



Transposition

Musique et Sciences Sociales

6 | 2016

Lignes d'écoute, écoute en ligne

Mark J. Butler, *Playing with Something That Runs. Technology, Improvisation, and Composition in DJ and Laptop Performance*

New York, Oxford University Press, 2014, 280 p.

Baptiste Bacot



Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Édition électronique

URL : <http://transposition.revues.org/1453>

ISSN : 2110-6134

Référence électronique

Baptiste Bacot, « Mark J. Butler, *Playing with Something That Runs. Technology, Improvisation, and Composition in DJ and Laptop Performance* », *Transposition* [En ligne], 6 | 2016, mis en ligne le 20 mars 2017, consulté le 31 mars 2017. URL : <http://transposition.revues.org/1453>

Ce document a été généré automatiquement le 31 mars 2017.

© association Transposition. Musique et Sciences Sociales

Mark J. Butler, *Playing with Something That Runs. Technology, Improvisation, and Composition in DJ and Laptop Performance*

New York, Oxford University Press, 2014, 280 p.

Baptiste Bacot

RÉFÉRENCE

Mark J. Butler, *Playing with Something That Runs. Technology, Improvisation, and Composition in DJ and Laptop Performance*, New York, Oxford University Press, 2014, 280 p.

- 1 À partir du cas de la musique électronique de danse (*Electronic Dance Music* ou EDM), qui a la particularité d'être produite à partir d'ordinateurs et d'appareils électroniques interconnectés, l'auteur questionne dans son ouvrage les pratiques de l'enregistrement, de la performance, de la composition et de l'improvisation.
- 2 La médiation technologique qui conditionne ces pratiques musicales fait émerger une tension entre les attentes du public et le jeu gestuel du musicien sur scène. La technologie étant étroitement associée à la lecture et à l'enregistrement, il est difficile, par la simple observation, de comprendre ce que font les musiciens. En se projetant au-delà de la nature suspecte, voire dangereuse, de l'enregistrement (et des enregistrements), souvent seulement compris comme la trace d'une performance ou d'une composition, Mark J. Butler propose de considérer la relation entre le processus (le jeu musical) et le produit (son enregistrement) d'une manière complémentaire et non plus dichotomique. L'interaction latente qui réside entre l'enregistrement, la performance, la composition et l'improvisation dans les manières de faire du musicien électronique doit être comprise positivement, d'autant plus qu'elle structure la pratique du musicien. La musique

électronique de danse, prise en son sens large, devient alors une catégorie exemplaire de tendances que l'on retrouve dans la plupart des répertoires musicaux contemporains et appelle à la réévaluation dialectique de couples conceptuels jusqu'alors envisagés comme contradictoires, comme « l'œuvre/la performance, le statique/le dynamique » ou encore « le technologique/l'humain »¹ (p. 5), et qui permet de dépasser la conception selon laquelle le *dance-floor* est le contexte social authentique de l'EDM.

- 3 Les performances de DJ (les « *DJ sets* ») et les performances avec ordinateur portable (« *laptop performances* ») sont les modes de jeu privilégiés pour cette analyse – ils sont aussi les plus courants. Un travail de terrain mené à Berlin, capitale réputée pour sa forte culture du *club*, a été mené par l'auteur entre 2005 et 2007 auprès de musiciens reliés entre eux par leurs affiliations musicale, sociale et esthétique. Nombre de ces artistes appartiennent au label *Tresor* et ont joué dans le club du même nom. Les autres musiciens étudiés font également de la musique techno (ou assimilée) et partagent la même esthétique que les membres de *Tresor*. Tous sont mondialement établis et reconnus comme producteurs et *performers* de musique électronique de danse. Un autre fait commun relie les pratiques de ces musiciens : il s'agit de l'utilisation de Ableton Live, un logiciel de musique assistée par ordinateur commercialisé depuis 2001 et utilisé par de nombreux musiciens pour produire et jouer de la musique électronique. L'un de ses co-créateurs, Robert Henke, fait partie intégrante de cette l'étude au titre de musicien.
- 4 Mark Butler adopte une perspective et une méthode « délibérément interdisciplinaire[s] » (p. 11). Dans son ethnographie, l'auteur s'appuie tant sur des analyses musicales donnant occasionnellement lieu à des transcriptions que sur des moments vidéo donnant à voir les musiciens à l'œuvre. Les premières portent spécifiquement sur des passages musicaux dans différentes formations ou lors de concerts successifs, ce qui permet de faire ressortir les traits saillants et constitutifs du genre. Les seconds font état de l'usage du matériel et des répercussions créatives et esthétiques auxquelles il donne lieu. On peut accéder à ces exemples multimédia, classés par chapitres, sur le site compagnon du livre.
- 5 L'originalité de cette étude tient aussi à l'ancrage organologique qu'elle se propose d'adopter pour tendre vers une « théorie musicale *matériellement fondée*.² » (p. 14) L'auteur mentionne également deux autres champs d'influence : les *performance studies* et les *sound studies*, hautement interdisciplinaires eux aussi. Ce livre propose donc de questionner, sans obédience particulière à une discipline unique, les rapports entre enregistrement, lecture et production d'une part et performance, composition et improvisation d'autre part.
- 6 Le premier chapitre, « (Se) remixer – ontologies de l'œuvre provisionnelle », prend pour point de départ l'enregistrement, d'où démarre souvent la pratique musicale : fichiers numériques, disques compacts ou vinyles, banques de sons sont les premiers éléments de la future production. Bien que ces derniers soient opposés à l'existence matérielle, gestuelle et acoustique de la musique, l'auteur souligne les faiblesses de cette position lorsqu'elle est soumise à la pratique de la musique électronique de danse. Ce sont sur les enregistrements que repose la pratique du DJ qui, de la superposition synchronisée de deux vinyles fera émerger le « troisième disque [*third record*] » (p. 41). Mark Butler montre que les musiciens se servent des enregistrements non seulement pour générer du matériau compositionnel, mais peuvent parfois l'activer à la volée pour capturer leur propre signal au cours d'une représentation publique et l'utiliser comme transition à un autre moment du concert, voire durant une représentation ultérieure. Cela donne l'occasion à l'auteur de retrouver l'idée de la *discomorphose*³ du jazz et du rock et de

rompre, avec les positions ontologiques sur l'enregistrement de Lydia Goehr et de Carolyn Abbate⁴ – qu'il juge conservatrices –, pour se situer plutôt dans la lignée de celles de Georgina Born ou Philip Bohlman⁵.

- 7 L'équilibre entre la fixation à l'avance des événements dans l'ordinateur et la prise de décision improvisée concernant leur combinaison ou les transformations qu'ils subiront montre que les produits de la musique électronique ne sont pas des éléments stables mais bien plutôt des flux qui s'interpénètrent et se déterminent réciproquement, dans un cadre logiciel préconçu et intégrant déjà souvent les contraintes du contrôleur qui lui est associé. Ainsi, « l'extravagance ontologique » de ces types de performances pose la question de la coexistence et de l'interaction mutuelle entre le processus et le produit.
- 8 Le deuxième chapitre concerne la performance, le design des interfaces et la perception du public. Dans la musique électronique de danse, le rapport visuel à celui qui joue est aussi déterminant que dans la musique instrumentale traditionnelle, à ceci près que les sons de synthèse ne peuvent être rattachés à un quelconque procédé physique de production du son dans l'esprit de l'auditeur. La question est donc de savoir comment les technologies du sonore médiatisent les performances de la musique électronique. Le terme d'interface est retenu par l'auteur comme une catégorie pour décrire le lien entre le musicien et les sons enregistrés et mémorisés dans la machine. Comme concept, il renvoie précisément au lieu de la médiation, c'est-à-dire à la surface de jeu, qui dispose de contrôleurs continus (les potentiomètres rotatifs), discrets (potentiomètres à course crantée) et binaires (boutons poussoirs). Mark Butler l'envisage sous l'angle gibsonien des affordances⁶, c'est-à-dire d'une « lentille théorique » comme « lieux de possibilités » (p. 72) d'émergence du son. Ces interfaces sont notablement conçues à la fois pour la production en studio et la performance scénique. L'une des plus importantes, écrit Butler, est sans doute celle que l'on trouve dans le logiciel Live. Ce programme permet de lancer des séquences musicales ou des sons à la volée, de les arranger, de les moduler ou de les structurer entre eux.
- 9 Chaque musicien a bien sûr sa propre manière de faire, ses contrôleurs préférés, conçus sur mesure, *open-source* ou détournés de leurs usages classiques, et tous ont leurs stratégies modulaires pour faire cohabiter machines et logiciels. Mais le fait que l'écran de l'ordinateur soit tourné vers le musicien influe sur sa perception par le public. À cause de la centralité du *laptop* dans la musique électronique de danse, les musiciens sont en quête de légitimité et de lisibilité de leurs gestes. Mark J. Butler appelle « frénésie du potentiomètre [*passion of the knob*] » « le moment durant lequel un musicien dirige une expressivité exceptionnellement intense vers un petit composant technique associé à l'ingénierie sonore » (p. 101), une expression importante pour comprendre la présence scénique des musiciens et leur constitution sociale à travers les manipulations gestuelles de l'interface, qui doivent bien sûr être reliées à la matière sonore générée. L'auteur tranche ainsi sa propre question sur la représentation visuelle des musiques électroniques de danse : il soutient que c'est le rapport direct entre la médiation technologique et la situation de concert (*liveness*) qui nécessite de donner et recevoir des preuves visuelles. En retour, la danse devant et sur la scène confirme au musicien que son activité est perçue conformément à ce qu'il souhaite transmettre à son public.
- 10 Le troisième chapitre concentre la réflexion de l'auteur sur les rapports de l'improvisation et de la performance. Pour cela, les théoriciens du jazz (Lewis Porter, John Brownell, Paul Berliner ou Ingrid Monson) sont mis à contribution, mais là encore, les définitions académiques doivent être aménagées pour rendre pleinement compte des

pratiques des musiques électroniques de danse. Les musiciens électroniques partent, tout comme les musiciens de jazz, d'éléments préexistants qui forment une zone sensible au carrefour de l'ontologie et des processus d'inscription (du disque vinyle ou de l'écriture numérique dans le logiciel). Le texte est ensuite consacré à l'analyse de *DJ sets* du duo Sender Berlin et de Jeff Mills. Butler constate, à travers l'examen de séquences vidéo de plusieurs interprétations du même morceau et, dans le premier cas, de remise en situation avec les musiciens après le concert, que les deux entités musicales ont leurs manières propres de mener l'improvisation. Pour Sender Berlin, c'est à partir d'éléments sonores fragmentaires qu'ils maîtrisent parfaitement, ainsi que la connaissance du matériel et l'habitude d'interagir musicalement avec l'autre ; pour Jeff Mills, l'improvisation se déploie dans la manipulation virtuose, sur les platines, de ses propres morceaux au format vinyle.

- 11 Dans le quatrième et dernier chapitre, l'auteur développe une approche plus théorique selon le type d'interaction performative rendu possible par la conception technologique. Il propose sept catégories, que sont « *repeating, cycling, going, grooving, riding, transitioning and flowing* » (p. 175). Elles fonctionnent comme des moyens de décrire les options d'improvisation qui se présentent au musicien, et qui portent sur le déploiement et l'altération des sons enregistrés durant la performance. Ces catégories relèvent essentiellement du rythme (pulsation et cycles) et de l'arrangement (textures et entrées ou sorties de certaines voix) et reflètent les affordances technologiques qui s'offrent au musicien durant les phases de jeu.
- 12 Finalement, *Playing with Something That Runs* questionne avec précision la pratique de la musique électronique de danse, en particulier dans son rapport problématique à l'enregistrement et à la performance. Les très nombreux exemples musicaux et vidéo accessibles en ligne donnent au lecteur une compréhension fine des enjeux liés au matériel, à l'improvisation ou à la représentation scénique du musicien en partant directement de sa pratique. Mark Butler ouvre ainsi une voie extrêmement prometteuse dans l'étude des musiques électroniques populaires. La nature interdisciplinaire ainsi que la focalisation sur le matériel et les corps des musiciens appelleront sans doute des travaux qui prolongeront cette démarche originale.

NOTES

1. Toutes les traductions sont de l'auteur du compte-rendu.
2. Italique de l'auteur.
3. C'est-à-dire les modifications multiples du rapport à la musique comme conséquences de l'enregistrement et du format du disque.
4. GOEHR, Lydia, *The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music*, Oxford : Clarendon Press, 1992 ; ABBATE, Carolyn, « Music—Drastic or gnostic? », *Critical Inquiry*, 30, 2004, pp. 505-536.
5. BORN, Georgina, « On musical mediation: Ontology, technology, and creativity », *Twentieth-Century Music*, 2(1), 2005, pp. 7-36 ; BOHLMAN, Philip, « Ontologies of music » in COOK, Nicholas and EVERIST, Mark (eds.), *Rethinking music*, Oxford : Oxford University Press, 1999, pp. 17-34.

6. Voir GIBSON, James J., « The theory of affordances » in SHAW, Robert and BRANSFORD, John (eds.), *Perceiving, acting, and knowing: Toward ecological psychology*, Hillsdale (NJ) : Erlbaum, 1977, pp. 67-82. Le concept d'affordance, proposé pour la première fois par Gibson, décrit les potentialités et les impossibilités interactionnelles d'un être vivant (y compris humain) avec son milieu selon ses capacités propres.

AUTEURS

BAPTISTE BACOT

Baptiste Bacot obtient un master en sciences sociales mention musique à l'EHESS (2012). En contrat doctoral dans la même institution depuis 2013 (CAMS-EHESS) et détaché dans l'équipe Analyse des Pratiques Musicales de l'IRCAM, il travaille sur la musique électronique selon une approche ethnographique visant à circonscrire les rapports entre les corps musiciens, les instruments électroniques et l'impact de la technologie sur les manières de produire, de concevoir et d'exécuter la musique. L'analyse située du processus de création musicale dans des esthétiques variées (musique populaire de danse, musique électroacoustique, performance audiovisuelle), reliées entre elles par le partage des mêmes outils technologiques permet de poser les fondations d'une organologie gestuelle des instruments électroniques.