

**POUVOIRS DU DISQUE ET DU TOURNE-DISQUE
AU CINÉMA.
ANALYSE DE CES OBJETS
DANS DEUX FILMS CONTEMPORAINS**

Sophie Dufays¹

Cet article étudie les représentations, usages et valeurs notamment nostalgiques et/ou mélancoliques du tourne-disque et du disque vinyle au cinéma dans deux films latino-américains contemporains, après un rapide panorama des pouvoirs que le septième art a pu attribuer à ces objets au long de son histoire. L'analyse montre comment, dans le film uruguayen *25 Watts* (Pablo Stoll & Juan Pablo Rebella, 2001) et dans l'argentin *Abrir puertas y ventanas* (Milagros Mumenthaler, 2011), qui situent leur diégèse dans le présent des années 1990-2000, la mise en scène du tourne-disque et du vinyle comme objets du passé cristallise la structure temporelle de la narration, l'articulation qu'ils proposent entre le passé et le présent, ainsi que le rapport des personnages à leur époque.

Dans cet article, je me propose d'analyser les usages et les représentations du tourne-disque et du disque vinyle au cinéma à partir de deux parcours successifs. Après un survol historique de la présence de ces objets dans le cinéma, je me pencherai sur deux films contemporains d'Amérique latine, soit une région du monde souvent négligée dans les études cinématographiques francophones et anglophones alors que sa production a connu un immense essor depuis la fin des années 1990 et jouit d'une reconnaissance incontestable. Bien sûr, le choix de me focaliser

1 Sophie Dufays est chargée de cours invitée à l'Université catholique de Louvain.

sur un film uruguayen et un film argentin ne tient pas seulement au souhait de faire découvrir un corpus méconnu, mais se justifie avant tout par la pertinence de ces œuvres par rapport aux objets qui m'intéressent. Ces films me permettront d'apporter quelques réponses aux questions générales qui sont à l'origine de ma réflexion : quel attrait réside dans le vinyle et le tourne-disque pour le cinéma réalisé depuis les années 1990, soit à l'époque de numérisation des supports musicaux (qui a anticipé de peu celle des films eux-mêmes) ? Qu'est-ce que l'utilisation et la mise en scène de ces objets d'antan au cinéma révèlent à propos de leurs pouvoirs, à propos du type de relations et d'expériences qu'ils sont susceptibles de générer ou de favoriser ?

Il faut souligner en introduction qu'il ne s'agit plus seulement d'objets anciens : le tourne-disque ou électrophone et les disques vinyle, qui ont connu leur âge d'or dans les années 1950-1970 et avaient été apparemment supplantés au cours des années 1980 par l'apparition des Compact Discs, font l'objet d'une nouvelle mode depuis les années 2000 et surtout 2010 ; non seulement on collectionne les vieux disques devenus des témoins de leur temps et des fétiches, mais on réimprime également de nouveaux disques vinyle et on fabrique de nouveaux appareils.

Plusieurs ouvrages académiques récents (en anglais) se sont attachés à analyser ce phénomène de retour du vinyle (Calamar, 2009 ; Shuker, 2010 ; Osborne, 2012 ; Bartmanski & Woodward, 2015 ; Winters, 2016). Ces ouvrages expliquent le succès retrouvé du vinyle par la qualité du son analogique (chaud, ample et profond) qu'il procure (opposé au son produit par échantillonnage numérique, réputé plus froid, voire 'métallique'), mais aussi et surtout par la matérialité tactile de l'objet-disque (qui s'oppose à la virtualité des supports numériques), par son caractère *vintage* ainsi que par le rituel et l'expérience d'écoute active qu'il implique.

1. Disque vinyle, tourne-disque et cinéma

Puisque le vinyle est un objet aussi visuel que sonore, on comprend qu'il présente un grand attrait pour le cinéma. Depuis

ses débuts même antérieurs à la période sonore et jusqu'à nos jours (pensons à la série *Vinyl*, HBO, 2016), le cinéma et la télévision n'ont cessé de mettre en scène des disques et des tourne-disques, comme le montre bien l'émission *Blow Up* (produite par la chaîne Arte) consacrée à ces objets². En tant qu'objet visuel et même synesthésique ou holistique (puisque'il engage plusieurs sens à la fois), le disque exerce certains pouvoirs que le cinéma a largement exploités, et que je voudrais maintenant passer en revue avant de me concentrer sur les deux films annoncés. Pour Bartmanski et Woodward, ces pouvoirs sont plus importants pour comprendre 'le retour du vinyle' que la nostalgie à laquelle on les associe en tant qu'objets d'un passé plus ou moins idéalisé, mais il me semble qu'il n'y a pas d'opposition entre ces deux effets et que les qualités du disque participent plutôt à son charme nostalgique.

Les traits physiques du disque vinyle – sa circularité, sa grande taille, sa surface noire, brillante et réfléchissante, sa texture qui « makes the dark surface alive with a game of light » (Bartmanski & Woodward, 2015, p. 83) – le dotent d'un pouvoir iconique que certains auteurs qualifient de magique. Transformé en objet purement visuel, il peut être utilisé à des fins diverses (notamment d'ordre décoratif), déconnectées de son utilité sonore première.

Objet également tactile et 'organique' qui porte la trace matérielle d'une voix, le disque est potentiellement sensuel (pensons à *Niagara*, Hathaway, 1953, avec Marilyn Monroe) et peut être franchement érotique³ (comme dans *Absolute Beginners*, Temple, 1983), ce qui participe à en faire un fétiche idéal, c'est-à-dire un objet qui remplace un sujet absent. Le phonographe et le disque sont de potentiels produits fétiches au sens marxiste ou au sens freudien du terme, soit les objets d'un désir obsessionnel et les substituts d'un manque (celui de l'interprète absent de la

2 Cette émission présente une anthologie de 83 extraits de films avec des disques vinyle, des années 1930 à nos jours (<<http://cinema.arte.tv/fr/article/le-disque-au-cinema>>). Aucun de ces extraits ne provient d'un film latino-américain.

3 Comme le signalent Bartmanski et Woodward (2015, p. 29), il est d'ailleurs fréquemment évoqué par ses fans comme un objet 'chaud' et 'sexy', là aussi en opposition avec la 'froideur' des supports numériques.

chanson ou du morceau, avec lequel s'identifie le personnage)⁴. Au cinéma, la collection de disques est ainsi souvent une pratique masculine qui incarne et/ou se substitue à une sexualité conquérante (comme dans *High Fidelity*, Frears, 2000). Diverses études se sont attachées à montrer que le phonographe et le disque fonctionnent comme des signifiants lourdement genrés et ont donc analysé comment leur valeur de fétiche et leur usage varient selon qu'ils sont associés à un personnage masculin (accumulation, conquête) ou féminin (expérience formatrice) (Wojcik, 2001 ; Stilwell, 2006).

On peut ajouter que, à l'opposé du fichier mp3 téléchargé sur internet, mais aussi à la différence du CD qui disparaît avalé dans le lecteur, le tourne-disque en mouvement apparaît comme une matérialisation en acte de la musique elle-même, et de l'héritage de la musique la plus populaire au moment de la diffusion massive des disques vinyle (entre autres le rock et le jazz), ainsi que des sentiments et pensées qui lui sont associés (Bartmanski et Woodward, 2015, p. 5, p. 30). Au cinéma, le vinyle est souvent utilisé comme une sorte de médiateur entre des personnages, susceptible d'exprimer, de véhiculer leurs sentiments (parfois à leur place ou malgré eux), leurs désirs, leurs conflits... d'où sa présence fréquente dans les scènes de séduction (comme dans *Virgin Suicides*, S. Coppola, 1999) ou de tension amoureuse (comme dans *La Chinoise*, Godard, 1967). Dans cette perspective, le disque vinyle peut aussi faire entendre et incarner la voix d'un personnage isolé, marginal ou non écouté (la petite Ana de *Cría cuervos*, Saura, 1976).

La mémoire, l'héritage, la culture que le vinyle représente et transmet (son historicité), joints à son caractère singularisable et organique, l'investissent d'un pouvoir auratique (tout produit

4 Selon Wojcik (2001, p. 438), au cinéma, le collectionneur de disques masculin hétérosexuel stéréotypé fétichise les disques dans le sens marxiste du fétichisme, tandis que les collectionneurs masculins homosexuels tendent à opérer une fétichisation dans le sens de Freud.

de la « reproductibilité technique » qu'il soit)⁵, d'une capacité à fasciner, à éveiller une vocation, provoquer une révélation (par exemple dans *Equilibrium*, Wimmer, 2002), produire un rite d'initiation (comme dans *Almost Famous*, Crowe, 2001). La mise en scène filmique du rapport entre un personnage et un tourne-disque révèle souvent un aspect de l'identité de ce personnage, comme le signale Robynn Stilwell : « The record is an artefact or object, but one that is inscribed with something more; as the testimonials, direct or oblique, suggest, its grooves trace not just sound, and not even just memory, but the building blocks of the self. » (2006, p. 158). Le tourne-disque est ainsi investi d'une aptitude à faire agir les personnages et à les transformer.

Comme la photographie, le phonographe est aussi, dès son origine, un médium spectral (conçu pour pouvoir enregistrer et conserver la voix de ceux qui allaient mourir), qui nous renvoie directement à la source physique du son (c'est-à-dire une personne qui peut être décédée) : selon Reynolds, « in a sense, a record really is a ghost: it's a trace of a musician's body, the after-imprint of breath and exertion » (2011, p. 312). Ce caractère fantomatique qui le rend potentiellement mélancolique, le disque le partage avec le cinéma, mais sa forme et son mouvement circulaires le rendent plus palpable dans ce premier médium. Il est vrai que le mouvement d'une bobine de pellicule cinématographique qui se déroule dans l'appareil de projection est également circulaire, mais ce mouvement se dérobe aux yeux du public en raison du dispositif projectif, tandis que la rotation du disque sur sa platine est bien visible pour ceux qui l'écoutent. On peut donc dire que le vinyle en action renvoie à l'imagerie des origines du cinéma en tant qu'appareil de (re)production analogique, laquelle ne va plus de soi à une époque où la numérisation s'impose de plus en plus dans les salles de projection.

En somme et finalement, le tourne-disque comme appareil tant sonore que visuel est pour le cinéma un lieu possible de

5 Se référant au texte fondateur de Walter Benjamin (« L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique »), Bartmanski et Woodward défendent que la reproductibilité technique d'un objet culturel ne le débarrasse pas nécessairement de son aura (2015, p. 32).

projection et mise en abyme de ses propres pouvoirs et limites. Comme l'écrit Wojcik, « in films, the figure of the phonograph functions as the perfect synecdoche of the audiovisual and, as such, serves as a nexus for a host of stereotypes associated not only with ideology and imagery linked to popular music, but also with cinema's audiovisual regime » (2001, p. 439).

2. Des vinyles du passé dans le présent

Dans le cinéma postérieur aux années 1980, on trouve bien sûr des tourne-disques et disques vinyle dans des films historiques ou qui situent leur trame dans un passé antérieur à cette même décennie, utilisés comme un élément destiné à recréer le décor et l'ambiance des années 1960 ou 1970. C'est le cas dans *C.R.A.Z.Y.* (Vallée, 2005) ou dans la comédie argentine (coproduite avec la Colombie) *Días de vinilo* (Nesci, 2011) où des disques vinyle de groupes légendaires de rock anglo-saxon (les Beatles, Queen) sont associés à la découverte (pré)adolescente de la sensualité et ainsi chargés eux-mêmes d'érotisme. La narration utilise un gros plan en plongée sur le tourne-disque pour sauter du flash-back initial au présent diégétique, montrant que c'est un objet qui permet de condenser le temps, notamment grâce au mouvement giratoire du disque. Dans ce film, les vinyles sont investis d'une valeur principalement nostalgique : les personnages idéalisent clairement l'âge d'or du rock et de leur adolescence et fétichisent les disques qui incarnent cette période ; l'usage continu de ces disques et le mouvement circulaire (filmé avec insistance) de ceux-ci semblent traduire la difficulté des personnages à s'assumer comme adultes, manifestent leur attitude non évolutive qui consiste à 'tourner en rond' dans une sorte d'adolescence indéfiniment prolongée.

Dans d'autres films des années 2000, le tourne-disque est mis en scène dans le présent contemporain au moment du tournage, comme un appareil encore plus désuet, provenant non de l'enfance ou la jeunesse des personnages, mais d'une génération antérieure. C'est le cas dans les films mexicains *Mil nubes de paz...* (Hernández, 2003), *Quemar las naves* (Franco, 2007) ou *Voy a explotar* (Naranjo, 2008), dans l'uruguayen 25

Watts (Stoll & Rebella, 2001) ou dans l'argentin *Abrir puertas y ventanas* (Mumenthaler, 2011) – tous clairement identifiables comme des films d'auteur –, dont les protagonistes sont des adolescents ou des jeunes d'une vingtaine d'années. C'est cette perspective et ce corpus qui vont m'intéresser dans la suite de cet article. Plus précisément, je me propose d'analyser les rôles et significations du tourne-disque et du disque vinyle dans deux de ces œuvres (l'argentine et l'uruguayenne), en me contentant de suggérer quelques liens possibles avec les films mexicains mentionnés.

Dans *25 Watts* et *Abrir puertas y ventanas* – films qui ont été projetés dans divers festivals internationaux et ont reçu une critique très favorable⁶ –, le tourne-disque n'intervient que dans une seule scène, mais son utilisation est extrêmement significative de la structure temporelle de la narration et du rapport des personnages à leur époque. Je vais notamment chercher à clarifier quelle est la part (et si part il y a, quel est le sens) de la nostalgie ou de la mélancolie dans cette articulation entre passé et présent, étant donné le statut du (tourne-)disque comme témoin d'un autre âge. Cette part – qui n'implique pas nécessairement un rapport passif au passé, mais peut être investie de réflexivité et d'inventivité, comme dans le film de Mumenthaler – apparaîtra plus clairement si l'on considère les artéfacts qui nous intéressent en comparaison avec les autres objets et appareils sonores mis en scène dans les films.

Il s'agit donc d'examiner comment les jeunes personnages s'approprient le tourne-disque en même temps qu'ils sont en quelque sorte 'appropriés' ou 'joués' par lui (dans la mesure où le tourne-disque semble définir, voire déterminer leur mouvement ou leur attitude), au sein d'un processus d'initiation qui consiste à

6 *25 Watts* a reçu notamment le Tigre d'Or au Festival de Rotterdam (2001), le Prix de la meilleure interprétation masculine et le prix FIPRESCI au BAFICI (Buenos Aires, 2001), le Prix de la meilleure *opera prima* au Festival de La Havane (2001), et d'autres prix et mentions aux Festivals de Barcelone, de Lima, de Valence et de Bogota (2001). *Abrir puertas y ventanas* pour sa part a reçu (notamment) le Léopard d'or et le Prix d'interprétation féminine (pour María Canale) au Festival de Locarno 2011, ainsi que le Prix du meilleur film au Festival international du film de Mar del Plata (2011).

définir leur identité et leur voix, en lien avec une voix antérieure (celle que les disques reproduisent ou à laquelle ils renvoient). Dans cette perspective, mon analyse portera plus sur les contenus des films que sur le langage cinématographique ; elle tentera de relier la posture nostalgique ou mélancolique des personnages aux pouvoirs du disque et du cinéma en tant que médias analogiques, soit des médias incarnant un certain rapport au passé (un rapport de reproduction, qui peut déboucher sur une répétition, mais aussi sur une appropriation) qui se voit menacé à l'époque des technologies numériques de la musique et de l'audiovisuel (lesquelles *représentent* au lieu de *reproduire*).

Il convient en effet de préciser que les films de Stoll & Rebella et de Mumenthaler ont été tournés avec une caméra argentique (*25 Watts* en 16 mm et *Abrir puertas...* en 35 mm) ; le tourne-disque qu'ils mettent en scène renvoie ainsi directement à leur propre support analogique de captation. Pour le film argentin, ce support supposait un choix à une époque (2011) où les caméras numériques rivalisaient avec les traditionnelles. Si, par contre, les réalisateurs de *25 Watts* n'avaient pas encore la possibilité d'opter pour une caméra digitale quand ils ont commencé leur tournage à la fin des années 1990, le format 16mm et les images en noir et blanc manifestent clairement leur volonté de s'inscrire dans une esthétique *rétro* qui fait écho à la présence symptomatique du tourne-disque comme objet et dispositif lié au passé.

3. Circularité mélancolique du disque dans *25 Watts*

Le film uruguayen *25 Watts* suit les déambulations de trois amis d'une vingtaine d'années, durant un samedi, dans un quartier tranquille de Montevideo. Sans études ni travail sérieux, ils reflètent (comme l'ont analysé les critiques du film⁷) une jeunesse urbaine dépourvue de projets et d'horizon, une génération aboulique qui se réfugie mécaniquement dans l'oisiveté sans y prendre de réel plaisir, suivant une sorte de routine. Cette oisiveté s'incarne dans des loisirs typiques des années 1990, l'ère d'avant

7 Voir par exemple la critique de Porta Fouz dans la revue argentine *El amante*, ou celle (anonyme) reprise dans le dossier sur le film présenté par *Cinelatino.fr*.

internet (télévision, jeux vidéo, films porno loués à la vidéothèque, outre l'initiation à la marijuana).

L'un des trois amis, Alejandro surnommé « el Leche », est filmé plusieurs fois dans sa chambre, dont les murs sont tapissés de posters ou pochettes de disques vinyle de rock des années 1960. Cette passion pour le rock classique, comme le choix esthétique de tourner le film en noir et blanc, manifeste le décalage du personnage par rapport à son temps, son inadéquation⁸ : la musique qu'il écoute – en particulier, le groupe uruguayen los Mockers, connu comme les Rolling Stones du Río de la Plata, et qui chante d'ailleurs en anglais – convoque clairement une époque révolue, antérieure à sa naissance et à la dictature uruguayenne de 1973-1985, qui a marqué l'histoire récente du pays. L'esprit rebelle associé au rock est désormais confiné à des attitudes individuelles non revendiquées comme telles de refus d'entrer dans la logique sociale d'un progrès linéaire. Le rock des années 1960 ne suscite pas de nostalgie chez Leche, il signale plutôt l'état de mélancolie des jeunes gens, fondé sur une perte qui affecte leur subjectivité, mais dont ils n'ont pas conscience (et dont ils ne peuvent donc pas faire le deuil) – la perte de ce mélange d'enthousiasme, d'insouciance et d'anticonformisme qu'incarne le rock-and-roll anglo-saxon classique, modèle des Mockers⁹. Ce n'est pas un hasard si les disques issus de l'âge d'or du rock sont filmés avec insistance : les accessoires *rétro* qu'ils constituent avec le tourne-disque sont, en vertu de leur nature archaïque même, un médium idéal pour renouer avec un esprit du rock qui aurait disparu malgré les tentatives contemporaines de le ressusciter.

La circularité, l'absence de perspectives des personnages, leur enfermement dans un présent paralysé (thème central du

8 On retrouve dans le film *Mil nubes de paz...* la même combinaison entre le choix esthétique du noir et blanc, l'écoute d'un disque des années 1950-1960 (la chanson « Nena », du disque du film espagnol *El último cuplé*, 1957), et la focalisation sur les errances et les amours malheureuses d'un adolescent.

9 Notons que les autres chansons qu'écoutent les personnages dans le film s'inscrivent aussi dans le vaste genre du rock, toujours uruguayen, mais contemporain. Ainsi, à côté de Los Mockers, on entend des chansons de divers groupes uruguayens des années 1990 : Exilio Psíquico, El Peyote Asesino, Motivos Navideños, Buenos Muchachos et Zero.

film) est symbolisé par plusieurs motifs : le hamster en cage qui court dans une roue, le mur où ils se donnent rendez-vous, la voiture publicitaire qui tourne en rond dans le quartier...¹⁰ Parmi ces éléments, le tourne-disque me paraît emblématique. On ne le voit pas en gros plan, mais il sert de support à la caméra dans un plan giratoire qui prend fin quand le 33 tours (rayé) des Mockers saute.

En première analyse, on pourrait dire que le mouvement panoramique manifeste le tournis des personnages : comme un disque, ils tournent sur eux-mêmes, incapables de retenir ou de s'accrocher à ce qui les entoure. Le fait que le disque soit rayé traduit un mouvement bégayant, bloqué, sans progrès possible. On peut aussi considérer que la chanson, « Make Up Your Mind » (1966), dont le titre même est signifiant d'une paralysie du pouvoir de décision et dont les paroles évoquent un amour frustré, renvoie à l'attitude de Leche : celui-ci est obsédé par sa professeure d'italien qui ne fait nul cas de lui et, dans la séquence de la chanson, il répète en vain sa leçon d'italien en butant sur la conjugaison de l'auxiliaire 'être'. La rayure sur le disque signale ainsi une tentative d'apprentissage et un désir amoureux aussi répétitifs qu'improductifs.

La séquence met en parallèle le vinyle qu'écoute Leche dans sa chambre et les écouteurs (walkman) de son ami Javi, qui les utilise pour ne pas entendre un autre son, celui du haut-parleur commercial de la voiture qu'il conduit et qui condense l'idée d'invasion sonore de la société de consommation. Le disque de rock, dans ce parallèle avec le walkman qui l'oppose à la voix publique, massive de la publicité, prend une connotation de confidentialité et de retrait et, en tant que tel, s'érige comme l'instrument d'un univers mental privé. Par contraste avec les nombreux écrans télévisés et des jeux vidéo du film, qui sont regardés par au moins deux personnages et donnent lieu à une expérience d'oisiveté partagée, le tourne-disque, comme le walkman, est associé à un seul personnage dont il exprime l'isolement, la difficulté à communiquer.

10 Pour une analyse plus complète des figures de la circularité, de la répétition et de l'attente dans ce film, voir Vincenot, 2001.

Toutefois, par rapport au walkman portatif qui fait corps avec le personnage, qui peut être écouté partout et qui implique un son inaccessible aux autres, le tourne-disque est associé à un endroit précis, crée un espace musical partageable avec le spectateur (et avec d'autres personnages, ce qui peut lui conférer un caractère convivial) et reste physiquement indépendant de celui ou ceux qui l'écoute(nt), au point que, dans la séquence commentée, il est la source du point de vue, l'agent du regard filmique. Le tourne-disque se confond ainsi avec la caméra, ce qui laisse penser que le film entier est projeté du point de vue de cet appareil. De fait, l'un des derniers plans de *25 Watts* semble produit par un tourne-disque géant : il s'agit d'un ample panoramique à 360 degrés qui

commence et s'achève sur les personnages assis sur un mur, dans la même posture qu'au début du film. Le mouvement de la caméra ici souligne par contraste l'immobilité des jeunes gens.

Outre ce plan significatif, et la chanson de rock « Yo sé¹¹ » qui fonctionne comme un leitmotiv tout au long du film (et dont les paroles évoquent l'irréversible passage du temps), c'est la narration fragmentée et répétitive tout entière qui obéit au dispositif giratoire dont le tourne-disque est l'agent secret. Dans la mesure où le film prend pour modèle (ou support) un dispositif technologique *rétro* pour raconter une histoire contemporaine, pour traduire une certaine posture et un affect mélancoliques générés par la société uruguayenne (globalisée) de 2001, on peut dire qu'il construit une technomélancolie, version corrigée ou précisée de la notion de 'technostalgie' qui désigne « the reminiscence of past media technologies in contemporary memory practices » (van der Heijden, 2015, p. 104).

D'autres films ont exploité cette (techno)mélancolie potentielle du disque en mouvement, qui représente l'un de ses pouvoirs les plus fascinants (proches de l'hypnose), spécialement pour un cinéma d'auteur (latino-américain) marqué par un rythme délibérément lent et par l'exploration des tensions entre le présent et le passé. Au milieu du film *Voy a explotar*, par exemple, le gros plan d'un disque qui tourne, associé à la quête du couple

11 Chanson du groupe Exilio Psíquico (1998).

adolescent rebelle, est investi d'un sens mélancolique (par le montage d'images hors du temps où ce plan s'insère et par la musique romantique et tragique de Georges Delerue que le disque diffuse, référence évidente au cinéma français de la Nouvelle Vague) qui nous signale le caractère inutile de cette quête. Vecteur du sentiment de vacuité d'une existence qui tourne sur elle-même, le disque dans ce film représente la roue d'un destin tragique qui aboutira à la mort d'un des personnages, confirmant son inadéquation à son époque. Cette rébellion fatale des adolescents dans *Voy a explotar* présente ainsi l'inverse symétrique de l'oisiveté sans avenir des jeunes gens de *25 Watts*.

4. Le tourne-disque et la voix spectrale du passé

Dans *Abrir puertas y ventanas* comme dans *Quemar las naves*, le tourne-disque est un objet à valeur plus affective, lié à un personnage maternel (mère ou grand-mère) décédé ou agonisant. Dans ces deux films, il diffuse la présence spectrale de ce personnage, et il me semble qu'il n'est pas un simple intermédiaire entre les morts et les vivants, mais le lieu d'articulation de la voix des mortes, qu'il rend présentes plutôt qu'il ne les représente. Plutôt qu'un symbole ou un médium où le film projette son point de vue et qui exprime la circularité du temps comme dans *25 Watts* (et dans *Voy a explotar*), ici le disque et le tourne-disque sont investis d'une agentivité propre au sein de la diégèse, ils font agir et/ou sentir les personnages¹², tout en donnant lieu à une expérience rituelle et singulière.

Ainsi, dans *Quemar las naves*, où les adolescents écoutent un disque d'une chanson de la mère (ancienne chanteuse), le tourne-disque représente une répétition régressive, un passé de fusion (qui prend la forme d'un désir incestueux) dont les personnages devront se libérer, en se séparant de la famille. Dans *Abrir puertas y ventanas*, par contre, la scène du tourne-disque condense le processus de deuil de la grand-mère qui est le centre implicite du film. Ce film argentin met en scène trois sœurs d'une

12 Sur le 'faire faire' comme mode d'agentivité des objets, voir Latour 2007.

vingtaine d'années : Marina, Sofía et Violeta¹³ vivent dans la maison de leur grand-mère Alicia récemment décédée, mais l'on apprend son décès qu'après une demi-heure de film. L'intrigue se déroule exclusivement dans cette maison et son jardin. Les jeunes filles parlent à peine de leur grand-mère, mais celle-ci continue à hanter sa maison et ses habitantes, comme le signalent un plan nocturne où la vieille dame fait une apparition fantomatique, et quelques lents travellings parcourant les pièces vides de la maison, comme pour y guetter une présence invisible. Parmi les objets-souvenirs de la morte, les vieux disques vinyle occupent une place privilégiée. En plus de représenter la mémoire de la grand-mère, ils fonctionnent comme des objets rituels. Comme dans les films d'initiation d'adolescentes analysés par Stilwell, ici les disques sont « key in the girl's transformation into herself. [...] The importance of records, as artefacts to venerate and relics of sound and self with which to resonate, is central to the symbolic narratives of girls finding their voices » (2006, p. 166). Cette idée s'applique littéralement au film de Mumenthaler : c'est en (ré)écoutant un disque de sa grand-mère que Violeta, la cadette, décidera de devenir elle-même une chanteuse et d'enregistrer ses propres chansons, après avoir quitté la maison. Pour éclairer le sens particulier du (tourne-)disque dans le film, il est intéressant de comparer la séquence où les trois sœurs écoutent un disque d'Alicia, assises côte à côte sur un vieux canapé, et la dernière séquence, où les aînées, sur le même canapé, écoutent sur un ordinateur une chanson que leur a envoyée leur sœur absente (sous la forme d'un fichier numérique). Les deux chansons sont thématiquement proches, elles évoquent un projet de retour auprès d'un être aimé après un voyage.

La première séquence prend place au début du film, dans un salon obscur. L'aînée, Marina, demande à Sofía de mettre un disque, et elle choisit « Back to stay », chanson folk de la

13 Le titre français du film est d'ailleurs *Trois sœurs*, ce qui substitue l'allusion au théâtre de Lorca dans le titre espagnol (« Abrir puertas y ventanas » est une phrase de sa pièce *La casa de Bernarda Alba*) par une allusion plus transparente à Tchekhov.

chanteuse britannique Bridget St John (1971)¹⁴, liée à la jeunesse de leur grand-mère et à une culture étrangère. Juste avant le début de la chanson, les sœurs mentionnent l'existence d'un message pour leur grand-mère sur le répondeur téléphonique. Il est intéressant d'observer que le film associe le tourne-disque au répondeur téléphonique, deux appareils permettant d'écouter des voix enregistrées. D'une certaine manière, le rapprochement entre les deux appareils investit le disque aussi d'une valeur de message. Cette valeur du disque et de la chanson va prendre le pas sur les tensions entre les sœurs, palpables au début de la scène : Sofia, tout en posant le disque sur la platine, reproche à Marina sa passivité et son attitude sérieuse et déterminée marque une opposition par rapport à la posture de ses deux sœurs (affalées, langoureuses, paresseuses). Au moment où Sofia s'installe entre ses sœurs dans le canapé, l'ambiance est encore tendue. Mais la chanson leur permet de s'unir dans l'écoute de la voix grave, douce et mélancolique de Bridget St John. La caméra, frontale, zoome doucement sur les trois sœurs pour arriver à un plan rapproché après le deuxième couplet. Les deux sœurs aînées chantent le refrain, tandis que la cadette (Violeta) regarde de côté et pleure en silence. Or c'est justement Violeta qui chantera sa propre chanson à la fin du film.

Cette scène d'écoute synthétise et cristallise ainsi un processus conjoint de deuil et d'initiation. Les disques ayant appartenu à la grand-mère servent ici de « communion wafer » et permettent « the transubstantiation of a spiritual presence that aids the girl in creating a sense of self » (Stilwell, xviii). La chanson, indissociable de l'objet-disque, évoque la morte en son absence, la rend présente par le biais d'une autre voix, mais permet aussi aux personnages de chercher leur propre voix, en la superposant à celle de la chanteuse ou en l'assimilant intérieurement. Plus largement, la chanson de Bridget St John évoque un passé personnel et collectif que les jeunes filles n'ont pas connu directement, mais qu'elles reçoivent comme un héritage idéalisé, propice à la nostalgie. Les thèmes du retour affectif (« I'm back today / I'm back to stay in

14 C'est cette chanson (composée par John Martyn et issue de l'album *Songs For A Gentle Man*) qui a donné son titre anglais au film, *Back to stay*.

your arms ») et de la mémoire (« I'll be true to your memory ») dans les paroles de la chanson renforcent cette dimension qui est combinée à la souffrance de la perte. La nostalgie pourrait dériver en mélancolie (en un refus d'accepter la mort) ; c'est une potentialité du tourne-disque que le film met en scène en lui associant le fantôme de la grand-mère (il apparaîtra plus tard à Marina et laissera à sa sortie une autre chanson du même style et de la même époque que « Back to stay », « Chimacum Rain » de Linda Perhacs, 1970). Mais l'enchaînement avec la séquence suivante montre comment le film renonce à cette tentation. Avant la fin de la chanson, on passe sans transition à une scène où Marina enclenche la touche de lecture du répondeur dans la cuisine. Les sœurs écoutent un message destiné à leur grand-mère, de la part d'une ancienne élève qui ignore son décès. D'une part, la scène antérieure du disque où les sœurs communient dans la mémoire de la grand-mère s'éclaire d'un jour nouveau et reçoit tout son poids (jusqu'alors implicite) de deuil. D'autre part, à la voix fantomatique du tourne-disque succède ici la voix d'une vivante à laquelle Marina répond par téléphone (pour lui apprendre la mort d'Alicia) : la séance du tourne-disque débouche ainsi sur une communication où la morte est nommée et reconnue.

Le film et le disque vinyle ont le même pouvoir d'évocation de l'absente, le même pouvoir magique (mélancolique) de ranimer les morts par la vertu d'une illusion consentie. Ce pouvoir, *Abrir puertas y ventanas* choisit de le représenter, mais pour ensuite le conjurer : la chanson « Back to stay » et le disque qui la matérialise, loin de symboliser une répétition obsessive ou un refus de reconnaître la mort, signalent une étape dans les relations entre les sœurs et dans leur processus de découverte de leur propre identité.

Dans la scène finale, où Sofía et Marina écoutent la chanson de Violeta en format mp3, on distingue à côté de l'ordinateur une pile de disques vinyle, les disques de la grand-mère, dont Sofía s'était débarrassé en vidant la maison (suivant son propre processus de deuil et d'autoaffirmation), mais que Marina lui avait demandé de récupérer. Les disques sont ainsi parmi les seuls objets de la maison à avoir été conservés, avec le vieux canapé. Le

plan dispose côte à côte les supports analogiques et le dispositif d'écoute numérique, sans suggérer de rupture entre les deux, mais plutôt une coexistence et même une sorte de continuité. Tandis que la présence visuelle des disques continue de rappeler la mémoire de la grand-mère, on entend la voix de la sœur bien vivante. Significativement, le thème de la chanson, comme celui de « Back to stay », est celui d'un retour. Les deux sœurs écoutent cette chanson avec le même recueillement qu'elles avaient montré face au tourne-disque, mais ce recueillement prend un autre sens. Si le disque déclençait et incarnait le deuil et la nostalgie (rendait sensible à la fois la présence et la distance du passé dans le présent), le fichier mp3 envoyé par Violeta permet – comme le répondeur téléphonique – une communication à distance, en une sorte de raccourci spatial qui rend présent le lointain. Même si les sœurs aînées ne semblent pas y voir un message qui leur serait directement adressé, le souhait exprimé de rentrer et la phrase finale de la chanson, répétée plusieurs fois – « Solo sé que al final todo volverá a su lugar » (« Je sais seulement qu'à la fin tout rentrera dans l'ordre ») – témoignent d'une confiance en l'avenir et laissent croire en une prochaine réunion des trois sœurs.

Dans *Abrir puertas y ventanas*, donc, le disque comme le fichier mp3 rendent présents (le passé ou le lointain) ; leur combinaison et alternance permet d'éviter les risques que représente chaque support : le disque pourrait susciter une mélancolie (présence spectrale envahissante) et le fichier numérique pourrait réduire la densité de l'expérience d'écoute. Mais ce n'est pas le cas : le disque est un objet clé qui symbolise un processus de deuil en cours, tandis que le fichier mp3 permet de renouer le contact entre les sœurs et marque une ouverture dans leurs relations et dans leur avenir.

5. Conclusion

Comme nous l'avons vu, la mise en scène du tourne-disque et du vinyle comme objets du passé dans ces films situés dans le présent des années 1990-2000 cristallise leur structure temporelle, l'articulation qu'ils proposent entre le passé et le présent, ainsi que

le rapport des personnages à leur époque, le tout narré suivant un rythme délibérément lent. Le disque représente un passé culturel (les années 1960 ou 1970) et/ou familial, en tout cas susceptible de susciter la nostalgie du spectateur (et dans le film argentin, celle des personnages), mais le tourne-disque qui le met en mouvement est investi de rôles et de pouvoirs distincts. Dans *25 Watts*, il exprime le point de vue mélancolique du film sur les personnages (il est le symbole du discours filmique), tandis que dans *Abrir puertas y ventanas* l'objet agit sur le point de vue des personnages eux-mêmes ; autrement dit, il est agent dans l'action diégétique, puisqu'il est capable de générer une expérience de deuil. Dans les deux cas, les films exploitent le pouvoir doublement nostalgique et mélancolique du dispositif et de la chanson qui lui est associée, un pouvoir qui les renvoie au leur, mais qui reçoit ici des accents singuliers – celui du mouvement circulaire du disque ou de la (dé) matérialisation de la voix et de la présence. L'analyse que nous avons menée confirme bien le caractère extrêmement significatif du tourne-disque dans les films qui le mettent en scène : même s'il n'apparaît que dans une séquence, il condense le conflit temporel du film tout entier.

Références

- [Anonyme] (2001). *Très tristes tigres*. Critique reprise dans le dossier du film présenté sur *Cinelatino.fr* (site de l'Association Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse), http://www.cinelatino.fr/sites/default/files/lesdossiers/25_watts.pdf.
- Bartmanski, D., & Woodward, I. (2015). *Vinyl: The Analogue Record in the Digital Age*. Londres : Bloomsbury.
- Calamar, G., & Gallo, Ph. (2009). *Record Store Days: From Vinyl to Digital and Back Again*. New York : Sterling.
- Latour, Br. (2007). Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'interobjectivité. Dans O. Debary et L. Turgeon (Éd.), *Objets et Mémoires* (pp. 37-57). Paris-Québec : Fondation Maison des sciences de l'homme/Les Presses de l'Université Laval.
- Osborne, R. (2012). *Vinyl : A History of the Analogue Record*. Farnham : Ashgate.
- Porta Fouz, J. (2001). En la ciudad de la calma. *El amante*, 116 (Novembre), 16.
- Reynolds, S. (2011). *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*. Londres : Faber and Faber, 2011.
- Shuker, R. (2010). *Wax Trash and Vinyl Treasures: Record Collecting as a Social Practice*. Burlington : Ashgate.
- Stilwell, R. (2006). Vinyl Communion: The record as ritual object in girls' rites of passage films. Dans Ph. Powrie & R. Stilwell (Éd.), *Changing Tunes: The Use of*

- Pre-existing Music in Film* (pp. 152-166). Aldershot : Ashgate.
- Van der Heijden, T. (2015). Technostalgia of the Present: From Technologies of Memory to a Memory of Technologies. *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 4 (2), 103-121.
- Vincenot, E. (2011). L'écriture filmique de l'attente dans *25 watts* [Pablo Stoll, Juan Pablo Rebella, 2001]. *Quaina (Revue Numérique)*, 2, <<http://quaina.univ-angers.fr/revues/numero-2-2011/article/l-ecriture-filmique-de-l-attente>> (page consultée le 25/3/2017).
- Winters, P. E. (2016). *Vinyl Records and Analog Culture in the Digital Age: Pressing Matters*. Lanham : Lexington.
- Wojcik, P. R. (2001). The Girl and the Phonograph: Or the Vamp and the Machine Revisited. Dans P. R. Wojcik & A. Knight (Éd.), *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music* (pp. 433-453). Durham / Londres : Duke University Press.



Publié sous la licence Creative Commons
«Attribution – Pas d’Utilisation Commerciale – Pas de Modification 4.0 International»
(CC BY-NC-ND)