

Le plunderphonique ou le piratage audio comme prérogative compositionnelle

Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative

John Oswald

Volume 18, numéro 2, 2008

Postiches et mélanges

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/018651ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/018651ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Oswald, J. (2008). Le plunderphonique ou le piratage audio comme prérogative compositionnelle. *Circuit*, 18(2), 27–38. <https://doi.org/10.7202/018651ar>

Résumé de l'article

Dans ce texte de 1985, l'auteur réfléchit sur la notion de droits d'auteur dans le contexte d'une culture populaire qui a dépassé les principes figés sur lesquels se sont établies les lois qui les régissent. L'artiste nous amène à comprendre la fin du paradigme producteur/consommateur : « Après avoir été pendant des décennies les récipiendaires passifs de sélections de musiques préétablies, les auditeurs ont maintenant le loisir d'assembler leurs propres recueils, de séparer le bon grain de l'ivraie. Ils dupliquent une quantité de sons provenant d'un peu partout dans le monde ou, du moins, d'un peu partout dans leurs collections de disques, pour faire des compilations d'une variété infinie et surtout non disponibles parmi les produits offerts par l'industrie de la musique, avec ses écuries circonscrites d'artistes et une politique encore plus contraignante qui consiste à ne fournir que le plus grand dénominateur commun. »

L'une des idées-forces du texte d'Oswald tient dans le fait qu'en agissant comme un filtre ne retenant que les *hits* potentiellement lucratifs, la plupart des étiquettes de disques avaient déjà pénétré un espace de vulnérabilité dans lequel leur produit final cesse de leur appartenir exclusivement. Oswald démontre clairement pourquoi l'industrie de la musique, propulsée par la radio (entre autres véhicule de distribution), a perdu son droit archaïque à une propriété exclusive sur chaque atome sonore. [Camilo La Cruz]

Le plunderphonique¹

ou le piratage audio comme prérogative compositionnelle²

John Oswald (Traduit par Guy Marchand)

Les instruments de musique produisent des sons. Les compositeurs produisent de la musique. Les instruments de musique reproduisent de la musique. Les enregistreurs, les radios, les tourne-disques et autres appareils du même genre reproduisent du son. Un dispositif comme une boîte à musique produit du son et reproduit de la musique. Lorsqu'un artiste hip-hop/scratch joue avec un disque vinyle comme s'il s'agissait d'une planche à laver électronique avec une aiguille de phonographe comme plectre, le phonographe produit alors des sons qui sont uniques et non reproduits – le phonographe devient alors un instrument de musique. Un échantillonneur, par essence un instrument enregistrant et transformant le son, est simultanément un dispositif documentant et un dispositif créateur, réduisant ainsi une distinction faite par le droit d'auteur.

Échantillon libre

Ces fameux échantillonneurs digitaux que l'on craint comme de nouveaux vampires seraient, dit-on, des imitations musicales par excellence, car ils seraient capables de rendre toute la panoplie orchestrale, en plus de tout ce qui grogne et qui couine. Le nom « échantillon » est, dans notre culture marchande, souvent lié à l'adjectif « libre », et si on entend faire de ce sujet un prédicat, peut-être qu'une personne, pensant à haute voix aux objets sonores dont l'appropriation n'est pas permise, pourrait-elle être entendue.

Certains d'entre vous, créateurs d'échantillons pratiquants ou potentiels, êtes peut-être curieux de savoir jusqu'où vous pouvez légalement emprunter des ingrédients en les tirant de manifestations sonores d'autres individus. La propriété musicale est-elle à proprement parler privée? Et, si c'est le cas, quand et comment se trouve-t-on à l'outrepasser? Comme moi, vous pouvez

1. [N.d.l.r.]: Le terme anglais *plunderphonic*, qui peut se traduire en français par « pillage sonore » ou « piratage audio », est déjà passablement utilisé tel quel en français, aussi avons-nous jugé plus naturel de simplement le franciser.

2. [N.d.l.r.]: Ce texte fut à l'origine présenté par Oswald à la Wired Society Electro-Acoustic Conference à Toronto en 1985. Il fut publié dans *Musicworks*, n° 34, sous forme de brochure par *Recommended Quaterly*, et ultérieurement révisé pour *The Whole Earth Review* n° 57 sous le titre « Bettered by the Borrower ». Le texte anglais est disponible à www.plunderphonics.com

3. Mercury SR90149. La question de l'accessibilité pour l'utilisateur (en opposition à l'auditeur) est un peu compliquée et la réponse varie d'un pays à l'autre. Les enregistrements faits avant 1972 ne sont pas protégés aux États-Unis par le copyright fédéral, mais certains cas sont protégés par le *common law* et les statuts antipiratages existant au niveau des différents États. La *Symphonie* n° 3 fut publiée et inscrite sous copyright en 1947 par Arrow Music Press. Que le copyright ait été enregistré au nom de la maison d'édition plutôt qu'au nom du compositeur est le résultat du dédain d'Ives pour le copyright en relation avec ses œuvres et de son désir de voir sa musique distribuée le plus largement possible. Au début, il se publiait lui-même et distribuait les volumes de sa musique gratuitement. Dans la postface de ses *114 Songs*, il qualifie le possesseur de « gentil emprunteur ». Peu de temps après cette publication, Ives accorda la permission pour que sa musique soit publiée dans le périodique *New Music* à condition de payer lui-même tous les coûts. VOIR LA SUITE DE LA NOTE À LA FIN DE L'ARTICLE.

4. Les mots *Emulator* et *Mirage* décrivent bien les machines qui portent leurs noms. *Window Recorder* est un nom plus ambitieux pour un dispositif qui peut emmagasiner de plus longs programmes que la plupart des échantillonneurs et fait ainsi le pont entre les termes « échantillonneur » et « enregistreur digital ». À l'autre bout du spectre, le processeur de délais digital est en fait un échantillonneur à mémoire courte.

5. Les citations suivantes proviennent d'un forum qui a eu lieu en janvier 1986 sur PAN, un bulletin informatique de musiciens. VOIR LA SUITE DE LA NOTE À LA FIN DE L'ARTICLE.

6. [Note du traducteur:] il s'agit d'une citation de l'ancienne loi avant sa révision terminée en 1997. VOIR LA SUITE DE LA NOTE À LA FIN DE L'ARTICLE.

convoiter quelque chose de similaire à l'accord particulier, singulièrement bien interprété et enregistré par le Eatsman Rochester Orchestra sur un disque Mercury Living Presence depuis longtemps hors commerce, de la *Troisième symphonie* de Charles Ives, œuvre ayant été elle-même propagée en versions non autorisées³. Ou imaginez ce que pourraient apporter de revigorant quelques chants pygmées bien rétrogrades (sans vouloir insulter les primitivistes) dans la section quasi funk de votre concerto pour *Emulator*. Ou peut-être voudriez-vous simplement transférer une octave de hoquets de la bibliothèque de stock sonore d'un *Mirage* vers les catapultes munies de bandes à ressorts de votre *Melotron*⁴.

Les matériaux sonores qui inspirent la composition peuvent-ils être parfois considérés eux-mêmes comme des compositions? Le piano est-il la création musicale de Bartolomeo Cristofori (1655-1731) ou simplement le véhicule inventé par lui pour permettre à Ludwig van et autres de manœuvrer à travers leur territoire musical? Quelques œuvres mémorables furent créées spécifiquement pour l'enregistreur digital de cette époque: la boîte à musique. Les sons préenregistrés des séquenceurs et des synthétiseurs d'aujourd'hui sont-ils des échantillons libres ou la propriété musicale des manufacturiers⁵? Le droit de propriété sur un timbre est-il moins difficile à définir que celui d'une mélodie? Un compositeur qui se réclame de l'inspiration divine est peut-être exempt de responsabilités devant cet inventaire des strates de la propriété intellectuelle. Mais qu'en est-il des mécréants que nous sommes?

Voyons ce que les pouvoirs en place ont à dire. Du point de vue du droit d'auteur, est « auteur » tout géniteur créatif, qu'il soit programmeur de logiciel ou compositeur de *hardcore*. Pour être plus précis: « Un auteur est en droit de réclamer la paternité et de préserver l'intégrité de l'œuvre en restreignant toute distorsion, mutilation et toutes autres modifications qui pourraient être préjudiciables à l'honneur et à la réputation de l'auteur. » Cela s'appelle le « droit à l'intégrité » et provient de la *Loi sur le droit d'auteur canadienne*⁶. Un rapport récent sur la révision de cette loi utilise la métaphore des droits des propriétaires terriens où l'utilisation non autorisée devient le synonyme d'une entrée interdite dans un espace privé (*trespassing*). Le territoire est limité. Il est donc tout récent que les enregistrements sonores soient considérés comme faisant partie de ce domaine.

Une bande vide n'est qu'un dérivatif, rien d'autre

En 1976, 99 ans après qu'Edison se soit lancé dans le *business* de l'enregistrement sonore, la loi américaine sur le droit d'auteur fut révisée pour que les enregistrements sonores soient protégés aux États-Unis. Avant cela, seule la

musique écrite était considérée comme admissible à la protection. Les formes de musique qui n'étaient pas déchiffrables par l'œil humain étaient jugées inadmissibles. L'attitude traditionnelle était que les enregistrements n'étaient pas des créations artistiques, « mais simplement des utilisations ou des applications d'œuvres de création sous forme d'objets matériels⁷ ».

Certaines organisations musicales maintiennent encore cette façon de voir. L'actuelle loi canadienne a vu le jour en 1924, une année-lumière après la loi américaine originale de 1909 et, ici, plus au nord, « le droit d'auteur s'étend aux enregistrements, aux rouleaux perforés et aux moyens par lesquels les sons peuvent être mécaniquement reproduits. »

Bien sûr, les moyens mécaniques se sont depuis multipliés et, aujourd'hui, le véritable casse-tête pour les rédacteurs de la loi du droit d'auteur, ce sont les moyens électroniques, incluant les échantillonneurs digitaux et leurs cousins comptables, les ordinateurs. Parmi « les intimes sécrétions culturelles des médias de communication, électroniques, biologiques et écrits⁸ », la *business* du cerveau électronique cultive, par la grâce de sa relative jeunesse, une créativité pionnière et une ingénuité correspondante. L'intrigue populaire du vol informatique a inspiré nombre de thrillers cinématographiques et littéraires alors que le vol de musique se résume à d'élémentaires braconnages et à d'innocents emprunts. Les scénarios sont triviaux : Disney accuse Sony de conspiration avec les consommateurs pour fabrication de souris non autorisées⁹. L'ancien Beatle Georges Harrison est reconnu coupable d'une indiscretion en choisissant une séquence de notes vaguement familière¹⁰.

La controverse concernant la copie dans l'intimité de votre propre domicile est actuellement la pointe du dangeureux iceberg de la créativité rudimentaire. Après avoir été pendant des décennies les récipiens passifs de sélections de musiques préétablies, les auditeurs ont maintenant le loisir d'assembler leurs propres recueils, de séparer le bon grain de l'ivraie. Ils dupliquent une quantité de sons provenant d'un peu partout dans le monde ou, du moins, d'un peu partout dans leurs collections de disques, pour faire des compilations d'une variété infinie et surtout non disponibles parmi les produits offerts par l'industrie de la musique, avec ses écuries circonscrites d'artistes et une politique encore plus contraignante qui consiste à ne fournir que le plus grand dénominateur commun.

La cause Chiffons c. Harrison et la responsabilité générale face à l'originalité mélodique sont les indicateurs d'un constant souci pour ce qui se chiffre en dollars, équivalant à une querelle concernant le brevet du cylindre d'Edison.

7. Des nombreuses œuvres protégées par la *Loi du droit d'auteur*, une seule – l'œuvre musicale – est spécifiquement définie. VOIR LA SUITE DE LA NOTE À LA FIN DE L'ARTICLE.

8. Il s'agit de la saisissante phrase de Chris Cutler tirée de *File Under Popular* (November Books, 1985) qui inclut aussi une bonne analyse des tentatives de définition de la musique populaire et une définition de la musique folklorique qui correspond tout à fait à l'utilisation de ce terme dans la présente conférence : « Premièrement, le médium de sa génération et de sa perpétuation musicale est la tradition et se fonde sur la mémoire humaine, qui est pour ainsi dire biologique. Ce mode est centré autour de l'oreille et peut exister seulement sous deux formes : comme son et comme mémoire du son. Deuxièmement, la pratique de cette musique est, dans tous les cas, un attribut expressif de toute une communauté qui s'adapte et change selon que les préoccupations et les réalités qu'elle exprime – ou le vocabulaire de l'esthétique collective – s'adaptent et changent. Il n'y a pas d'autres pressions extérieures agissant sur elle. Troisièmement, il ne peut y avoir quelque chose comme une pièce de musique finie ou définitive. Tout au plus peuvent-elles être dites « matrices » ou « champs ». Conséquemment, il n'y a pas non plus d'éléments de propriété personnelle, même s'il y a, bien sûr, contribution individuelle. » (*File Under Popular*, p. 133-134)

9. Le décision « Betamax » de la Ninth U.S. Circuit Court of Appeals concernant une poursuite de Walt Disney et de Universal Studios contre Sony. Les cours ont décidé que l'enregistrement domestique de captations télévisées enfreignait la loi. VOIR LA SUITE DE LA NOTE À LA FIN DE L'ARTICLE.

10. George Harrison fut trouvé coupable d'avoir inconsciemment plagié la chanson *He's So Fine* (1962) du groupe The Chiffons, dans sa chanson *My Sweet Lord* (1970). VOIR LA SUITE DE LA NOTE À LA FIN DE L'ARTICLE

11. L'image du dixième de milliseconde n'est fondée sur aucune recherche en psychophysique que j'aurais pu avoir lue, mais plutôt sur la durée du plus rapide temps de réaction du sens musical, tel qu'on peut l'observer dans les concours de reconnaissance des chansons du palmarès.

12. « Contrairement aux véhicules plus traditionnels d'expression créatrice comme la littérature, le théâtre ou les arts plastiques, les nouveaux médias du xx^e siècle – disque, film, télévision, informatique – demandent souvent plus d'équipements et une équipe de création large et diversifiée. Ce changement implique non seulement de nouvelles formes d'organisation économique, mais atteint aussi le cœur même des processus de création. Par exemple, dans un enregistrement sonore les aspects créatifs incluent le choix des œuvres, la contribution des musiciens et des interprètes, le travail des ingénieurs de sons et ainsi de suite. Ici, la contribution de chaque membre de l'équipe est distincte, mais inséparable du produit final ; le tout est plus grand que la somme de ses parties. » (*A Charter of Rights for Creators*, p. 13.)

Le commerce du bruit

En musique aujourd'hui, la denrée précaire n'est plus la mélodie. Un *fan* peut reconnaître un *hit* à partir d'un fragment d'une dizaine de millisecondes¹¹, plus vite qu'un *Fairlight* peut siffler *Dixie*. Les notes avec leurs valeurs rythmiques et leurs hauteurs de son ne sont que d'insignifiantes composantes dans l'harmonisation « patentée » de la cacophonie. Peu de musiciens pop peuvent lire la musique avec une relative facilité. *The Art of Noise*, une *compagnie* d'enregistrements orientés vers le marché de masse qui opère uniquement en studio, ficelle un assemblage de sons atonaux sur une ligne rythmique omniprésente. *L'Emulator* remplit la facture. Les chanteurs qui interprètent du matériel original n'étudient pas les contours mélodiques de la voix de Bruce Springsteen, ils essaient seulement de sonner comme lui. Et la personnification sonore est tout à fait légale. Alors que les organisations de droits d'auteur continuent de percevoir les à-valoir des *toneurs* et des *poétriciens*, ceux qui ouvrent la voie au modèle musical dicté par le Grand Dollar, les *rythmatistes*, *timbralistes* et autres *mixologues*, travaillant sous différents surnoms, se sont rarement vu reconnaître quelque crédit comme compositeurs¹².

Pour ce que certains voudraient considérer comme l'extrême opposé, parmi les universitaires et les techniciens salariés des ruches orchestrales, la disposition ordonnée sur une page de silences et de noires-croches-doubles-*et cetera* est encore souvent considérée comme indispensable à une définition de la musique, même s'il n'y a plus que quelques consciencieux compositeurs, et encore rarement si jamais, pour s'en faire avec ce genre de chose. Bien sûr, si les apparences le réclament, un logiciel et une imprimante peuvent le faire pour eux.

Le langage musical comporte un vaste répertoire de signes de ponctuation, mais rien d'équivalent aux guillemets que l'on trouve en littérature pour circonscrire une citation. Les musiciens de jazz n'agitent pas en l'air deux doigts de chaque main, comme souvent les conférenciers, lorsqu'ils font une citation ou une référence au milieu d'une improvisation. Pour la plupart des instrumentistes, cela causerait quelque difficulté technique – comme échapper sa trompette, par exemple.

Sans guillemets, en musique, la citation bien intentionnée ne peut être distinguée du plagiat et de la fraude. Mais, de toute façon, la citation de notes n'est qu'une petite et insignifiante portion des appropriations communes.

Suis-je en train de sous-estimer la valeur de la création mélodique ? En fait, je crois que d'ici peu nous aurons des logiciels commercialisables capables de générer, à partir de la banalité des permutations accrocheuses de

la gamme diatonique, des rangées sans fin de mélodies *mélodieuses*, parmi lesquelles un compositeur de chansons pas spécialement talentueux n'aura qu'à choisir ; avec peut-être un lexique de mélodies surexploitées qui aviserait Beatle George¹³ de ne pas faire encore une fois la même gaffe.

Chimères de son

Certains compositeurs ont longtemps considéré l'enregistreur à bande magnétique comme un instrument de musique capable de faire plus que de jouer le rôle de fidèle transcripateur haute-fidélité auquel les manufacturiers ont traditionnellement limité ses fonctions. Aujourd'hui, il y a des hybrides de la progéniture électronique des instruments acoustiques, et des imitations audio des enregistreurs à bande magnétique par des clones digitaux. L'imitation audio par des moyens digitaux n'a rien de nouveau ; des hybrides mécaniques du XIX^e siècle avec des noms comme le *Violano-virtuoso* et l'*Orchestrion* sont bizarrement similaires au *Synclavier Digital Music System* et au *Fairlight CMI*. Dans le cas du *Synclavier*, ce qui est publicisé comme la combinaison d'une console d'enregistrement multipiste et d'un orchestre symphonique simulé a en fait l'air d'un piano muni d'une section de clavier pour les accords, comme sur les accordéons, et d'un radio-réveil numérique.

Le compositeur qui prend un brin d'herbe et le porte à ses lèvres pincées entre ses mains en coupe pour siffler et crée ainsi une membrane vibratoire et un résonateur, quoiqu'il soit susceptible de commentaires de l'ordre du « cela a déjà été fait avant », est dans la position potentielle de contourner les dernières prouesses technologiques et de communier directement avec la nature. De la musique produite par des outils, même les instruments iconoclastes d'un Harry Partch ou d'un Hugh LeCaine répondent à la convention qui distingue l'instrument de la composition. Les outils sonores, de l'*erh-hu* à l'*Emulator*, ont traditionnellement fourni un tel potentiel d'expressions variées qui n'ont pas été considérées en elles-mêmes des manifestations musicales. Cela est contraire à la grande popularité de la musique instrumentale générique (*The Many Moods of 101 Strings*, *Piano for Lovers*, *The Truckers DX-7*, etc.), sans mentionner les instruments qui jouent tout seuls, l'exemple le plus répandu ces dernières années étant les boîtes de rythmes préprogrammés. De tels dispositifs, comme on en trouve dans les consoles d'orgue des musiciens de bar, sont des descendants directs des juke-box : pousser un bouton et la musique joue. Comme le soulignait d'ailleurs Jean-Sébastien Bach, peu importe l'instrument, « tout ce qu'on a à faire c'est de jouer la bonne note au bon moment et la chose joue par elle-même ». La distinction entre les producteurs de sons et les reproducteurs de sons est aisément brouillée

13. Les Beatles, et plus particulièrement Harrison, sont un cas intéressant de réciprocité entre l'utilisation légitime et l'amas de possession et de richesse. « Nous sommes les plus grands "piqueurs" en ville ; plagiaires *extraordinaire(s)* » (en français dans le texte), dit Paul McCartney (*Musician*, février 1985, p. 62). Il possède l'un des plus grands catalogues de chansons au monde, incluant quelques hymnes nationaux. John Lennon a utilisé des techniques de collage dans certaines de ses pièces, comme *Revolution 9* qui contient des douzaines de boucles, fragments non autorisés d'enregistrements de radio et de télévision. Manifestement, George ne plagiait pas « inconsciemment » dans le cas de son disque *Electronic Sound*. Cet enregistrement consistait en rien de moins que la démonstration que le musicien électronique Bernard Krause avait faite à Harrison de ce qui était alors le nouveau synthétiseur Moog. Krause : « Je lui ai demandé s'il pensait qu'il était légitime que je ne sois pas appelé à partager une partie des crédits et des royalties du disque. Sa réponse fut de lui faire confiance, de ne pas agir comme Marlon Brando, que son nom seul sur l'album serait bon pour ma carrière et que si l'album se vendait, il me donnerait quelques liasses. » Le disque fut mis en vente avec le nom de George en grosses lettres alors que celui de Krause fut laissé dans l'ombre.

14. Le bouton PAUSE sur les enregistreurs à cassette domestiques est utilisé pour faire au vol du découpage et du collage, c'est-à-dire faire de l'édition sélective en temps réel. Cela a conduit à une connaissance sophistiquée de la *personnalité* du bouton PAUSE sur différentes platines. Chacun fait un travail d'édition différent. Certains peuvent être manipulés plus rapidement et avec plus de précision que d'autres. Plusieurs compositeurs préfèrent, plus que tout autre, le Sony TC 153-158, depuis longtemps discontinué.

La saga Sony des enregistreurs numériques conçus pour le consommateur ordinaire est un intéressant cas pour justifier le maintien du fossé entre professionnel et amateur. Le convertisseur numérique-analogique portable relativement abordable PCM-F1 a probablement été acheté par plus de professionnels que d'amateurs. Il était compatible et pouvait se substituer à de l'équipement professionnel beaucoup plus dispendieux. Sony a retiré le F1 du marché et l'a remplacé par le 701 E qui n'était pas portable et ne comportait pas d'entrées de microphones. Mais, il pouvait toujours être adapté comme convertisseur de studio professionnel. Ainsi Sony l'a éliminé pour le remplacer par le 501 E, similaire mais incompatible pour la plupart des utilisations en studio.

15. Citation tirée de l'essai *Magic Realism* de Jon Hassell. Le passage fait référence de manière suggestive à certaines appropriations et transformations dans les enregistrements de Hassell. Dans certains cas, ce type d'utilisation obscurcit l'identité de la source originale et, à d'autres moments, les sources sont reconnaissables.

et est devenue un champ concevable de poursuites légales, au moins depuis l'utilisation que John Cage fit de radios dans les années 1940.

Partir de zéro

Alors que les technologies de production et de reproduction du son deviennent plus interactives, les auditeurs, même s'ils n'y sont pas nécessairement invités, empiètent néanmoins encore une fois sur le territoire de la créativité. Cette prérogative a été largement oubliée dans les récentes décennies. La génération déjà lointaine du tourne-disque était un troupeau passif (la forme active et indigène du *scratching* appartient à l'ère post-vinyle du radiocassette (*ghetto blaster*) et du baladeur (*walkman*). Envolés aussi les beaux jours des interprétations vivantes du piano de salon. L'ordinateur peut faire surgir l'expertise de faiseurs de musique amateurs. Un programme de musique *minus one* retarde les *tempi* et cherche les accords les plus convenables pour soutenir les pérégrinations musicales d'un novice. Certains équipements audio pensés en fonction du consommateur offrent par inadvertance pour le divertir des possibilités interactives. Mais, les manufacturiers ont découragé la compatibilité entre leurs équipements amateurs et professionnels. La passivité est encore la dominante démographique. Ainsi les entrées de microphones ont maintenant complètement disparu des enregistreurs à cassette de première qualité¹⁴.

Comme auditeur, ma préférence est d'avoir l'option d'expérimenter. Mon système d'écoute a un mixeur à la place d'un récepteur, une table tournante pouvant rouler à des vitesses infiniment variables, des filtres, des possibilités de fonctionner à la renverse, et une paire d'oreilles.

Un auditeur actif pourrait vouloir accélérer une pièce de musique pour percevoir plus clairement ces macrostructures ou la ralentir pour écouter plus précisément articulations et détails. Certains segments d'œuvres peuvent être juxtaposés pour comparaison ou être joués simultanément, comme superposer « les motifs d'un raga Darbar indien sur un enregistrement de percussions sénégalaises fait à Paris, avec en toile de fond une mosaïque de moments figés tirés d'une orchestration hollywoodienne exotique des années 1950 (une texture sonore semblable à une "Mona Lisa" qui, en gros plan, se révélerait faite de minuscules reproductions du Taj Mahal)¹⁵ ».

Pendant la Seconde Guerre mondiale, alors que Cage rétablissait le statut percussif du piano, les Trinidiadiens découvraient les barils de pétrole usagés comme solutions de rechange peu chères et faciles d'accès à leurs traditionnels instruments de percussion qui avaient été bannis en raison de leur potentiel de catalyseur social. Les *steel drums* devaient éventuellement

devenir un trésor du patrimoine national. Pour des raisons peut-être similaires, aux États-Unis dans les années 1980, le *scratch and dub* s'est mis à percoler dans les ghettos afro-américains. Dans un répertoire de possessions limité par l'environnement imposé, une disco mobile peut présenter un potentiel musical excédant celui d'une guitare. Les appareils électroniques volés ou provenant de mises au clou sont rarement accompagnés de guide de l'utilisateur avec des avertissements comme « ce *blaster* est un reproducteur passif ». Toute performance à laquelle peut se livrer un appareil finit, tôt ou tard, par être exploitée. Un disque peut être utilisé comme une planche à laver électronique. Les radios et les disques-jockeys superposent plusieurs couches de sons en simultanée¹⁶. Le musique ainsi diffusée se voit conférée une nouvelle autorité; elle est embellie par la manipulation.

Le médium est magnétique

Le piratage et le plagiat d'une œuvre se produisent, selon Milton, « quand elle n'est pas bonifiée par l'emprunteur ». Stravinski ajouta le droit de possession à la distinction de Milton lorsqu'il dit: « Un bon compositeur n'emprunte pas, il vole. » Un exemple de ce mode d'emprunt amélioré est *Collage I* (1961) de James Tenney dans lequel l'enregistrement du méga succès d'Elvis Presley *Blue Suede Shoes* (lui-même emprunté à Carl Perkins) est transformé par le truchement d'enregistreurs à vitesse variable et d'une lame de rasoir. Tout comme Pierre Schaeffer trouva un potentiel musical à ses « objets sonores », ce qui peut être, par exemple, des pas sur le sol, lourds d'associations, Tenney prend une musique de tous les jours et nous permet de l'entendre différemment. En même temps, tout ce qui était inhérent à Elvis influence radicalement notre perception de la pièce de Tenney.

« Utilisation acceptable » (*fair utilisation*) et « traitement acceptable » (*fair dealing*) sont respectivement les termes américains et canadiens, respectivement, pour les cas dans lesquels l'appropriation sans permission peut être considérée comme légale. Citer des extraits dans un but pédagogique, critique ou illustratif, a été retenu comme « utilisation acceptable » légale, ainsi que l'emprunt dans un but parodique. « Traitement acceptable » signifie une utilisation qui ne nuit pas à la viabilité économique de l'œuvre initiale. En plus des droits économiques, des droits moraux existent dans les droits d'auteur et, au Canada, ils reçoivent une plus grande attention dans les recommandations pour la révision de la loi. Un artiste peut réclamer certains droits moraux pour une œuvre. La succession d'Elvis peut réclamer les mêmes droits, incluant le droit à la vie privée et le droit à la protection de « la signification spéciale de sons identifiés à un artiste particulier, dont le

16. « Il inventa la technique du *slip-cueing*, c'est-à-dire retenir le disque avec le pouce alors que la table tournante continue de tourner dessous, isolée par une feuille de feutre. Il localisait avec une paire d'écouteurs le meilleur endroit pour faire la coupure et libérait le côté suivant précisément sur le temps... Son tour de force était de faire jouer deux disques en même temps jusqu'à deux minutes d'une traite. Il pouvait superposer la batterie de *I'm a Man* sur les érections orgasmiques de *Whole Lotta Love* de Led Zeppelin pour faire un mixage puissamment érotique... Cela anticipait la formule du *beat de bass drum* sous des gémissements de couples en chaleurs... aujourd'hui un des clichés du mixage disco. » (Cette citation, tirée de *Disco* d'Albert Goldman, fait référence au DJ Francis Grosso qui fit les belles heures du Salvation Club de New York dans le milieu des années 1970. Steven Harvey en parle aussi dans « Behind the Groove », publié dans *Collusion* No 5, 1983.)

17. [Note du traducteur :] Il s'agit de l'article 17(2)(b) de la loi en vigueur au moment où cette conférence fut rédigée (1985). Il correspond à l'article 32.2(1)(a) de la section « Actes licites » de la loi révisée de 1997, dont voici la reformulation officielle en français :

32.2 (1) Ne constituent pas des violations du droit d'auteur :

l'utilisation, par l'auteur d'une œuvre artistique, lequel n'est pas titulaire du droit d'auteur sur cette œuvre, des moules, moulages, esquisses, plans, modèles ou études qu'il a faits en vue de la création de cette œuvre, à la condition de ne pas en répéter ou imiter par là les grandes lignes.

Pour le texte complet de la loi, consulter : <http://lois.justice.gc.ca/fr/C-42/index.html>

18. Je n'ai pas été capable de retrouver la référence de cet appareil qui, par exemple, avait un jeu intitulé *96 Tears*. Selon une source, il se peut que cela ait été un prototype resté sans suite pour publiciser le synthétiseur Roland Juno-60.

caractère unique pourrait être altéré par des enregistrements inférieurs non autorisés qui pourraient tendre à confondre le public concernant les habiletés de l'artiste ».

À l'heure actuelle, au Canada, une œuvre peut servir de matrice pour des dérivations indépendantes. L'article 17 (2) (b) de la *Loi sur le droit d'auteur* (Canadian Copyright Act) prévoit « qu'un artiste qui ne détient pas les droits d'auteur sur une œuvre peut se servir de certains éléments utilisés pour créer cette œuvre, afin de produire une œuvre subséquente sans enfreindre les droits d'auteur de l'œuvre précédente, si l'œuvre subséquente prise comme un tout ne répète pas la conception générale de l'œuvre précédente¹⁷. »

D'après mes observations, le *Blue Suede* de Tenney répond à l'injonction de Milton, soutient l'aphorisme de Stravinski et ne contrevient pas à la moralité d'Elvis ou à la section 17 (2) (b) de la *Loi sur le droit d'auteur*.

Désert auditif

La réutilisation de matériaux enregistrés préexistants ne se limite pas à la rue ou à quelques œuvres ésotériques. L'accord de guitare singulier qui revient de temps à autre dans le fameux arrangement *Rocket* de H. Hancock n'a pas été joué par un guitariste de studio syndiqué, mais directement échantillonné d'un vieux disque de Led Zeppelin. De même, Michael Jackson tourne sans le savoir dans *Hard Rock*, le clone suivant de Hancock. Maintenant que les claviéristes ont des instruments comprenant un bouton spécifique pour ce genre d'appropriation, ils vont le pousser. Pas mal plus facile que de reconstruire le son idéal à partir des oscillateurs. Ces instrumentistes sont habitués à ce genre de duplication qui peut se faire du bout des doigts, comme dans le cas de l'orgue où l'on trouvait imprimé sur les touches des jeux le titre des chansons dont avaient été tirés les timbres correspondants¹⁸. L'équipement est donc disponible et tout le monde le fait, de manière flagrante ou autrement. L'invention mélodique n'est rien qui mérite qu'on en perde le sommeil (voyez ce que le sommeil a fait à Tartini). Il y a une certaine marge de manœuvre légale pour l'imitation. Cela dit, pouvons-nous, comme Charles Ives, puiser sans vergogne dans toutes les musiques circulant dans l'air ?

Ives composait à une époque où une grande partie de la musique était du domaine public. Le domaine public est aujourd'hui défini légalement, quoiqu'il maintienne une distance par rapport au présent qui varie d'un pays à l'autre. Pour suivre le modèle d'Ives, nous devrions nous contenter des mêmes vieux succès courants à son époque. Néanmoins, la musique dans le domaine public peut devenir très populaire, en partie peut-être parce que le compositeur n'a plus droit à l'exclusivité ou aux redevances. Ou, comme *This*

Business of Music l'a formulé : « Le domaine public est comme un vaste parc national sans gardien pour empêcher son pillage dévergondé, sans guide pour le voyageur perdu et, en fait, sans sentiers clairement définis ou encore de frontières pour protéger le visiteur sans défense contre les poursuites de propriétaires abusifs l'accusant d'être entré illégalement sur une propriété privée. »

Les développeurs professionnels du paysage musical le savent et font du lobbying pour colmater ces brèches dans la loi du droit d'auteur. D'un autre côté, plusieurs efforts artistiques profiteraient d'un état de la musique sans clôtures, mais où, comme dans le monde universitaire, on insiste sur la reconnaissance entre collègues.

Le bourdonnement d'un titanesque bourdon¹⁹

Les métaphores reliées à la notion de propriété utilisées pour illustrer les droits d'un artiste sont difficiles à retracer parmi les publications et la dissémination de masse. Les palmarès promènent comme une flotte sonore le *top* 100 de la musique pop sur les étalages publics et, en touristes curieux, ne pourrions-nous pas prendre nos propres photographies parmi la foule (« minuscules reproductions du Taj Mahal ») plutôt que d'être limités aux cartes postales et programmes-souvenir officiels ? Toute musique populaire (et toute musique folklorique, par définition), essentiellement sinon légalement, existe dans un domaine public. Écouter de la musique pop n'est pas une question de choix. Qu'on l'ait demandé ou non, nous en sommes constamment bombardés. Dans son plus insidieux état, elle filtre par son incessante ligne de basse, elle passe à travers les murs des appartements et sort de la tête des passants. Même si, en général, les gens font plus de bruit que jamais auparavant, le véritable bruit est produit par un très petit nombre de gens ; plus spécifiquement, en musique, ceux avec des mégasystèmes de sons, des ventes triple platine et une rotation radiophonique continue. Ils sont difficiles à ignorer, mais d'une redondance qui rend sans intérêt l'imitation ; comment ne pas devenir un passif récipient ?

Proposant son plan de match pour approcher le Titanic, une fois localisé dans le fond de l'Atlantique, l'océanographe Bob Ballard du Deep Emergence Laboratory suggéra que « l'on en puise tout ce qui est possible avec tous les systèmes de captation d'images que l'on a ».

SUITE DES NOTES

3. Il semble qu'il ait été exaspéré d'apprendre que *New Music*, suivant son habitude, avait pris un copyright au nom du compositeur pour la partie de la quatrième symphonie que la revue avait publiée. Ives rua de long en large dans la pièce en fendant l'air de sa canne, sa figure devenant

19. « Une note de musique comme le bourdonnement d'une abeille titanesque qui accélère dans l'espace » ; telle fut une des descriptions des sons que les radios amateurs captèrent le long de la côte Est américaine en 1914, l'année suivant le scandale de la création du *Sacre du Printemps*. Personne ne sut dire ce qu'étaient ces sons, jusqu'à ce qu'un des expérimentateurs ne les enregistre sur un phonographe manuel à cylindres d'Edison. Lorsqu'il fit accidentellement jouer l'enregistrement à l'envers, il entendit le lent cylindre transformer les sifflements aigus en brèves et longues du code Morse.

Des investigations plus poussées révélèrent qu'une station de radio américaine envoyait ses signaux aux sous-marins allemands sillonnant le long des côtes. Or, une guerre avait lieu à cette époque. La marine américaine saisit la station et le sceau du secret fut apposé sur ces enregistrements jusqu'à tout récemment, lorsque la *Loi d'accès à l'information* permit aux archives nationales de les rendre disponibles.

La *Loi d'accès à l'information* rendit disponible le titanesque bourdonnement, mais Alvin le Chipmunk, un personnage créé par le moyen d'une technique spécifique d'enregistrement sur bande – la lecture à double vitesse d'une voix humaine – continue de conserver ses droits exclusifs.

de plus en plus rouge : « Tous ceux qui veulent une copie doivent pouvoir en avoir une ! Si chacun veut copier et réimprimer ces pièces, c'est bien ! Cette musique n'est pas là pour faire de l'argent, mais pour être connue et entendue. Pourquoi faudrait-il que j'interfère avec sa vie en m'accrochant à un quelconque droit légal personnel sur elle ? » (Tiré de *Charles Ives and His Music*, par Henry et Sidney Cowell, Oxford University Press, 1955, pp.121-122).

Plus tard dans sa vie, Ives accepta la publication commerciale de ses œuvres, mais les redevances furent toujours assignées à d'autres compositeurs.

5. Hensley : « L'opinion des professionnels du droit est que, comme le *hardware* sert à limiter le nombre de sons possibles et comme il est non seulement possible mais probable que deux individus puissent programmer des sons identiques... à cause de tout cela, les assemblages de sons pour synthétiseurs ne sont pas dans le domaine des matériaux que le droit d'auteur peut effectivement protéger. »

R. Hodge : « Si tous et chacun possèdent et ont utilisé un son particulier, alors en quoi est-il bon ? (Cela ne le rend pas mauvais, mais il perd son impact.) »

SPBSP : « Comment un son particulièrement original peut-il le demeurer si on le rend accessible aux masses ? Eh bien... En quoi le son d'un Hammond B-3, d'une Stratocaster, d'un Fender Rhodes ou d'un Stradivarius est-il bon ? Les grands musiciens et programmeurs donnent des sons gratuitement, confiants peut-être que ce n'est pas la quantité qui compte, mais la qualité. »

Dave au clavier : « Je ne pense pas qu'un son devrait être pensé dans les mêmes termes qu'un livre ou une composition musicale. Une œuvre vraiment raffinée dans n'importe quel domaine serait grandement diminuée si l'on changeait un mot, enlevait une note ou si on retravaillait un bout d'une sculpture. Un son est plus subjectif, plus comme une recette. »

Bill Monk : « Mon point de vue est que, même si un assemblage de sons synthétisés peut être couvert par le droit d'auteur (les mélodies le sont et sont pourtant produites avec beaucoup moins de paramètres), cela n'a pas vraiment d'importance. Ceux qui sont intéressés au vol de sons synthétisés ne sont probablement pas capables d'en créer eux-mêmes ou d'altérer ceux qu'ils volent de manière significative. Mais je peux en faire plein d'autres en peu de temps et d'efforts. C'est le maintien de l'habileté qui compte, pas de parvenir à faire seulement quelques sons synthétisés particulièrement réussis. »

M. Fischer : « À ce stade-ci, il n'est pas entièrement clair si les sons peuvent être protégés par la loi sur le droit d'auteur, mais un solide dossier peut être monté pour qu'ils puissent l'être. Le jugement légal qui, à ce jour (en 1985), est allé le plus loin en ce sens est celui en faveur de *Chexx Hockey Game* (les bruits d'applaudissements et de huées). Ce jugement soutient que ces sons sont des sons enregistrés protégés. »

Southworth : « Différents programmeurs de DX-7 m'ont dit qu'ils cachent des informations inutiles dans leurs sons pour pouvoir éventuellement prouver qu'ils leurs appartiennent. Parfois l'information est évidente, comme d'étranges gammes au clavier ou d'inaudibles opérateurs, parfois elle ne l'est pas, comme des caractères qui ne font pas de sens dans le nom d'un programme. Bien entendu, tout pirate digne de ce nom va trouver toutes ces choses et les changer... Les programmeurs de synthés sont d'habiles artisans, comme les facteurs de violons. Donc, s'ils se donnent la peine de concevoir de nouveaux et merveilleux sons que d'autres pourront utiliser, ils devraient être compensés pour leurs efforts. Malheureusement, ce n'est pas aussi facile que de vendre un maudit violon. »

J'ai aussi trouvé la citation suivante sur le site *Sweetwater*, à propos de l'échantillonneur *Kurzweill* (qu'une importante promotion présentait comme une excellente imitation du piano) : « Nous avons 'contre-échantillonné' presque toute la bibliothèque de l'*Emulator II* (rien n'est sacré)... » Et il y a aussi cette citation tirée de la littérature promotionnelle de *Digidesign* pour le *Sound Designer* (un logiciel de support pour l'*Emulator*) : « Le 'crayon' du *Sound Designer* vous permet de dessiner des ondes originales ou de réparer des sons échantillonnés. Vous avez un "clic" dans un échantillon repiqué sur un disque ? Vous n'avez qu'à redessiner l'onde... »

À qui le disque ? Les échantillons sont enregistrés et théoriquement sont en tant que tels protégés par le copyright. Mais comme le correspondant de PAN Bill Monk dit : être capable de prouver la paternité et aller en cour sont deux choses différentes.

6. La version française est ma traduction littérale du texte anglais donné par Oswald et non la version officielle du texte de la loi qui, en 1997, fut considérablement modifiée suivant les recommandations rapportées ci-dessous par Oswald.

A Charter of Rights For Creators, Report of the Subcommittee on Revision of Copyright (Une Charte des droits pour les créateurs, Rapport du sous-comité pour la révision de la loi du droit d'auteur). Ceci est la dernière de seize études publiées par le gouvernement canadien en prévision d'une révision de la *Loi sur le droit d'auteur*. Elle suit *From Gutenberg to Telidon*, le dernier rapport du précédent parti au pouvoir. Les citations qui suivent sont tirées de *A Charter of Rights*: « Il y a plus en jeu dans l'exploitation d'une œuvre que la récompense économique. Les œuvres de création sont vraiment l'expression de la personnalité de leurs auteurs. Il y a une identification entre les auteurs et leurs œuvres. Le sous-comité est d'accord avec les nombreux témoins qui affirment que les créateurs ne peuvent pas être pleinement protégés si leurs droits moraux ne sont pas reconnus et étendus.

Une autre conséquence du langage utilisé dans la présente loi est que les droits moraux semblent protégés seulement pendant la vie de l'auteur, plutôt que le terme usuel de la vie de l'auteur plus 50 ans. Si les droits moraux doivent être reconnus comme aussi importants que les droits économiques, la durée de protection devrait être la même (p. 6).

Les témoins qui se sont présentés devant le sous-comité soutiennent aussi la recommandation suivante de *From Gutenberg to Telidon*: « Une modification non autorisée de l'original d'une œuvre artistique devrait être une infraction aux droits moraux à l'intégrité, même en l'absence d'évidence de préjudice envers l'honneur et la réputation de l'artiste ». Le sous-comité est d'accord pour que cette recommandation soit adoptée avec ses limitations reliées aux relocalisations physiques, altérations de la structure contenant l'œuvre et les activités légitimes de préservation et de restauration.

Le sous-comité désire qu'il soit clair, toutefois, que le respect des œuvres de l'esprit et de leurs créateurs ne devrait pas prendre la forme du paternalisme. La création est après tout une des quêtes les plus personnelles que l'on puisse imaginer, précisément parce que c'est un processus chargé de risques considérables. Les artistes et autres créateurs auront toujours à s'engager dans une lutte où beaucoup échoueront et où il ne peut y avoir aucune garantie de succès (p.7). »

7. Toutes les autres sont décrites par le truchement d'exemples – une méthode de description légale qui donne une marge de flexibilité si les circonstances changent. Parce que les œuvres musicales sont présentement définies comme « des combinaisons de mélodies et d'harmonies, ou l'un des deux, qui ont été imprimées, réduites par écrit ou autrement produites ou reproduites graphiquement », beaucoup de musiques contemporaines pourraient ne pas être protégées par le droit d'auteur parce qu'elles ne sont jamais écrites. Il est temps que la loi applique pour l'œuvre musicale des critères de fixation aussi flexibles que pour les autres types d'œuvres. Il n'est pas pertinent qu'une œuvre musicale soit fixée par enregistrement ou par écrit. Une loi révisée de cette manière serait consistante en traitant, en autant que possible, toutes les matières concernées de la même manière (p. 30-31).

Dans la présente loi, l'enregistrement sonore recouvre aussi bien les œuvres littéraires, dramatiques que musicales. Cette catégorisation est désuète. Il est temps de protéger les enregistrements sonores comme une catégorie séparée. De plus, la loi devrait spécifier que la protection d'un enregistrement sonore est totalement indépendante de ce qui est enregistré. Il n'est pas pertinent de préciser si ce qui est enregistré est une œuvre protégée par le droit d'auteur ou si elle relève du domaine public. Par exemple, les chants d'oiseaux ne constituent pas une matière protégée par le droit d'auteur parce que de tels sons ne sont pas des œuvres. Mais un enregistrement de ces mêmes chants d'oiseaux serait protégé comme tombant sous la nouvelle catégorie sujette au droit d'auteur suggérée dans cette recommandation (p. 49).

Ces références à propos du *U.S. Copyright Act* sont tirées de *This Business of Music* de Shermel et Krasilovsky (Billboard Publications, 1979) et *A Treatise on the Wages of Sinning for Sound* de Tom Schulteiss.

9. Le décision «Betamax» de la Ninth U.S. Circuit Court of Appeals concernant une poursuite de Walt Disney et de Universal Studios contre Sony. Les cours ont décidé que l'enregistrement domestique de captations télévisées enfreignait la loi. Curieusement, l'industrie du disque n'a jamais entamé de poursuite contre les manufacturiers d'enregistreurs audio. «Parasite et prédateur», dit Stanly Gortikov, président de la RIAA (Recording Industry Association of America), à propos de la cassette audio vierge. «L'enregistrement domestique a explosé. Les fragments de cette explosion vampirise le sang vital de la communauté musicale... Il affaiblit les compagnies de disques dont les œuvres sont devenues des moyens de communication mondiaux.» Notre sous-titre «Blank Tape Is Derivative, Nothing Else» est de David Horowitz, de Warner Communications (tiré de «The War Against Home Taping», dans *Rolling Stone*, 16 septembre 1982, p. 62).
10. Dans son récit d'anticipation *Melancholy Elephants* (Penguin Books, 1984), Spider Robinson illustre les avantages et les inconvénients d'une loi sur le droit d'auteur qui serait appliquée de manière trop rigoureuse. L'histoire se passe une cinquantaine d'années dans le futur. La population mondiale a dramatiquement augmenté, avec plusieurs personnes vivant plus de 120 ans. Il y a beaucoup de compositeurs. Le récit se concentre sur un individu qui s'oppose à un projet de loi qui étendrait le droit d'auteur à perpétuité. Dans le futur imaginé par Robinson, la composition est déjà en soit devenue difficile, car la plupart des œuvres sont menacées d'être considérées comme des dérivations par le bureau du droit d'auteur. Le cas Harrison est cité comme un important précédent. Alors, à la fin des années 1980, la grande Peste Plagiaire commence à se répandre dans les cours de justice, les premières victimes étant les compositeurs de musique populaire. Mais elle ne sème vraiment la merde qu'à la fin du siècle quand on démontre que la chanson *Ringsong* de Brindle est «substantiellement similaire» à l'un des concertos de Corelli.

Robinson souligne que le système de composition qui prédomine en ce moment a un nombre limité de notes spécifiables dont le nombre de combinaisons possibles est très large mais aussi limité: «Les artistes se sont illusionnés eux-mêmes pendant des siècles avec la notion qu'ils créaient. En fait, ils ne font rien de la sorte. Ils découvrent. Le nombre de combinaisons de notes musicales qui seront perçues comme plaisantes par le système nerveux central humain est inhérent à la nature de la réalité. Pendant des millénaires, nous les avons découvertes, implicites dans l'Univers – et nous avons voulu croire que nous les avions créées. Créer implique des possibilités infinies. Comme espèce, je pense que nous réagirions mal si on nous frottait le nez avec le fait que nous sommes des découvreurs et non des créateurs» (p. 16).