

Article

La trame sonore du film *Baby Driver* : une esthétique de musicalisation intensifiée

Par Robin Cauche (Université Lumière Lyon 2 / Université de Montréal)

18
1

Résumé : L'emploi de morceaux musicaux préexistants est une pratique cinématographique courante. Eu égard à l'évolution des modes de diffusion et de consommation de la musique en régime numérique, il semble intéressant d'étudier l'usage des musiques populaires dans le cinéma contemporain.

Pour cela, cet article prend appui sur l'analyse du film *Baby Driver* (Edgar Wright, 2017). J'explore d'abord plusieurs propositions théoriques qui cherchent à penser le cinéma contemporain par le prisme de la musique. Grâce aux outils développés par les études cinématographiques, et en particulier à certains concepts forgés par Michel Chion pour étudier les sons, j'analyse ensuite la configuration audiovisuelle spécifique du film. Je termine en évoquant l'intérêt du film à documenter des usages et des pratiques médiatiques musicales contemporaines.

Mots-clés : cinéma / musique de film / bande originale / trame sonore / *Baby Driver* / Wright (Edgar) / playlist / iPod / clips vidéo / musicalisation / numérique / supports d'écoute / diffusion/circulation/transferts / mobilité

Abstract: For a long time, filmmakers have used pre-existing musical pieces to soundtrack their movies. Yet given how digital technologies reshape the availability of music and its consumption, a new relationship between popular music and contemporary cinema may be emerging. Consequently, my article focuses on a case study: the analysis of Edgar Wright's film *Baby Driver* (2017). To frame my research, I first examine the work of several academics who have theorized contemporary cinema through the lens of music. I then analyze the particular audiovisual configuration of Edgar Wright's film thanks to notions used in film studies, especially in Michel Chion's study of sounds. Finally, I consider the film's depiction of contemporary musical devices as a kind of documentation of current media practices in music.

Keywords: cinema / film soundtrack / original soundtrack / *Baby Driver* / Wright (Edgar) / playlist / iPod / music videos / musicalization / digitality / media/dissemination/circulation / transfers / mobility

Pour qualifier les musiques accompagnant un long-métrage de cinéma, les francophones d'Europe parlent de « bande originale ». Cette locution, en anglais « original soundtrack », désigne tant les musiques entendues dans un film que l'éventuel album les regroupant. Cette terminologie courante cache toutefois une approximation puisqu'une bande originale peut contenir des morceaux musicaux préexistants. Par opposition à la musique composée pour le film, il peut sembler abusif de les qualifier d'*originiaux*. La langue française du Québec offre alors une alternative utile : l'expression « trame sonore » englobe les musiques composées pour un film et les musiques préexistantes employées au cinéma.

Dans cet article, j'étudierai ce réemploi de musiques préexistantes dans le cinéma contemporain, en m'appuyant sur le cas du film *Baby Driver* (2017), écrit et réalisé par le cinéaste britannique Edgar Wright, à qui on

doit les comédies *Shaun of the Dead* ou *Scott Pilgrim vs. the World*. Ce choix repose sur deux raisons principales. Bien sûr, parce que sa trame sonore contient un grand nombre de morceaux préexistants. Même si Steven Price est crédité comme compositeur de plusieurs musiques orchestrales originales, le générique indique aussi l'usage de quarante-trois titres, choisis sous la supervision musicale de Kirsten Lane¹. Parmi eux, seuls trois ont été créés pour le film : deux morceaux du DJ canadien Kid Koala et une reprise du morceau « Easy » des Commodores par la chanteuse américaine Sky Ferreira (qui joue dans le film). Or, ces trois morceaux sont fictivement attribués à des personnages du film : Baby, le personnage principal, compose les deux premiers, et c'est sa mère qui chante le dernier. Voilà une deuxième raison qui pousse à s'intéresser à *Baby Driver* : la musique y est omniprésente dès le scénario du film.

Baby (Ansel Elgort) est un pilote automobile prodige lié par une dette importante à Doc (Kevin Spacey), baron du crime de la ville d'Atlanta, qui le contraint à servir de chauffeur lors de braquages. Baby souffre d'acouphènes depuis l'accident de voiture qu'il a subi étant enfant, et qui a coûté la mort à ses deux parents, un père violent et une mère chanteuse (Sky Ferreira). Il possède plusieurs iPods, et écoute en permanence de la musique grâce à des écouteurs, ce qui lui permet d'oublier ses acouphènes. Orphelin, il habite avec Joseph, son père adoptif sourd et muet (interprété par l'acteur sourd CJ Jones), avec qui il dialogue en langue des signes.

¹ Au sein de la société Right Music Limited, qu'elle a fondée en 2001, <https://www.rightmusic.co.uk/>. Pour tous les sites : dernière consultation le 26 juin 2020.

Baby compose de la musique en échantillonnant des enregistrements sonores réalisés avec un dictaphone. Après avoir rencontré Debora (Lily James) qui est serveuse dans le restaurant où travaillait sa mère, Baby cherche à quitter cette vie criminelle qu'il n'a pas choisie. Ainsi, les sons en général, et la musique en particulier, sont centraux dès l'écriture du scénario. Baby et Joseph souffrent d'un trouble auditif, Baby et sa mère sont musiciens. Des appareils comme l'iPod, l'autoradio ou le dictaphone servent de cheville narrative, et de nombreux dialogues évoquent des chansons. On étudiera donc en quoi cette place thématique de la musique est également prise en charge par la mise en scène.

Pour cela, je propose une analyse en trois temps. J'explorerai d'abord des propositions théoriques qui pensent le cinéma contemporain par le prisme de la musique. Grâce aux outils développés par les études cinématographiques, en particulier à certains concepts forgés par Michel Chion, j'analyserai ensuite la configuration audiovisuelle spécifique du film, où la mise en scène prend en compte l'omniprésence de musique. J'ouvrirai enfin la réflexion en évoquant l'intérêt du film à documenter des usages et des pratiques médiatiques musicales contemporaines.

Théories musicales du cinéma contemporain

L'emploi de musiques existantes est une pratique ancrée dans l'histoire du cinéma. Elle est déjà à l'œuvre dans les premiers

temps du cinéma où les vues animées sont fréquemment assorties d'un accompagnement musical. Martin Barnier explique que dans les projections cinématographiques en France avant 1914, « [l]e contenu de la musique change constamment d'un lieu à un autre, depuis les grands airs classiques jusqu'aux chansons populaires » (Barnier, 2010 : 159). Aux États-Unis, les vues animées (*moving pictures*) partagent le programme des salles de spectacle avec les *illustrated songs*, chansons populaires illustrées sur plaques de verre, projetées par des lanternes magiques, et souvent chantées par le public. Rick Altman évalue leur déclin à 1913 et précise que l'historiographie aurait minoré l'influence de ces chansons populaires sur la musique accompagnant les films, au profit des musiques orchestrales classiques (« European-inspired light classical music », Altman, 2001 : 19).

Pour observer ce procédé dans le cinéma contemporain il faut tenir compte de la mutation des pratiques de diffusion et de consommation de la musique enregistrée. D'une part, la musique est consommée de manière nomade, les téléphones et les lecteurs *portables* prolongeant aujourd'hui l'usage des anciens *baladeurs*. D'autre part, la disponibilité de la musique est accrue par sa numérisation. La musique se passe désormais de ses supports matériels canoniques de commercialisation et de stockage (cassettes, disques, etc.). L'accès à la musique a été renforcé par des plateformes comme Deezer, Spotify ou Bandcamp proposant des catalogues de plusieurs millions de titres. Face à cette profusion, les cinéastes peuvent faire appel aux conseils d'une superviseur·euse musical·e (*music supervisor*), métier organisé depuis 2010 par une

association professionnelle, la « Guild of Music Supervisors ² ».

Le réemploi de morceaux musicaux au cinéma est donc resté courant, il s'est même institutionnalisé dans le cinéma contemporain. Il suscite aussi l'intérêt académique, au croisement des études cinématographiques et des *popular music studies*. En 2001, Pamela Robertson Wojcik et Arthur Knight notent que des cinéastes semblent avoir une pensée musicale des films :

« *Filmmakers, whether due to their own inclinations or market demands, conceptualize scenes in relation to popular songs, and the mixing board becomes a storyboard.* »
(Robertson Wojcik & Knight : 2)

Ils remarquent ainsi une concentration du procédé dans les années 1990, citant *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1991) ou *Wayne's World* (Penelope Spheeris, 1992) pour leurs emprunts musicaux. Dans cette lignée, la section intitulée « Film » du livre *Popular Music and Multimedia* (McQuinn, 2011) fait émerger un petit nombre de genres (*teen movie*, science-fiction, film musical) et de cinéastes (David Lynch, Tom Tykwer, Quentin Tarantino) particulièrement aux prises avec l'usage de chansons populaires préexistantes. Notons que Tarantino est cité dans ces deux ouvrages à dix ans d'intervalle pour l'usage de musiques populaires dans ses films. Or Edgar Wright est un proche de Quentin Tarantino pour lequel il a réalisé l'une des fausses bandes-annonces du film *Grindhouse* (Quentin Tarantino et Robert Rodriguez, 2007), et on peut penser que le

² <https://www.guildofmusicsupervisors.com/>

réemploi musical est un trait stylistique que ces deux cinéastes partagent.

En outre, la récurrence de cette pratique résonne avec les débats qui animent les études cinématographiques et médiatiques autour de la définition et de la théorisation du cinéma du XXI^e s., volontiers qualifié de *postcinema*. Malgré les limites de ce concept – par exemple sa formulation en *post*, indiquant une rupture qu’il faut relativiser – le terme met en lumière un ensemble de mutations. Le cinéma est désormais pris dans un réseau d’autres médias « essentiellement numériques, interactifs, en réseau, ludiques, miniaturisés, mobiles, sociaux, processuels, algorithmiques, agrégatifs, environnementaux, ou convergents, entre autres » (Denson & Leyda, 2016 : np). Cela accentue entre ces médias différents types de remédiations (Bolter & Grusin, 2000), parmi lesquelles l’emploi de musiques existantes au cinéma. On l’a vu, ce procédé est employé avant l’ère numérique, mais l’usage d’outils numériques dans la production cinématographique et dans nos vies quotidiennes l’aurait accentué. En ce sens il apparaît comme un procédé stylistique typique du *postcinema*.

En outre, des théoricien·nes mobilisent précisément la musique pour penser le cinéma de l’ère numérique. C’est ce que fait Steven Shaviro lorsqu’il théorise la *post-continuité* pour décrire l’esthétique – et surtout le montage – du *postcinema*.

« You can find lots of moments in post-continuity films in which the continuity editing rules are being carefully followed, as well as moments in which they are thrown out the window. And it’s also true that, as [Mathias] Stork notes, continuity cues that are not provided visually are instead provided subliminally on the soundtrack. » (Shaviro, 2016 : 56)

L’hypothèse de Shaviro est que le cinéma d’action récent a pu faire émerger un montage discontinu voire post-continu des images parce que la bande-son assure tout de même une continuité. Elle lie les plans entre eux, atténuant les ruptures du montage, et le traitement sonore permet en lui-même de figurer des espaces (réverbération, égalisation, spatialisation, etc.). C’est pour lui la composante essentielle de certains clips, qui alternent entre des décors différents, parfois une dizaine, grâce à l’unité que procure le morceau musical (Shaviro, 2017). Certes, ce n’est pas le numérique qui permet cette continuité par le son. L’exemple du clip le montre bien – l’histoire des clips étant d’abord celle de la vidéo analogique – et les cinéastes explorent la discontinuité au moins depuis Eisenstein. Mais ce que pointe Shaviro, c’est un changement de paradigme : cette discontinuité spatiale est désormais l’apanage de films hollywoodiens commerciaux, notamment de blockbusters d’action. En cela elle est devenue une norme esthétique, alors même qu’elle contredit les exigences de transparence et de lisibilité qui sont caractéristiques du cinéma hollywoodien classique. C’est ce qu’exprime cette formulation, *post-continuité*, qui prend acte d’un changement mais conserve l’idée d’une continuité, déplacée vers le son et en particulier vers la musique.

Baby Driver est un film hollywoodien où la musique est omniprésente, notamment pour des scènes topiques du cinéma d’action comme le braquage, la fusillade ou la course-poursuite automobile. Seulement à bien des égards, son montage reste classique et lisible. Cela est par exemple flagrant à la fin de la première course-poursuite du film. La Subaru rouge conduite par Baby est poursuivie par un hélicoptère de police

alors qu'elle avance sur une autoroute. Pour échapper à cette surveillance, Baby insère son véhicule entre deux voitures similaires, et il profite du passage sous un tunnel pour échanger sa place. À la sortie du tunnel, l'hélicoptère continue de suivre la voiture du milieu, et Baby dont la voiture est désormais à gauche est libéré de cette filature. Pour mettre en scène cet escamotage, Wright se sert d'un découpage classique, alternant les

points de vue pour plus de lisibilité. Avant d'entrer dans le tunnel, un plan d'ensemble (Image 1) montre les trois voitures alignées, puis un raccord regard (Images 2 et 3) fixe le rapport spatial entre voiture et hélicoptère, tout en montrant (Image 3) le point de vue des policiers. À la sortie du tunnel, un plan similaire (Image 4), du point de vue de l'hélicoptère de police, montre que la supercherie a fonctionné.

18
1



Image 1



Image 2



Image 3



Image 4

Dans l'ensemble des scènes d'action du film comme dans cette course-poursuite, Wright emploie des plans de situation, des raccords dans l'axe, dans le mouvement et des raccords-regard, c'est-à-dire des procédés canoniques du cinéma classique hollywoodien pour construire une action lisible. On peut penser avec Shaviro que les chansons renforcent la continuité du film. Dans cette course-poursuite par exemple,

la chanson « Bellbottoms » (John Spencer Blues Explosion) permet d'unifier le montage extrêmement rapide de la scène, qui fait se succéder 22 plans en 22 secondes (entre 1 et 4). Toutefois étant donnée l'attention portée à une mise en scène lisible des espaces, il paraît exagéré de faire de *Baby Driver* un film de la postcontinuité.

Il s'avère fertile de prolonger cette première analyse grâce aux propositions

VOLUME!

théoriques de Carol Vernallis, qui établit plus directement encore le lien entre le vidéoclip et le cinéma numérique. C'est l'une des thèses de son ouvrage *Unruly Media* : « *Music video's major contribution to today's audiovisual turn stems for the fact that ways of placing music and image together are learned : they form genealogies.* » (Vernallis, 2014 : 4) En réponse à Shaviro (qu'elle commente explicitement), mais aussi au concept d'*intensified continuity* de David Bordwell, Vernallis propose de considérer l'esthétique audiovisuelle intensifiée (*intensified audiovisual aesthetics*) du cinéma du XXI^e s. :

« *My contribution to the debate will highlight how strongly audiovisual these new shared styles are, and how thoroughly cinematic parameters (from acting to set design) and formal structures have changed. I'll argue that music video was the true precursor to these shifts.* » (34)

Certes, elle place tout de même l'influence des vidéoclips sur le cinéma en lien avec d'autres éléments majeurs (la télécommande, les bonus de DVD, les multiplexes, etc.). Elle n'ignore pas non plus que des pans de l'histoire du cinéma ont pavé la voie à l'esthétique du clip (cinéma soviétique des années 1920, impressionnisme français, nouvelles vagues européennes, cinéma expérimental, etc.). Mais elle indique à ce sujet : « *though Jean-Luc Godard and Orson Welles employed isolated effects ; how much do you think directors have watched experimental filmmakers like Godard over music video ?* » (36) Précisons : on peut à vrai dire supposer que les cinéastes hollywoodien·nes ont une formation à l'histoire du cinéma, et connaissent Godard, Welles et Eisenstein. En revanche, parce qu'il est massivement diffusé et consommé – davantage que le cinéma d'auteur – le clip serait non seulement

le lieu d'une inventivité formelle de la part des créateur·rices, mais également la forme qui habitue les spectateur·rices à des configurations audiovisuelles brisant les normes classiques de continuité. Cette hypothèse radicale a des limites : il faudrait par exemple considérer aussi d'autres formes massives comme la publicité, les téléphones et tablettes, les applications interactives. Mais l'idée d'une esthétique audiovisuelle intensifiée qui passe par l'influence du vidéoclip est opérante pour *Baby Driver*.

En effet, Edgar Wright a réalisé plusieurs clips, qu'il considère explicitement comme des essais préparatoires à de futurs long-métrages : « *That is a clip from the music video for 'Blue Song' by Mint Royale [...] which was basically a dry run for this movie* » (Britton, 2017). La première scène de *Baby Driver* reprend le scénario de ce clip : le chauffeur d'un groupe de braqueurs les attend en écoutant une chanson qui lui sert à évaluer le temps d'arrivée de la police.

Par ailleurs, la conception du film est elle aussi à rapprocher de celle d'un clip musical. De même qu'un·e réalisateur·rice de clip doit créer des images pour un morceau musical imposé, la trame sonore de *Baby Driver* a été choisie à l'étape de l'écriture du film. Bien sûr ici le choix des musiques est libre, là où le morceau mis en images dans un clip est imposé. Mais le processus de création du film est tout de même singulier : avant de tourner quelque image pour le film, Edgar Wright en avait réalisé une version sous forme de pièce radiophonique, en montant l'ensemble des musiques sélectionnées avec les voix des comédien·nes enregistrées lors d'une lecture de scénario (Burlingame, 2018). Équivalent sonore du *storyboard*, cette pièce radiophonique sert de document préparatoire à la

création d'images. C'est la bande-son qui fait naître les images du film, et non l'inverse. C'est pourquoi, après avoir placé *Baby Driver* dans le contexte des théories sur le cinéma contemporain, il est temps de s'attacher aussi aux enjeux esthétiques de la configuration audiovisuelle proposée par le film.

Un film musicalisé

Lors de la 75^e cérémonie des Golden Globes, *Baby Driver* fut classé dans la catégorie « *Motion Picture – Musical or Comedy*³ ». Cette catégorisation peut sembler étonnante, elle repose sur une ambiguïté qu'il convient de dissiper. Barry Keith Grant explique :

« [...] *the musical refers to films that involve the performance of song and/or dance by the main characters and also include singing and/or dancing as an important element. [...] In George Lucas's [American Graffiti] the music does comment on the characters and their situations, but does not emanate from them. This makes all the difference between a musical film and [...] the film musical.* » (Grant, 2012 :1)

Le genre cinématographique nommé « *musical* » en anglais est traduit par « comédie musicale », appellation elle-même trompeuse car une *comédie* musicale n'est pas toujours un film comique. Selon cette définition, *Baby Driver* n'est pas une comédie musicale car ses personnages ne sont pas en situation de chant ni de danse. S'il est qualifié de « *musical* » c'est donc au sens de « *musical film* », en français « film musical » : un film dans lequel la musique tient une part importante. Cela dit, cette confusion nous incite à observer les

conventions sur lesquelles repose le film : de même qu'un personnage de comédie musicale peut chanter et danser au son d'une musique qui n'a pas toujours de source claire, le lien entre musique et images dans *Baby Driver* semble souvent antinaturel et stylisé.

Pour décrire cette relation audiovisuelle, le système théorique développé par Michel Chion peut nous aider à comprendre la place des sons dans le film. Au sujet des musiques, il propose une terminologie spécifique : *musique de fosse* (en référence à la fosse d'orchestre) pour les musiques « émanant d'un lieu et d'une source en dehors du temps et du lieu de l'action montrée à l'écran » vs. *musique d'écran* « émanant d'une source existant concrètement dans le monde diégétique du film » (Chion, 2013 : 200) et que les personnages peuvent entendre. Deux autres notions peuvent nous aider à analyser *Baby Driver*. Le « point d'écoute » est l'équivalent sonore du « point de vue » de la caméra : de quel point de l'espace, ou depuis la perception auditive de quel personnage les sons du film nous sont-ils rendus ? Les sons dits « *on the air* », « supposés être retransmis électriquement, par radio, téléphone, interphone, amplification électrique, etc. » (*ibid.* : 201) sont quant à eux liés à la matérialité de leur médium, et sont pour cela généralement signifiés par des défauts techniques comme des grésillements ou des parasites.

Ici, le point d'écoute du film est souvent interne au personnage de Baby, ce que note Gabrielle Berry :

« *Baby's constant use of the iPod and headphones – and Wright's decision to make this the primary source of the film's music – means that the audio-viewer finds their auditory perspective consistently aligned with Baby's for much of the film* » (Berry, 2019 : 33).

Des sons « objectifs internes » (toujours selon Chion) le confirment : acouphènes, battements cardiaques. Ainsi, toute la musique du film est celle qu'écoute Baby grâce à des écouteurs. Cette convention est réactivée régulièrement, par exemple dans la scène réunissant le groupe de malfaiteurs après le premier braquage (vers 10 min). Griff (Jon Bernthal) retire l'oreillette gauche de Baby, et la musique n'est alors plus entendue que d'un côté, sur la piste sonore de droite ⁴. Or Baby est vu de face dans la plupart des plans (Image 5), et une spatialisation inverse est donc attendue : un son venant de la gauche, car l'objet qui l'émet est à gauche de l'écran. Cet effet surprenant confirme que le point d'écoute est celui de Baby. En outre, dans cette scène la musique est mixée moins fort que les voix,

4 Cela est vrai des versions stéréo auxquelles j'ai pu accéder en DVD et sur Netflix. Notons que le film a été mixé en Dolby Atmos, et je suppose ici que le mixage stéréo respecte la spatialisation gauche-droite du mixage initial.



Image 5

qu'on entend distinctement. On comprend que le point d'écoute est interne à Baby pour certains sons : la musique, les acouphènes. Néanmoins pour des raisons narratives la piste musicale peut être mixée avec d'autres (bruitages, voix) dont le point d'écoute est différent, par exemple pour faire entendre les dialogues d'autres personnages et faire avancer l'intrigue.

En conséquence, la musique est *on the air*, car entendue par Baby via des dispositifs techniques – souvent des écouteurs. Pourtant en termes de traitement sonore, elle n'est jamais marquée comme telle (ni réverbération, ni filtrage de fréquence, ni parasites, etc.).

Un autre type de traitement des sons est étonnant : la musique influence les actions de personnages qui ne l'entendent pas. Il s'agit du procédé stylistique le plus systématique du film, surtout dans des scènes d'action : des gestes, des mouvements et les bruits qui leur correspondent se trouvent synchronisés avec la musique. Par exemple, un coup de

feu résonne à chaque note du solo de flûte traversière de « Hocus Pocus » du groupe Focus lors d'une fusillade (à 1h25).

En somme, la musique de *Baby Driver* est toujours une musique d'écran, que la mise en scène cherche toutefois à nous faire oublier comme telle. Elle adopte alors souvent les fonctions d'une musique de fosse : accompagnement empathique des scènes, rythmique musicale suivie par le montage. Inversement, Wright joue de ce statut brouillé en réaffirmant souvent le caractère interne de la musique du film : les personnages parlent des chansons écoutées, Baby manipule iPods, autoradios et dictaphone.

De ces différents types de procédés, parfois étonnants, on peut conclure que *Baby Driver* déploie bel et bien une esthétique audiovisuelle intensifiée, selon les mots de Carol Vernallis. Plus précisément, il déploie de manière systématique une esthétique du mixage qu'elle a brièvement décrite : « *The soundtrack in toto has become "musicalized": sound effects and dialogue are now shaped alongside composed music into musical phrases* » (Vernallis, 2014 : 69). Avec *Baby Driver*, Edgar Wright semble pousser la musicalisation non seulement à la bande son, mais aussi à l'intégralité de la mise en scène du film.

Une entrevue du monteur Paul Machliss en apprend d'ailleurs beaucoup sur la conception musicale du film :

« Edgar [Wright] said that "considering 90% of this film has got to be bang on the music I think I'd like you down on set almost all the time". I became part of the crew. I had my little Avid Media Composer kit on a trolley and I was connected to video assist. » (Creamer, 2017).

Pour ce film, le monteur est donc sorti du champ de la post-production pour intégrer

l'équipe de tournage. Parce que les stations de montage numériques sont devenues légères, il devient possible de vérifier au fur et à mesure du tournage que le découpage des plans imaginé par le réalisateur fonctionnera. Par là, le metteur en scène peut prévoir de synchroniser avec une musique préexistante non seulement les gestes des personnages mais aussi le mouvement de voitures, les sons diégétiques, chaque raccord, en somme n'importe quel élément. Là encore ce sont des technologies numériques qui permettent à Edgar Wright d'imaginer une musicalisation du film sur la base de chansons préexistantes. De tels effets étaient possibles avant l'ère numérique, en diffusant par exemple la musique du film sur le plateau de tournage, mais le montage numérique en a permis une systématisation. En croisant les concepts de musicalisation et d'esthétique audiovisuelle intensifiée proposés par Carol Vernallis, on peut ainsi décrire la mise en scène de *Baby Driver* comme une esthétique de musicalisation intensifiée.

Représenter des usages médiatiques contemporains

Dans cette dernière partie j'aimerais commenter un autre intérêt du film. Toutes proportions gardées, une œuvre aussi formaliste que *Baby Driver* a tout de même une valeur documentaire, en ce qu'elle représente des usages et des formes musicales typiques de notre univers médiatique contemporain : la playlist, l'iPod ou encore la *lyric video*.

La genèse de *Baby Driver* c'est d'abord le choix d'une liste de chansons. « *Wright says they licensed 36 songs that play throughout the film, and most were written into the script years before shooting.* » (Burlingame, 2018) Ainsi la structure du film semble comparable à une playlist, ce que le motif de l'iPod met en valeur. Or la playlist est une forme représentative de la numérisation médiatique récente. Elle déploie un rapport de la technique au temps, que Bernard Stiegler aide à penser :

« L'un des principaux effets de la rupture de système technique que constitue la numérisation intégrale de l'audiovisuel qui est ainsi en cours de concrétisation est la disparition prochaine de l'émetteur, auquel se substituera le serveur. C'est-à-dire le passage d'une industrie de flux à une industrie des stocks de programmes. » (Stiegler, 2000 : 118)

La playlist procède d'un travail de sélection dans un ensemble vaste (le stock) puis, éventuellement, de disposition dans un ordre précis. Les remarques d'Henry Jenkins sur l'exploration de YouTube sont ainsi applicables à la playlist musicale :

« *Prioritizing production behaviors and separating them off from the other things audiences do overlooks the ways that curating, sharing, and discussing media content are themselves active practices that create meaning and context, even if they do not necessarily "produce" new kinds of media texts.* » (Jenkins, 2018 : 13)

Créer une playlist c'est faire un acte productif, voire discursif. Ainsi Baby sélectionne en temps réel la bande-son de sa propre vie, pour l'illustrer autant que pour l'influencer. D'ailleurs, le choix d'une chanson est un thème récurrent du film, mis en valeur par des jeux de mots. Le gangster Bats dit « *You don't need a score for a score* », formalisant

l'homologie entre la trame sonore et l'action du film par une homophonie : *score* signifie à la fois « bande-son » notamment pour un film, et « crime » ou « méfait » en argot. La locution « *killer track* » en est un autre exemple. La programmation musicale du film est donc discutée et proposée par les personnages du film depuis l'intérieur de la diégèse.

Edgar Wright joue d'ailleurs avec cette structure de *playlist* à l'échelle du film, en utilisant par exemple deux versions différentes d'une même chanson. À l'issue de chacun des deux premiers braquages, Baby est chargé d'aller acheter des cafés. Le premier braquage s'est déroulé sans encombre, et la scène suit Baby en un long plan-séquence, au rythme de « Harlem Shuffle » de Bob & Earl (cf. *infra*). Le deuxième braquage est émaillé d'incidents. La deuxième scène des cafés est alors mise en scène à l'inverse de la première : plus brève, plans au ralenti. La musique y est également « Harlem Shuffle », mais dans sa reprise par le groupe The Foundations (1969), avec une orchestration différente et un rythme bien plus rapide. La première chanson est le choix idéal de Baby pour accompagner son trajet habituel vers le café, elle traduit le plaisir qu'il prend à cette déambulation urbaine au sortir d'une mission réussie. Programmateur de sa propre playlist, Baby écoute une seconde fois la même chanson pour effectuer le même trajet, mais par contraste, en choisit une autre version qui figure sa contrariété et son agacement. S'il peut paraître étonnant (et encore !) d'avoir dans son iPod deux versions de la même chanson, il s'agit d'une manière habile de renouveler le principe du leitmotiv, qui consiste à associer un thème musical à une action ou un personnage. Cette variation est à la fois une répétition (la même chanson)

et une rupture (une autre version). En cela, Edgar Wright donne du sens au processus de sélection des chansons, sur le mode de la playlist.

Sur ce point Baby est le double du réalisateur, et son rapport à la musique révèle certains usages de la musique à l'ère numérique. En témoigne la scène où il explique à Debora qu'il possède « différents iPods pour différentes humeurs ». La suite consiste en un bref quiproquo. Baby attribue la chanson « Debora » à « Trex ». Debora le corrige : « T-Rex ». Certes même si le groupe de glamrock T-Rex est célèbre, cette erreur n'est pas impardonnable. Mais elle révèle que Baby n'a pas découvert T-Rex à la radio ou la télévision – où l'on peut entendre les noms des artistes – mais sur disque : une étagère de son salon contient une grande quantité de 45 tours, et une courte scène montre Baby acheter un vinyle dans une boutique. Toutefois, dans le film, Baby consomme massivement sa musique grâce à un iPod, appareil qui fait signe quant à lui vers la musique numérisée. Une autre

interprétation émerge alors : Baby personifie également une génération de jeunes usagers du numérique qui, grâce à Internet, a eu accès à (quasi) toute l'histoire de la musique enregistrée de manière libre et pas forcément hiérarchisée. Il figure par là un rapport à la culture musicale typique de notre contemporanéité médiatique numérique, lié à l'émergence du mp3, au téléchargement parfois illégal et à la miniaturisation du matériel de diffusion de la musique. Comme l'exprime Edmond Couchot en évoquant le temps « uchronique » des médias numériques : « Le passé n'est plus un réservoir d'événements choisis et qui font sens, mais une arborescence d'éventualités dont le sens reste à advenir. » (Couchot, 2007 : 278)

Le passage du temps est ici montré grâce à des supports techniques de stockage et de diffusion de la musique : cassette, dictaphone, autoradio et souvent, iPod. Le plan ci-après (Image 7) est alors comparable aux vanités picturales : il figure le passage du temps en montrant une accumulation d'appareils de plusieurs modèles, dont l'un

VOLUME!



Image 6



Image 7



Image 8

est brisé (le verre brisé est un motif typique des vanités). Edgar Wright filme l'accumulation des iPods, ainsi que leur manipulation. C'est le geste du pouce de Baby sur le bouton circulaire du baladeur numérique qui permet le raccord entre le *flash-back* (Image 6) et le présent (Image 7).

En cela, la manipulation de l'iPod est rapprochée de celle du volant d'une voiture, notamment dans un plan où Baby porte les

gants de cuir que Doc lui a offerts quelques scènes plus tôt pour exercer ses fonctions de chauffeur (Image 8). D'un geste circulaire du doigt il manipule le temps des chansons, comme d'un geste circulaire du volant il maîtrise la conduite de bolides dans l'espace urbain.

Une autre séquence du film paraît assumer cette articulation entre l'objet-iPod et la maîtrise de l'espace : lorsque Baby et Debora

quittent le restaurant où travaille celle-ci pour discuter et écouter de la musique dans une laverie. La mise en scène y est ingénieuse à bien des égards. Le mixage sonore mélange le son d'ambiance des machines à laver avec la musique au premier plan sonore, pour figurer le point d'écoute interne aux personnages : ils entendent ces deux types de sons car ils partagent les écouteurs de Baby (une oreillette chacun) afin d'écouter ensemble la chanson « Debora » diffusée par l'iPod. Partager les écouteurs contraint les déplacements des personnages, induisant une proximité physique qu'ils transforment en jeu de séduction. Cela est préparé par le deuxième plan de la séquence, qui montre leurs pieds battre la mesure : sur le plan narratif les deux personnages partagent les mêmes goûts musicaux, et sur le plan formel la même pulsation rythmique. De plus, le décor de cette scène est composé des machines à laver en fonctionnement, dont le tambour est rempli de tissus colorés. La laverie est ainsi un lieu fantasmé, idéalisé, non réaliste (Image 9). Ces cercles colorés

semblent renvoyer au célèbre mouvement de caméra du premier plan des *Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy (1964, Image 10) qui, en passant du paysage à la plongée totale, figure l'artificialité assumée de l'esthétique du film. On pense aussi au décor du clip *Around the World* de Michel Gondry pour Daft Punk (1997, Image 11), où chaque note et chaque mot sont traduits par le mouvement d'un groupe de personnages. Le parallèle avec le film chanté *Les parapluies de Cherbourg* pointe vers l'artificialité assumée du rapport musique/images ; la référence à *Around the world* renforce la musicalisation systématique du film. D'ailleurs, la séquence de la laverie se termine sur un fondu enchaîné, entre le tambour d'une de ces machines à laver où se reflète l'image du couple, et le vinyle de la chanson « Debra » de Beck, ce qui insiste sur le lien entre musique et mouvement, dans cette scène comme dans l'intégralité du film.

De plus, cette stylisation symbolique du décor renvoie à une scène précédente du film, qui allie déjà la maîtrise du temps



Image 9



Image 10



Image 11

des chansons et celle de l'espace. Après le premier braquage, Baby descend une rue en écoutant « Harlem Shuffle » pour acheter quatre cafés (cf. *supra*). Ce plan-séquence est construit en petites scènes successives, souvent comiques : à cause de ses écouteurs

Baby manque par exemple de percuter une voiture puis un vélo qu'il n'entend pas arriver. Cette représentation de l'écoute musicale nomade en milieu urbain renvoie à ce que Michael Bull analyse sous le nom de « culture iPod » (*iPod culture*) :

« *With its enveloping acoustics iPod users move through space in their auditory bubble, on the street, in their automobiles, on public transport. In tune with their body, their world becomes one with their “soundtracked” movements; moving to the rhythm of their music rather than to the rhythm of the street. In tune with their thought – their chosen music enables them to focus on their feelings, desires and auditory memories.* » (Bull, 2008 : 3)

La portabilité accrue de la musique consommée individuellement informe le rythme, le mouvement et les affects des auditeurs du quotidien, et *Baby Driver* met en scène deux caractéristiques de l'iPod : sa portabilité, notamment dans l'environnement urbain, et la possibilité de choisir dans chaque situation la chanson idéale parmi un grand nombre de morceaux stockés.

De plus, ce plan-séquence semble également construit comme un vidéoclip. En effet une partie des paroles de la chanson sont écrites à l'écran, intégrées au décor sous forme de graffitis ou d'affiches, sur les murs et le mobilier urbain. Ce procédé rappelle plusieurs clips célèbres comme celui de la chanson « La tour de Pise » de Jean-François Coen, dans lequel Michel Gondry filme des lettrages urbains (affiches, enseignes, néons, etc.) pour écrire à l'écran les paroles de la chanson. Toutefois cette séquence fait également référence à une forme audiovisuelle contemporaine : la *lyric video*, sous-genre du vidéoclip dont la particularité est d'écrire à l'écran les paroles de la chanson. Ces clips officiels trouvent leur origine dans les pratiques d'illustration des chansons par des fans, qui diffusent principalement leurs créations sur YouTube. Sans m'attarder sur ce point, il est intéressant de remarquer qu'Edgar Wright ancre cette séquence du film dans une forme aussi représentative des

modalités de diffusion des chansons à l'ère numérique. Là encore, le cinéaste documente d'une certaine manière les pratiques médiatiques contemporaines liées à la musique.

Conclusion

Dans cet article, j'ai analysé la configuration audiovisuelle du film *Baby Driver*, pour comprendre son usage des musiques préexistantes, sous l'angle théorique, esthétique, puis thématique. J'ai tâché de montrer trois intérêts du film : il est représentatif du réemploi musical dans le cinéma contemporain, il propose une esthétique de musicalisation intensifiée parfois étonnante, et il met en scène certains usages médiatiques contemporains de la musique.

La musique n'est bien sûr pas la seule entrée analytique du film. Gabrielle Berry s'est ainsi penchée sur la représentation des troubles de l'audition (Berry, 2019). La dichotomie analogique/numérique pourrait être éclairante, eu égard à l'importance de la voiture comme machine analogique. Le thème du rétro semble aussi une piste à explorer.

Cela dit, en publiant cet article plutôt ancré dans les études audiovisuelles dans une revue consacrée aux musiques populaires, je propose de conjuguer les approches disciplinaires. Le cinéma est un terrain fertile pour les *popular music studies*, car un pan des études cinématographiques est en fait déjà du ressort de ce champ d'études, mais aussi parce que les cinéastes ne cessent d'inventer des remédiations signifiantes et des relations audiovisuelles étonnantes.

Bibliographie

Altman Rick (2001), « Cinema and Popular Song : The Lost Tradition », in Robertson Wojcik Pamela & Knight Arthur (eds.), *Soundtrack Available : Essays on Film and Popular Music*, Durham, Duke University Press, p. 19-30.

Barsanti Chris (2017), « “Baby Driver” Really Really Wants to Be Cool, Which is Not Cool », *PopMatters*, 17 octobre, en ligne : <https://www.popmatters.com/baby-driver-edgar-wright-really-really-wants-to-be-cool-which-is-not-cool-2497172166.html>

Barnier Martin (2010), *Bruits, cris, musiques de films : Les projections avant 1914*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Berry Gabrielle (2019), *Ringling, Humming, Silence : Point of Audition Representations of Deafness, Tinnitus and Sonic Technology*, Mémoire de Master en arts sous la direction de Lisa Coulthard, The University of British Columbia.

Bolter J. David & Grusin Richard (2000), *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, The MIT Press.

Bordwell David (2002), « Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film », *Film Quarterly*, vol. 55, n° 3, p. 16-28.

Britton Luke Morgan (2017), « Edgar Wright explains how Noel Fielding music video inspired new film “Baby Driver” », *New Musical Express*, 3 juillet, en ligne : <https://www.nme.com/news/film/edgar-wright-baby-driver-noel-fielding-video-2098074#hHbUg8BbjGdtf4TI.99>

Bull Michael (2008), *Sound moves : iPod culture and urban experience*, Londres, Routledge.

Burlingame Jon (2018), « Choreography Drives “Baby” », *Variety*, 22 février, p. 28.

Chion Michel ([1990] 2017), *L'audio-vision : son et image au cinéma*, 3^e édition, Paris, Armand Colin.

Couchot Edmond (2007), *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication*, Arles, Actes Sud.

Creamer Jon (2017), « Slave to the Rhythm », *Televisual*, 7 juillet, en ligne : https://www.televisual.com/news/slave-to-the-rhythm-how-baby-driver-was-edited_bid-985/

Denson Shane & Leyda Julia (2016), *Post-Cinema : Theorizing 21st Century Film*, Falmer, Reframe Books.

Grant Barry Keith (2012), *The Hollywood Film Musical*, Oxford, Wiley-Blackwell Publishing.

Jenkins Henry (2018), « Fandom, Negotiation, and Participatory Culture », in Booth Paul (ed.), *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*, Oxford, Wiley Blackwell, p. 13-26.

Jullier Laurent & Péquignot Julien (2013), *Le clip : histoire et esthétique*, Paris, Armand Colin.

Robertson Wojcik Pamela & Knight Arthur (2001), *Soundtrack Available, Essays on Film and Popular Music*, Durham et Londres, Duke University Press.

Shavro Steven (2016), « Post-continuity », in Denson Shane & Leyda Julia (eds.), *op. cit.*, p. 51-64.

— (2017), *Digital Music Videos*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press.

Stiegler Bernard (2000), « Discrétiser le temps », *Les cahiers de médiologie*, vol. 9, n° 1, p. 115-121.

Vernallis Carol (2014), *Unruly Media : YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*, New York, Oxford University Press.