

Censure et citation

Plunderphonics 69/96, de John Oswald, Seeland, 2000,
157 minutes.

Mathieu Arsenault

L'intellectuel dans l'espace public : censure et autocensure
Number 191, July–August 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18228ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Arsenault, M. (2003). Censure et citation / *Plunderphonics 69/96*, de John Oswald, Seeland, 2000, 157 minutes. *Spirale*, (191), 27–28.



CENSURE ET CITATION

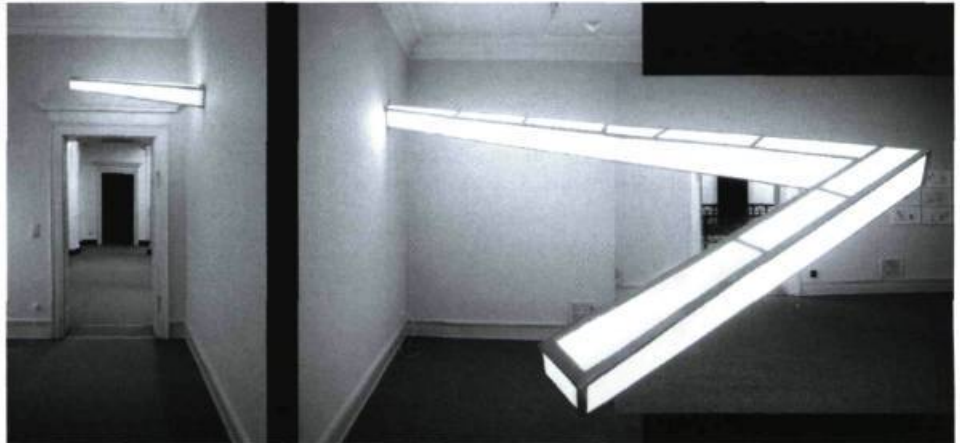
PLUNDERPHONICS 69/96 de John Oswald
Seeland, 2000, 157 minutes.

paradis après la mort », signifiant ainsi que les religions révélées sont finies. Les religions du second type n'apporteront pas une société sans classes, nous devons apprendre... mais tout est là, c'est bien là la difficulté, nous devons apprendre parce que la volonté de savoir implique quelque chose comme une lucidité. Ce monde-là, ce monde idéal, utopique ne se réalisera jamais et nous devons l'admettre. Malgré tout, nous vivons aussi avec une autre volonté, qui est une volonté de justice; on nous montre un monde qui est évidemment injuste, évidemment destructeur et dont on nous dit simplement : il n'y a rien de promis, il n'y a rien au-delà, il ne va rien se passer, il va falloir essayer de supporter ce monde tel qu'il est. Alors, c'est vrai, dans le projet de connaître de part en part l'avenir, il y avait quelque chose comme une exaltation... enivrée, mais il faut s'avouer que nous sommes retombés le cul par terre en quelque sorte, dans une société où rien ne nous est promis.

SPIRALE — En ce sens, le regard sobre, c'est, d'une part, une position herméneutique, une façon d'envisager le monde, mais aussi une position éthique, une façon de se garder au plus près du monde, de ne se laisser emporter par aucune illusion. Mais est-il possible de vivre ainsi ?

MARC ANGENOT — Je n'en sais rien... mais je suis aussi un spécialiste de littérature et gardant en mémoire Don Quichotte et Madame Bovary, je sais bien que les humains ne sont parvenus à vivre qu'en se prenant pour d'autres que ceux qu'ils étaient; Don Quichotte se prend pour un chevalier errant, Madame Bovary se prend pour une héroïne de romans sentimentaux, et c'est comme ça qu'ils parviennent à vivre. Donc, autant sur le plan de la vie individuelle que sur celui de la vie collective, est-ce qu'il est réellement possible de se regarder en face dans le miroir avec ses misères, ses limitations, et la certitude que nous allons à la mort? De ce point de vue, ma question reste une question. Effectivement, les grandes machines de progrès, les grandes certitudes qu'il y aurait des remèdes aux maux sociaux sont disparues, mais les maux sociaux sont toujours là. Est-ce que nous parviendrons à regarder d'un regard sobre un monde irrémédiable? Ce n'est pas sûr... Je n'en sais rien !

**PROPOS RECUEILLIS PAR
PAUL CHOINIÈRE**



Michel de Broin, *Épater la galerie*, (vue de l'intérieur, Villa Merkel, Allemagne), 2002, plastique thermorétractable, structure de bois, tubes de fluorescents, dimensions variables.

LA SORTIE du coffret rétrospectif de John Oswald, *Plunderphonics 69/96* est passée inaperçue. Non pas parce que la mise en marché aurait mal été faite, ni que John Oswald soit un musicien de second ordre, bien au contraire; mais bien parce qu'une bonne partie de l'album — et par là, de la carrière d'Oswald — ne peut circuler que sous le couvert de la clandestinité, frappé d'interdiction par la Cour en vertu de la loi sur la propriété intellectuelle, ce qui rend problématique toute reconnaissance institutionnelle ou simplement médiatique. La maison de disques derrière ce projet de coffret, Seeland, s'est d'ailleurs arrangée pour laisser dans l'obscurité les circonstances de son « emprunt » du matériel d'Oswald.

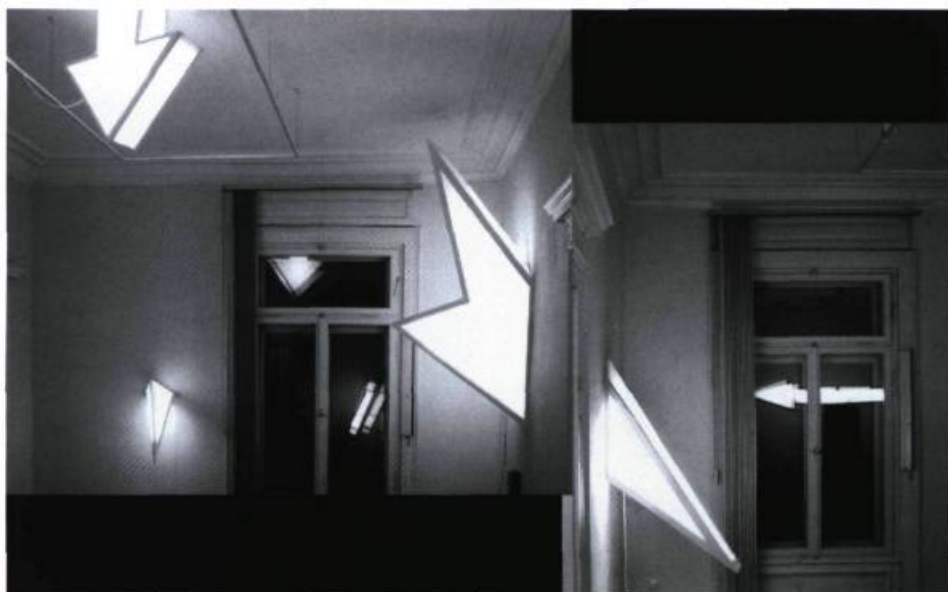
Si la musique de John Oswald est aussi problématique en regard du droit d'auteur, c'est principalement à cause de la démarche artistique qui s'y déploie. En effet, Oswald s'est imposé comme règle de composition de n'utiliser que du matériel disponible sur le marché, à savoir tous les disques que l'on peut acheter « chez son disquaire favori », comme il aime à le rappeler dans l'entretien qui accompagne le coffret.

Le plunderphone

La méthode utilisée est celle du collage, un collage serré qui s'organise la plupart du temps autour d'un thème ou d'une particularité musicale qu'Oswald fait ressortir de la pièce ou de l'ensemble de pièces musicales citées. Car la

reconnaissance de la source est toujours au centre du travail de collage. Oswald lui donne le nom de « *plunderphone* », mot-valise qui rassemble l'idée de pillage ou de butin (*plunder*) et celle de son (*phone*). Si elle évoque un vol, la notion de *plunderphone* s'en éloigne pourtant car elle conserve en elle la source de sa provenance qui demeure audible, et relève beaucoup moins du plagiat que du commentaire, d'un commentaire musical sur la musique. La notion de *plunderphone* se montre en cela très riche car elle déborde le cadre d'une simple citation vers une conception de la reprise immanente à la musique qui implique qu'une pièce entière, par exemple, puisse se retrouver à l'intérieur d'une autre sous une autre forme, accélérée ou ralentie, hachurée ou juxtaposée à d'autres pièces qui viennent résonner avec elle.

Oswald joue donc autant avec la musicalité de la musique qu'avec les connaissances de l'auditeur et son vécu musical car toute l'efficacité du *plunderphone* se fonde sur sa capacité à reconnaître les citations musicales. La démarche d'Oswald s'oriente ainsi souvent sur les habitudes d'audition du spectateur lui-même, forçant par l'écoute à un retour sur soi parfois troublant. Cela ne fonctionne peut-être jamais mieux que dans son travail sur la musique populaire qui vise à déstabiliser ce qu'Oswald appelle la « *trame sonore pour notre existence* », à savoir la production destinée à fournir une musique légère en fond sonore pour toutes nos



Michel de Broin, *Épater la galerie*, (vue de l'intérieur, Villa Merkel, Allemagne), 2002, plastique thermorétractable, structure de bois, tubes de fluorescents, dimensions variables.

activités quotidiennes, organisée autour d'une répétition mécanique des structures avec le moins de variations possibles. Pour briser cette habitude, Oswald pratique une condensation qui arrive à ramener une pièce musicale d'une durée standard de quatre ou cinq minutes à une minute ou moins de matériel qui préserve néanmoins toute la texture de la pièce originale et permet le fonctionnement du retour sur soi. Il réduit ainsi à quelques minutes l'ensemble d'un album du groupe Metallica, recomposant un ensemble fragmenté de solos de guitare; c'est aussi ce qui se produit avec *Madmod* qui regroupe en deux minutes plus de dix ans de la carrière de Madonna en de courtes citations toutes identifiables.

Les amis de mes amis

Toutefois, si la pratique artistique de John Oswald est si controversée dans l'industrie musicale, c'est qu'elle interroge également le statut de l'auditeur dans ses habitudes de consommation. Car, en utilisant uniquement du matériel disponible sur le marché, il réduit d'une manière considérable l'espace entre l'artiste et le consommateur lorsque la pratique artistique implique directement une pratique de consommation, comme d'aller acheter soi-même son matériel chez son disquaire. C'est

depuis ce lieu que se déployait l'album original de *Plunderphonics* qui devait paraître en 1989 et que l'on retrouve ici presque entièrement sur cette compilation. Le projet d'Oswald était d'organiser la distribution de l'album au niveau du contact humain sans passer par l'appareil corporatif de l'industrie musicale. La distribution devait s'organiser sur une base non lucrative de manière que l'auditeur de l'album soit à même d'avoir un contact au moins indirect avec son créateur. Oswald s'engageait ainsi à envoyer un exemplaire de *Plunderphonics* à quiconque pourrait en faire personnellement la demande de même qu'il avait prévu en laissant d'autres disponibles pour la copie chez des disquaires ou dans les bibliothèques publiques. C'est donc consciemment qu'il avait négligé de régler les droits de certaines pièces citées dans l'album puisque, dans l'impossibilité de rejoindre personnellement leurs auteurs et dans la perspective d'une distribution à but non lucratif, sa recherche des droits d'auteur perdait sa pertinence à la fois en regard de la démarche et du droit lui-même. Mais bien vite le bruit s'est mis à courir dans l'industrie musicale, menant bientôt à un procès pour infraction morale à la propriété intellectuelle. Il s'ensuivit l'ordonnance d'interruption de la distribution de *Plunderphonics* de même que de la destruction des bandes originales (qu'Oswald a suivi

d'une manière amusée car il pouvait toujours retourner à la bibliothèque de son quartier écouter l'exemplaire qu'il y avait déposé).

Le moment le plus ridicule de cette histoire a peut-être été, comme le raconte Oswald, la demande qui fut faite par le président de la CRIA (Canadian Recording Industry Association) qui intenta la poursuite et qui, après avoir demandé à Oswald une copie « à titre personnel », voulut en avoir d'autres « pour des amis », dont l'identité demeurait « confidentielle » (il s'agissait bien sûr des avocats chargés de préparer le dossier). Du refus de divulguer les noms des « amis » résulta donc un refus de la part d'Oswald de fournir une copie. Suivant la logique de sa propre démarche, il ne put qu'encourager le président à faire une copie de l'exemplaire qu'il lui avait déjà envoyé!

Au nom de l'auditeur

Cette anecdote est loin d'être inintéressante puisqu'elle permet de cerner l'essentiel du problème posé par la censure de *Plunderphonics* : tout ici tourne autour du nom. L'interdit ne se fait pas au nom des intérêts de l'auditeur mais au nom de ceux de la structure corporative. D'où l'impossibilité de divulguer le nom des « amis », car il ne saurait y avoir à cette échelle que des positions — avocats, consultants, etc. La musique de John Oswald n'est en rien subversive pour l'auditeur, bien au contraire : elle s'appuie sur une éthique de la communauté des auditeurs où la production et la distribution des œuvres d'art se font à l'échelle du consommateur, en marge des réseaux de l'industrie culturelle, dans un espace public aménagé à même le privé, à même la propriété intellectuelle, qu'elle ne brime pas mais transforme plutôt, puisque le consommateur est devenu lui-même un artiste, commentateur autant que critique de ses propres pratiques d'audition.

Les problèmes juridiques d'Oswald s'ouvrent, en fait, sur la disparition graduelle du public à l'intérieur d'espaces d'expression particuliers. On le voit ici, la musique a de plus en plus de difficultés à opérer une critique de ses processus de diffusion corporatifs et, surtout, des habitudes et des pratiques impliquées par cette diffusion. La musique de *Plunderphonics*, justement parce qu'elle amène à un questionnement de ces pratiques que John Oswald rassemble sous le nom de « *trame sonore pour l'existence* », qu'elle reconfigure et dont elle analyse le fonctionnement, se frappe curieusement à la censure. Curieusement, car cette censure, c'est aussi potentiellement ce à quoi tout commentateur ou critique s'expose lorsqu'il trouve une manière de parler en son propre nom, c'est-à-dire en artiste, hors des réseaux de diffusion de l'industrie.

MATHIEU ARSENAULT