskind, *Das Parfum* (1985, adapté au cinéma en 2006 par Tom Tykwer), qui raconte l'histoire d'un enfant naissant dans les immondices, matricide malgré lui et futur parfumeur-meurtrier.

MOTS-CLÉS : Cinéma ; Littérature ; Parfum ; Olfactographie ; Süskind.

ABSTRACT: Fragrance is a difficult object to evoke for both literature and cinema. The purpose of this paper is to describe how writers (particularly Proust) and film directors borrow each other's ruses and stratagems to write or to show fragrances. But, whereas literature's use of perfumes denotes a kind of optimism (this is at least what appears from some notes of Roland Barthes), film olfactography seems sometimes to refer to the original sin imaginary (that is the thesis that Michael Powell develops in his film *Peeping Tom*, 1960), as if the motion picture and the film makers themselves were already born guilty. This imagination (which of course is not cinema's prerogative, and which Baudelaire, for example, foreshadows) is, *mutatis mutandis*, that of the novel by Patrick Süskind, *Das Parfum* (1985, adapted for film in 2006 by Tom Tykwer), which tells the story of an involuntarily matricide child, born in filth and who is a future perfumer/killer.

KEYWORDS: Cinema; Literature; Perfume; Olfactography; Süskind.

Si le cinéma dialogue avec la littérature, c'est, entre autres raisons, pour interroger ses propres limites. L'art cinématographique est-il un rival de l'art littéraire ? La littérature s'inspire-t-elle des procédés cinématographiques pour se moderniser ? Ces questions, quoique générales, ne sont pas sans fondement ; car le cinéma, en tant qu'art de l'image en mouvement, a besoin de la littérature pour s'écrire. Quant à la littérature, elle dialogue depuis toujours avec les dispositifs mimétiques des arts de l'image (peinture, sculpture, photographie, cinéma) ; les arts visuels sont pour elle alternativement des concurrents, des modèles, des anti-modèles.

Afin de repenser les affinités entre les deux arts, il nous semble intéressant de réfléchir sur la relation de la littérature et du cinéma à un objet qui leur échappe à l'une comme à l'autre : l'odeur, le parfum. Ce qui relève de l'odorat ne peut pas être montré, mais peut être représenté, soit par métonymie (l'objet odoriférant étant signe du parfum qu'il dégage ou les réactions du

¹ Docteure en langues et littératures française, générale et comparée et enseignante à l'Université de Haute-Alsace. E-mail : nikol.dziub@uha.fr

sujet sentant étant signes de l'objet senti), soit par le biais d'une description ; parfois même, le parfum est *mis en récit* : c'est le cas dans le roman de Patrick Süskind, *Le Parfum (Das Parfum, 1985)*, adapté au cinéma en 2006 par Tom Tykwer (rares sont les fictions cinématographiques olfactives à ce point : seul *Parfum de femme – Profumo di donna, 1974* – de Dino Risi, qui raconte l'histoire d'un aveugle capable de reconnaître une femme à son seul parfum, peut lui faire concurrence).

Le parfum est un objet que la littérature peut en apparence saisir plus facilement que le cinéma, puisqu'elle a la ressource de décrire les odeurs, tandis que le cinéma ne peut ni les faire sentir, ni les évoquer par les mots (si ce n'est parfois dans les dialogues ou dans un commentaire narratorial). Cela explique sans doute le fait que la question de l'odeur et de l'odorat au cinéma ait jusqu'ici été très peu étudiée. Nous voudrions voir ainsi comment le cinéma emprunte certaines des ruses de la littérature pour *dire* le parfum, et quels stratagèmes il invente pour faire sien par ses propres moyens le monde olfactif – stratagèmes que la littérature ne manque pas d'exploiter à son tour. Laura Marks (2000, 2002) distingue trois manières de dire cinématographiquement le sensible non visuel : l'identification olfactive (on regarde quelqu'un, on s'identifie à lui et on s'approprie ses sensations olfactives) ; le surinvestissement sonore (quand le bruit semble plus présent que l'image) ; et le rapprochement qui transforme le visuel en haptique (quand la caméra se retrouve si près de l'objet qu'elle en rend sensible la texture). Toutefois, si ces artifices sont proprement cinématographiques, Laura Marks ne parvient pas à distinguer *du point de vue narratologique* la représentation cinématographique des odeurs de leur représentation littéraire. En effet, quand elle note que « l'odeur est déjà un film, en ce sens qu'elle est une perception qui génère une narration mentale chez celui qui la perçoit »² (MARKS, 2002, p. 114), elle n'est pas loin de définir la façon dont Proust traite les odeurs dans *À la recherche du temps perdu*. Or, la question peut être posée de savoir si littérature et cinéma mettent en récit les odeurs de la même manière. Certes, on ne peut parler de la littérature et du cinéma comme d'ensembles homogènes ; il n'en demeure pas moins que certaines œuvres semblent paradigmatiques, et suggèrent l'idée, sinon d'une essence, du moins d'une orientation émotionnelle propre à chacun des deux médiums (orientation liée sans doute, dans le cas du cinéma, au contexte d'émergence et de développement du médium). Cela n'empêche pas qu'il y ait des courants d'influences réciproques : il nous semble ainsi qu'une œuvre comme celle de Süskind, du fait de son agencement narratif, est paradoxalement révélatrice de l'influence de l'olfactographie cinématographique sur l'écriture littéraire des odeurs.

PROUST, LE PARFUM ET LE CINÉMA

Partons de Marcel Proust : chez lui, l'acte olfactif est un percept hissé au rang d'esthétique, et qui surtout est au fondement de l'œuvre à la fois narrative et méta-narrative que constitue *À la recherche du temps perdu*. Le cinéma est loin d'être un modèle pour Proust. Dans une de ses lettres, adressée à Jean de Pierrefeu début 1920, il avoue : « Je ne suis même jamais – ce que je regrette [...] car cela m'a toujours beaucoup tenté – entré dans un cinéma. Je n'en ai jamais vu » (BENHAÏM, 2006, p. 148-149). Certes, si l'on en croit Maurice Merleau-Ponty, chez Proust, « il n'y

² Je traduis : « Smell is already a movie, in the sense that it is a perception that generates a mental narrative for the perceiver ».

a pas de vision sans écran » (1964, p. 196). Mais cette formule peut être interprétée de plusieurs manières, car l'écran est un voile qui cache le visible autant qu'une toile sur laquelle se projettent les images. Proust, en tout cas, n'avait pas une vue très fine, et ses impressions comme les images qu'il développe sont souvent liées à ce défaut qui le rend unique. Dans *Le Temps retrouvé*, il affirme d'ailleurs que le style « est une question non de technique, mais de vision » : le style révèle « la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde » (PROUST, 1927, p. 52). La vision, dans un mouvement de compensation, remplace la vue, et donne à l'écriture la capacité de mettre en lumière ce qui est du domaine de l'invisible. Mais Proust développe également un *sens de substitution* : l'odorat (qui ne peut, cela va de soi, être indépendant du goût).

Du point de vue de l'esthétique, le parfum est à la fois présent et absent. Le parfum est un objet esthétique comme un autre – à ceci près qu'il n'est guère définissable, et qu'il échappe à première vue à la représentation. La poétique du parfum chez Proust est à cet égard archétypale ; l'œuvre entière est une vaste paraphrase, un vaste chemin de mots qui mène d'un parfum indéfinissable à son secret. Certes, chez Proust (*Sodome et Gomorrhe*), tout parfum est désir :

Ces désirs [pour une femme dont on a rêvé] sont seulement le désir de tel être ; vagues comme des parfums, comme le styrax était le désir de Prothyraia, le safran le désir éthéré, les aromates le désir d'Héra, la myrrhe le parfum des mages, la manne le désir de Nikè, l'encens le parfum de la mer. Mais ces parfums que chantent les Hymnes orphiques sont bien moins nombreux que les divinités qu'ils chérissent. La myrrhe est le parfum des mages, mais aussi de Protogonos, de Neptune, de Nérée, de Leto ; l'encens est le parfum de la mer [...]. (PROUST, 1921-1924, p. 305)

Certes, comme le note Jean-Pierre Mourey, « la sensation proustienne, comme la sensation cézannienne qui voit l'odeur de la pomme, le parfum d'un tissu de femme dans la peinture de Delacroix, accède à des intensités sensibles qui détruisent les frontières établies entre les diverses perceptions par le discours traditionnel et la vieille psychologie » (1993, p. 79).

Certes, pour Proust, le parfum fait partie d'un « agencement » érotique (DELEUZE ; GUATTARI, 1980) ; il ne désire pas telle femme, ni tel parfum : il désire un « agencement » parfum-femme, telle femme exhalant tel parfum, ou tel parfum exhalé par telle femme. Et c'est pourquoi il développe toute une mythologie des parfums, associant avec une étrange rigueur tel vague désir à tel parfum indéfinissable. Mais c'est aussi de la sorte que le désir érotique se métamorphose en désir épistémologique : l'homme ne désire plus seulement posséder l'aimée, il veut connaître la formule, le secret de son parfum.

Et quel est le secret du parfum, la clef du parfum ? À quoi le parfum mène-t-il ? À un autre parfum, à un parfum derrière le parfum (la madeleine mène à une autre madeleine) – de même que la sensation (haptique) du pavé inégal mène à une sensation équivalente. De la sorte, le *sentir*, chez Proust (toutes les formes du *sentir*, mais d'abord, dans l'ordre chronologique de l'œuvre, le sentir olfactif/gustatif) – reste inintelligible – faut-il s'en étonner, de la part d'un écrivain qui « chaque jour [...] accorde moins de prix à l'intelligence » ? (PROUST, 1971, p. 216). Ce qui est

pensé, dans *La Recherche*, ce n'est ni le parfum initial, ni le parfum final, mais ce qui les sépare et les relie – le temps. C'est d'ailleurs précisément pour cela que Proust rejette (malgré l'intérêt qu'il dit éprouver pour une forme d'art qu'il connaît mal) le cinéma (PROUST, 1927, p. 35-36). Il y a un certain domaine de la réalité que le cinéma ne peut saisir :

Si la réalité était cette espèce de déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun, parce que, quand nous disons : un mauvais temps, une guerre, une station de voitures, un restaurant éclairé, un jardin en fleurs, tout le monde sait ce que nous voulons dire ; si la réalité était cela, sans doute une sorte de film cinématographique de ces choses suffirait et le « style », la « littérature » qui s'écarteraient de leurs simples données seraient un hors-d'œuvre artificiel. Mais était-ce bien cela, la réalité ? (PROUST, 1927, p. 36-37).

Pour Proust, le défaut du cinéma est qu'il assujetti au temps objectif, au temps des objets. Il est vrai que, d'après Thomas Carrier-Lafleur,

Proust fait subir au « cinéma » (au concept auquel renvoie le terme) le même traitement pseudo-cinématographique que celui qu'il dénonce. Pour le dire autrement, si le cinéma n'est pas en mesure de différencier les multiples expériences et sensations comprises dans ces expressions en apparence simples que sont le « mauvais temps » ou le « restaurant éclairé », Proust ne le fait pas non plus pour ce qui est du cinéma. (2014, p. 533)

Or, pour trouver ou retrouver le temps pur, Proust a dû, toujours selon Thomas Carrier-Lafleur, recourir au procédé cinématographique du « montage d'impossibilités, ce saut sur place qui opère une transversale entre les différents plans de la réalité » (p. 700). Et Jean Cléder, de son côté, note que « les phrases longues » de Proust « constitu[ent] une cinématographie » (2012, p. 173) dans la mesure où, selon les mots de de Raoul Ruiz, elles « font jouer un effet onirique de déplacement d'intensité » (1999, p. 46).

Toujours est-il que, dans l'idée de Proust, l'immense arrêt sur image (sur image olfactive, sur parfum) en quoi consiste l'acte de rechercher le temps perdu appelle une écriture anti-cinématographique. Le parfum immobilise l'image, il arrête le temps et en change le statut : le temps n'est plus ce flot qui faisait avancer le navire narratif ; il devient objet de l'écriture, et c'est pourquoi le livre de Proust s'apparente, du moins si on choisit une certaine perspective de lecture, à une vaste parenthèse. À ce sujet, il importe de noter que les mots du parfum, chez Proust, sont soit nominaux et érudits, soit théoriques. Le parfum ne peut être dit directement ; il ne peut être dit que dans la mesure où il est l'une des modalités du temps, l'une des formes sensibles du temps – non du temps qui passe, et qu'on perd, mais du *temps pur* que Proust veut retrouver, et qui ressemble fort, sinon à l'éternité, du moins à un temps arrêté (ou vide). Bertrand Westphal, se référant à Paul Rodaway et à son concept d'« olfactory geography » (1994, chapitre 5), souligne cette dimension temporelle du parfum – qui arrête, ou tente d'arrêter le temps :

Rodaway dresse une géographie olfactive à partir de quelques exemples tirés d'œuvres de Aldous Huxley et de Graham Greene. Après avoir souligné la difficulté d'un classement – et donc d'une analyse « scientifique » – des odeurs, il note que celles-ci inscrivent le sujet dans l'espace mais aussi dans le temps, car on conserve une mémoire olfactive (éventuellement associée à un lieu précis) (2007, p. 218-219).

Les relations entre temps et parfum s'inscrivent dans le cadre du mécanisme d'échanges bilatéraux entre percepts et concepts que décrit Deleuze dans la *Logique du sens* : « La pure positivité du fini est l'objet des sens ; la positivité du véritable infini, l'objet de la pensée. Aucune opposition entre ces deux points de vue, mais une corrélation. » (1969, p. 324). Le parfum permet de sentir le temps, il est *odeur du temps* (retrouvé), et le temps permet, en retour, de penser ou du moins de dire le parfum (*Du côté de chez Swann*) :

après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir (PROUST, 1946, p. 70).

LE CINÉMA ET LE PÉCHÉ ORIGINAL

Pour l'écrivain, le cinéma peut donc être repoussant du fait de sa miméticité excessivement objective. « Sa seule justification est de nous arracher la peau et de nous montrer nus, écorchés, dépouillés dans une lumière plus réfrigérante que celle qui tombe de l'étoile d'Absinthe » (1956, p. 40), affirme, dans *Une nuit dans la forêt* (1929), Blaise Cendrars (qui est également auteur de *l'ABC du Cinéma* et de *Hollywood. La Mecque du cinéma*). Luce Irigaray, justement, note que la peau est le plus social de tous les supports sensoriels, et qu'elle est le lieu géométrique de la relation de l'être au monde. Dans « Comment créer notre beauté ? » (voir *Je, tu, nous*), elle parle du sentiment de déchirement qu'expriment les productions féminines :

Le déchirement manifesté dans les œuvres des femmes ne serait pas sans rapport avec ces personnages masqués, soumis au destin, des tragédies grecques. Les uns seraient survêtus, notamment en femmes ; celles-ci seraient trop dépouillées, dénudées. Elles n'auraient même plus leur peau intacte pour les garder corporellement entières, même plus l'amour de leur mère pour protéger leur identité de filles, de vierges (1990, p. 121-122).

Or, le cinéma, à certains égards, s'apparente à un viol – à un viol incestueux parfois. Claude Simon écrit dans *Les Géorgiques* que la salle de cinéma – qu'il compare à une « caverne » (1981, p. 221) où le flux lumineux du projecteur fonctionne comme un « pinceau bleuâtre jailli de la cabine de projection [...] révélant ses lentes dérives, comme une sorte de laitance, de placenta »

(1981, p. 211) – expulse les spectateurs « comme d'un tiède et fallacieux abri » (1981, p. 213). De même, pour Cendrars, le cinéma est utérin (BENHAÏM, 2006, p. 149-150). C'est pourquoi d'ailleurs les odeurs y auraient tout à fait leur place – c'est ce qu'il affirme dans *L'Homme foudroyé* : « L'odorat est atavique. Est-ce un sens en voie de régression ? Un bon odorat, un odorat très développé est-il un signe de dégénérescence ? [...] À quand la transmission des parfums par radio et le télé-odorat au cinéma ? » (CENDRARS, 1946, p. 78). Signalons en passant qu'aujourd'hui, le cinéma commence à utiliser la technologie iSmell.

Le cinéma est aussi un rituel – justement parce qu'il brave certains interdits ; la salle de cinéma est un lieu de passage initiatique : « Le rituel initiatique porte sur le devant de la scène tout ce qui est normalement masqué par les apparences du quotidien » (BONHOMME, 2011, p. 61). *Peeping Tom (Le Voyeur, 1960)* de Michael Powell, film hautement autoréflexif, est de ce point de vue une œuvre-clef. En effet, le voyeur sert de lien entre ce qui est devant la caméra et ce qui se trouve derrière elle. Mark Lewis est un jeune opérateur, qui se promène avec sa caméra 16 mm et l'utilise pour filmer des prostituées qu'il accoste et qu'il tue, dans une mise-en-scène très sophistiquée : il filme leur regard alors qu'elles sont confrontées à leur propre mort. S'il agit ainsi, c'est que lui-même a souffert du regard envahissant, autoritaire, totalitaire de son père, qui, biologiste, filmait son propre fils pour étudier les émotions humaines (en particulier les manifestations de la peur, du désespoir et de la curiosité). La voisine de Mark Lewis, curieuse, lui demande de lui montrer ces bandes, où on le voit réveillé en sursaut par son père, ou observant un couple qui s'embrasse – ou encore veillant sa mère morte ; et Mark, de son côté, désire filmer la stupeur et l'effroi de sa voisine : « Je veux filmer comme tu regardes », lui dit-il. Il ne suffit pas d'affirmer, comme le fait Olivier Dekens (qui, dans sa *Philosophie sur grand écran. Manuel de cinéphilosophie*, s'appuie sur *Le Voyeur* pour illustrer certaines notions tirées des *Principes de la connaissance humaine* de George Berkeley), que le film de Michael Powell propose une « interprétation névrotique de l'immatérialisme, qui réduit le réel à son être-filmé » (DEKENS, 2003, p. 29). Ce qui importe le plus, c'est que le voyeur est celui qui, dans un geste épistémologiquement incestueux, montre le regard. À la fin du film, le personnage se suicide en filmant sa propre mort (curieusement, seule sa logeuse *aveugle* a pressenti ce drame) : ce que Michael Powell annonce, c'est que le cinéma court, du fait de son caractère nécessairement autoréflexif, inévitablement incestueux, à sa perte.

Toutefois, si le cinéma met à nu, s'il instaure le règne d'un *voir* sans limites, s'il impose au spectateur un régime panoptique, et l'oblige qui plus est à se mettre dans la position du persécuteur (car si le cinéma ne voit pas tout, il est intégralement et exclusivement vu, de telle manière que, comme le note Olivier Dekens, le spectateur est comme contaminé par la scoptophobie – la pathologie du voyeur –, et qu'il est donc en un sens complice des crimes auxquels il assiste), il semble incapable de rendre les odeurs et les parfums. Cherchant à définir les limites du cinéma, Roland Barthes note ainsi qu'il « ne peut pas *faire sentir*, ce que peut parfaitement le texte » (2015, p. 238). Certes, ailleurs, il note qu'« écrite, la merde ne sent pas. » (1971, p. 140). Toujours est-il que, pour lui, il y a un parfum du texte, ou du moins il peut y avoir un parfum du texte, tandis qu'il ne peut y avoir de parfum de l'œuvre cinématographique. Nietzsche lui aussi tient qu'il existe un *sens olfactif* des mots : « Chaque mot a son odeur : il y a une harmonie et une dissonance des parfums, donc aussi des mots » (1906, p. 293) ; et Ruskin, sans être aussi

théorique, semble penser de même : « j'ai senti en effet que le parfum mystique des rosiers de Saron n'était pas à tout jamais évanoui, puisqu'on le respire encore, au moins dans ses paroles » (RUSKIN, 1904, p. 48). D'après Barthes, c'est à l'épigraphe qu'est dévolu le rôle de donner la *note* odoriférante du discours à venir : « Cette épigraphe, en effet, c'est un *parfum* » (2015, p. 238). Le paratexte fournit au lecteur la clef de l'atmosphère aromatique du texte à venir. Les effluves de l'épigraphe forment une sorte d'écran révélateur, qui couvrira et soutiendra l'ensemble du texte. Pour expliquer comment fonctionne l'épigraphe, Barthes donne l'exemple d'un passage des *Mémoires d'outre-tombe* (1849) (Proust, dans *Le Temps retrouvé*, cite également ce passage, qu'il considère comme « une des deux ou trois plus belles phrases de ces *Mémoires* » 1927, p. 75) : « Une odeur fine et suave d'héliotrope s'exhalait d'un petit carré de fèves en fleurs [...] Dans ce parfum non respiré de la beauté, non épuré dans son sein, non répandu sur ses traces, dans ce parfum chargé d'aurore, de culture et de monde, il y avait toutes les mélancolies des regrets, de l'absence et de la jeunesse » (CHATEAUBRIAND, 1910, p. 343). Dans ces quelques lignes, les parfums apparaissent, par le biais d'un glissement hypallagique, comme des états d'âme du paysage ; mais en même temps, Chateaubriand indique, en creux, la dimension morale de l'émotion olfactive. Car c'est sa virginité qui fait tout le prix du parfum « non respiré » – de telle sorte que la perception du parfum, comme la lecture du texte, s'apparente à une transgression, à une violation de pureté. Virginia Woolf avance d'ailleurs, dans son essai intitulé *On Being Ill* (1930), une idée semblable, à ceci près que pour elle, la pureté n'est pas donnée d'emblée au lecteur, qui doit la découvrir par un travail de déduction alchimique :

dès que nous déclinons, avec la police congédiée, nous nous approchons subrepticement d'un poème obscur de Mallarmé ou de Donne, de quelque expression de latin ou de grec, et les mots livrent leur parfum, distillent leur saveur ; alors, si nous finissons par en saisir la signification, celle-ci s'avère d'autant plus riche qu'elle nous est parvenue d'abord par la voie des sens, par l'intermédiaire du palais et des narines, telle une odeur intrigante. (WOOLF, 2007, p. 50-51)

Si l'on se fie à la morale résolument autoréflexive du film de Michael Powell, il ne peut en aller de même dans le cinéma, puisque l'œuvre cinématographique semble naître d'un viol optique qui la prive *a priori* de virginité.

LE PARFUM : UNE ŒUVRE HYBRIDE

La littérature n'hésite pas à faire sien ce qu'on pourrait appeler le « pessimisme cinématographique », si la thèse implicite de l'œuvre de Michael Powell n'était pas partiellement infirmée par le fait que la littérature a précédé parfois le cinéma dans cette voie. Prenons *Les Fleurs du mal*. Baudelaire célèbre, avant Proust, le pouvoir de résurrection (au sens actif du terme) du parfum :

Lecteur, as-tu quelquefois respiré
Avec ivresse et lente gourmandise

Ce grain d'encens qui remplit une église,
Ou d'un sachet le musc invétéré ?

Charme profond, magique, dont nous grise
Dans le présent le passé restauré ! (BAUDELAIRE, 86)

Toutefois, l'adresse au lecteur qui ouvre le recueil est un hymne vindicatif aux « ténèbres qui puent ». (49) Il est donc des œuvres littéraires (certaines pré-cinématographiques) auxquelles il manque le *parfum de virginité*. *Le Parfum* de Patrick Süskind est de celles-ci. Dès *l'incipit*, c'est la puanteur qui règne – une puanteur inséparable de l'idée de copulation et de parturition coupables. Donner la vie et donner la mort ne font qu'un :

Et quand les douleurs se précisèrent, elle s'accroupit et accoucha sous son étal, tout comme les autres fois, et trancha avec son couteau à poisson le cordon de ce qui venait d'arriver là. Mais voici qu'à cause de la chaleur et de la puanteur (qu'elle ne percevait pas comme telles, mais plutôt seulement comme une chose insupportable et enivrante, un champ de lis ou une chambre close où l'on a mis trop de jonquilles), elle tourna de l'œil, bascula sur le côté, roula sous la table et jusque sur le pavé, restant là en pleine rue, le couteau à la main (SÜSKIND, 1986, p. 7-8).

La mère semble prête à tuer son enfant. De plus, la naissance est meurtre de la mère par le nouveau-né ; le cri de l'enfant est signe de vie, mais il envoie sa mère à la mort. C'est parce que l'enfant, dont l'odorat est déjà surdéveloppé, hurle de dégoût, que les voisins comprennent que la poissonnière est multiples fois infanticide. L'enfant qui naît est à la fois victime et coupable. Il subit un viol olfactif, et c'est par esprit de vengeance qu'il voudra se rendre maître des odeurs. Être victime, c'est devenir bourreau : c'est que sentir, c'est à la fois subir une odeur et la dégager, être l'esclave des odeurs et les soumettre à sa volonté. Toute odeur est ambivalente, bouffée de vie et atmosphère mortelle : « L'odeur est aussi bien l'atmosphère de l'érotisme, de cette folle dépense dont son explosion est l'image, que l'émanation de l'usure universelle des choses, du lent processus qui par une perte progressive de substance les conduit à la mort » (LAURICHESSE, 1998, p. 189). Grâce à son odorat hypertrophié, Jean-Baptiste Grenouille (c'est le nom du héros du *Parfum*), qui perçoit Paris (le Paris d'avant la Révolution, un Paris qui était encore l'endroit le plus nauséabond du royaume) par ses odeurs plutôt que par ses couleurs, se rend maître non d'une « géographie haptique ou auditive » (WESTPHAL, 2007, p. 218), mais d'une géographie olfactive. Cela fait de lui un tyran des cœurs et un bourreau des corps :

Car les hommes pouvaient fermer les yeux devant la grandeur, devant l'horreur, devant la beauté, et ils pouvaient ne pas prêter l'oreille à des mélodies ou à des paroles enjôleuses. Mais ils ne pouvaient se soustraire à l'odeur. Car l'odeur était sœur de la respiration. Elle pénétrait dans les hommes en même temps que celle-ci ; ils ne pouvaient se défendre d'elle, s'ils voulaient vivre. Et l'odeur pénétrait

directement en eux, jusqu'à leur cœur, et elle y décidait catégoriquement de l'inclination et du mépris, du dégoût et du désir, de l'amour et de la haine. Qui maîtrisait les odeurs maîtrisait le cœur des hommes. (SÜSKIND, 1986, p. 173)

Süskind prend ainsi le contrepied de Kant, d'Adorno et d'Horkheimer. Pour Kant, l'odorat est le moins important des sens, puisque tout parfum est transitoire. Quant à Adorno et Horkheimer, ils tiennent que l'acte olfactif témoigne d'un besoin de s'assimiler à l'autre. Selon eux, l'acte de regarder est narcissique, tandis que l'odeur dissout le soi-même (RINDISBACHER, 1992). Il va de soi que l'histoire du parfumeur meurtrier infirme l'une comme l'autre ces deux théories.

Jean-Baptiste Grenouille naît donc dans la puanteur, et de la puanteur (car c'est la puanteur qui décide de sa personnalité et de sa carrière futures). La puanteur est féconde ; elle l'est, en particulier, lexicalement. Le texte, comme son héros, naît de et dans la puanteur. Süskind, dès les premières lignes, modalise abondamment les mots *puer* et *puanteur* :

Les rues puaiement le fumier, les arrière-cours puaiement l'urine, les cages d'escalier puaiement le bois moisi et la crotte de ras, les cuisines le chou pourri et la graisse de mouton ; les pièces d'habitation mal aérées puaiement la poussière renfermée, les chambres à coucher puaiement les draps crasseux, les courtepentes moites et le remugle âcre des pots de chambre. Les cheminées crachaient une puanteur de soufre, les tanneries la puanteur de leurs bains corrosifs, et les abattoirs la puanteur du sang caillé. Les gens puaiement la sueur et les vêtements non lavés ; leurs bouches puaiement les dents gâtées, leurs estomacs puaiement le jus d'oignons, et leurs corps, dès qu'ils n'étaient plus tout jeunes, puaiement le vieux fromage et le lait aigre et les tumeurs éruptives. Les rivières puaiement, les places puaiement, cela puait sous les ponts et dans les palais. Le paysan puait comme le prêtre, le compagnon tout comme l'épouse de son maître artisan, la noblesse puait du haut jusqu'en bas, et le roi lui-même puait, il puait comme un fauve, et la reine comme une vieille chèvre. (SÜSKIND, 1986, p. 5)

Pour Tom Tykwer, c'est précisément en cela que Patrick Süskind est un véritable génie du mot : il réussit à faire sentir au lecteur un grand nombre d'odeurs – alors qu'en général, un « livre ne sent rien » :

Je me disais que le livre réussissait à faire sentir les odeurs, alors qu'évidemment, le livre ne sent rien ; il doit y avoir quelque chose dans le langage que ce gars utilise, qui parvient à introduire les gens dans l'univers olfactif. J'avais le sentiment que c'était là l'affaire du langage, du langage de la littérature. Et c'est notre tâche d'utiliser notre langage, le langage cinématographique, et de faire comme si nous étions en terre inconnue, et d'être aussi inventifs que nous le pouvons, pour

rendre le cinéma perméable à cette expérience. C'était le défi de ce film. Pourquoi ferais-je un film, si je n'avais pas le sentiment de me trouver devant un défi³ ?

L'odorat, comme chez Proust, est donc chez Süskind le premier des sens. Toutefois, dans *Le Parfum*, l'odorat est un sens maudit – et il est dit selon un agencement narratif qui fait signe, nous semble-t-il, vers une transcription du roman au cinéma. Il est vrai que Süskind s'est inspiré du roman décadent de Huysmans, *À rebours*, dans lequel le parfum joue un rôle esthétique. Des Esseintes (dont le nom renvoie d'ailleurs à l'essence comme à la révélation des sens éteints) est un personnage raffiné et un spécialiste de l'art de la parfumerie. Mais c'est sur l'excès de sensibilité de son personnage que Huysmans veut mettre l'accent : l'âme d'un artiste est forcément malade, puisque l'un des sens paralyse les autres sens. Et c'est en ceci précisément que le roman de Süskind diffère de celui de Huysmans. Chez Süskind, l'odorat n'obnubile pas les autres sens : au contraire, il les entraîne par synesthésie, il déteint sur eux : le monde est détestable, il est laid et bruyant car il est puant. C'est pourquoi, alors que chez Huysmans, l'instrument à sentir devenait instrument à souffrir, chez Süskind, l'instrument à sentir se transforme en instrument à tuer : Grenouille, en effet, condamne les femmes à mort pour voler leur odeur.

Le roman est adapté au cinéma en 2006, sous un titre qui met l'accent sur le pessimisme essentiel du récit : *Perfume. The Story of a Murderer* (*Le Parfum : histoire d'un meurtrier*) Le pessimisme de l'*incipit* est à la hauteur de celui du titre. Le film commence en effet sur une prolepse (un *flashforward*) : le jugement de Jean-Baptiste Grenouille pour ses meurtres. Grenouille est ensuite montré en plan taille, puis la caméra se rapproche progressivement, jusqu'à ce qu'on ne voie plus que son nez : le réalisateur joue sur le fait que c'est la « proximité de l'objet [qui] suscite l'angoisse » (TOUDOIRE-SURLAPIERRE, 2012, p. 14), et recourt aux pouvoirs conjugués de la synecdoque – le nez pour l'homme à qui il appartient – et de la métonymie – le nez pour ce qu'il sent, et pour son pouvoir de sentir. La voix du narrateur présente le personnage, et le situe dans son environnement, le Paris du XVIII^e siècle – une ville dont l'odeur est immonde. De la sorte, le réalisateur conclut un pacte avec le spectateur, qui doit dès le début du film s'introduire dans une autre époque que la sienne, dans une autre odeur aussi. Le réalisateur joue sur l'effet de décalage, déjà exploité dans le livre : « À l'époque dont nous parlons, il régnait dans les villes une puanteur à peine imaginable pour les modernes que nous sommes » (SÜSKIND, 1986, p. 5). C'est là d'ailleurs un *topos* de l'histoire olfactive, comme l'indiquent ces lignes d'Alain Corbin : « La tolérance de la puanteur, dont les observateurs commencent à s'étonner et qu'ils attribuent à l'habitude, prouve le décalage des comportements » (1986, p. 67).

Le film montre ensuite l'accouchement. La juxtaposition des deux scènes, et le fait que le jugement précède la naissance, tout cela fait sens : Grenouille naît coupable d'une mère coupable (c'est pourquoi d'ailleurs sa *fin* sera semblable à celle de sa mère : il sera pendu). Notons aussi que l'enchaînement entre l'image du nez et la scène de l'enfantement est loin d'être anodin.

³ Je traduis : « I thought the book *does* make it work and it obviously doesn't smell, so there must be something about the language that this guy's using that was so successful to make people feel in the olfactory universe. I felt like if it's a matter of language, and this was literature language, it's a task for us to use our language, the cinematic language, in order to take as new territory and be as inventive as we can to get transparency into this experience. This was the challenge of the film. Why should I make a movie if I don't feel challenged? » (MURRAY, 2006)

En effet, l'odorat est lié à la sexualité – on peut penser à ces mots de Huysmans (*À rebours*, 1884) : « des baisers très profonds tous imbibés d'odeurs » (2004, p. 137). Pour Freud, l'odorat, comme tous les sens, peut porter les stigmates de pathologies inconscientes (ou plus exactement : de pathologies de l'inconscient). Après avoir examiné la rhinite chronique d'une patiente (nommée Lucy R.), il diagnostique par exemple une pathologie dérivée d'une hallucination olfactive générée par un traumatisme psychique (FREUD, 1956, p. 90). Quant à Wilhelm Fliess, il note, dans son ouvrage intitulé *Les Relations entre le nez et les organes génitaux féminins*, que le « nez est en relation avec l'organe génital » (1977, p. 11). De la sorte, l'accouchement s'apparente à un viol de la mère par son enfant. Signalons aussi que, naissant dans un immonde remugle, l'enfant, encore aveugle, ne peut voir ce qui l'entoure. Cela participe de sa culpabilité essentielle. N'oublions pas la cécité d'Œdipe. La punition qu'Œdipe s'inflige, c'est celle qui est infligée par anticipation à l'enfant qui naît.

Le nouveau-né est donc privé de communication visuelle avec son environnement ; mais la perception olfactive ne lui est pas étrangère. Le lecteur se trouve dans une situation contraire : il ne peut sentir ce que sent l'enfant ; mais il peut voir ce qu'il ne voit pas. Jouant sur les pouvoirs de la synesthésie, le réalisateur fait entendre les cris des animaux que l'on abat, il montre la viande saignante sur les étals, il montre un homme qui vomit (désignant encore une fois la puanteur par le biais d'une métonymie). On voit aussi le bébé qui suffoque et finit par crier, comme étouffé déjà par la puanteur. L'enfant est mort-né, ou presque, et meurtrier-né, il naît dans la mort. Le réalisateur joue sur l'ambiguïté de certaines phrases du roman : Süskind écrit par exemple que, sentant venir l'accouchement, « la mère de Grenouille souhait[e] que tout cela finisse » (1986, p. 7). Les images du film sont naturalistes, écœurantes, elles ne sont pas sans rappeler l'esthétique zolienne. Dans *Nana* (1880), où prostitution rime avec voyeurisme et mort, la puanteur est suffocante, les odeurs louches tuent :

Le comte Muffat, pris de sueur, venait de retirer son chapeau ; ce qui l'incommodait surtout, c'était l'étouffement de l'air, épaissi, surchauffé, où traînait une odeur forte, cette odeur des coulisses, puant le gaz, la colle des décors, la saleté des coins sombres, les dessous douteux des figurantes. (ZOLA, 1881, p. 152)

Seulement, chez Zola, c'est la Prostituée, créature déchue, qui vit dans les exhalaisons fétides, et non la Mère. Anna Gural-Migdal note que le geste cinématographique est par essence hyper-expressif et hyper-réaliste : « On peut [...] supposer que l'image mouvante trouve sa part de subjectivité réaliste dans la perception sensorielle, dans la vérité des sensations individuelles, dans la matérialisation à outrance de l'objet évoqué par sa forme, sa couleur, son odeur, ou sa texture » (GURAL-MIGDAL, 2012, p. 39). Toutefois, la continuité entre réalisme littéraire (ou naturalisme littéraire) et réalisme cinématographique est relative ; car si le rendu descriptif-expressif est semblable, la mise-en-récit diffère : c'est que la vision (morale) de l'homme – vision qui se cristallise autour de la question du péché (ou de la pureté) originel(le) – n'est plus la même.

Ainsi, il semblerait que le cinéma ait invité la littérature à renoncer au préjugé de l'innocence originelle, de la pureté de l'enfant. Le cinéma, art du viol visuel, transforme l' « optique »

en « haptique » : l'œil devient « un doigt », selon le mécanisme décrit par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* (1980, p. 614-622). La création de l'œuvre est un péché, et le film naît coupable. Toute genèse est parturition nauséabonde, enfantement fétide, gésine abjecte. L'homme cinématographique (quel qu'il soit : l'homme qui montre l'œuvre, l'homme que l'œuvre montre, l'homme qui regarde l'œuvre et l'homme qu'elle montre) ne saurait être innocent. Et l'homme littéraire, à force de fréquenter son semblable filmique, finit par perdre à son tour sa parure d'impeccabilité – dont Baudelaire d'ailleurs dénonçait déjà la vanité. À présent, tout acte littéraire est acte d'accusation : « Lecteur criminel –, mon semblable –, mon frère ! »

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, R. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1971.
- _____. *La Préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, texte annoté par Nathalie Léger, transcription des enregistrements par Nathalie Lacroix, avant-propos de Bernard Comment. Paris : Seuil, 2015.
- BAUDELAIRE, C. *Les Fleurs du mal*, édition établie par John E. Jackson, avec une préface d'Yves Bonnefoy. Paris : Librairie Générale Française, coll. « classiques de poche », 1999.
- BENHAÏM, A. *Panim. Visages de Proust*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2006.
- BONHOMME, B. *Claude Simon, la passion cinéma*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2011.
- CARRIER-LAFLEUR, T. *Proust et le cinéma. Temps, images et adaptations. Art et histoire de l'art*. Thèse de doctorat. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2014.
- CENDRARS, B. *L'Homme foudroyé. La Main coupée*. Paris : Denoël, 1946.
- _____. *Une nuit dans la forêt [1929]*. Paris : Denoël, 1956.
- CHATEAUBRIAND, F.-R. *Mémoires d'outre-tombe*. Paris : Garnier, 1910.
- CLÉDER, J. *Entre littérature et cinéma. Les Affinités électives. Échanges, conversions, hybridations*. Paris : Armand Colin, 2012.
- CORBIN, A. *Le Miasme et la jonquille*. Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1986.
- DEKENS, O. *Philosophie sur grand écran. Manuel de cinéphilosophie*. Paris : Ellipses poche, 2013.
- DELEUZE, G. *Logique du sens*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 1969.
- DELEUZE, G. et F. Guattari. *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1980.
- FLIESS, W. *Les Relations entre le nez et les organes génitaux féminins. Présentées selon leurs significations biologiques*. Paris : Seuil, 1977.
- FREUD, S. et J. Breuer. *Études sur l'hystérie [1895]*. Paris : PUF, 1956.
- GURAL-MIGDAL, A. *L'Écrit-Écran des Rougon-Macquart. Conceptions iconiques et filmiques du roman chez Zola*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2012.
- HUYSMANS, J.-K. *À rebours [1884]*, édition de Daniel Grojnowski. Paris : GF Flammarion, 2004.
- IRIGARAY, L. *Je, tu, nous*. Paris : Grasset & Fasquelle, 1990.
- KIRALY, H. « The Smell of Bodies ». In: Pethő Á. (dir.). *The Cinema of Sensations*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- LAURICHESSE, J.-Y. *La Bataille des odeurs : l'espace olfactif des romans de Claude Simon*. Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1998.

MARKS, L. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham/London: Duke University Press, 2000.

_____. *Touch. Sensuous Theory and Multisensorial Media*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2002.

MERLEAU-PONTY, M. *Le Visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, coll. « tel », 1964.

MOUREY, J.-P. *Le Vif de la sensation*. Saint-Étienne : Presses Universitaires de Saint-Étienne, 1993.

MURRAY, R. *Exclusive Interview with Filmmaker Tom Tykwer*. *About*, New-York, Nov. 2006. Accessible sur : <http://movies.about.com/od/perfume/a/perfume122006.htm>

NIETZSCHE, F. « Humain, trop humain ». In : *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche*, vol. 5, traduit de l'allemand par Alexandre-Marie Desrousseaux. Paris : Société du Mercure de France, 1906.

PROUST, M. *Sodome et Gomorrhe, (À la recherche du temps perdu)*. Paris : Gallimard, 1921-1924.

_____. *Le Temps retrouvé, (À la recherche du temps perdu)*. Paris : Gallimard, 1927.

_____. *Du côté de chez Swann [1913], (À la recherche du temps perdu)*. Paris : Gallimard, 1946.

_____. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1971.

RINDISBACHER, H. J. *The Smell of Books. A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature*. Michigan: The University of Michigan Press, 1992.

RODAWAY, P. *Sensuous Geographies. Body, Sense and Place*. London/New York: Routledge, 1994.

RUIZ, R. « Dans le laboratoire de la recherche », *Cahiers du Cinéma*, numéro 535, mai 1999.

RUSKIN, J. *La Bible d'Amiens*, traduit de l'anglais par Marcel Proust. Paris : Mercure de France, 1904.

SIMON, C. *Les Géorgiques*. Paris : Minuit, 1981.

SITNEY, P. A. « Le Paysage au cinéma, les rythmes du monde et la caméra » [1993, Cambridge]. In : Mottet J. (dir.), *Les Paysages du Cinéma*. Seyssel : Champ Vallon, 1999.

SÜSKIND, P. *Le Parfum. Histoire d'un meurtrier, [Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Diogenes Verlag AG, Zurich, 1985], traduit de l'allemand par Bernard Lortholary. Paris : Fayard, 1986.

TOUDOIRE-SURLAPIERRE, F. *Art is fear*. Neuilly-lès-Dijon : le murmure, coll. « Borderline », 2012.

WESTPHAL, B. *La Géocritique : réel, fiction, espace*. Paris : Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.

WOOLF, V. *De la maladie, [On Being Ill, 1930]*, traduit d'anglais par Élise Argaud. Paris : Payot et rivages, 2007.

ZOLA, É. *Nana* [1880]. Paris : Charpentier, 1881.

RECEBIDO EM: 07/03/2016 ACEITO EM: 29/04/2016

REFERÊNCIA ELETRÔNICA: DZIUB, Nikol. Parfums et miasmes : olfactographies littéraires et cinématographiques. *Criação & Crítica*, n. 16, p. 61-73, jun. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoocritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.