



JOHN RABY

**FRANK
ZAPPA**

LE MOT ET LE RESTE

JOHN RABY

FRANK ZAPPA

LE MOT ET LE RESTE
2023

« L'art n'est que le moyen où l'anonyme que nous appelons artiste, en se maintenant constamment en relation avec sa pratique, tente de construire sa vie comme une forme de vie: la vie du peintre, du menuisier, de l'architecte, du contrebassiste où, comme toute forme de vie, ce qui est en question n'est rien de moins que son bonheur. »

Giorgio Agamben, *Création et anarchie: l'œuvre à l'âge de la religion capitaliste*

« La musique est ma religion. Comme je l'ai dit, c'est la seule chose qui tient ses promesses. »

Frank Zappa, *Sweet Potato*, novembre 1979

AVANT-PROPOS

- Frank Zappa, dans votre public respectez-vous les crétins autant que les autres ?
- Quels autres ?
- Frank, pourquoi êtes-vous si bizarre ?
- C'est ma doctrine¹.

Il serait immoral de ne pas mettre en garde le lecteur : Frank Zappa (FZ) un être d'un cynisme rare qui ne brosse jamais dans le sens du poil, et demeure convaincu que le problème ultime de ses contemporains est leur mauvaise santé mentale. Dans son vaste répertoire, vous ne trouverez aucune chanson pour vous consoler et vous faire miroiter un quelconque amour de la part de votre prochain. « Tu veux entendre des faits ou tu préfères de la barbe à papa ? Si tu veux de la barbe à papa, adresse-toi à quelqu'un d'autre². » Bien plus, FZ se moque de votre chagrin en vous traitant de trouduc et se fera un malin plaisir à débusquer toute forme d'hypocrisie pour en révéler toute la laideur et le ridicule. Tout le monde y passe : hommes et femmes en quête d'amour, hétéros et homosexuels, hippies et alcooliques, catholiques et suicidaires, adolescents et parents, cow-boys et prostituées, politiciens et journalistes, Juifs et Noirs, Français et Britanniques, Elvis et Mozart... Comme il le dit de lui-même : « Je n'ai vu aucun indice d'un point de vue logique qui indiquerait que la race humaine est autre chose qu'un gros tas de merde. Si jamais tu tombes sur quelqu'un qui est correct, honnête et doué d'un certain savoir-vivre, alors tu as affaire à un mutant. Parce que les gens de manière générale sont si horribles et tellement dégueulasses. Mais à quoi bon les haïr, c'est juste leur façon d'être³. »

Après l'avoir catalogué comme un misanthrope souffrant d'un odieux complexe de supériorité afin de mieux parer ses attaques, vous tombez encore des nues à l'écoute de chansons idiotes consacrées aux légumes, au fil dentaire ou encore aux muffins. D'autres vous écœurent avec moult détails à propos de quelques leucorrhées vaginales reniflées au fond d'une culotte, de pieds qui sentent mauvais ou de lavements prodigués sur de jeunes étudiantes contre leur gré. Faites-en un pervers et vous serez encore loin du compte, puisque le triple album *Thing-Fish* met en scène le gouvernement américain assujettissant les minorités ethniques en inventant le SIDA, et explique comment la montée en puissance du féminisme encouragerait les hommes à devenir gays pour grimper l'échelle sociale. Questionnez un fan pour tenter de comprendre quel peut être l'intérêt de s'infliger une chose pareille, il vous expliquera avec des haussements de sourcils ambivalents que le temps n'existe pas et que l'univers est une Grande Note, avant

1. Gilles Riberolles, « Zappa était là », *Best*, avril 1979.

2. Patrick Quinn, « Censorship and Zappa », *The Note*, mars 1989.

3. Ralph Denyer, « 2000 mots », *Sound International*, avril/mai 1979.

d'argumenter en convoquant caniche, coupe-ongle, chrome, poupée sexuelle et salami.

Si jamais cette description sommaire ne vous rebute pas, voire vous fait sentir moins seul, alors ce livre est fait pour vous. Vous y trouverez soixante-et-une chroniques consacrées chaque fois à un album du compositeur. Celles-ci ont pour but d'accompagner le lecteur dans une démarche de (re)découverte, que celui-ci soit novice ou zappaïen éclairé. C'est un livre qui n'a pas pour vocation d'alourdir l'écoute d'un appareillage théorique superflu, mais se veut un guide à la fois pratique et amusant. Étant donné qu'il n'existe aucun point d'entrée idéal dans l'immense corpus que constitue l'œuvre de FZ, l'ouvrage peut être parcouru librement, selon le rythme des écoutes qui ne doit pas forcément se limiter à une exploration chronologique. À partir des recherches poussées de zappaphiles aussi avertis et généreux que Román García Albertos, Andrew Greenaway et Charles Ulrich (pour ne citer qu'eux), les informations ont été rassemblées et mises en forme afin d'optimiser la dimension ludique qui est le cœur même de cette musique.

Pour ce faire, une contextualisation de chaque disque s'est montrée indispensable dans la mesure où FZ n'est pas un compositeur isolé dans sa tour d'ivoire. Lorsqu'un journaliste de *Gallery* lui demande en 1989 où il puise ses idées, celui-ci répond : « Du fait d'être en vie. Elles me viennent des journaux, de toutes sortes de bouquins, de la télé, de discussions avec les gens... » Nombreuses sont les compositions qui abordent des questions politiques et sociales de son temps : sexe, drogue, vague hippie, show-business, scandale politique, vague yuppie, manipulation des médias, influence des télévangélistes... Solidement ancrée dans la culture américaine, son esthétique intègre tubes du moment, spots publicitaires, séries télévisées, bandes originales de films... Autant de « clichés subliminaux » souvent incompréhensibles non seulement pour un Américain d'aujourd'hui, mais plus encore pour un mélomane européen. Dès 1968, FZ prend la mesure du problème : « Ça serait compliqué de prendre toutes les chansons de mon répertoire et de fournir les informations dont aurait besoin un non américain pour comprendre les paroles. Ça ferait une énorme base de données¹. » C'est bien ce qui explique l'épaisseur de ce volume. À cela s'ajoutent des private jokes souvent liées au quotidien des tournées : chaude pisse contractée par un roadie, fessée promulguée par une groupie, graffiti dans les toilettes d'un club...

C'est cette ouverture sur son environnement qui encourage FZ à penser que sa musique ne serait pas faite pour les générations futures. Sur ce point, certains musiciens de la scène contemporaine lui donnent tort et revendiquent son influence : Ariel Pink, Black Midi, Annie Clark, The Dillinger Escape Plan,

1. Michael Heinze, *The Interview*, Media Magic, 1999.

King Gizzard And The Lizard Wizard, Parquet Courts... Sun Kill Moon (Mark Kozelek) lui rend hommage dans « Vague Rock Song » (2017) et Thundercat le considère comme le maître de l'humour musical. Quant au rappeur new-yorkais JPEGMafia, il proclame en 2021 dans sa chanson « God Don't Like Ugly! » : « *I'm a young Frank Zappa* ». Quoique souterraine et rarement mise en avant par les journalistes spécialisés, son influence est considérable. Rien que son premier album *Freak Out!* (1966), a non seulement inspiré Paul McCartney dans la conceptualisation de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, mais aussi David Bowie, The Stooges, la scène krautrock qui regroupe des groupes aussi fondamentaux que Can ou Faust, et plus tard la formation de rock industriel Swans, menée par Michael Gira. Malgré cela, il reste un compositeur si atypique qu'il outrepassa à la manière d'un rhizome le cadastre formé par ce grand arbre généalogique qu'est l'histoire de la musique américaine, fait de filiations souvent trop continues et sans bavures pour être exhaustif.

Ce qui accentue la singularité zappaienne reste sa méthode pour endiguer l'entropie qui menace toute pratique artistique dès qu'elle s'ouvre ainsi sur le monde. Loin d'être un indigeste capharnaüm où se télescopent tout et son contraire, son œuvre globale forme une macrocomposition nommée *Projet/Objet*, et dans laquelle les événements ont sciemment été interconnectés. Une unité rendue possible par une pullulation de leitmotifs en tous genres : musicaux, langagiers, gestuels, iconographiques... Un principe qu'il appelle *Continuité Conceptuelle* et qu'il a expérimenté plusieurs années avant même de sortir son premier disque. C'est pourquoi, en complément des chroniques, une introduction présente d'un point de vue général les principales lignes de force de son esthétique. Quelques pistes seront ainsi défrichées pour permettre au lecteur de mener sa propre exégèse, la richesse de l'œuvre assurant sa nature labyrinthique.

Si beaucoup de disques posthumes ont été publiés et ont même doublé le corpus de départ déjà conséquent, cet ouvrage se limite aux œuvres que le compositeur a conçues de son vivant entre 1966 à 1993. D'une part, comme nous l'avons dit, parce que l'ensemble est considéré comme une seule et même composition, d'autre part parce que FZ s'est appliqué, lors des dernières années de son existence, à publier les archives qui selon lui méritaient d'en faire partie, notamment dans les six volumes de la série *You Can't Do That On Stage Anymore*. C'est pourquoi les disques posthumes constituent selon nous plus des documents que des œuvres à part entière. Autrement dit, si certaines archives nous éclairent sur le processus de création de FZ, elles ne sauraient être intégrées en tant que telles dans la macrocomposition. Néanmoins, certaines sont décrites en fin de chroniques si jamais le lecteur souhaitait approfondir ses connaissances à propos d'un album ou d'une période en particulier.

Enfin, ce livre ne nourrit aucune prétention littéraire et se contente de mettre en forme des données pour optimiser le plaisir suscité par l'écoute de cette musique. L'art zappaïen n'a besoin de rien et se tient de lui-même, et son auteur nourrissait à juste titre une profonde méfiance à l'égard de toute tentative de convertir en mot l'essence même de sa musique. Bien plus, son œuvre est autoréflexive et intègre sa propre théorisation, que ce soit par les paroles des chansons ou dans les publications du compositeur (articles, livres). C'est pourquoi ces propos sévères mais éclairés ont servi de garde-fou tout au long de la rédaction : « On écrit pour une seule raison : on se considère comme un écrivain et on veut que les gens s'intéressent à ce qu'on a écrit. Le comble pour les critiques musicaux, c'est d'avoir à écrire sur quelqu'un d'autre qui fait quelque chose qu'ils sont eux-mêmes incapables de faire. En général, ce qui est le plus important pour eux, que ce soit dans le rock'n'roll ou ailleurs, c'est de savoir si leur chronique aura l'air intelligente¹. »

1. Don Menn, « The mother of all interviews », *Best Of Guitar Player*, 1994.

***WHAT EVER
HAPPENED
TO ALL THE FUN
IN THE WORLD***

**UNE INTRODUCTION
À L'ESTHÉTIQUE
ZAPPAÏENNE**

I COME FROM NOWHERE

ESQUISSE D'UN PORTRAIT

« Si tout ce que vous savez à mon sujet se résume à ce que vous lisez dans les journaux, alors il est évident que vous pensez que je suis un con¹. »

Le 23 septembre 1971, le jeu télévisé américain *What's My Line* reçoit un nouvel invité mystère. Le principe de l'émission est simple : quatre participants aux yeux bandés doivent deviner l'identité de l'invité grâce à une série de questions-réponses :

- Invité mystère, est-ce qu'on vous connaît de la télévision ?
- Non.
- Êtes-vous dans le domaine artistique ?
- Oui.
- Vu comment réagissent toutes ces dames dans le public, vous êtes sûrement un toréador ! Voyons voir... Vous ne passez pas à la télévision mais vous êtes dans les arts... Vous travaillez dans le théâtre ?
- Non.
- Y a-t-il quelque chose de musical dans votre travail ?
- Certains le pensent.
- Êtes-vous un chanteur ?
- Pas très souvent. Je chante de temps en temps, mais seulement sous la contrainte.
- Je vois, euh... Êtes-vous sur scène ?
- Oui.
- Cela fait penser à un chanteur-compositeur dans un club... Êtes-vous un compositeur classique ?
- Oui.
- Faites-vous partie d'un groupe ?
- Oui.
- Oh ! Vous avez une moustache ?
- Oui.
- Vous êtes Frank Zappa !
- Ouais !

1. Gene Kalbacher, « When confronting Frank Zappa there is no middle ground », *The Aquarian Night Owl*, 22 novembre 1978.

DOES THIS KIND OF LIFE LOOK INTERESTING TO YOU? PUDEUR ET SHOW-BUSINESS

À l'instar de la langue de Jagger faite emblème des Rolling Stones, la moustache en forme de guidon de vélo dotée d'un bouc rectangulaire est rapidement devenue l'idéogramme de l'art zappaïen. Que Frank Zappa (FZ) pose en bourgeois de l'ancien temps (*Lumpy Gravy*), petite fille à couette (*We're Only In It For The Money*), sâdhu indien (*Läther*), cheikh arabe (*Sheik Yerbouti*), garagiste (*Joe's Garage*), mafiosi (*You Are What You Is*), satyre (*Baby Snakes*), cyborg (*The Man From Utopia*), détective (*Jazz From Hell*), candidat à la présidentielle (*Broadway The Hard Way*) ou peintre de la renaissance (*The Yellow Shark*), on retrouve ce même logotype pileux, surmonté d'un long nez aquilin et d'un regard magnétique et perçant de couleur noisette. Synthèse de caractères français, siciliens, grecs et arabes : « Je suis un bâtard méditerranéen¹. » Une apparence qui méduse le jeune Iggy Pop lorsqu'en 1971 il l'aperçoit par hasard assis au comptoir d'un café à Hollywood : « Quelle vision ! J'aurais aussi bien pu croiser Aristote². » Une allure singulière pour une personnalité qui l'est tout autant. Impossible à mettre en boîte, les journalistes ont bien tenté de cerner l'individu, mais leurs formules finissent toujours par se contredire : « Génie moustachu » ou « vieux bouc erratique » ? « Trublion goguenard » ou « personne la plus sérieuse du monde » ? « Che Guevara de la pop » ou « formidable homme d'affaires » ? « Mec sympa » ou « pervers, cynique et sarcastique » ? « Légende du rock » ou « homme marié, heureux, père de quatre enfants adorables et qui ne boit et ne se drogue jamais » ? Lorsque lui incombe la tâche de se présenter, il se décrit tantôt comme un « génie » ou une « légende », tantôt comme « un grognon fils de pute » ou « quelqu'un qui n'a pas froid aux yeux ». En tous les cas, il ne manque jamais d'ajouter, ne serait-ce qu'en creux : « C'est comme ça que je gagne ma croûte³. »

FZ est à la musique ce que James Joyce est à la littérature ou Pablo Picasso aux arts visuels : un créateur aussi charismatique qu'intimidant, à la tête d'une œuvre unique, protéiforme et colossale. Son corpus compte plus de mille titres dont les durées oscillent entre six secondes et la demi-heure, répartis sur une soixantaine d'albums réalisés avec le même nombre de musiciens, sans compter les effectifs des orchestres classiques avec lesquels il a travaillé. FZ est aussi un infatigable showman qui a donné près de mille huit cents prestations à l'occasion de cinquante tournées entre 1966 et 1993. De fait, il est l'un des compositeurs les

1. Dan Forte, « Zappa », *Musician*, août 1979.

2. Joe Bosso, « Iggy Pop on early Van Morrison and Frank Zappa/Mothers of Invention », 28 novembre 2012, musicradar.com [en ligne].

3. Steven Reddicliffe, « Frank Zappa: bad weather in person », *Chronicle Telegram*, 29 septembre 1978.

plus prolifiques de la seconde moitié du xx^e siècle. D'autant plus si l'on prend en considération la brièveté de sa carrière officielle : vingt-sept ans, due à sa disparition à cinquante-deux ans des suites d'un cancer, en 1993. FZ est certes compositeur, guitariste et chanteur mais aussi percussionniste, chef d'orchestre, ingénieur du son, producteur, réalisateur, écrivain et graphiste – tout cela en parfait autodidacte. Lorsqu'on lui demande comment il s'est formé, il répond sobrement qu'il est allé à la bibliothèque. Un exploit au regard de son niveau technique qui a reçu l'adoubement du très exigeant Pierre Boulez dans les années quatre-vingt. Le chef d'orchestre Kent Nagano se rappelle encore son professionnalisme : « Je peux dire honnêtement, en tant que musicien, que je n'ai jamais travaillé avec quelqu'un d'un calibre plus élevé que FZ en termes de musicalité et de technique. C'est un super musicien doté d'une capacité auditive fantastique¹. » Outsider qui très tôt développe une pleine confiance en son instinct comme en ses capacités, FZ demeure farouchement individualiste, n'a jamais fait partie d'une quelconque école et ne s'est jamais intégré à un mouvement, toute forme de grégairisme lui paraissant suspect. « Je n'appartiens ni au rock ni à la musique contemporaine. Je ne suis pas une rock star, et ne joue aucun rôle majeur sur la scène de la musique sérieuse. Je n'ai aucune intention pédagogique. Je ne travaille pas pour éduquer l'auditeur. J'écris et je joue la musique que j'aime². »

Contrairement à ce que certains de ses admirateurs – et détracteurs – se sont imaginés, FZ n'est pas un bouffon excentrique mais reste aussi sérieux et appliqué qu'un humoriste l'exige. Bourreau de travail, solitaire et très exigeant avec ses collaborateurs, il n'a rien du joyeux-drille. Réservé, d'un tempérament calme et mesuré, il reste en retrait et observe son environnement avec l'attention d'un aigle pour le transposer dans sa musique. Son guitariste Adrian Belew se rappelle une confiance : « Frank m'a dit un jour qu'il n'était pas fou et qu'il ne faisait jamais rien de délirant, mais qu'il s'entourait de personnages qui l'étaient et qui se mettaient en scène à sa place³. » Bien que ce qui se passe devant le public soit la concrétisation d'un rêve ou d'un cauchemar, FZ ne s'appesantit jamais sur ses propres affects, considérant toute forme de sentimentalisme aussi élégante que d'étendre son linge sale en public. « Si je mets un peu de moi-même dans ma musique, cette part de moi est je pense celle que les gens trouveront amusante. Personne n'a envie de savoir si j'ai une rage de dents ou connaître mes traumatismes et mes tragédies personnelles. Qui en a quelque chose à foutre ? Si tu as envie d'entendre ce genre de truc, va donc écouter un chanteur sensible avec une guitare acoustique à la main⁴. »

1. Co de Kloet, *Frank & Co*, Doetinchem, Haver Productions, 2021, p. 161-162.

2. Auteur inconnu, « Frank Zappa – Néa », *Hxos & Hi-Fi*, juin 1984.

3. Livret *Halloween 1977*, Zappa Records, 2017.

4. Bob Marshall, « Frank Zappa interview », *APOCRYPHA*, Great Dane Records, 1994.

Seul l'entertainer parcourt la scène quand les projecteurs s'illuminent, seul l'artiste répond d'une voix posée aux questions des journalistes une fois le magnétophone enclenché. En 1974, il en fait une démonstration directe pour le magazine *Creem*: « Tu es venu ici pour interviewer FZ et c'est à lui que tu parles en ce moment. FZ est le type qui fait tous ces albums. Mais il y a un autre FZ, qui est tout aussi cinglé mais dont tu ne sais rien. Obtenir des informations quant à son identité ne peut contribuer à aucune fonction utile dans la société contemporaine. Ce que je veux dire, c'est que personne n'a vraiment envie de connaître l'autre type. Ils ne l'ont jamais voulu et ne le voudront jamais. » Comme s'en souvient l'écrivain Peter Occhiogrosso, qui est pourtant resté trois semaines auprès du compositeur afin de l'aider dans la rédaction de son autobiographie: « Tu savais ce que Frank voulait bien te faire savoir¹. » C'est pourquoi il y a quelque chose de foncièrement impénétrable dans sa personne, comme le remarque également le journaliste de *Rock & Folk* Paul Alessandrini, dès 1971: « Vous pouvez rester quatre heures en sa compagnie, sous le regard aigu de ses yeux sombres, sans avoir l'occasion de sourire une seule fois ou de supposer que vous le connaissez un peu mieux que quatre heures auparavant. » Aussi faut-il s'en tenir à ce que FZ nous montre de lui-même pour éviter le piège de la littérature, voire du procès d'intention. D'après Ruth Underwood, percussionniste qui a travaillé avec lui, si l'on devait résumer la personnalité zappaienne, celle-ci correspondrait au son produit par un marimba quand le maillet passe rapidement sur toutes ses lames. Une métaphore musicale qui a frappé Ed Mann, percussionniste qui a succédé à Underwood: « C'est pour ça que FZ aime tant le marimba, ça le personnifie. Ses attaques sont puissantes et constantes, et il n'y a rien de confus dans sa sonorité. Frank est comme ça². »

THE LITTLE HOUSE I USED TO LIVE IN QUOTIDIEN D'UN WORKAHOLIC

Quand il n'est pas sur la route ou en répétition avec ses musiciens, FZ reste dans sa maison juchée sur les collines de Laurel Canyon à Los Angeles: « C'est une industrie familiale indépendante: le montage se fait ici, le stockage là, le studio est par là, une autre chambre forte se trouve sous le jardin. Un petit bureau au-dessus de ma chambre. Un lit et une cuisine³. » Depuis 1967, FZ ne participe plus à la vie culturelle de la mégapole qu'il juge pathétique: « L.A. est comme une grosse cellule cancéreuse... J'avais l'habitude de prendre sa défense, mais je ne le fais plus parce qu'il ne s'y passe rien d'artistique qui mériterait d'être

1. Vladimir Sovetov, « Peter Occhiogrosso internet interview », arf.ru [en ligne].

2. Rick Mattingly, « Ed Mann », *Modern Drummer*, janvier 1990.

3. Matt Resnicoff, « Poetic justice. Frank Zappa puts us in our place », *Musician*, novembre 1991.

défendu¹. » Il reste donc chez lui et compose, enregistre, édite, écrit des textes, travaille sur un film et donne des interviews entre seize et dix-huit heures par jour. Il ne prend quasiment jamais de vacances, son activité créatrice demeurant constante : « Même quand je regarde la télévision, je sais que je suis encore en train de bosser, parce qu'une idée sort toujours des infos, ou d'une pub qui me fait tellement gerber que je dois en faire quelque chose. J'ai l'impression d'être constamment occupé par mon boulot, parce que je transpose les influences de mon environnement dans ma musique². » Doté de cette force de travail considérable, il supervise tous les aspects de son œuvre, des arrangements à la production en passant par le design des pochettes d'albums. À partir de 1979, il fait installer son home studio dans son sous-sol et en 1984 s'offre un synthétiseur assisté par ordinateur (Synclavier) qui va devenir son principal outil de composition, accentuant ainsi toujours plus cette forme d'autarcie déjà en germe depuis le début.

En bon misanthrope (bien qu'il préfère le qualificatif de « grincheux »), FZ s'active quand tout le monde dort, ou plus exactement du milieu d'après-midi jusqu'à l'aube : « Je n'aime pas cette sensation que l'on éprouve pendant la journée, quand tant d'âmes sont éveillées et s'activent. C'est une impression désagréable et je ne veux pas y prendre part. Mais la nuit, c'est tout à fait différent. J'aime les gens qui sont éveillés la nuit. Les animaux nocturnes sont mes préférés : les hiboux, les rats laveurs, les chauves-souris, les insectes qui ne veulent pas se montrer. Ceux qui ont des couleurs vives doivent sortir le jour pour en avoir pour leur argent, mais la nuit est faite pour les formes de vie ternes, comme les scarabées, les limaces, toute cette forme de vie monastique³. » Il est non seulement solitaire, mais il a même pris le parti de ne nouer aucune amitié, considérant qu'il est préférable d'interférer le moins possible avec autrui afin de s'éviter des problèmes. Dans sa relation avec ses musiciens, il maintient une certaine distance, comme s'en souvient Ruth Underwood : « On parlait une minute et puis il ne s'embarrassait pas d'un "Merci d'être passé" ou d'un "À bientôt". Il se contentait de tourner dans l'autre sens, et j'attendais qu'il se retourne et dise quelque chose, mais s'il le faisait, c'était pour dire : "Oh, tu es encore là ?" Comme si j'étais renvoyée, sans même être renvoyée... On pouvait se dire "Quel connard égocentrique", mais je pense qu'il avait tellement besoin de faire son travail⁴. » Une attitude qui s'étend au-delà de son groupe et concerne chaque individu avec lequel il a affaire. FZ : « Je ne pense pas en termes d'amitié, dans le business de la musique personne n'a vraiment d'amis, et c'est pareil dans n'importe quel autre secteur. Mais c'est la nature même du business qui veut ça. Ce n'est pas une activité amicale mais commerciale. C'est très cruel et très froid,

1. John Winokur, « FZ: drowning in the news bath », *The Portable Curmudgeon Redux*, 1992.

2. Sylvie Simmons, « "Alles scheiße!" », *Musik Express*, juillet 1982.

3. John Winokur, « FZ: drowning in the news bath », *op. cit.*

4. Alex Winter, *Zappa*, Magnolia Home Entertainment, 2021.

ça n'a rien à voir avec l'amitié. Et je trouve qu'il n'y a rien de plus écœurant que des types qui prétendent être amis alors qu'ils sont en affaires. C'est tout simplement horrible¹. »

FZ est d'ailleurs un homme d'affaires avisé, une qualité qui lui a permis de préserver son indépendance et de ne jamais se retrouver aux ordres d'une maison de disques. Dès que Verve Records omet de renouveler son premier contrat en 1967, il en profite pour créer Bizarre et Straight, deux labels distribués par la Warner. En 1973, il fonde DiscReet qui mise beaucoup sur une nouvelle technologie : la quadriphonie. Suite à un conflit avec son manager en 1976, FZ se réfugie chez Warner le temps d'un album (*Zoot Allures*) avant qu'une rupture de contrat ne l'oppose à la maison de disques. Dans la débâcle, Zappa Records est monté en 1977 et distribué par PolyGram aux États-Unis et au Canada, et par CBS en Europe. Sous cette configuration sortent trois œuvres en 1979 : *Sheik Yerbouti*, *Joe's Garage Act I* et *Joe's Garage Acts II & III*. Suite à un nouveau litige avec PolyGram qui refuse en 1980 de distribuer le single « I Don't Wanna Get Drafted », FZ crée Barking Pumpkin, nouveau label qui garantit un meilleur contrôle sur son matériel. Distribué jusqu'en 1983 par CBS, FZ tente de se tourner vers MCA qui annule le contrat, considérant le contenu du triple album *Thing-Fish* comme trop offensant pour être commercialisé. C'est finalement Capitol qui devient son distributeur principal jusqu'en 1987, puis Rykodisc lors du passage au format CD qui republie l'ensemble du catalogue après sa mort, en 1995. Tout au long de son parcours, FZ a donc dû porter deux casquettes : celle du businessman et du compositeur. « Je ne voudrais pas avoir à raisonner comme un homme d'affaires quand je compose, et je ne voudrais pas avoir à penser comme un compositeur quand je suis en train de parler affaires. On apprend à faire la distinction². » Ses relations avec les maisons de disques ont toujours été conflictuelles et se sont le plus souvent soldées par des procès judiciaires. En 1989, il dresse un constat sans équivoque : « Ceux qui dirigent l'industrie du disque forment une belle bande d'enfoirés, froussards et sans aucun scrupule³. »

ABSOLUTELY FREE LE BOSON FAIT HOMME

Le plus souvent assimilé à la scène rock du fait qu'il chante, joue de la guitare électrique et qu'il ait partagé l'affiche avec le Velvet Underground, Jimi Hendrix, Grateful Dead, Jefferson Airplane, Vanilla Fudge, Led Zeppelin, Tom Waits ou encore Roxy Music, son œuvre n'en demeure pas moins un **Objet Sonore Non**

1. Headley Gritter, « The sanest man in the world today? », *RAM*, 4 avril 1980.

2. Jeff Burger, « At home in his kitchen », *Sound Engineer And Producer*, avril 1987.

3. Patrick Quinn, « Censorship and Zappa », *op. cit.*

Identifié qui trace diagonales et mouvements aberrants entre les territoires musicaux les plus divers. Une dynamique qui se résume en un credo du compositeur : « pulvérise toutes les cases » (*crushes all boxes*). Sa musique se caractérise par un spectre stylistique si large qu'il demeure l'un des plus étendus de l'histoire de la musique du xx^e siècle : ambient, ballet, beatbox¹, be-bop, big band, blues, boléro, boogie-woogie, bossa-nova, bubble-gum, comédie musicale, country, disco, doo-wop, field recording², folk, free jazz, funk, glam rock, gospel, hard rock, hip-hop, hymnes patriotiques, jazz-rock, jazz cocktail ou New Orleans, jingles télévisés, negro-spiritual, new wave, noise, novelty song³, opéra, oratorio, pop, punk, reggae, rock progressif, rock psychédélique, rhythm'n'blues, salsa, sérialisme, ska, surf music, soul, tango, valse, yodel, musique classique, concrète⁴, électronique, expérimentale, filmique, touvaine... Bien qu'aujourd'hui le métissage soit devenu un critère académique, son hétéroclisme fait de lui un outsider jusqu'alors sans équivalent à partir de 1966. S'il est tentant de l'assimiler à la vague postmoderniste conceptualisée quelques années plus tard, FZ n'adhère pas au projet : « Personne ne m'a encore montré exactement où est censé se terminer le modernisme en musique ou en art⁵. » Il ne faut pas non plus y voir un syncrétisme cherchant à englober toutes les musiques du monde, à l'instar des compositeurs mystiques Karlheinz Stockhausen et Bernd Alois Zimmermann : « J'aime le contraste : imaginez comme la vie serait emmerdante si tout le monde n'écoutait que du FZ⁶... »

Ses albums génèrent la surprise tant sa musique n'a de cesse de se renouveler, prenant toujours la tangente ou le contre-pied des enregistrements précédents. La consternation peut même nous cueillir dans le passage entre deux pistes au sein d'un même disque, voire dans les transitions qui se jouent au sein d'une même composition. Non pas que FZ cultiverait une forme d'élitisme ou chercherait à mystifier son auditoire. Il se définit plus prosaïquement comme un entertainer qui, par définition, a pour principal objectif celui de nous divertir : « Je ne comprends pas bien les gens qui considèrent l'art comme quelque chose qui ne devrait vous procurer aucun plaisir. Où est le problème ? (...) Penser que plus l'expérience est pénible plus elle est artistique, comme si l'image la plus laide

1. Pratique qui consiste à imiter des instruments de musique avec sa bouche et sans accompagnement instrumental.

2. Le field recording (littéralement « enregistrement de terrain ») consiste à capter les sons de l'environnement, qu'il s'agisse d'activités humaines ou naturelles.

3. Chanson comique ou absurde qui a pour objet de produire un effet comique.

4. La musique concrète est un axe de recherche musicale qui commence en France dans les années quarante, et qui consiste à utiliser des sons enregistrés écoutés par l'intermédiaire de haut-parleurs. Le studio devient aussi un instrument à part entière. FZ déclare toutefois ne rien connaître de ce genre dans les années soixante.

5. Joe Jackson, « An indefatigable inventor », *The Irish Times*, 10 décembre 1993.

6. Federico Ballanti, « L'irrefrenabile sregolatezza di Frank Zappa », *Ciao 2001*, 1^{er} août 1982.

était la meilleure, est une drôle de façon de voir les choses. Qu'est-ce que ça veut dire ? Qui a besoin de ce genre de conneries¹ ? » À un journaliste de *Guitar World* qui lui demande en 1980 pourquoi sa musique est aussi « bizarre », FZ réagit avec véhémence : « Ce qui est bizarre, c'est un squelette dans un placard, avec un masque en caoutchouc et plein de verrues sur le nez. Ça n'a rien à voir avec ce que je fais. Ce qui rend ma musique inhabituelle, c'est que les gens n'entendent qu'un seul type de musique à la radio. Cela fait office de papier peint pour leur existence. Du papier peint sonore. Il y a un rythme et trois progressions d'accords acceptables. Il y a cinq mots acceptables : "chérie", "amour", "larmes" et "yat yat". Le fait que je ne les utilise pas ne fait pas de moi quelque'un de bizarre. »

Sa musique se veut certes un divertissement mais *spécialisé*, attendant du mélomane une démarche patiente et réfléchie, assez proche de ce qu'écrivait Nietzsche dans le *Gai Savoir* : « Voici ce qui nous arrive dans le domaine musical : il faut avant tout *apprendre* à entendre une figure, une mélodie, savoir la discerner par l'ouïe, la distinguer, l'isoler et la délimiter en tant qu'une vie en soi : ensuite, il faut de l'effort et de la bonne volonté pour la *supporter*, en dépit de son étrangeté, user de patience pour son regard et son expression, de tendresse pour ce qu'elle a de singulier ; – vient enfin le moment où nous y sommes *habitués*, où nous l'attendons, où nous sentons qu'elle nous manquerait, si elle faisait défaut ; et désormais elle ne cesse pas d'exercer sur nous sa contrainte et sa fascination jusqu'à ce qu'elle ait fait de nous ses amants humbles et ravis, qui ne conçoivent de meilleure chose au monde et ne désirent plus qu'elle-même, et rien qu'elle-même. » L'art zappaïen est l'exact contraire de la musique d'ameublement imaginée par Erik Satie. Écoutés d'une oreille distraite, ses changements perpétuels ne peuvent qu'irriter. Elle exige au contraire non seulement de s'investir dans une écoute attentive, mais d'accepter d'être dérouté, questionné – voire déçu. Elle apporte en contrepartie une satisfaction qui, une fois éprouvée, lâche rarement son auditoire.

Et pour cause, faute de respecter le cadastre d'un univers musical donné, que ce soit celui du rock comme du jazz ou de la musique contemporaine, FZ développe sa propre esthétique fondée sur trois principes fondamentaux :

N'importe quoi, n'importe quand, n'importe où et sans raison particulière. Comme nous l'avons vu, la musique zappaïenne englobe un large spectre stylistique, allant de la musique populaire à l'avant-gardisme le plus poussé. Un pluralisme qui rejoint l'esthétique de John Cage qui vise une musicalisation du monde.

Tout ce que nous faisons est une seule composition. L'édification d'une *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale) de vingt-sept années si l'on considère la

1. Don Menn, « The mother of all interviews », *op. cit.*

date de sortie des albums jusqu'à la mort du compositeur (1966-1993). Ce grand œuvre nommé *Projet/Objet* réunit musique, image, film, interview et concert.

Tout arrive tout le temps. L'idéal esthétique zappaïen consiste en un dépassement du temps successif au profit d'une simultanéité absolue (*totum simul*) qu'il symbolise par une Grande Note (*Big Note*).

Pour explorer cet agencement, chacun de ces principes sera analysé : le pluralisme esthétique, grâce à un inventaire des influences hétérogènes de FZ, notamment l'importance de la Trinité « Varèse-Webern-Stravinsky », mais aussi l'humour de Spike Jones et l'ouverture pantonale opérée par John Cage ; l'unité du *Projet/Objet* et le détournement du principe du leitmotiv mais aussi de certains concepts développés par les avant-gardes modernistes tels que le dadaïsme ; la simultanéité comme idéal esthétique, symbolisée par une Grande Note et qui active une forme singulière de sublime.

N'IMPORTE QUOI, N'IMPORTE QUAND, N'IMPORTE OÙ ET SANS RAISON PARTICULIÈRE

LE PLURALISME STYLISTIQUE

« Ce que je fais n'est pas conçu pour renforcer votre mode de vie. Ça vient d'ailleurs : ce n'est pas un produit¹. »

Durant l'été 1973, FZ est l'invité de l'émission australienne *Adelaide Tonight*. C'est son premier passage sur le continent et le présentateur lui demande comment se déroulent ses concerts à propos desquels il a déjà entendu quelques folles rumeurs. FZ propose spontanément de faire une démonstration sur le plateau. Il se lève et s'adresse au public : « Pendant nos concerts, nous utilisons le public comme un instrument de musique. Avec des signes de la main, je dirige les musiciens pour qu'ils produisent certains effets sonores. Et parfois, ces signaux sont aussi adressés au public. Si le public est partant ce qui semble être le cas, certains d'entre vous en tout cas... Ce que je vais faire, c'est vous montrer pour commencer à quoi correspond chaque signal, et puis je vous montrerai comment les appliquer pour créer un morceau de musique à partir de rien. » Premier signal : le public doit applaudir quand FZ le désigne de l'index. Les applaudissements peuvent même se déplacer selon la partie du public ainsi désignée. Second signal : deux doigts vers le bas et l'assistance doit produire un son grave. En guise d'exemple, le compositeur produit une imitation de flatulence avec sa bouche. Il se tourne ensuite vers l'orchestre du plateau télé : deux doigts pointés vers le bas correspondent au son le plus grave pour chaque instrument et le majeur pointé en l'air indique le son le plus aigu. Avant de commencer, FZ baptise la composition qu'il va diriger « Grunt, Peep, Clap & Poot ».

STICK TOGETHER INFLUENCES ET HYBRIDATION

En 1979, FZ explique à un journaliste de *Record Review* en quoi l'hétéroclisme de sa musique découle finalement d'une simple observation de son environnement : « Je pense que je conçois la musique comme je conçois la vie ; non pas

1. John Stix, « On the record – Frank Zappa », *Guitar World*, septembre 1980.

que j'ai une philosophie qui doit être adoptée par qui que ce soit, mais tu as pu te rendre compte que la vie elle-même est plutôt de nature hétéroclite. C'est de la variété en acte; toutes sortes d'évènements arrivent sans arrêt. Tout ça peut parfois devenir un peu bordélique, mais ça ne s'arrête jamais. C'est pareil pour la musique. Rien n'empêche d'avoir en fond du rhythm'n'blues avec quelque chose de très complexe par-dessus, pour soudain passer à une polka et revenir trois mesures plus tard avec un boléro. Je trouve ça naturel et continu. Pour moi, c'est logique et linéaire. » Ainsi les langages musicaux non seulement se succèdent mais se superposent pour former des mariages insolites: tango et be-bop (« Be-Bop Tango »), disco et sérialisme (« Fembot In A Wet T-Shirt »), country et reggae (« Ring Of Fire »), musique électronique et chants diphoniques (« Dio Fa »)... Une logique d'hybridation qui aboutit à des créations spécifiquement zappaïennes. Par exemple, le style qu'il qualifie de « fusion » (*metldown*) et qui consiste en un *sprechgesang*¹ improvisé, tandis que le groupe enchaîne une série de gimmicks planifiés à l'avance (« The Blue Light »). Ou bien le duo instrumental « Canard Du Jour » qui marie violon électrique et bouzouki pour un résultat proche du raga hindou.

Pour autant, un esprit aussi pénétrant que Brian Eno se fourvoie lorsqu'à l'occasion d'une interview accordée au *Guardian* en 2009, il assimile FZ à un compositeur toqué de virtuosité: « C'était un technicien impressionné par tout ce qui était musicalement difficile – des signatures temporelles bizarres, des tonalités étranges, des suites d'accords insolites. » Une affirmation qui comporte certes sa part de vérité mais qui n'en est pas moins réductrice. FZ ne juge jamais les styles en fonction de leur complexité, ne distingue pas art « majeur » et art « mineur », le riff de « Louie Louie » étant tout aussi honorable que les sonates virtuoses d'Elliott Carter. En cela, il ne partage pas cette tension ironique propre au postmodernisme qui consiste à vouloir adjoindre ce qui est élevé à ce qui est considéré comme populaire. À un journaliste qui lui demande s'il est aussi important pour lui de composer la novelty song « Valley Girl » et une pièce symphonique aussi complexe que « Mo 'N Herb's Vacation », il répond qu'il n'y a pas un travail supérieur à un autre mais deux activités différentes qui ont chacune leurs propres exigences.

Cette propension à s'appropriier autant de styles divergents trouve une seconde explication, toute aussi naturelle que la première: les goûts hétéroclites du compositeur. Comme il s'en confie en 1982 à *Musicians*: « Ce que j'écris est un produit de ce que j'aime, et ce que j'aime est un produit de ce à quoi j'ai été exposé. Et par chance, j'ai été exposé à un grand nombre de choses. » Rares sont les musiques qui ne trouvent grâce à ses yeux hormis le be-bop, la musique

1. Type de chant spécial qui suit une modulation entre le chanté et le parlé. Une technique popularisée en 1912 par Arnold Schoenberg qui l'utilise massivement dans son *Pierrot Lunaire*. FZ ajoute qu'il s'est plus inspiré de John Lee Hooker que du compositeur autrichien.

country et le classicisme d'un Mozart – ce qui ne l'empêche d'ailleurs pas d'intégrer ces styles dans son œuvre. Pour nous en tenir qu'à son approche de la guitare, celle-ci ne trouve pas d'équivalent, que ce soit sur la scène rock ou jazz tant elle s'est forgée à partir d'un riche faisceau d'influences hétérogènes : rhythm'n'blues, musique arabe, chants bulgares, ballets stravinskiens, ragas... Faire un tour d'horizon de ses appétences musicales permettra de dresser une généalogie de son style. Dès son premier album *Freak Out!*, sorti en 1966, FZ encourage déjà le mélomane dans cette voie en publiant une liste de cent soixante-dix-neuf influences, allant de l'ami au professeur de lycée en passant James Joyce, Yves Tanguy et Maurice Ravel.

FZ doit l'un de ses premiers chocs musicaux à la chanson de rhythm'n'blues « Work With Me Annie » (1954) d'Hank Ballard & The Midnighters : « Je faisais défiler les chaînes de l'autoradio quand je suis tombé sur ce bruit incroyable qui m'a tout de suite accroché¹. » Rapidement, il collectionne les disques avant même d'avoir une platine, et découvre Richard Berry, Donald Woods, Joe Huston, Don & Dewey, Sam The Sham & The Pharaohs, Johnny "Guitar" Watson, Johnny Otis... Il admire tout autant les subtiles harmonies vocales du doo-wop : celles des Orchids, des Paragons ou encore des Velours pour ne citer que quelques groupes parmi tous ceux qui se forment un peu partout aux États-Unis à cette époque. FZ : « J'étais fasciné par la façon dont les différentes parties vocales se déplaçaient les unes par rapport aux autres et créaient des dissonances transitoires². » Sous leurs allures sirupeuses, il devine dans les paroles de doo-wop autant d'intentions humoristiques et sulfureuses qui en font toute la saveur. Autrement dit, il est moins question d'amour fleur bleue que de sexe³. Une forme d'humour qu'il retrouve dans le blues qui en est la racine, dont il est un grand amateur : Muddy Waters et Howlin' Wolf en tête, sans omettre Clarence "Gatemouth" Brown, Guitar Slim, John Lee Hooker, Frankie Lee Sims, Sonny Boy Williamson, Little Walter, Slim Harpo, Big Mama Thornton, Albert Collins, Willie Dixon, Buddy Guy, Elmore James, Jimmy Reed, J.B. Lenoir ou encore Lightnin' Slim... À quinze ans, FZ est batteur dans son premier groupe, The Ramblers : « Nous répétitions dans le salon du pianiste, Stuart Congdon – son père était pasteur. Je tapais sur des marmites et des casseroles que je tenais serrées entre mes genoux comme des bongos. J'ai fini par convaincre mes parents de m'offrir une vraie batterie (achetée 50 dollars d'occasion à un type de notre rue). J'en ai eu livraison une semaine seulement avant notre premier concert. Comme je n'avais jamais appris à décoordonner pieds et mains, j'avais beaucoup de mal à garder le tempo avec la pédale de la grosse caisse. (...) Ils ont fini par me virer, ils disaient que je jouais trop des cymbales⁴. » Ce n'est qu'à dix-huit ans

1. J.P. Cantillon, « The broadcast industry is a big disappointment », *Sh-Boom*, mars 1990.

2. Pete Frame, « Frank Zappa », *Mojo*, novembre 2018.

3. Voir *Cruising With Ruben & The Jets* pour plus d'informations.

4. Frank Zappa, *Zappa par Zappa*, Paris, L'Archipel, 2000, p. 27-28.

qu'il se décide à abandonner la batterie pour se consacrer à la guitare, goûtant particulièrement les solos de Johnny "Guitar" Watson, Clarence "Gatemouth" Brown et Guitar Slim¹.

En revanche, FZ a toujours entretenu une relation assez ambiguë avec le jazz qu'il assimile à un univers ennuyeux et guindé, et dont il moque le maniérisme qu'il surnomme « *noodling* » (fioritures). Il préfère l'ambiance du rhythm'n'blues où sexe et autodérision tiennent une place privilégiée et affirme n'avoir jamais entendu une seule chanson de jazz avec de bonnes paroles. Une défiance qui peut s'expliquer par une adolescence passée dans la ville de San Diego où deux clans bien distincts s'affrontaient : « Les clans du rhythm'n'blues avaient l'habitude de choper ceux qui aimaient le jazz pour les tabasser sur le parking. Les amateurs de jazz avaient l'habitude de te rabaisser : « Oh, tu aimes "Okie Dokie Stomp" ? Comment oses-tu ? » Pour moi, les trucs du genre "Martians Go Home" de Shorty Rogers n'avaient pas la même profondeur émotionnelle. C'était juste morne ; ça n'avait pas de couilles² ! » Au début des années soixante, il tient la guitare dans une formation de jazz-cocktail qui répond au doux nom de Joe Perrino & The Mellotones. Vêtu d'un costard blanc et d'un nœud papillon, le groupe reprend les standards du genre tels que l'incontournable « On Green Dolphin Street » mais aussi « The Anniversary Waltz » popularisé par Bing Crosby. Quelques mois d'un tel régime le dégoûte tant qu'il range sa guitare et n'y touche pas pendant près d'un an. Une expérience qui n'a sans doute pas modéré son aversion pour cet univers qu'il tournera en dérision dès son deuxième album, *Absolutely Free*, avec « America Drinks & Goes Home ». FZ respecte toutefois les francs-tireurs que sont Thelonious Monk, Bill Evans, Charlie Mingus, West Montgomery, Roland Kirk, Oliver Nelson, Oscar Pettiford, Tony Williams mais aussi la scène free : Eric Dolphy, John Coltrane, Cecil Taylor et Archie Shepp. Par ailleurs, nombreux sont les musiciens avec lesquels FZ travaille et qui viennent de cette sphère musicale : Ian Underwood, Bruce Fowler, George Duke, Ralph Humphrey, Terry Bozzio, Peter Wolf, Alan Zavod... Aussi, certaines de ses déclarations sont toujours à considérer avec prudence, dans la mesure où ce que le compositeur critique est moins la musique en tant que telle que son usage qui la confine trop souvent à un rôle de muzak : « Certains types de papiers peints sonores produisent certains types de résultats physiques en termes de rendement professionnel et de modification de l'humeur. Le gouvernement a alors tout intérêt à faire de la radio une extension logique du concept de Musak pour l'étendre au mode de vie. Autrement dit, la radio AM, qui est si envahissante, contient des messages de nature psychologique qui modifient notre humeur. Choisir une station de radio revient à voter en faveur d'un certain style de vie. Si tu es fan de jazz, tu sélectionnes une station de jazz et la pièce où tu

1. Voir *Shut Up 'N Play Yer Guitar* pour plus d'informations.

2. Dan Forte, « Zappa », *op. cit.* « Okie Dokie Stomp » est un titre du chanteur et guitariste de blues Clarence "Gatemouth" Brown.

te trouves est soudain recouverte d'un papier peint acoustique qui renforce ton style de vie. Tout ce que ça fait, c'est conforter la représentation que tu te fais de toi-même¹. » FZ n'apprécie jamais que l'on étiquette sa musique, notamment lorsque les performances des premiers Mothers of Invention sont fréquemment assimilées à la scène jazz : « L'un des principaux problèmes que nous avons rencontré depuis le début est de faire comprendre que l'on peut improviser à partir de n'importe quel ensemble de thèmes, d'accords ou de règles de base. La musique de John Cage est-elle du jazz ? Elle est en grande partie improvisée². »

À cela s'ajoute l'influence non négligeable des musiques du monde, l'un de ses premiers souvenirs musicaux étant de la musique arabe : « (...) je ne me souviens plus comment ni où je l'ai entendu, mais j'ai vraiment beaucoup aimé. Je devais être très jeune³. » Plus tard, il écoute en boucle *Music On The Desert Road*, une compilation de 1956 qui regroupe musique turque, chants religieux derviches, ballade kurde, chanson d'amour de Téhéran, orchestre persan, musique de danse afghane... Par ailleurs, il se sent si attiré par le raga hindou qu'il planifie un temps de partir en Inde pour l'apprendre sur place. Il cite également le compositeur et virtuose de guitare flamenco Sabicas (Agustín Castellón Campos) comme influence dans la liste publiée sur *Freak Out!* Il gardera toujours un intérêt pour les musiques traditionnelles, qu'il s'agisse du folk irlandais et des chants de marin, des chants polyphoniques sardes et bulgares, de musique des Appalaches, du Tibet, de Mongolie ou du Japon. À cet égard, FZ juge détestable l'arrogance américaine qui impose sa culture à des traditions qui ont parfois plusieurs siècles d'existence : « Croyez-le ou non, il y a dans le monde des endroits où la musique compte. Des pays où les arts suscitent la fierté nationale. Et nous débarquons chez eux avec notre putain de "faciès du danseur" en exigeant que tout le monde nous respecte – mais avons-nous vraiment conscience du ridicule de la situation⁴ ? »

Pour ce qui concerne la musique classique, FZ n'est pas sensible aux styles de Bach ou de Mozart qu'il juge trop consonants et prévisibles : « La musique classique est une musique faite de formules. La période classique est faite de formules... à en crever. Qui sait si dans cinq cents ans, la formule d'aujourd'hui ne sera pas acceptée comme la musique classique des années soixante, car ce qui fait que la musique classique soit si "bonne", c'est qu'elle est tout aussi prévisible que le hit-parade. Avec une mélodie, des reprises de cette mélodie, une petite modulation... c'est la même chose. Sauf qu'on entend des violons et des hautbois joués par des types en smoking⁵. » Il préfère remonter le cours du

1. John Stix, « On the record – Frank Zappa », *op. cit.*

2. Dick Lawson, « ZigZag unzips », *ZigZag*, juillet 1969.

3. Paul Colbert, « Zappa: speak out », *Musicians Only*, janvier 1980.

4. Frank Zappa, *Zappa par Zappa*, *op. cit.*, p. 162.

5. James Riordan, « Formula perfecta », *Musician's Guide*, août 1977.

temps pour écouter de la musique du Moyen Âge et de la Renaissance – même s’il lui arrive de citer Purcell et les œuvres pour orgue de Bach. Il n’est pas non plus sensible au romantisme de Beethoven, Brahms ou Mahler. En revanche, il pressent en germe dans la musique de Chopin certains aspects de la musique moderne et trouve l’opéra wagnérien intéressant, quoique bien trop long. Quant à la musique contemporaine, seuls quelques compositeurs captent sérieusement son attention : le sérialisme intégral de Pierre Boulez avec lequel il collabore en 1984, le théâtre musical de Maurizio Kagel, les glissandos de cordes de Krzysztof Penderecki, les pièces inhumaines pour piano mécanique de Conlon Nancarrow, mais aussi Olivier Messiaen, Tōru Takemitsu, György Ligeti, Luigi Nono, Elliott Carter et dans une moindre mesure Milton Babbitt et Karlheinz Stockhausen. Mais dans l’ensemble, FZ demeure critique et divise la scène contemporaine entre les plagiaires de Webern qui produisent ce qu’il appelle de la « *boop-beep music* », et les imitateurs des micro-tonalités propres à Penderecki. En 1975, il déclare : « J’achète sans arrêt des albums de musique contemporaine. Et j’ai toujours été déçu par les morceaux de tous ces nouveaux compositeurs soi-disant à la mode. Surtout la musique électronique. C’est tellement... fade¹. » Parmi les compositeurs modernes européens, il apprécie Béla Bartók, Maurice Ravel, Claude Debussy, Gustav Holst, Sergueï Prokofiev et Arthur Honegger. Sur le continent américain, il retient Vincent Persichetti, Roger Huntington Sessions et le mexicain Silvestre Revueltas, *The Fanfare Of The Common Man* (1942) d’Aaron Copland (bien qu’il trouve son style un peu trop « facile »), les pièces pour piano de Lee Ornstein, notamment *Wild Men’s Dance* (1913), et deux pièces de l’américain Charles Ives : *Calcium Light Night* (1911) et *The Unanswered Question* (1908). Mais c’est essentiellement la Trinité moderniste « Varèse-Webern-Stravinsky » qui reste déterminante. Seuls ces trois compositeurs ont écrit une œuvre classique qu’il déclare aimer à 90 %. FZ : « J’ai commencé à composer au lycée, quand j’ai entendu un album d’Edgard Varèse et que je me suis dit : “Ça a l’air génial, j’aimerais bien composer un peu dans ce genre-là.” J’ai trouvé un album intitulé *Le Sacre du printemps*... Et ça m’a bien emballé aussi ; j’ai pensé : “Si quelqu’un pouvait établir un lien entre Edgard Varèse et Igor Stravinsky, ce serait assez génial”. Et puis quelqu’un m’a fait écouter un album d’Anton Webern et je me suis dit “waouh, si quelqu’un pouvait faire le lien manquant entre Igor Stravinsky, Anton Webern et Edgard Varèse, ce serait plutôt chouette².” »

1. Mark Roberts, « Zappa: the composer speaks », *Iconoclast*, 14-15 mars 1974.

2. Rudolf Kiers, *Frank Zappa*, documentaire VPRO, 1971.

THE MAN FROM UTOPIA EDGARD VARÈSE

La découverte de Varèse représente un choc esthétique si considérable qu'elle constitue l'acte de naissance de FZ en tant que compositeur. C'est à l'âge de douze ans qu'il remarque dans un magazine la mention d'un disque dont la musique est décrite comme « un curieux mélange de percussions et d'autres sons déplaisants ». Une description qui ne peut qu'attirer l'enfant qui, à cette époque, fabrique de petites bombes artisanales dont la puissance va jusqu'à creuser un cratère dans le garage de la maison familiale. Le texte est accompagné d'une photo du compositeur français qui a tout du Dr Mabuse : l'air sévère, le sourcil fort, une crinière échevelée : « Je me suis dit que c'était cool qu'un savant fou ait pu sortir un disque (...) ¹. » Après d'infructueuses recherches, ce n'est qu'un an plus tard qu'il tombe par hasard sur *Les Œuvres Complètes D'Edgar Varèse, Volume 1*. De retour chez lui, il pose son tout premier 33-tours sur le petit électrophone lo-fi de la maison. C'est alors un univers inquiétant et mystérieux qui explose dans le salon familial : « Il y avait des sirènes, des caisses claires, des grosses caisses, un tambour à cordes et toutes sortes de sons étranges. » Horrifiée par cette cacophonie, sa mère n'autorise son fils à écouter cette chose qu'enfermé dans sa chambre. « J'y restais assis chaque soir pour le passer deux ou trois fois et lire les notes de pochette encore et encore. Je n'y comprenais rien. Je ne savais pas ce qu'était le "timbre". Je n'avais jamais entendu parler de polyphonie. J'aimais seulement la musique car le son me plaisait. » Pour son quinzième anniversaire, FZ passe un coup de fil longue-distance à son idole : « Je pensais que Mr. Varèse habitait à New York, car le disque avait été fait à New York (et parce qu'il était si bizarre qu'il devait habiter à Greenwich Village). » L'épouse du compositeur répond et lui explique que son mari est parti en Europe. Quelques semaines plus tard, Varèse est enfin au bout du fil et lui confie travailler sur une pièce nommée *Deserts*. Deux ans passent, FZ rejoint la Côte Est pour rendre visite à sa tante et profite de cette opportunité pour proposer une rencontre. On sent à la lecture de sa missive combien il est à la recherche d'un maître : « J'ai l'intention de devenir compositeur après l'université et j'aurais vraiment besoin des conseils d'un vétéran tel que vous ². » Malheureusement, Varèse est de nouveau parti en Europe, et quand FZ emménage en 1967 non loin de sa maison new-yorkaise, son compositeur est mort deux ans plus tôt.

1. Frank Zappa, *Zappa par Zappa*, op. cit., p. 29-30. Le zappologue Greg Russo note une incohérence dans le récit de FZ : l'article du magazine vantait le disque de Varèse. Les prochaines citations sont tirées de l'autobiographie de FZ.

2. Felix Meyer et Heidy Zimmermann, *Edgard Varèse: composer, sound sculptor, visionary*, Woodbridge, Boydell Press, 2006.

Si son admiration demeure indéfectible, l'influence varésienne n'est guère tangible dans sa propre musique, exceptées de rares exceptions : la violente introduction de « Who Are The Brain Police? », certains passages orchestraux de *Lumpy Gravy*, *200 Motels* ou « Mo 'N Herb's Vacation ». Des compositions comme « The Return Of The Son Of Monster Magnet », « The Clap », « The Black Page #1 » ou « Wolf Harbor » rappellent *Ionisation* du fait que les percussions s'y trouvent au premier plan. Mais comme le fait remarquer le chef d'orchestre Kent Nagano : « FZ est moins influencé par Varèse que par la tradition américaine, Aaron Copland et Charles Ives, dans sa manière de s'emparer de mélodies déjà existantes, des mélodies populaires, et de les marier ensemble pour les intégrer dans une forme symphonique. On est loin du rigoureux développement rythmique d'un disciple de Varèse¹. » On peut même affirmer qu'il s'oppose à l'esthétique varésienne sur un aspect fondamental : les histoires. Varèse est un matérialiste qui évite la mélodie, vectrice selon lui d'anecdotes étrangères au phénomène du son. C'est pourquoi ses œuvres reprennent de manière haletante une même note ou un même motif très bref, ou bien emploient des accords ascétiques. Le mélomane ne doit entendre que des sons, jamais des anecdotes censées être illustrées par la musique. De son côté, FZ non seulement ne rejette pas l'anecdote mais s'en sert pour composer : « Je vois en effet des images dans ma musique, et j'espère que d'autres personnes les voient aussi. Je fais de la musique comme quelqu'un d'autre ferait un film. Je commence par quelques images et grâce à ces images, je trouve de nouvelles idées pour les prochains épisodes. C'est différent de ce que les compositeurs classiques entendent par musique à programme. Je fais un montage musical, pour ainsi dire². » Nombreux sont ses disques qui sont des « films pour les oreilles » : *Uncle Meat* se veut un film de monstre, *Ruben & The Jets* un film des années cinquante pour adolescents, *The Grand Wazoo* un péplum, *Joe's Garage* une dystopie... Ses pièces orchestrales racontent la vente d'un aspirateur par un commercial (« The Perfect Stranger »), un flirt sur un bateau (« Pedro's Dowry »), un désastre écologique (« Outrage At Valdez ») ou le suicide collectif des membres d'une secte (« Jonestown »).

Cette narration systématique s'explique par l'influence considérable du cinéma. FZ est un « nanarophile » averti, féru de films de monstre de série B tels que *It Conquered The World* (1956) de Roger Corman, *Kronos* (1957) de Kurt Neumann ou *The Killer Shrews* (1959) de Ray Kellogg. Or, il considère justement Varèse comme l'inventeur des ficelles qui sont plus tard utilisées dans ce style cinématographique : « Chaque fois qu'il y a une scène effrayante avec un accord soutenu accompagné d'un ou deux petits coups de percussion en arrière-plan, tu sais que le type qui a écrit cette musique de film n'y aurait jamais pensé si Varèse ne l'avait pas fait en premier, parce que les percussions n'étaient pas

1. Co de Kloet, *Frank & Co*, op. cit., p. 166.

2. Roberto Palombit, « Ik speel Frank Zappa », *Oor*, 24 mars 1976.

utilisées de cette façon. Il est le premier à avoir assuré un maximum d'effet avec un petit coup sur les claves ou un petit coup sur les blocs chinois contre un accord tendu. Il s'est simplement dit que ça allait marcher, et il l'a fait, et quand les gens entendent aujourd'hui cette musique effrayante, ils ignorent tout des mécanismes à la base d'une telle musique¹. » FZ est conscient que l'usage des ruptures et des dissonances dans le cinéma ne correspond en rien à l'intention première du compositeur français. Pour autant, il n'est pas difficile d'imaginer que du haut de ses douze ans, il ait pu se raconter tout un tas d'histoires convoquant monstres, explosions nucléaires et fins du monde à l'écoute des pièces de ce « savant fou », convertissant ainsi *Intégrales* ou *Octandre* en œuvres cinématographiques. À l'époque, l'écrivain Henry Miller avait déjà pressenti cette atmosphère d'apocalypse et imaginait à partir de la musique varésienne toute une mise en scène dans son ouvrage *Le Cauchemar climatisé* : « Un homme pousse un grand cri : NOUS SOMMES PERDUS ! Une voix de femme : NOUS SOMMES SAUVÉS ! Des cris éclatent de toute part : Perdus ! Sauvés ! Perdus ! Sauvés ! »

Si Varèse a eu une influence disons moins « mélangée » sur FZ, cela s'est surtout joué sur le plan de la posture. On peut attribuer à ce dernier les propos du compositeur Morton Feldman lorsqu'il explique dans ses *Écrits et Paroles* : « Ce n'est pas sa musique, son "style" que j'imite ; c'est son attitude, sa manière de vivre dans le monde. (...) Au lieu d'inventer un système comme Schoenberg, Varèse a inventé une musique qui nous parle par son incroyable ténacité plutôt que par sa méthodologie. Lorsque l'on écoute Varèse, on se demande "Comment a-t-il fait cela, lui ?" et non pas, "Comment cela a-t-il été fait ?" » Chaque fois que FZ évoque son compositeur favori, il entre rarement dans des considérations musicologiques mais ne manque jamais d'insister sur sa ténacité, son indépendance et sa totale absence de compromission à l'égard du bon goût : « Il avait des couilles. Il a eu l'audace de faire ce qu'il faisait contre vents et marées². » Bien que Varèse éprouve du respect pour les musiques du passé, l'artiste de son temps ne peut selon lui s'épanouir qu'à condition de suivre une expérimentation radicale et inventer de nouvelles formes qui lui permettent d'explorer toujours plus à fond le son en tant que phénomène physique. On retrouve dès le départ chez FZ cette même hétérodoxie à l'égard des règles du bien composer pour expérimenter la musique comme s'il s'agissait d'un territoire vierge. S'il suit durant son adolescence des cours de composition auprès d'un trompettiste de jazz, il s'éprend peu des traités d'harmonie et de contrepoint : « Je n'aimais pas le son des exemples musicaux, je détestais tous ces putains de chiffres romains que tu devais utiliser pour composer. (...) Une fois, j'ai lu un livre sur le contrepoint, et à la toute première page, il était écrit : "Vous ne devez pas écrire les intervalles suivants". Les intervalles étaient *fa*

1. John Diliberto et Kimberly Haas, « Frank Zappa on Edgar Varèse », *Down Beat*, 21 novembre 1981. Varèse a d'ailleurs travaillé pour Broadway et pour le cinéma lors de son séjour à New York.

2. Paul Colbert, « Zappa: speak out », *Musicians Only*, janvier 1980.

et *la*, une tierce majeure, se développant en *mi* et *si*, une quinte. Il était également indiqué qu'on ne pouvait pas utiliser *sol* et *si*, une tierce majeure, se développant en *fa* et *do*, une quinte. Alors je les ai joués au piano et je me suis dit : "Pourquoi ? Pourquoi on ne peut pas faire ça ? Ça sonne super bien¹ !" » À l'instar de Varèse qui prend le parti d'Aristoxène contre Pythagore et considère que pour discerner dissonance et consonance, seule l'oreille fait autorité et non les règles intellectuelles, FZ n'adopte jamais une approche exclusivement théorique de la musique mais s'en tient toujours, en dernière instance, à ce que lui dictent ses impressions.

C'est pourquoi sa période de formation n'est pas ponctuée de doctes exercices de contrepoint mais d'une série de dispositifs étranges. Remarquant que les musiciens de l'orchestre de son lycée qu'il a l'occasion de diriger ont l'habitude de s'accorder à l'aide d'une boîte émettant deux sons – *si* bémol pour la fanfare, *la* pour l'orchestre – il détourne ce principe et accorde les premiers violons en *la*, les seconds en *si* bémol, les dissonances devenant de cette façon inévitables. Il écrit aussi des accords très denses sur le tableau, indiquant à chaque musicien quelle note il doit tenir pour explorer certaines textures : « Pouvoir entendre tout ça m'a épargné beaucoup d'efforts par la suite. Évidemment, les membres de l'orchestre pensaient que j'étais complètement cinglé². » Pour autant, une fois passée cette première période de tâtonnements et d'expérimentations radicales, FZ ne partagera plus l'appel de Varèse à sortir du système tempéré que ce dernier surnomme avec mépris le « fil à couper l'octave » : « Au début, j'ai beaucoup expérimenté à partir des quarts de ton mais j'ai trouvé que ça ne sonnait pas de façon très intéressante. Pour moi, ce genre de composition finit toujours par ressembler à un piano mal accordé. J'ai entendu des enregistrements de musique pour piano à quarts de ton d'Ives qui donnent l'impression que l'accordeur était un amateur³. » Et contrairement à Varèse qui rêve de nouveaux instruments capables d'obéir à la pensée du compositeur, FZ utilise le Synclavier à partir des années quatre-vingt pour composer de la musique de chambre, et sample des instruments traditionnels tels que saxophone, batterie, piano, ou basse, prétextant qu'il aime comment ils sonnent. En ce sens, Nicolas Slonimsky, musicologue, compositeur et chef d'orchestre (celui-là même qui avait dirigé la première d'*Ionisation* de Varèse en 1933), préfère rapprocher le style zappaïen de celui d'Arnold Schoenberg. D'après lui, il partagerait avec le compositeur autrichien cette volonté de renouveler le langage musical sans pour autant rejeter la gamme chromatique : « FZ assemble des sons musicaux et crée quelque chose de nouveau, mais sans détruire les gammes ou les intervalles. C'est un homme remarquable, et je pense qu'il va faire triompher une nouvelle harmonie, un

1. David Mead, « Unholy mother », *Guitarist*, juin 1993.

2. Andy Gill, « Frank's wild years », *Q*, décembre 1989.

3. Don Menn, « The mother of all interviews », *op. cit.*

nouveau contrepoint, une nouvelle construction intervallique, tout en conservant les anciennes composantes que sont les notes, les intervalles et les harmonies¹. »

WHY JOHNNY CAN'T READ ANTON WEBERN ET LE SÉRIALISME

À quatorze ans, soit deux ans après la découverte de Varèse, FZ commence à encrer des points sur des portées. Comme il s'en souvient quelques mois avant son décès lors d'une interview accordée à *Playboy*: « J'aimais le rendu de la musique sur papier. Je trouvais fascinant que l'on puisse voir les notes, que quelqu'un les lise et que de la musique puisse en sortir. C'était du domaine du miracle pour moi. J'ai toujours été intéressé par le graphisme, et j'ai passé la plupart de mon temps libre à l'école à dessiner. Alors je me suis procuré un stylo Speedball, un pot d'encre de Chine Higgins, du papier à musique et je me suis mis moi aussi à dessiner des notes. » Ne pouvant comprendre ce qu'il « dessine » et encore moins l'entendre faute d'un orchestre disponible à cette époque, FZ adopte le principe sériel mis au point par Arnold Schoenberg, à la manière d'un jeu intellectuel: « C'était un concept graphique. Quand j'ai découvert la musique sérielle, je me suis dit: "Oh, c'est super. Maintenant, tout ce que j'ai à faire, c'est de mettre les douze notes dans l'ordre, sans même me soucier du résultat parce que la valeur intrinsèque est déterminée arithmétiquement, en t'assurant que la note numéro un ne soit jamais jouée avant que ce soit le tour de la note numéro douze²." » Une méthode qu'il découvre par l'intermédiaire d'un enseignant du lycée qui a évoqué le nom d'Anton Webern, compositeur qui forme avec Berg et Schoenberg la seconde école de Vienne. De cette trinité, Webern demeure le favori de FZ, bien qu'il apprécie certaines pièces de Schoenberg, telle la *Suite op. 29* (1925-1926), *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene op. 24* (1929-1930) et les *Cinq pièces pour orchestre op. 16* (1909). De Berg, il retient sa *Suite lyrique* (1925-1926) et *La sonate pour piano, op. 1* (1910). En revanche, ses deux célèbres opéras *Lulu* (1929-1935) et *Wozzeck* (1917-1922) le laissent froid.

1. Nicolas Slonimsky, « The century's preeminent lexicographer nails Zappa down », *Guitar Player Presents*, 1992.

2. Don Menn, « The mother of all interviews », *op. cit.* Le sérialisme se base sur la série appelée dodécaphonique. Soit une suite de notes qui respectent les trois règles suivantes: comporter les douze sons de l'échelle chromatique sans les hiérarchiser; chaque son de la série ne doit apparaître qu'une seule et unique fois durant toute la série dodécaphonique; après que la série a été exposée, il est possible de procéder à sa variation dont les plus courantes sont: la série rétrograde, le renversement et le rétrograde du renversement. FZ n'applique pas ce principe uniquement aux hauteurs, mais aussi pour les dynamiques, le rythme: ce que l'on appelle musique sérielle.

Le premier disque de Webern dont FZ fait l'acquisition est interprété par The Pro Arte Quartet et The Paris Chamber Orchestra. On y entend *Cinq mouvements pour quatuor à cordes, op. 5* (1910) où le compositeur se libère déjà de l'harmonie traditionnelle sans toutefois adopter encore la méthode sérielle. Il joue d'un raffinement sur les nuances, multipliant les effets instrumentaux dans l'idée d'une exploitation du timbre en soi. Avec les *Six bagatelles op. 9* (1911-1913), également pour quatuor à cordes, Webern tend vers toujours plus d'ascétisme, les six pièces ne durant que quatre minutes. Boulez parlera de « haïkai japonais », notamment lorsque la concision webernienne atteint des sommets avec la quatrième pièce des *Cinq pièces pour orchestre op. 10* (1911-1913) qui ne dure pas plus d'une vingtaine de secondes. Sur une chaîne de radio de Los Angeles (KMET), FZ déclare en 1972 : « Je dirais que si quelqu'un s'est approché d'une forme de sainteté en composant, c'est bien Anton Webern. Si vous voulez parler d'un puriste, le voilà. » Une concision que l'on retrouve dans ses pièces les plus ramassées telles « Zolar Czaki » ou « Love Story » qui ne dépassent pas la minute. Comme l'a relevé son ingénieur du son Todd Yvega, lorsque FZ compose à l'aide du Synclavier, il a tendance à réduire toujours plus ses compositions suivant un long processus d'épuration qui s'étale sur plusieurs années : « En extrapolant, si Frank était encore parmi nous aujourd'hui, peut-être que certaines pièces aujourd'hui ne dureraient pas plus longtemps qu'un jingle¹. » Sur la seconde face du disque de Webern est publiée une œuvre plus tardive : la *Symphonie op. 21* (1928) pour cordes, clarinette, clarinette basse, harpe et deux cors. C'est une musique atomisée où les mélodies sont écartelées par de grands intervalles et séparées de longs silences. Chaque instrument ne joue parfois qu'une seule note, à tour de rôle. Webern emprunte là une technique développée par Schoenberg, la *Klangfarbenmelodie*, qui consiste à faire jouer chaque note d'une mélodie par un instrument différent, ce qui donne l'illusion que la musique « saute » au sein de l'orchestre. FZ se l'approprie pour composer « Get Whitey » et « Amnerika », deux musiques de chambre tardives, et dont l'atmosphère austère et désolée rappelle ce pessimisme propre aux pièces weberniennes. Comme il le déclarait déjà en 1972 : « J'ai débuté avec Webern. J'essaie d'y revenir². »

Pour autant, FZ avait très tôt pris ses distances avec le principe du sérialisme après qu'un professeur de bonne volonté a proposé à l'orchestre du lycée d'interpréter ses partitions alors que le compositeur n'avait que dix-huit ans : « (...) peut-être que c'est l'interprétation qu'on en a faite, ou peut-être que j'ai simplement décidé de faire autre chose, mais j'ai arrêté d'écrire de la musique sérielle. Je composais toutes sortes de canons positifs et négatifs, d'inversions bizarres et de rétrogradations, m'éloignant le plus possible des mathématiques, et je me

1. Livret *Feeding The Monkeys At Ma Maison*, Zappa Records, 2011.

2. Martin Perlich, « Interview with Martin Perlich », KMET, 1972.

disais: “Attends, qui en a quelque chose à foutre de tout ça?”. J’avais toujours aimé le rhythm’n’blues, et j’étais coincé entre la règle graduée et la contrebassine, alors j’ai décidé que j’opterais pour une troisième voie située quelque part entre les deux¹. » Dans les années quatre-vingt, FZ reconnaît toujours dans la série un certain pouvoir d’organisation. Toutefois, à la différence du sérialisme strict qui s’assure que le principe soit respecté à la nuance près, il considère que seule l’oreille doit avoir le dernier mot. Enfin, dodécaphonisme ne rime pas forcément avec atonalisme: « Certains procédés sériels peuvent être utilisés dans la musique tonale, et c’est ce que je fais sans arrêt, mais pour ce qui est de la musique strictement sérielle, ce n’est pas mon truc²... » Ainsi le thème d’ouverture de la fresque musicale « Billy The Mountain » en *ré* bémol est-il inversé dans le thème relié au personnage Studebaker Hoch, présent dans la même pièce. De cette façon, FZ s’est fait une spécialité de détourner des outils déjà existants de leur fonction première, sans jamais suivre une forme de dogmatisme, qu’il soit musical, mais aussi politique, religieux, social... Il demeure au sens fort ce que l’on appelle un libre penseur.

IGOR’S BOOGIE STRAVINSKY

De la Trinité « Varèse-Webern-Stravinsky », le compositeur russe reste celui dont l’influence est la plus flagrante. Déjà, FZ l’a copieusement cité: *Le Sacre*, *L’Oiseau de feu*, *Petrouchka*, *L’Histoire du soldat*... Mais outre ces reprises littérales, on discerne jusque dans ses solos de guitare autant de réminiscences stravinskiennes sous la forme de petites ritournelles qui ont ce caractère propre au charme des ballets russes. Il en est de même pour ses thèmes les plus fameux tels que « Uncle Meat », « Pound For A Brown » ou « Dog Breath ». FZ découvre Stravinsky avant l’œuvre sérielle de Webern, *via* un exemplaire du *Sacre du printemps* (1910-1913) interprété par The World Wide Symphony Orchestra, sur une édition peu onéreuse du label RCA. À l’opposé de l’avant-gardisme des deux autres membres de la Trinité, FZ partage avec Stravinsky cette approche de l’histoire musicale comme un réservoir de formes dans lequel le compositeur est libre de puiser. Dans sa monographie consacrée au compositeur russe, le musicologue André Boucourechliev écrit: « On voit à quelle vitesse et avec quelle avidité Stravinsky sillonne l’histoire musicale tout entière, du Moyen Âge à nos jours, abolissant du même coup la notion d’histoire comme chronologie:

1. Littéralement « seau à tripes », la contrebassine est une forme primitive de basse utilisée par les premiers musiciens de jazz et de blues, constituée d’une bassine en tôle percée d’un trou, d’un manche à balai et d’une corde à linge.

2. Den Simms, Eric Buxton et Rob Samler, « They’re doing the interview of the century », *Society Pages*, avril-septembre 1990.

il veut la posséder toute, en la considérant comme disponible pour ses affinités diverses, son inspiration, son désir : pour en faire à chaque fois, et quel que soit le moment, et quelles que soient les références... du Stravinsky. » Une description qui s'applique tout aussi bien à FZ qui reconnaît d'ailleurs volontiers son héritage, notamment lorsqu'il invoque la période néoclassique du compositeur russe comme inspiration pour son pastiche de doo-wop *Ruben & The Jets*.

Si FZ ne tarit pas d'éloge à l'égard du *Sacre*, son œuvre favorite demeure le spectacle « de poche » *L'Histoire du soldat* (1917), composé d'après un conte d'Afanasiev : « Le Déserteur et le diable ». Il goûte particulièrement la parodie de *paso-doble*¹, intitulée « La Marche Royale », qu'il reprend durant sa tournée de 1988 (*Make A Jazz Noise Here*). Pour sa conception, Stravinsky s'est inspiré d'un incident survenu lors d'un séjour à Séville en 1916, durant la procession de la Semaine Sainte. Déambulant dans la rue en compagnie de son ami Diaghilev, ils croisent un petit orchestre de corrida interprétant un *paso-doble*. Tout à coup, une fanfare de cuivres fait irruption en jouant le tonitruant *Tannhäuser* (1845) de Richard Wagner. Un combat de décibels perdus d'avance, le petit orchestre étant impitoyablement noyé sous les effluves du romantisme : événement qui annonce la teneur humoristique du *paso-doble* écrit pour *L'Histoire du soldat*. Au lieu de s'harmoniser, les interprètes y lancent des bribes de thèmes, ne jouent pas dans le même ton, se mettent à bégayer. Le basson tient une formule, la reprend puis attend trop longtemps et se lance dans une reprise décalée avec l'ensemble. De telles erreurs planifiées donnent l'illusion que la musique est bloquée sur elle-même, l'œuvre faisant du surplace, incapable de tendre vers une résolution. Ici se concrétise l'analogie boulezienne qui fait de Stravinsky un enfant démontant un jouet pour le remonter autrement et s'amuser du résultat.

FZ retient la leçon et rend hommage au compositeur avec deux pièces instrumentales intitulées « Igor's Boogie » (*Burnt Weeny Sandwich*) dans lesquelles s'équilibrent décalages rythmiques et timbres grotesques. On pense aussi à ses reprises détraquées de disco (« Dancin' Fool »), country (« Truck Driver Divorce »), rock psychédélique (« Flower Punk »), blues (« Penguin In Bondage »)... Cette forme d'humour musical ne démonte pas seulement l'architecture propre à un style en général, mais peut aussi se concentrer sur un instrument. Tout au long de *L'Histoire du soldat*, les sonorités « miaulardes » du violon incarnent le personnage un brin vulgaire du « violoneux », musicien qui titille la sensiblerie par des effets ampoulés. La musique de FZ est, elle aussi, peuplée de personnages musicaux qui multiplient les fautes de goût : *bends*² ratés du « grat-

1. Inspirée des marches militaires espagnoles de la fin du XVIII^e siècle, c'est une musique jouée lors de l'entrée des toreros dans l'arène de la corrida. Elle devient à la mode dans les années vingt, notamment en France.

2. Technique qui consiste à tirer sur une ou plusieurs cordes, ce qui a pour effet de monter la hauteur du son.

teux » (« Joe's Garage »), drive racoleur du saxophone (« We Are Not Alone »), batterie métronomique (« I'm So Cute »), falsettos geignards (« Love Of My Life »), pompeux des cuivres (« Waka/Jawaka »), fanfaronnade orchestrale (« Bogus Pomp »)... En tous les cas, FZ partage avec Stravinsky une approche de la musique au second-degré, s'emparant tous deux de langages préexistants pour mieux les pervertir de l'intérieur. Une musicalité « entre-guillemets » qui a pour conséquence une certaine distanciation entre le compositeur et son œuvre, comme si toute forme de pathos était d'office neutralisée au profit d'une approche à la fois formaliste et humoristique. Ce ne sont pas les affects du compositeur qui polarisent la musique mais la musique elle-même qui devient son propre sujet.

RIGHT THERE UNE VIRTUOSITÉ PARADOXALE

De la même manière que raconter une plaisanterie ne peut tolérer approximations, bafouillages ou trous de mémoire, simuler avec justesse des lapsus sonores exigent de l'interprète une grande maîtrise de son instrument. FZ explique qu'il est difficile de préparer un musicien à mal jouer, dans la mesure où une telle démarche va à l'encontre de toute sa formation. Au risque de passer pour un dictateur, il insiste sur la nécessité d'une discipline de fer qu'il rapproche avec humour de celle des Marines. Apollon se montre d'autant plus tyrannique qu'il est soumis à Dionysos ou, pour le dire avec Pierre Boulez: « le désordre est équivalent à l'excès d'ordre, et l'excès d'ordre se ramène au désordre¹. » La différence de nature entre l'impayable cacophonie des Shaggs et celle de « The Jazz Discharge Party Hats » tient au fait que les maladresses des premières sont involontaires et ont pour cause leur amateurisme, tandis que les secondes sont savantes et ne peuvent être interprétées que par des virtuoses. Bien plus, ce titre zappaïen constitue un cas d'école en la matière. On y entend FZ décrire une anecdote graveleuse sur scène tout en imitant grossièrement les intonations changeantes du sprechgesang: il affirme d'ailleurs qu'il n'a jamais été aussi proche d'une musique en quart de ton que lorsqu'il chante de cette manière. Le groupe suit ces errances vocales, entre chanté et parlé, dans un style proche du free jazz. Les choses se corsent lorsque Steve Vai a pour tâche de doubler les exubérantes inflexions du chant en post-production sur une guitare acoustique. Le guitariste doit faire appel à toute sa technicité pour reproduire les intonations de FZ, et ainsi apporter un raffinement inattendu à une improvisation volontiers idiote et grivoise. Le compositeur lui-même est impressionné par sa performance: « Steve Vai a même doublé mon rire en frottant les cordes. Il a

1. Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard*, Paris, Seuil, 1975, p. 72.

tout reproduit¹. » Autrement dit, le sublime du défi technique est inversement proportionnel au grotesque de départ. Une virtuosité qui d'ailleurs ne peut faire l'économie d'un certain sens de l'humour de la part de l'interprète, comme FZ en fait part au *Melody Maker* en 1974: « C'est au moins aussi important que la technique. Parce que si tu n'as pas le sens de l'humour, tu ne peux pas jouer correctement cette musique. Peu importe combien de bonnes notes tu rentreras, tu ne pourras toujours pas la jouer comme il faut². » Dans son autobiographie, il explique que certaines erreurs commises par ses musiciens lors des répétitions lui inspirent même des arrangements: « Les chansons que j'avais écrites avec une idée précise en tête pouvaient se transformer radicalement pour peu que je capte par hasard, lors d'une répétition, une "inflexion vocale optionnelle". J'y voyais une "intention allusive" à quelque chose (souvent à une erreur) et je la poussais jusqu'à sa plus extrême absurdité. »

Cet humour sonore rappelle la définition bergsonienne du rire: du « mécanique plaqué sur du vivant ». Ce vivant qui se traduit par une souplesse de mouvement, une communication cohérente, organique et fluide des éléments, se trouve soudain miné de rupture, de retard, de décrochage, de reprise décalée... Ainsi dans la vie quotidienne, lors d'une chute du fait d'une distraction passagère, ou bien à l'occasion d'une flatulence qui vient couper un orateur au moment le plus solennel de sa tirade. C'est dans ce contraste entre les prétentions de l'intelligence qui affirme sa souplesse (on pourrait dire sa beauté) et la réalité du corps, sa pesanteur, que s'infiltré le rire. Un principe que la musique zappaïenne exploite lorsqu'elle multiplie les feintes maladroites comme autant de peaux de banane laissées sur la portée des musiciens. Si une interprétation jugée réussie fait oublier le corps de l'interprète au profit de la musique, toute gaffe rabat les sons sur son principe d'énonciation, à savoir le musicien fautif. Faussement fautif en l'occurrence, puisque la bourde est travaillée comme un clown peaufine sa chute. Ce « mécanique plaqué sur du vivant » ne se retrouve pas seulement sous forme d'erreurs planifiées mais se révèle aussi par le biais de la vitesse. Le tempo d'une composition de FZ a toujours tendance avec le temps à s'accélérer à mesure que s'affirme la maîtrise de ses musiciens: « Big Swifty » (*You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 1*), « Tell Me You Love Me » (*Tinsel Town Rebellion*) ou encore « The Black Page (1984) » (*You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 4*) constituent autant d'exemples si on les compare aux versions originales. Des interprétations dont la vélocité certes impressionne, mais donne aussi la risible impression que le groupe ne joue plus la musique, mais que c'est celle-ci qui, telle une marionnettiste, tire les ficelles

1. David Mead, « Unholy mother », *op. cit.*

2. Une conception qui oppose encore FZ au maître Edgard Varèse qui déclare lors d'un entretien avec Georges Charbonnier: « La musique n'est jamais drôle. Il faudrait vraiment être un imbécile de musicien, avec une déformation professionnelle, pour tirer des effets comiques de tel ou tel grand compositeur. La blague musicale est quelque chose de lamentable. »

qui animent des musiciens devenus automates. Parfois, l'attitude scénique épouse ce renversement, notamment lors de l'interprétation de « Tinsel Town Rebellion » dans le film *Does Humor Belong In Music?* : FZ fait mine de jeter une grenade, le groupe change de musique comme on fait défiler des stations de radio et adopte une attitude de circonstance. C'est par le biais de cet humour, à cheval sur la musique et le théâtre, qu'une communication s'établit entre l'humour stravinskien et celui de Spike Jones, autre compositeur d'importance dans le paysage zappaïen.

BROWN SHOES DON'T MAKE IT SPIKE JONES

En mars 1937, Stravinsky dirige une représentation de *L'Oiseau de feu* au Shrine Auditorium de Los Angeles. Proche de la scène, Spike Jones repère que le compositeur porte des escarpins en cuir verni, un menu détail qui va être l'origine d'une révélation : « Chaque fois qu'il se redressait avant de marquer un temps fort, ses chaussures couinaient, si bien que pendant les beaux passages, vous entendiez "couic couic" sans arrêt. J'ai moi-même eu beaucoup de mal à réprimer un fou rire pendant que d'autres se moquaient des pseudos-intellectuels qui venaient juste pour se montrer : ils pensaient sans doute que Stravinsky venait là d'inventer un effet percussif formidable. Toujours est-il que quand je suis rentré chez moi, je me suis dit que je pourrais faire rire les gens en planifiant sous forme d'arrangements de telles anomalies musicales en remplaçant les notes par des effets sonores¹. » Sa musique sera ainsi ponctuée de casseroles, cuillères, clochettes à vache, klaxons, enclumes, sifflets, pistolets... Une de ses occupations favorites consiste à collecter toutes sortes d'objets susceptibles de produire un son intéressant qu'il harmonise ensuite sous la forme d'un xylophone fait de bric et de broc : *the heap* (le tas). À partir de 1942, lui et son groupe The City Slickers deviennent très populaires aux États-Unis. Ils partent en tournée et animent des émissions de radio et de télévision. Épais comme un phasme, vêtu d'un costume à carreaux et mâchouillant toujours un chewing-gum, Jones dirige ses musiciens dans des sketches vaudevillesques qui s'enchaînent à un rythme d'enfer : un trompettiste écrase son instrument en s'asseyant dessus, la coulisse d'un trombone fait se baisser le pantalon d'un musicien, un nain se cache dans une contrebasse, des tubular bells s'effondrent après un coup trop fort, une clarinette interminable traverse plusieurs têtes, ou une harpiste interprète un duo avec un « latrinophone », instrument dont les cordes sont tendues sur une cuvette de toilette.

1. Don McGlynn, *The Spike Jones Story*, Storyfilms, 1988.

FZ n'a que neuf ans lorsqu'il découvre Spike Jones avec sa reprise d'« All I Want For Christmas Is My Two Front Teeth » (Tout ce que je veux pour Noël ce sont mes deux dents de devant), une novelty song de Noël qui remporte alors un immense succès. Cette chanson est interprétée par un membre de l'orchestre, George Rock, dont la corpulence contraste avec sa petite voix aiguë de garçonnet. Chaque fois qu'il prononce la consonne « s », sa bouche produit un sifflement en raison de ses incisives supposées absentes. FZ envoie sa première et unique lettre de fan mais se retrouve surpris de recevoir une photo du chanteur au lieu de celle de Spike Jones. Il se rappelle encore sa réaction lors d'une interview accordée à Charles Amirkhonian en 1991 : « Il ressemblait à un criminel notoire. C'était assez effrayant de recevoir ça par la poste. » FZ et Jones partagent plusieurs points communs : ils commencent comme batteurs, sont des travailleurs acharnés et exigeants, consomment nicotine et caféine en grande quantité et mourront tous deux bien trop jeunes. Par un curieux hasard, Jones décède le 1^{er} mai 1965, soit quelques jours avant que les Soul Giants ne se rebaptisent les Mothers – un peu comme si FZ avait été désigné pour prendre la relève de l'humour musical sur le sol californien.

L'influence de Jones est à la fois diffuse et omnisciente, notamment *via* l'exploitation humoristique du timbre. Dans son autobiographie, FZ évoque un mystérieux « Quelque Chose de Comique » (QCC) qui serait caché dans le timbre et qu'il s'agirait de débusquer. On pense au saxophone trafiqué de « King Kong » dont le registre grave sonne comme des flatulences, ou bien à ce didgeridoo plongé dans un crachoir rempli d'eau, et dont la sonorité, hésitant entre gargouillis et barrissements d'éléphant, pousse FZ à quitter la salle de répétition en raison d'un fou rire (« Food Gathering In Post-Industrial America, 1992 »). D'après lui, le timbre est l'élément fondamental de l'expressivité musicale. « Tu peux prendre la mélodie la plus banale qui soit, si le timbre est intéressant, elle sera beaucoup plus agréable à écouter. Chaque période a ses petits timbres. En écoutant un enregistrement d'une musique de la Renaissance, on reconnaît tout de suite la sonorité et les timbres de cette époque. Si ces mêmes timbres étaient utilisés pour jouer "Purple Haze", cela ressemblerait toujours à de la musique de la Renaissance. Inversement, si on utilise tous les couinements et les autres timbres d'une guitare électrique pour jouer de la musique de la Renaissance, elle sera méconnaissable, même si elle a été écrite à cette époque¹. » Tout comme Spike Jones a massacré des œuvres classiques en y intégrant des timbres étrangers, FZ plaque les sonorités froides et mécaniques de la new wave pour déshumaniser les brûlots psychédéliques que sont « Purple Haze » de Jimi Hendrix ou « Sunshine Of Your Love » des Cream.

1. Steve Vai et John Stix, « Zappa: now and then... », *Guitar For The Practicing Musician*, mai 1986.

De même si hoquets, rôts et borborygmes pullulent chez Jones, des bruits corporels parasitent également la musique de FZ : toux, renflements, flatulences, ou absconses onomatopées. L'influence de Jones n'a d'ailleurs jamais été aussi prégnante que dans cette publicité contre la toux enregistrée par FZ où se télescopent expectorations, crises d'asthme et kazoo accéléré (« The Big Squeeze »). Une anecdote est sur ce point exemplaire. L'événement se déroule lors d'une répétition en 1988. Dans le public de fans, une fille se fait remarquer en lâchant un rot si puissant au beau milieu d'une reprise du *Boléro* de Ravel que le groupe s'arrête. FZ lui demande alors de monter sur scène : « Il m'a expliqué qu'il voulait sampler mon rot pour l'utiliser durant ses concerts. J'étais donc là, debout sur la scène, avec dix musiciens qui attendaient que je rote. "Eh bien, vas-y, rote", a dit Frank. "Je ne peux pas roter sur commande", lui ai-je répondu, "J'ai besoin de temps et d'un coca light." "Va lui chercher un coca" a dit Frank à un technicien. "Non, ça doit être du coca light, Frank." "Ok, Ok, apportez-lui un coca light alors !" Au bout d'une dizaine de minutes, le groupe en a eu assez d'attendre, mais c'est alors que j'ai lâché trois longs rots bien sonores que le claviériste a enregistré¹. » Grâce au synthétiseur, les concerts de 1988 sont parasités de samples de Synclavier (éruclatations, mugissements, cris, grognements) qui sont modifiés pour obtenir des résultats autant grotesques que risibles.

Enfin, l'empreinte de Spike Jones se retrouve dans certains jeux scéniques sur la scène zappaïenne. Quand le premier manie révolver, serpillière, parapluie, matraque ou ventouse à chiotte pour diriger son orchestre, le second obtient un rythme reggae en faisant semblant de tenir des dreadlocks en l'air, mime une imposante paire de testicules pour obtenir un son heavy metal, ou fait un doigt d'honneur pour que chaque musicien joue la note la plus aiguë sur son instrument. De même, les mises en scène de dissensions au sein des Mothers of Invention, comme dans les sketches d'*Ahead Of Their Time* ou *200 Motels*, rappellent certaines saynètes de Jones. À travers ces explorations du timbre qui outrepassent l'instrumentation traditionnelle et le concert qui déborde sur le théâtre, FZ rejoint finalement la brèche pantonale ouverte par John Cage : « Un jour, alors que j'étais un jeune compositeur impressionnable, quelqu'un m'a donné un disque de John Cage. Quand je l'ai écouté, je me suis dit : "C'est quoi ce délire ?" Mais comme je ne savais pas ce que c'était, je me suis dit : "Peut-être que c'est vachement bien²". »

1. Andrew Greenaway, *Zappa the Hard Way*, Bedford, Wymer Publishing, 2014, p. 60.

2. Den Simms, « An evening with Pierre Boulez and Frank Zappa », *T'Mershi Duween*, octobre 1989.

« REEEUUUHH »

LA PANTONALITÉ ZAPPAÏENNE

« Tu peux écouter un embouteillage et déterminer si c'est une bonne composition¹. »

« Je pense que... [bruits de klaxon dans la rue] oh ça, c'est très bien²!... »

En 1960, l'émission de télévision américaine *I've Got A Secret* invite John Cage qui se propose d'interpréter *Water-Walk*, une pièce musicale qui requiert une cruche à eau, un tuyau de fonte, un appeau pour les oies, une bouteille de vin, un mixeur électrique, un sifflet, un arrosoir, des glaçons, deux cymbales, un poisson mécanique, un appeau pour caille, un canard en caoutchouc, un magnétophone, un vase rempli de roses, un siphon setzler, cinq radios, une baignoire et... un piano à queue. Le défilement sur l'écran de cet inventaire d'« instruments » provoque la consternation du public dont les rires enflent à mesure que la liste des objets s'allonge. Devant le sérieux de John Cage, le présentateur préfère le mettre en garde : « Certains d'entre eux risquent de rire. » L'intéressé lui répond : « Je considère que le rire est préférable aux larmes. » Durant la performance, l'hilarité de l'assistance atteint son point climax lorsque cinq radios sont jetées à terre par Cage qui surveille consciencieusement son chronomètre. Trois ans plus tard, l'émission de télévision américaine *Steve Allen Show* invite un jeune compositeur en costume cravate qui souhaite présenter un nouvel instrument de musique : la bicyclette. « J'ai pensé que beaucoup de gens avaient déjà "joué" du vélo de temps à autre, comme ces enfants qui attachent un morceau de carton avec une pince à linge sur leur roue arrière. » Assisté du présentateur qui accumule les plaisanteries, le compositeur montre les différentes possibilités de « musicaliser » un tel ready-made : souffler dans le guidon, frapper les rayons à l'aide de baguettes ou les frotter avec un archet. Le tout se fait, encore une fois, sous l'hilarité du public, mais ici le rire n'est pas « préférable » aux larmes : il est sciemment recherché. Encore tout à fait inconnu, FZ venait de faire sa première apparition télévisuelle.

1. Dave Rothman, « A conversation with Frank Zappa », *Oui*, avril 1979.

2. John Cage cité par Jean-Yves Bosseur, *John Cage*, Paris, Minerve, 2000, p. 162.

ONCE AGAIN, WITHOUT THE NET FZ ET LE HAPPENING

Il est impossible de savoir si FZ s'est inspiré de l'interprétation de *Water-Walk* donnée à la télévision pour son propre sketch musical. Ce que l'on sait, c'est qu'il a assisté à une performance de Cage au Claremont College: « Il mettait cette chose sur sa gorge, puis buvait un litre de jus de carotte, ou bien vous lisait quelque chose tandis qu'il buvait du jus de carotte. Il m'est apparu que, s'il pouvait le faire, il existait sûrement d'autres choses toutes aussi ridicules qu'une personne comme moi pourrait faire dans le business de la musique¹. » Cage inaugure l'ouverture de la musique sur le théâtre et FZ a repris pour son compte ce désir utopique de faire résonner toute la sphère de l'audible. Un compositeur est selon lui libre de choisir un embouteillage comme composition, ou bien de convertir un papier peint en partition, monde et musique étant en droit une seule et même chose: « Tout sur cette planète à quelque chose à voir avec la musique². » En cela, il est proche non seulement de Cage qu'il surnomme « le maître de l'improvisation », mais aussi du mouvement artistique qui lui est rattaché: Fluxus. Depuis le début des années soixante, ce mouvement s'évertue à détourner les rituels propres à l'univers de la musique sérieuse. Dans *Symphony N° 1, Fluxversion 1* (1964) de George Brecht, les performers doivent tomber de leurs sièges au signal du chef d'orchestre; avec *Solo For Conductor* (1965) de George Maciunas, ce même chef s'incline puis, au milieu de son mouvement, s'affaire à de menues activités d'entretien du sol et de ses chaussures, ne se relevant de sa révérence que pour clore la performance. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le principal fondateur de Fluxus, George Maciunas, cite Spike Jones comme inspirateur du mouvement. Déguisé en homme des cavernes, celui-ci détruisait déjà des instruments avant que ces artistes ne s'y mettent à leur tour – en costume cravate.

Certaines actions Fluxus ne se limitent pas à détourner des gestes musicaux de leur fonction mais cherchent à assimiler vie quotidienne et musique selon la voie ouverte par Cage. L'artiste Dick Higgins fait ainsi d'une séance de coiffure une composition à part entière avec *Danger Music N° 2* (1961). Un spectateur se remémore la situation: « Higgins entre et s'incline. Il s'assied à côté d'un seau. Son épouse, Alison Knowles apparaît, une paire de ciseaux à la main. Elle entreprend de lui couper les cheveux. Il semble content. Au bout d'un quart d'heure, l'impatience du public grandit. (...) "Mais il n'y a pas de musique" protestons-

1. Den Simms, « An evening with Pierre Boulez and Frank Zappa », *op. cit.* La performance à laquelle a assisté FZ est vraisemblablement une version de *0'00* (1962) appelé aussi *4'33" N°2*, et dont l'intitulé est: « Dans une situation pourvue d'une amplification maximale, effectuez une action rigoureuse. »

2. Dave Rothman, « A conversation with Frank Zappa », *op. cit.*,

nous, naïvement¹. » Entre 1961 et 1964, Higgins développe toute une suite de *Danger Musics* qui ne s'embarrasse plus de partition mais se contente de recommandations plus ou moins laconiques :

- « Criez!! Criez!! Criez!! Criez!! Criez!! Criez!! »
- « Enlevez votre vieux manteau et retroussiez vos manches. »
- « Ne souriez plus pendant quelques jours. »
- « Trouvez-le. Attaquez-le. »
- « Choisissez ce que vous voulez faire et faites-le. »
- « Mifthk Kopwnu vyeer nusjyekosj hue. »
- « 28 + 23 = 51. »
- « Celui-là est officiellement inexprimable. »
- « Il n'y a rien ici. »

FZ a éprouvé ce type de limites quelques années plus tard, notamment à New York entre 1967 et 1968, période durant laquelle les Mothers of Invention donnent deux concerts chaque soir au Garrick Theater, une ancienne salle de cinéma. Au cours de ces prestations qui n'ont malheureusement jamais été enregistrées, des performances proches de l'esprit Fluxus sont régulièrement improvisées. En voici quelques exemples : les rôles peuvent s'inverser, le public jouant sur scène tandis que le groupe les écoute; les musiciens deviennent serveurs et la salle de concert un restaurant; FZ demeure immobile, fixant le public en silence tout en fumant une cigarette; un musicien lui lace ses chaussures; de la crème fouettée est jetée sur le public à l'aide d'une girafe en peluche; le roadie Motörhead Sherwood monte sur scène pour parler de voitures customisées; un spectateur est aspergé de Coca-Cola; un autre mange un énorme salami; des Marines sont invités à massacrer une poupée censée incarner un bébé vietnamien... FZ: « L'idée est que si tu fais quelque chose sur scène que personne n'aurait jamais imaginé pouvoir ou devoir faire, tu aides tout le monde à se sentir un peu plus libre². » Lors des concerts ultérieurs, FZ réserve encore ce qu'il appelle *audience participations*, parenthèses pendant lesquelles le public peut être invité à danser sur scène (« The Be- Bop Tango »), distribuer ses sous-vêtements (« Panty Rap »), simuler un orgasme (« Make A Sex Noise ») ou réciter un poème (« Don't Eat The Yellow Snow »). Si Cage et Fluxus sont restés cantonnés au champ de la musique sérieuse et de l'art contemporain, FZ a suivi une voie analogue, mais pour toutes les activités de la vie d'un musicien rock. Dans son œuvre sont ainsi considérés comme musicaux, non seulement les disques, les films et les happenings lors des concerts, mais aussi déterminer le graphisme des pochettes, former un groupe et donner des interviews.

1. Elizabeth Armstrong, *L'Esprit Fluxus*, Marseille, Éditions Musée de Marseille, 1995, p. 72.

2. Nat Freedland, « Boss of the Mothers », *Knight*, novembre 1969.

Déterminer le graphisme des pochettes d'albums. S'il prend en charge le visuel de ses deux premiers disques, FZ ne dispose pas d'assez de temps pour continuer et fait appel à l'artiste Calvin Schenkel qui illustre une quinzaine d'œuvres, son style devenant ainsi la marque de fabrique de l'univers zappaïen. FZ engage également Neon Park (*Weasels Ripped My Flesh*), David McMacken (*200 Motels, Over-Nite Sensation*), Marvin Mattelson, (*Waka/Jawaka*), Tanino Liberatore (*The Man From Utopia*), Larry Grossman (*Make A Jazz Noise Here*), Uri Balashov (*Civilization Phaze III*), Gábor Csupó (*The Lost Episodes*)... Ou bien il s'approprié des œuvres déjà existantes : Roger Price (*Ship Arriving Too Late To Save A Drowning Witch*) et Donald Roller Wilson (*Them Or Us, The Perfect Stranger, Francesco Zappa*). Dès le départ, FZ prend en compte la relation entre le contenu musical et son emballage, et invente par là même le concept album dès 1966 avec son premier opus *Freak Out!* dans lequel sont imprimées des données autobiographiques, quelques citations, une fausse lettre de fan ainsi qu'une liste des influences du groupe. En revanche, la réduction de la pochette entraînée par l'avènement du CD à la fin des années quatre-vingt l'encourage à négliger l'impact iconographique, comme le met en évidence le fiasco de la couverture de *The Best Band You Never Heard In Your Life*.

Former un groupe. FZ a cette particularité d'avoir travaillé avec un nombre important de musiciens, la formation qui l'accompagne changeant sans cesse de membres aux grès des allées et venues : « Mon groupe est le seul au monde où théoriquement n'importe qui peut venir jouer. Si tu cherches à rejoindre un groupe comme Led Zeppelin, quelles sont tes chances, d'après toi ? Nulles, nulles, nulles. Mais si tu veux venir jouer avec moi et que je peux t'utiliser à ce moment-là, tu fais partie du groupe de FZ¹. » L'hétérogénéité de sa musique est à l'image de celle de ses musiciens qui proviennent de tous horizons, du prestigieux Berklee College of Music comme d'un petit club de Nashville. La composition originale des Mothers comprend par exemple un routier, un menuisier, un employé de gaz et d'électricité du Kansas et un garagiste. Plus tard, sa section rythmique réunit Jimmy Carl Black, batteur de rhythm'n'blues mordu de Jimmy Reed (et alcoolique à temps partiel d'après FZ), et Arthur Dyer Tripp, percussionniste qui a reçu une formation classique et admire Stockhausen et John Cage. À l'instar de Miles Davis, FZ est un découvreur de talent doté d'un sixième sens pour cerner le potentiel d'un musicien. Il a ainsi repéré Adrian Belew, Terry Bozzio, Vinnie Colaiuta, George Duke ou Steve Vai avant que ceux-ci ne deviennent de célèbres virtuoses. FZ ne compose pas seulement pour des instruments mais aussi en fonction des musiciens qui les utilisent. Autrement dit, il exploite au maximum ce qui fait la singularité d'un individu. Comme s'en souvient le claviériste Bobby Martin : « Nombreuses sont les soi-disant "stars" qui forment un groupe de musiciens très compétents et s'efforcent ensuite de les

1. Rupert Van Woerkom, « Het groote Zappa interview », *Muziek Expres*, avril 1980.

garder sous leur coupe pour qu'ils ne fassent pas trop remarquer. L'approche de Frank était précisément le contraire. Il passait chaque musicien au microscope et étudiait tous les sons qu'il pouvait produire, puis trouvait un moyen de les utiliser à son avantage¹. » Selon cette démarche, il ne se contente pas de se baser sur les compétences déjà acquises, mais pousse ses musiciens jusqu'aux limites les plus extrêmes de leur technique. Chad Wackerman, batteur avec lequel FZ a travaillé le plus longtemps, se rappelle la méthode du compositeur : « Il me demandait de jouer quelque chose d'incroyablement complexe. Quand je n'y arrivais pas, il était toujours plus précis et me demandait de jouer quelque chose d'encore plus difficile. Je n'y arrivais pas non plus, mais à force d'essayer, je me rendais compte que je faisais ce qu'il m'avait demandé de jouer au départ². » Difficile d'imaginer qu'avant d'intégrer les Mothers, George Duke n'avait jamais chanté ni touché un synthétiseur ou que Terry Bozzio ignorait que l'on puisse chanter tout en jouant de la batterie. FZ : « En fait, c'est une situation très bizarre, parce que je les paie pour apprendre. C'est dingue, non³ ? »

Chaque talent, aussi infime soit-il, sera exploité : le batteur Vinnie Colaiuta certes improvise des polyrythmies complexes mais imite aussi le bêlement du phoque ou renifle les petites culottes des spectatrices. FZ s'inspire de ce qu'il appelle le « folklore », autrement dit les private jokes qui se multiplient au sein du groupe lors des tournées. C'est ainsi que certaines anecdotes sont réinterprétées par la personne concernée, ce qui assure d'après FZ une interprétation plus authentique. On pense à Howard Kaylan qui reprend une altercation avec une groupie lui réclamant de chanter « Happy Together » (*Filmore East – June 1971*), ou Terry Bozzio et le trouble qu'il a éprouvé devant la photographie du guitariste Punky Meadows (« Punky's Whips »). Comme FZ l'explique en 1980 au magazine *Rock & Folk* : « Quand je forme un groupe, je crée une sculpture vivante de personnalités qui, entre autres choses, jouent des notes de musique. » Travailler pour lui équivaut à une épreuve autant physique que morale puisqu'il exige une implication totale, à l'instar d'un chef en face de son orchestre, ou d'un patron devant ses employés. Lui préfère s'en tenir à une métaphore charcutière : « Le résultat final peut vous plaire lorsque vous l'écoutez, mais c'est comme la fabrication d'une saucisse : ce n'est pas un joli procédé⁴. » A contrario, le compositeur et saxophoniste new-yorkais John Zorn insiste sur la générosité zappaïenne à l'égard de ses musiciens : « Ce que j'ai appris de FZ, c'est qu'il faut traiter les membres de ton groupe comme des rois. Quand tu pars en tournée avec eux, tu leur files autant de fric que possible, tu leur paies les meilleures chambres d'hôtel, les gâtes avec la nourriture, tu les remercies pour leur travail, reconnais leur créativité et salues ta bonne étoile qu'ils soient dans ton groupe

1. Livret *Halloween 81 Highlights*, Zappa Records/UMe, 2020.

2. Stuart Nicholson, « Frank Zappa's jazz legacy », *Jazzwise*, décembre 2003-janvier 2004.

3. Matt Resnicoff, « Poetic justice », *op. cit.*

4. John Winokur, « FZ: drowning in the news bath », *op. cit.*

à bosser pour toi¹. » En revanche, dans le contexte de la musique classique les choses toutes différentes : FZ a dû collaborer avec des groupes déjà existants tel que l'Orchestre Symphonique de Londres, l'Ensemble InterContemporain ou l'Ensemble Modern. Le résultat révèle que l'interprétation de sa musique est meilleure lorsque le compositeur a eu le temps d'avoir affaire à des individus plutôt qu'à des musiciens restés anonymes, ce qui fût le cas pour l'Ensemble Modern.

Donner des interviews. Bien qu'il trouve le procédé « aussi naturel que de baiser avec une étoile de mer² », FZ donne une quantité impressionnante d'entretiens. L'exercice fait office de publicité, sa musique étant boycottée par les radios américaines. Pour autant, il aborde volontiers des questions sociales, éthiques, politiques, écologiques, voire métaphysiques : « Tout, même cette interview, fait partie de ce que je produis pour, disons, mon travail de divertissement³. » Doté d'une sulfureuse réputation dans le milieu journalistique, l'exercice tourne parfois en douloureuse maïeutique s'il discerne la moindre hypocrisie chez son interlocuteur. On pense notamment à cette déclaration restée célèbre lors d'un entretien accordé au magazine *Sounds* en 1978 : « Le journalisme rock, ce sont des gens qui ne savent pas écrire, élaborant des histoires basées sur des interviews de gens qui ne savent pas parler, afin d'en divertir d'autres qui ne savent pas lire. » FZ possède un sens inné de la formule, et répond sans langue de bois par l'intermédiaire de punchlines dont voici quelques échantillons :

« Certains musiciens de rock'n'roll se font un tas de fric qu'ils se mettent dans le nez. Moi, je me mets le mien dans mon oreille. » (*Sounds*, 1978)

« Je pense que si ceux qui chantent des chansons d'amour en savaient un minimum sur le sujet, ils fermeraient leur gueule. » (*Primo Times*, 1977)

« Le fan de rock typique n'est pas assez intelligent pour savoir quand on se fout de sa gueule. » (*Down Beat*, 1969)

« Ce qui différencie les musiques de rock de ceux de la musique classique, c'est que les musiciens classiques s'intéressent au pognon et à leur retraite, tandis que les musiciens de rock s'intéressent au pognon et à s'envoyer en l'air. » (*Melody Maker*, 1977)

« En général, "artiste" est le terme utilisé par une maison de disques pour désigner celui qui se fait entuber une fois la compta terminée. » (*The Rock Report*, juillet 1989)

« Je pense que la science tend vers l'armement et que l'art tend vers le mercantilisme. Et que les deux ne se rencontreront jamais. » (Bob Marshall, 1988)

« Il n'y a rien de culturel aux États-Unis, c'est une société industrielle basée sur l'esclavage. » (*Psyche Pscene*, 1969).

1. Bill Milkowski, « John Zorn: the working man », *Jazztimes*, 1^{er} mai 2009.

2. Mats Carlbom, « Utråkat Pratt om nya filmen », *Svenska Dagbladet*, 15 janvier 1980.

3. Bob Marshall, « Frank Zappa interview », *op. cit.*

« Ce qui différencie les religions et les sectes est la quantité de biens immobiliers qu'elles possèdent... » (*The Guardian Weekend*, 1993).

« La politique est la branche industrielle du divertissement. » (*Keyboard*, 1987)

« Chaque fois que vous prenez de la drogue et que vous croyez vous évader de votre quotidien, vous faites le jeu du gouvernement. » (*Circus Raves*, 1975)

« Pourquoi fumez-vous des cigarettes alors que vous êtes opposés à la consommation de drogue ?

Eh bien, pour moi, une cigarette c'est de la nourriture. C'est peut-être un concept déconcertant pour les gens de San Francisco qui ont cette théorie selon laquelle ils vivront éternellement s'ils éliminent la fumée du tabac. C'est un peu difficile à admettre, mais je passe ma vie à manger ces trucs et à boire cette eau noire dans ma tasse. » (« Speaking of music with Frank Zappa », 1984)

« Il n'y a rien de plus effrayant que l'ignorance en action. Les gens se privent volontairement d'informations. Ils gobent des bouchées de rhétorique comme si c'était de la barbe à papa. » (*Cash Box*, 1988)

« Si les nazis avaient eu la télévision par satellite, aujourd'hui nous serions tous en train de marcher au pas. Les Américains sont suffisamment influençables pour ça. » (*Cash Box*, 1988)

« Les Égyptiens ont peut-être eu les pyramides, mais ils ne peuvent pas nous égaler en termes d'ignorance. » (*San Francisco Examiner*, 1984).

« Je ne crois pas que nous ayons une société. Ce que nous avons, c'est une colonie d'animaux. » (*Freak Out, U.S.A.*, 1967).

« Qu'allez-vous faire pour empêcher l'Amérique de foutre sa merde partout dans le monde ?

Qu'est-ce que tu veux que je fasse, que je lui mette un doigt dans le cul ? » (*Circus*, 1969)

« Mettre du rouge à lèvres marron n'a jamais embelli personne. » (*Cash Box*, 1985)

L'exercice comprend également les passages télévisés, comme cette performance étonnante sur une chaîne milanaise en octobre 1984. Interviewé par une jeune journaliste du nom de Kay Rush, FZ a eu vraisemblablement le temps de nouer une certaine complicité avec elle lors d'un trajet long et mouvementé. Comme il l'explique face caméra : « Cette pauvre journaliste a tellement souffert à l'arrière de cette voiture qu'elle m'a demandé de lui frictionner la nuque pendant que nous réalisons cette interview. » Kay Rush se penche alors en avant et FZ prend sa longue chevelure pour dégager son cou. « Avez-vous une idée du poids que pèsent ses cheveux ? Cette fille a des cheveux très lourds. Saviez-vous qu'elle est à moitié norvégienne et moitié japonaise et qu'elle se trouve maintenant dans votre pays pour vous parler en italien ? Ne trouvez-vous pas cela un peu bizarre ? » Prétendant qu'elle a la nuque sale en raison de la pollution milanaise, il s'empare de papier toilette qu'il imbibe d'eau minérale afin de la nettoyer, puis il ouvre un sandwich, tire une tranche de salami qu'il passe délicatement sur la peau de la

journaliste : « C'est une variété de salami très gras, mais qui ne se colle pas à ta peau parce qu'il est imbibé d'eau. Voilà... juste un peu sur les côtés et peut-être un peu dans tes cheveux. Comme ça, quand tu verras ton petit copain après le concert, il se demandera ce que t'as foutu... » Pour la dernière étape, il enfle un gant thermique et dessine sur la nuque un petit visage souriant à l'aide d'un crayon et d'un rouge à lèvres. De ses deux mains, il plie ensuite la peau pour la « faire parler », tandis que Kay Rush l'interroge sur sa tournée, le front contre une jambe du compositeur. C'est ainsi que le dispositif propre à l'interview vole en éclat au profit d'un happening grotesque.

Peu à peu, la puissance rhétorique de FZ déborde le strict cadre de l'interview rock pour s'épancher de plus en plus sur le terrain politique. Se voulant défenseur d'une totale liberté d'expression garantie par le premier amendement de son pays, il intervient au Congrès en 1985 durant la polémique autour du porn rock orchestrée par le PMRC (Parents Music Resource Center). Par la suite, il réutilise de nombreux extraits de cet événement dans une œuvre électronique intitulée « Porn Wars ». Un an plus tard, un passage télévisuel mémorable a lieu à l'occasion d'un débat sur la censure des paroles de chansons rock dans l'émission Crossfire. FZ est confronté au journaliste républicain et paléo-conservateur John Lofton qui ne cesse de l'attaquer avec une virulence qui flirte avec l'insulte. De son côté, le compositeur reste calme et use de sa rhétorique. Difficile d'imaginer la réaction des spectateurs lorsque cet échange lunaire fut diffusé sur CNN :

Lofton : Pourriez-vous regarder la caméra et leur dire...

FZ : Quelle caméra ?

Lofton : N'importe laquelle...

FZ : C'est toi qui diriges l'émission maintenant ?

Lofton : Ouais, ouais... c'est ça. Eh bien, vous avez certainement besoin de directives, Mr. Zappa.

FZ : Tu vas me donner une fessée ? Voyons, qu'est-ce que tu essaies de faire ?

Lofton : Vous aimez ça aussi ? Non, je n'aime pas donner de fessées...

FZ : J'adore quand tu écumes comme ça.

Lofton : Pouvez-vous dire à nos téléspectateurs ce que les Pères Fondateurs...

FZ : Je pensais que c'était lui (*en référence à un des deux animateurs de l'émission*) qui écumerait aujourd'hui. Je suis heureux que ce soit toi.

Lofton : Encore raté, Frank, encore raté...

FZ : J'ai une serviette si tu veux essuyer ta salive¹.

Comme l'a déclaré Lou Reed en 1995, lors de l'intronisation de FZ au Rock'n'Roll of Fame, soit deux ans après la mort du compositeur : « Souvent les musiciens ne savent pas s'exprimer, c'est pourquoi ils le font avec leurs instruments, mais

1. Ed Jordan, « Frank Zappa on Crossfire », 2007, youtube.com [en ligne].

Frank en était capable. Si la musique est pure, le musicien l'est aussi. Et quand Frank parlait, il démontrait la puissance de cette pureté. Qui va pouvoir s'en charger maintenant¹ ? »

I'M A BAND LEADER L'IMPORTANCE DU CADRE

FZ s'est ainsi approprié la pantonalité cagienne également explorée par Fluxus en étendant la dimension artistique de son travail à toutes ses activités de musicien : réaliser des pochettes, former un groupe et donner des interviews. Mais il prend aussi le contre-pied de Cage par la place prépondérante qu'il confère au cadre. Une fonction qu'il détaille en ces termes dans son autobiographie : « Ce qui est important dans l'art ? Le cadre. (...) Pour une raison toute bête : sans ce petit accessoire, impossible de savoir où s'arrête l'art et où commence le monde réel (...). Si John Cage déclare, par exemple : "Je vais me poser un laryngophone et boire du jus de carotte, ce sera ma nouvelle composition", ses déglutitions seront effectivement l'une de ses compositions, puisqu'il l'aura au préalable encadrée et proclamée telle. "Prenez-le comme vous voulez, pour moi, c'est de la musique." (...) Mais sans ce cadre annoncé, il ne serait qu'un gars qui avale du jus de carotte. » Si FZ fait de Cage l'homme qui convertit tous les sons en musique, celui-ci proclame au contraire que ce qui le dérange dans les sons est justement la musique. Il y a là un différend qui mérite d'être approfondi.

Considérons la plus célèbre composition de Cage, sa pièce de silence 4'33" composée en 1952. Élire un espace temporel consacré, quatre minutes et trente-trois secondes, délimite un territoire musical qui correspond à l'œuvre. Une durée qui s'avère être le fruit du hasard : le chiffre 4 sur un clavier correspond à la même touche que le symbole des minutes ('), et le chiffre 3 à celle des secondes ("). Tout ce qui se déroule pendant ce temps imparti est de fait intégré et devient musique. Un contenu indéterminé par nature et variable à l'infini puisque le pianiste, qui ouvre et ferme le piano afin de signaler le début et la fin de la pièce, ne joue pas une seule note et demeure assis et silencieux. Dans ce contexte, le cadre est là pour attirer l'attention sur les sons environnants qui passent d'habitude inaperçus : le vent à l'extérieur de la salle, la pluie qui s'abat sur le toit, le public qui bavarde, tousse ou quitte les lieux en ronchonnant, persuadé d'assister à une arnaque intellectuelle. 4'33" incarne le point de départ de toute œuvre musicale, soit un peu de temps à l'état pur. C'est un cadre temporel réduit à sa plus simple expression, et qui permet dans le même temps au

1. Rock & Roll Hall of Fame, « Lou Reed inducts Frank Zappa at the 1995 rock & roll hall of fame induction ceremony », 2021, youtube.com [en ligne].

compositeur de disparaître en tant que tel. Car l'exécution de la pièce n'actualise plus ce que celui-ci a virtuellement voulu mais incarne l'imprévisible : blablas, toux, pluie, protestations... Ce refus de toute anticipation fait du compositeur l'égal de l'auditeur : tous deux écoutent, découvrent et contemplant le flux des événements. L'auteur ne cherche plus à imposer sa volonté créatrice et goûte au contraire son ignorance. Cette démission consentie ne modifie pas seulement le statut du compositeur : elle dilue par conséquent l'idée d'œuvre comme objet. Du fait de l'absence totale de discrimination, le cadre de l'œuvre n'est déterminé que pour mieux s'évanouir. Car ce qui est visé est l'absence de distinction entre les sons de 4'33" et ceux qui précèdent ou suivent la pièce. S'il y a bien œuvre de la part de Cage, ce n'est que pour mettre en évidence sa propre disparition.

FZ travaille à l'opposé d'une telle dissolution de l'auteur et du désœuvrement qu'elle implique. Comme il l'explique dans son autobiographie : « Un compositeur est un type qui *impose sa volonté* à d'innocentes molécules d'air, souvent aidé dans sa tâche par d'innocents musiciens. » D'après lui, une musique n'a de valeur que si elle est le produit d'une personnalité. Le cadre sert à tracer un territoire par lequel l'imagination d'un individu peut filtrer les sons mondains et les organiser pour en faire de la musique. Lors d'une interview accordée en 1969 à *International Times*, il compare ce procédé à celui d'un peintre : « Je conçois l'art de la composition comme une peinture temporelle. Le public m'emploie pour décorer un morceau de temps à son intention. De la même manière qu'un peintre utilise une toile sur laquelle il donne des coups de pinceau, j'ai l'opportunité de prendre un morceau de temps et d'y ajouter de petites choses. » Si tout peut devenir musique, ce serait donc en vertu de cette séparation avec la vie par le biais des choix faits par le compositeur. Ainsi FZ et Cage seraient de fait proches, non parce qu'ils s'accordent, mais comme sont contigus l'envers et l'endroit.

Sans doute à un certain niveau cette opposition est-elle moins tranchée. Le musicologue Daniel Charles nuance quelques théories cagiennes dans son article « Poétique de la simultanéité » : « Cage laisse être la musique ce qu'elle est, il la renvoie à elle-même avec toutes ses conventions et en ce sens il ne la prive de rien, pas plus qu'il ne prive lui-même de composer ; simplement il en chasse les valeurs. » Être contre l'œuvre comme objet, contre l'intention de l'artiste, n'est-ce pas finalement préserver une forme de discrimination ? La profondeur de l'entreprise menée par Cage consisterait plutôt à ne rien préférer, que ce soit le choix ou le non-choix, le goût comme l'absence de goût, les dissonances comme le système tempéré. Daniel Charles ajoute : « Voilà pourquoi les partitions cagiennes des années 1970 et 1980 peuvent contenir "du *do* majeur", sans renier pour autant l'indétermination. » Ceci étant dit, l'œuvre archétypale 4'33" rejeterait moins l'œuvre comme objet qu'elle affirmerait de manière inconditionnelle tout son quel qu'il soit : un instrument à vent joue une mélodie, le vent dans les arbres, quelqu'un chante, un vent dans la salle... Au final, FZ et Cage

se retrouveraient sur cette idée que les possibilités musicales sont infinies en droit, et qu'à ce titre, il ne faut établir aucune discrimination. FZ: « En principe, je pense que toute musique est bonne, car il y a toujours quelqu'un qui l'aime. Même si c'est le musicien lui-même¹. » C'est à partir de cette ouverture sans limites que FZ développe un style qu'il appelle « au petit bonheur »: « Tu dois être en mesure d'organiser n'importe quel type de son et l'intégrer dans ta musique. Je me suis ainsi retrouvé avec un style de musique qui comporte des reniflements, des rots, des accords dissonants comme des mélodies agréables, des accords parfaits, des rythmes simples et complexes. À peu près n'importe quoi dans n'importe quel ordre². »

A VICIOUS CIRCLE EGO ET ENREGISTREMENT

En revanche, FZ se sépare définitivement de Cage sur le statut donné au son fixé. Si ce dernier voit dans l'enregistrement une trahison de l'indétermination sur laquelle repose sa musique, il semble au contraire qu'avec FZ, n'importe quel événement doive aboutir à un disque ou à un film. Car ce qui définit le cadre zappaïen est avant tout la trace, que celle-ci soit sonore (albums), visuelle (pochettes, films, apparitions télévisuelles) ou lisible (livres, notes de pochette, interviews). Il a d'ailleurs immortalisé un maximum d'événements, qu'il s'agisse des concerts qui sont systématiquement enregistrés à partir des années quatre-vingt, ou de discussions/happening entre les musiciens en dehors de la scène, pendant les tournées. Quand des Flux walks (ballade Fluxus) proposent de déambuler dans les rues new-yorkaises pour être à l'écoute des sonorités de la ville, FZ lui se promène avec un magnétophone dans Londres en 1967 ou Rome en 1982 pour capturer son environnement sur bande, et éventuellement réutiliser ce matériau pour son œuvre. L'ensemble de ses archives est entreposé au sous-sol de sa maison, dans une salle surnommée *The Vault*, mélange de bibliothèque et de bunker³. L'enregistrement est l'outil qui non seulement délimite et différencie art et vie, mais permet une ouverture sans restriction du champ musical. Un peu comme si l'univers existait pour aboutir à un Disque.

S'il arrive à Cage d'utiliser des bandes magnétiques ou des vinyles, c'est toujours pour produire une performance en live. Ses propos sont en revanche très durs à l'égard du disque qui selon lui dénature la relation entre l'auditeur et l'événement sonore: « Un enregistrement ne fait que détruire le besoin de musique

1. Rupert Van Woerkom, « Het groote Zappa interview », *op. cit.*

2. Henning Lohner, *Peefeeyakto*, Munich, Transit Film, 1991.

3. Depuis l'achat de la maison de la famille Zappa par Lady Gaga en 2016, les archives ont été déplacées.

réelle. Il substitue une musique artificielle à la vraie musique et fait croire aux gens qu'ils pratiquent une activité musicale alors que ce n'est pas le cas. Et cela a complètement déformé et chamboulé la fonction de la musique dans l'expérience de chacun¹. » Un rejet qui s'explique aussi du fait que l'enregistrement entraîne une aporie dans l'esthétique cagienne. Comme le fait remarquer le musicologue Herman Sabbe dans son livre *La Musique et l'occident*, toute tentative de dépersonnalisation est réduite à l'échec dès qu'elle aboutit à un objet : « On dit couramment : 4'33" de Cage. On attribue la paternité, on donne le Nom du Père. On édite les pages blanches de la "partition" de 4'33", on les vend – au prix cher –, on verse le droit d'auteur... Cage est "vendu". » C'est ainsi qu'une des trois versions de la partition de la fameuse pièce de silence est exposée au MoMA de New York (4'33" (*In Proportional Notation*), 1952/1953). La première version discographique de la même pièce, exécutée par Gianni-Emilio Simonetti, a même été mise sur le marché européen dès 1974 sur l'album intitulé *John Cage*. Par ailleurs, la remarque d'Herman Sabbe se renforce du fait que le compositeur américain se soit inspiré de l'artiste Marcel Duchamp, resté célèbre pour avoir mis au point le ready made. Un principe qui consiste à choisir un objet manufacturé pour en faire une œuvre d'art : une roue de vélo montée sur un tabouret en 1913 (*Roue de Bicyclette*), un porte-bouteille l'année suivante (*Porte-bouteille*) ou le fameux urinoir en 1917 (*Fontaine*). Cage dresse ce constat dans son ouvrage *Silence* : « Ainsi – toute chose vue – tout objet, disons, plus le processus du regard – est un Duchamp. » De la même manière, avec un ready-made sonore comme 4'33", tout son – plus le processus de l'écoute – devient un John Cage. De fait, toute tentative de dépersonnalisation aboutirait finalement sur son exact contraire : une fantastique boursoufflure de l'ego.

Fait amusant : FZ a lui aussi enregistré son propre 4'33" dans un album-hommage sorti en 1993 (*A Chance Operation – The John Cage Tribute*). Contacté par le producteur Gary Davis pour participer au projet, FZ refuse dans un premier temps, prétextant qu'il manque de temps. Il pense un temps à solliciter Brian Eno, mais Davis se décide à envoyer un second fax à FZ en lui expliquant que cela ne lui prendrait pas plus de quatre minutes et trente-trois secondes. Amusé, celui-ci a immédiatement enregistré la pièce dans son home studio. D'une durée de 5 minutes et 57 secondes, sa pièce de silence laisse entendre le souffle de l'enregistrement ainsi que quelques déplacements d'objets. Un témoignage qui prend un autre relief lorsque l'on sait qu'il mourra un mois seulement après la parution de l'album. Par un curieux hasard, son album-testament *Civilization Phaze III*, sorti un an après sa disparition, se termine par « Waffenspiel », une pièce de field-recording qui aurait pu s'appeler 4'04" tant elle se rapproche de la contemplation cagienne : on y entend un environnement sonore fait d'aboie-

1. Rob Haskins, « John Cage and recorded sound: a discographical essay », *Music Library Association*, décembre 2010.

ments, de marteaux-piqueurs, d'avions, de tirs de mitraillettes et de chants d'oiseaux. Toutefois, cette pièce est composée et possède un sens biographique : les bruits d'une voiture et d'une portière qui se ferme incarnent la grande faucheuse venue chercher le compositeur chez lui. À l'opposé de Cage, FZ n'a jamais prétendu à une forme de dépersonnalisation mais l'exact contraire : « Si l'on fait de sa vie son travail, le résultat est le suivant : mon travail, c'est moi¹. » La preuve : il y a intégré sa propre mort.

1. Thomas Hüetlin et Rüdiger Falksohn, « "Alles grosser betrug" », *Der Spiegel*, 17 août 1992.

TOUT CE QUE NOUS FAISONS EST UNE SEULE COMPOSITION

PROJET/OBJET ET CONTINUITÉ

CONCEPTUELLE

« Ces choses sont si soigneusement élaborées que cela me brise le cœur quand les gens ne les décortiquent pas pour voir tous les détails que j'y ai mis¹. »

En 1976, un chien nommé Prince, originaire du Yorkshire, est devenu populaire lors d'une apparition dans *That's Life*, une émission de la BBC. Grâce à une manipulation spéciale de son maître, l'animal se montre capable d'aboyer le mot « saucisse » (*sausage*) tout en montrant les crocs. Une communication canine qui fait tellement sensation que Prince est invité dans les studios de Manchester pour enregistrer une chanson disco : « Sausages (Wheels) ». Publié par Columbia en 1979 sous forme d'un 45-tours, on y entend la bête – rebaptisée pour l'occasion Prince The Wonder Dog – aboyer « saucisse » sur une reprise de « Wheels », tube cha-cha-cha de 1960. Tout amateur de FZ discernera dans cet événement saugrenu plusieurs éléments familiers. Tout d'abord le chien, animal qui ne cesse de revenir dans son œuvre, mais aussi la saucisse, évoquée déjà en 1976 dans « The Torture Never Stops » (« *In the night of the iron sausage* »), et dans « Dong Work For Yuda » en 1979, chanson qui tourne en dérision la mauvaise prononciation du mot « saucisse » par son garde du corps de l'époque, John Smothers : « *Sausage/Salima/Salami...* » FZ découvre tardivement Prince (le chien) lors de la tournée européenne de 1988. C'est ainsi que le concert donné ce soir-là en Norvège ne cesse de faire référence à la bête, intégrant de cette façon le phénomène dans sa propre musique. Une méthode qui n'a rien d'exceptionnel puisqu'elle se généralise, comme nous allons le voir, à l'ensemble de l'œuvre.

1. Frank Kofsky, « Frank Zappa: the Mothers of Invention », *Jazz & Pop*, septembre-octobre 1967.

JUST ONE MORE TIME UNITÉ DE L'ŒUVRE ET LEITMOTIV

L'enregistrement permet à FZ de faire de son existence une œuvre, ou plus exactement un ensemble d'objets (disques, films, livres, interviews) formant ensemble une composition globale qu'il appelle *Projet/Objet*. À partir de là, une question s'impose d'elle-même, et que son auteur formule en ces termes dans son ouvrage *Them or Us*: « (...) comment ces choses qui n'ont rien à faire ensemble tiennent ensemble pour former une gigantesque absurdité? » À cela, il répond par un principe esthétique: la *Continuité Conceptuelle*. Déterminée en 1962, expérimentée pendant deux ans jusqu'au lancement effectif du *Projet/Objet* en 1964, cette Continuité se traduit par une prolifération de leitmotifs aussi bien musicaux, langagiers, iconographiques que gestuels. Sont ainsi concernés la musique, les pochettes d'album, les concerts comme les interviews. Un même leitmotiv peut sauter d'un mot à une image, d'une image à une mélodie, d'une mélodie à une performance, etc. Ainsi le chien, qu'il soit caniche, setter irlandais, husky, berger allemand ou snauzer, peut être le protagoniste de la chanson « Stink-Foot », dessiné sur la pochette de *Them Or Us*, utilisé comme peluche sur scène, désigné par l'imitation d'un aboiement, ou réellement aboyer comme sur « Wassenspiel ». Un tel réseau motivique n'aurait qu'une seule utilité: « l'unification de la "collection"¹. » FZ récupère tous les matériaux les plus insignifiants de l'american way of life – chaise en formica, faux diamants, aspirateurs chromés, serviettes en papier, coupe-ongles, muffins, fil dentaire... pour leur restituer une inquiétante étrangeté: « Ce qui m'intéresse, c'est tout ce qui n'intéresse personne d'autre. Je ne veux que les choses qui ne comptent pas, les restes, un peu comme un ramasseur d'ordures². »

Bien que l'on retrouve la Continuité Conceptuelle en activité dans l'ensemble du corpus, l'album *Lumpy Gravy* met en évidence ce principe avec une certaine pédagogie. Sur la couverture du disque est photographié FZ qui s'adresse au regardeur par l'intermédiaire d'un phylactère: « Est-ce la deuxième phase de *We're Only In It For The Money?* » Sur la couverture de *We're Only In It For The Money* (WOIFTM), FZ demande dans une nouvelle bulle: « Est-ce la première phase de *Lumpy Gravy?* » Deux questions qui sous-entendent que les disques concernés forment un double album virtuel. Nombre d'indices supplémentaires ont été distribués pour s'en assurer. Sur un plan iconographique d'abord, on retrouve sur les deux disques un t-shirt vert sur lequel sont inscrites les initiales « PIPCO », mais aussi les photographies de Gail Zappa, de l'illustrateur Calvin Schenkel portant un t-shirt à rayures, du bassiste Roy Estrada

1. Frank Zappa, *Zappa par Zappa*, op. cit., p. 142.

2. Craig McGregor, « Zapparap on the Zappaplan », *The New York Times*, 8 novembre 1970.

travesti et de l'aviateur de l'US Navy Richard Byrd. Dans l'encart à découper de *WOIIFTM*, « Lumpy Gravy » est inscrit sur un faux billet d'un dollar à découper. De ces relations découlent des rapports qui s'étendent à d'autres albums: Gail Zappa figure sur la pochette d'*Absolutely Free* tandis qu'« Absolutely Freeee » est inscrit sur le billet d'un dollar imprimé sur *WOIIFTM*; les mains de mannequins présentes sur la couverture de *WOIIFTM* réapparaissent sur celle de *Burnt Weeny Sandwich*; le principe du phylactère était déjà présent sur *Freak Out!* et sera utilisé pour *Ruben & The Jets*, *Burnt Weeny Sandwich*, *Weasels Ripped My Flesh*, *Francesco Zappa...*

Ce principe de reprise fonctionne aussi sur un plan musical. La composition « Take Your Clothes Off When You Dance » est présente sur les deux disques mais dans deux styles différents: chanson pop (*WOIIFTM*) et instrumental de musique surf (*Lumpy Gravy*). Dans « Let's Make The Water Turn Black » (*WOIIFTM*) est évoquée une eau qui noircit, métaphore que l'on retrouve dans un dialogue de *Lumpy Gravy* (« Bit Of Nostalgia ») qui assimile une eau sombre (*dark water*) à une forme de dépression. Une autre expression est entonnée sur « Who Needs The Peace Corps? » (*WOIIFTM*): « *Oh, my hair is getting good in the back!* », « Oh, ma coupe commence à bien prendre forme derrière! »; formule que l'on retrouve dans un échange sur *Lumpy Gravy* (« Just One More Time »): « *As soon as the pony's mane starts to get good in the back...* », « Dès que la crinière du poney commence à bien prendre forme à l'arrière... ». La reprise la plus remarquable reste l'intrusion, à la place d'un couplet de la chanson « Mother People » figurant sur la deuxième face de *WOIIFTM*, d'un extrait orchestral tiré de *Lumpy Gravy*, et intitulé « I Don't Know If I Can Go Through This Again ». Pour annoncer cette anomalie volontaire, *WOIIFTM* laisse entendre un diamant qui hésite entre différents sillons d'un disque virtuel pour finalement mettre un disque dans le disque, à savoir *Lumpy Gravy* dans *WOIIFTM*. Autant de signes qui indiquent au mélomane que toute la discographie doit être écoutée comme un grand Disque.

Confronté à la Continuité Conceptuelle, l'auditeur repère les diverses séries de leitmotifs qui parcourent l'ensemble de l'œuvre. Ainsi, si l'on se contente de la seule série « voiture », on s'aperçoit qu'une soixantaine de chansons ainsi qu'un certain nombre d'illustrations citent de nombreux modèles: Alfa Romeo, Bentley, Cadillac, Chevrolet, Cooper, Dodge, Ford, Gremlin, Lincoln, Mercedes, Morgan, Mustang, Nash, Oldsmobile, Pinto, Plymouth, Studebaker, Vega, Volkswagen. La série « animale » comporte quant à elle toute une ménagerie: abeille, araignée, baleine, belette, bélier, buffle, cafard, canard, chameau, chat, cheval, chèvre, chien, cochon, coyote, crabe, criquet, cygne, dinde, diplo-docus, échidné, éléphant, éperlan, flamant rose, fourmi, gazelle, girafe, gorille, grenouille, homard, kangourou, krill, lama, lézard, mouche, mouette, moustique, mule, oie, pécarri, phacochère, phoque, pieuvre, pigeon, pingouin, plancton,

poney, poulet, rat, requin, salamandre, sardine, scarabée, serpent, singe, taureau, thon, tigre, tortue, triton, tyrannosaure, vache, ver de terre, yack, une limace de mer nommée navanax, une race éteinte depuis longtemps de poisson placoderme, sans oublier les inévitables morpions. Et si l'on tente de dresser une typologie de la Continuité Conceptuelle, il s'avère que le corps humain y occupe une place fondamentale. À peu d'exceptions près, c'est l'ensemble de ses parties qui sont évoquées : peau, cheveux, poils, cerveau, sourcils, yeux, nez, oreille, bouche, lèvres, gencives, dents, langue, menton, cou, épaules, aisselles, bras, coude, mains, doigts, ongles, seins, cœur, ventre, nombril, colonne vertébrale, reins, duodénum, estomac, pénis, testicules, vagin, clitoris, fesses, anus, jambes, genoux, chevilles, pieds. De même la graisse et les sécrétions telle que sueur, salive, crotte de nez, sperme, urine, leucorrhées et excréments. Les vêtements sont également à l'honneur : chapeau, poncho, chemise, nœud papillon, cravate, chemise, survêtements, slip, pantalon, robe, chaussettes, chaussures...

WHAT THE UGLIEST PART OF YOUR BODY? LA CORPORALITÉ ZAPPAÏENNE

À cheval sur des décennies, ce corps formé par la Continuité Conceptuelle, atteint de gigantisme temporel puisqu'il s'étale sur plus de vingt ans, s'oppose aux clichés des chansons d'amour, des clips vidéo ou des images publicitaires. Tout formatage aseptisé au profit de la belle apparence se voit même stigmatisé : maquillage, cheveux lavés et coupes élaborées, épilation du maillot, manucure, parfums, dentition immaculée, clin d'œil aguicheur... FZ : « Madison Avenue s'est fait beaucoup d'argent en amenant tout le monde à se soucier du fonctionnement de leur corps. De cette façon, ils s'enrichissent en intimidant les gens au point de leur faire acheter des tas de produits pour éliminer les odeurs corporelles et la mauvaise haleine¹. » Le corps zappaïen est au contraire ouvert, foncièrement inachevé, toujours prêt à muter et à se régénérer en fonction de son environnement. Il est victime de corruptions, aussi ordinaires que honteuses : acné, hémorroïdes, vers intestinaux, pellicules, callosités de pied... Les maladies sont elles aussi menaçantes, souvent vénériennes comme les morpions ou la chaude pisse, mais aussi plus graves : diphtérie, botulisme, SIDA, voire peste. Sont particulièrement mis en valeur les orifices, coupés du reste du corps par un effet de loupe sur leur physiologie. Ainsi, le nez aspire cocaïne ou vapeurs de colle, expulse morve et crottes, et se voit même musicalisé par le biais de reniflements qui ponctuent plusieurs albums. Le sens olfactif est déterminant, capable de discerner toute corruption derrière les apparences : encens, parfums

1. Roger Doughty, « The Mothers' musical message called meaningful and warped », *Ogdensburg Journal*, 10 septembre 1968.

ou eau de Cologne ne couvrent pas bien longtemps l'haleine de chien, d'ail ou d'alcool, les relents de poisson ou ceux de pieds malodorants, le bouquet des sous-vêtements ou l'odeur suspecte des mains après l'amour. La musique elle-même, lorsqu'elle est « tiède » dégagerait un fumet « putride » : ainsi le jazz, qui d'après FZ en 1973, n'est pas mort « mais a une drôle d'odeur ». FZ emploie d'ailleurs fréquemment le terme de fumet (*aroma*) pour parler musicologie : ainsi les compositions de Theodor Adorno ont-elles « un fumet de Berg », ou bien il évoque des « fumets harmoniques » pour décrire les effets psychologiques induits par différents accords tenus par le groupe lorsqu'il improvise sur sa guitare.

La bouche, qui orne la pochette chirurgicale d'*Uncle Meat*, sans oublier les sourires carnivores des membres des Mothers of Invention exhibés sur la compilation *Mothermania*, est moins l'origine de la parole qu'un « trou » qui, lorsqu'il émet des sons, est toujours susceptible de mentir comme le proclame le blues « Your Mouth » : « *You put your faith in a hole like that?* », « Tu mets ta confiance dans un trou pareil ? » À l'instar du nez sniffant de la drogue, l'orifice buccal aspire diverses fumées pour s'enivrer : serviette de toilette humide, banane, bande d'enregistrement, chaussette ou diplôme scolaire. La moue buccale d'une star de glam-rock fait l'objet d'une composition d'envergure avec le mini opéra-rock « Punky's Whips », et « Montana » imagine des champs de culture de fil dentaire à perte de vue. Comme le précise FZ avec ironie lors d'une interview : « C'est une sorte de fil de lin enduit de cire qui se présente sous forme de bobine de cinq cents mètres dans une petite boîte en plastique. On la tire, et on en coupe un bout que l'on passe entre les dents pour éliminer les particules alimentaires¹. » La bouche bave aussi d'excitation ou bien regurgite. À l'époque des premiers Mothers, l'imitation d'un vomissement collectif faisait déjà partie du panel des gimmicks d'improvisation. Plus tard, la série *You Can't Do That On Stage Anymore* s'ouvre sur le chanteur Mark Volman qui confie avoir vomi dans sa bouche en interprétant la chanson « Easy Meat » sur scène. L'orifice buccal émet des sons, aspire, fait la moue, régurgite, mais surtout avale. Car c'est là que s'engouffrent des alcools variés : bière, vin, chartreuse, gin, Margarita... La nourriture tient une place de choix : quel autre musicien pouvait nommer des albums « Sauce Grumeleuse » (*Lumpy Gravy*) ou « Sandwich grillé à la saucisse » (*Burnt Weeny Sandwich*) ? Lorsque FZ évoque dans son autobiographie sa rencontre avec le compositeur/chef d'orchestre Pierre Boulez, il ne s'appesantit pas sur des questions musicologiques mais sur le museau de bœuf vinaigrette commandé par le français, une aberration gastronomique pour un Américain : « Ça ressemblait à un morceau de barbaque couché sur un bizarre lit de salade, le tout nappé d'une sauce translucide. » On sent qu'une telle monstruosité culinaire aurait très bien pu lui inspirer une pièce orchestrale, à l'instar de la cuisine mal entretenue de sa maison qui fait l'objet de la

1. Charles Shaar Murray, « Godmother Zappa », *Go-Set*, 22 septembre 1973.

chanson « The Dangerous Kitchen ». Le règne des végétaux est omniprésent : asperge, banane, brocoli, céleri, citrouille, concombre, épinard, figue, haricot, pamplemousse, pastèque, pêche, pomme de terre, raisin, rutabaga... N'omettons pas les traditionnels burgers et hot-dog ou les plus exotiques kebabs, bouillabaisse ou labneh. Ni les douceurs : brioches, brownies, cookies, crêpes, donuts, muffins et pancakes. Des plats baptisent quelques instrumentaux, tels la soupe gombo (« The Gumbo Variations ») ou le « Canard Du Jour ». Un enregistrement jazzy peut même se voir « flambé » à la française (« Flambay »). D'autres recettes, imaginaires celles-là, baptisent des solos de guitare : omelette au rat (« Rat Tomago ») ou tarte à la craie (« Chalk Pie »). Dans « Food Gathering In Post-Industrial America, 1992 », le déclin postapocalyptique de la civilisation est symbolisé par une mixture faite de polystyrène, de viandes de rats, de caniches et d'enfants.

À l'instar du corps immense incarné par la Continuité Conceptuelle, l'appétit prend des allures gargantuesques avec la chanson « Mr. Green Genes » qui encourage l'auditeur à tout engouffrer dans un délire rabelaisien : légumes et fruits, mais aussi chaussures, lacets, boîte à chaussure, camion qui a livré la paire de chaussures, camion-poubelle et l'éboueur qui le conduit (sans oublier ses gants). De même un monstre dévore le Japon dans « Cheepnis » et le Tissu InDifférencié ingère ses victimes dans le scénario de *The Grand Wazoo*. Le diable gobe pack de bières et petite amie avant de les vomir (« Titties & Beer ») quand la bouche du personnage Billy The Mountain avale ses ennemis et projette pierres et nuages de fumée chaque fois qu'il pousse un de ses rires telluriques. Mais l'heure n'est pas toujours à l'opulence et le batteur Jimmy Carl Black se plaint auprès de FZ de crever de faim durant les années de galère des premiers Mothers dans « If We'd All Been Living In California... » : « On meurt de faim, mec ! Ce putain de groupe est en train de crever la dalle ! Et ça fait trois ans que ça dure ! » En guise d'introduction du blues « 200 Years Old », FZ confie sa lassitude des tournées en décrivant un petit-déjeuner minable, ou bien fait part de sa déception devant une pizza médiocre lors d'une tournée italienne dans le livret de *You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 1*. Mais lorsque vient l'heure des réjouissances, les cuisiniers sont célébrés comme s'ils avaient participé à la création musicale. Les crédits de l'album *The Grand Wazoo* citent Ernie's Raco House pour ses burritos, Hollywood Rand Market pour son poulet et deux Italiens pour leurs pizzas. Dans *Bongo Fury* est remerciée l'équipe de cuisine de la salle où le concert a été enregistré, et en particulier Jan Beeman, baptisée « Reine Du Guacamole » dans « Inca Roads ». FZ : « Pour moi, manger, ce n'est pas seulement donner quelque chose à son corps pour tenir jusqu'au prochain repas. J'aime vraiment la bonne nourriture qui est bien préparée et qui a bon goût – pas celle qui est issue de l'agriculture biologique. Je ne suis pas un adepte de la nourriture saine ; je ne suis pas intéressé par ce genre de choses. J'aime la bonne cuisine, et c'est quelque chose de très rare. Un cuisinier intelligent peut

prendre des ingrédients moyens et les rendre délicieux. Un cuisinier intelligent peut prendre d'excellents ingrédients et en faire quelque chose d'incroyable. Il prend le temps et a les compétences nécessaires pour préparer des choses qui ont bon goût. Et cela vaut pour la musique, pour l'architecture, la construction des voitures ou la réparation de réfrigérateurs. Tout. C'est le désir d'exceller et le besoin de faire quelque chose qui ait vraiment un sens¹. »

Suivant le processus de digestion, on descend jusqu'au bas-corporel. L'anus laisse échapper des flux d'excréments dans des toilettes turques ou des langes, expulse des pets enflammés ou surpuissants tel celui du diable dans « Titties & Beer ». Une flatulence, pas seulement décrite mais enregistrée cette fois, ferme la pièce expérimentale « Nasal Retentive Calliope Music » sur une note scato. L'urine est elle aussi invoquée à l'occasion d'une chaude pisse (« Why Does It Hurt When I Pee? ») ou pour décrire un rituel sadomasochiste surnommé la « douche dorée » (« Bobby Brown Goes Down »). La pisse est autant génératrice de vie – stagnant dans des bocalux, elle donne naissance à une nouvelle race de têtard décrite comme l'enfant idiot (« The Idiot Bastard Son »); que poison potentiel lorsqu'il est question de la neige jaunie par l'urine de chien (« Don't Eat The Yellow Snow »). Le public peut même en être aspergé lors de la représentation de *Thing-Fish*.

MAKE A SEX NOISE REJET DU CONCEPT D'OBSCÉNITÉ

Si l'on considère la place prédominante du corps dans la Continuité Conceptuelle, le thème central reste le sexe, son œuvre répertoriant un grand nombre de paraphilies : bondage, fellation, fétichisme, fist-fucking, inceste, lavement, partouze, masochisme, masturbation, mazophilie, ondinisme, poupée sexuelle, sadisme, sodomie, zoophilie... Un inventaire qui célèbre la sexualité comme un bienfait contre tout principe moral ou religieux qui voudrait la régenter. Pour reprendre une de ses expressions, le nombre de morts causés par la Bible est incomparable avec celui du Kamasutra. FZ : « Tant que vous ne portez pas atteinte au corps ou à l'esprit de quelqu'un d'autre pour satisfaire vos propres désirs sexuels, vous pouvez y aller. Si vous voulez baiser un chien et que le chien prend son pied, c'est votre affaire; si vous baisiez un poulet et qu'il en meurt, vous êtes dégueulasse². » Témoin de la libération sexuelle des années soixante et soixante-dix, FZ laisse moins libre cours à ses fantasmes personnels qu'il ne restitue, à la manière d'un sociologue, ce à quoi il assiste dans l'univers rock de cette époque.

1. Bob Mahon, « Frank Zappa unveils secrets of the universe », *op. cit.*

2. Simon Prentis, « Ten (zen) commendments », *The Rondo Hatton Report*, 21 juin 2010.

Il développe dans ses chansons ce qu'il appelle une « anthropologie du groupe de rock'n'roll ». Ainsi les groupies, jeunes filles qui gravitent autour des musiciens, et dont le coït avec l'un d'entre deux constitue une sorte de Graal, inspirent plusieurs chansons voire tout un opéra-rock sur *Filmore East – June 1971*. Dans un article qu'il rédige pour *Life* en 1968, FZ écrit à leur sujet: « Ces filles, qui consacrent leur vie à la musique pop, pensent qu'elles sont personnellement redevables envers cette musique; aussi accomplissent-elles l'acte ultime de dévotion, le sacrifice humain. Elles offrent leur corps à la musique, ou à son plus proche représentant, le musicien. Ces filles sont partout. C'est un des produits les plus beaux et les plus fantastiques de la révolution sexuelle. » Si dans ses disques, le vagin est pénétré par toutes sortes d'éléments étranges, allant du requin (*mudshark*) au parapluie en passant par un bouchon de champagne, c'est que de telles expériences ont véritablement eu lieu.

De même, la fellation mérite d'être reprise dans de nombreuses chansons dans la mesure où il s'agit d'une pratique répandue dans le milieu du rock. Comme s'en souvient l'une des plus célèbres groupies, Pamela Des Barres, par ailleurs proche de FZ: « À l'époque, ma façon à moi de montrer mon affection, c'était de tailler des pipes, et j'étais effectivement très populaire. J'essayais de ne pas me voir comme une fille facile ou une Marie-couche-toi-là ou autre expression utilisée pour désigner les filles libres, libérées et peace-loving: je voulais juste leur montrer que j'appréciais leur musique, leurs goûts vestimentaires, leurs têtes, mains et cœurs. Je me retrouvais dans plein de placards à balais et sur tout un tas de banquettes arrière, la tête enfouie dans quantité de pantalon en satin, mais je m'accrochais à ma virginité comme si elle contenait le secret de Toutankhamon¹. » Dans son autobiographie, FZ arrive à cette conclusion, après plus de vingt ans de tournée: bassistes et claviéristes cachent toujours à grande-peine leur frustration par rapport aux guitaristes qui eux obtiennent aisément ce que FZ appelle la « Grande Récompense », à savoir « se faire sucer après le show ». Plusieurs chansons tournent en dérision ce concours de virilité entre les membres du groupe, le sexe masculin étant comparé à un poignard, une Harley-Davidson, un rouleau-compresseur... A contrario, « Penis Dimension » exige un orchestre symphonique et un chœur pour restituer l'angoisse d'avoir un sexe trop peu imposant. Difficile de mieux éradiquer toute forme de glamour que pourrait inspirer la vie d'une rock star! Toutefois, FZ précise que la fellation influence de manière positive la performance de ses musiciens: « Ils sont souvent toujours bien meilleurs quand ils ont eu leur "Blow-Job" la veille. Mieux, j'exige d'eux qu'ils trouvent cet insaisissable hybride de serveuse de bar et d'aspirateur industriel. » De telles gratifications expliqueraient même certaines vocations de musiciens, la gent masculine ayant constaté la concupiscence que les rock stars peuvent inspirer. En 1968, FZ analyse le phénomène Jimi Hendrix sous cet angle

1. Pamela Des Barres, *I'm with the Band*, Marseille, Le mot et le reste, 2016, p. 77.

dans un article écrit pour *Life*: « Les mecs semblent aimer le fait que leurs petites amies soient sexuellement attirées par Hendrix. Très peu sont froissées par son charme ou l'envient. Ils semblent renoncer et disent: "Il a du charme et je n'en ai pas, et j'ignore si j'en aurai un jour... mais si j'y arrive, je veux lui ressembler parce qu'il a vraiment le look." Alors ils se payent une Fender Stratocaster, une Fuzz Arbiter, une pédale wah-wah Vox, et quatre amplis Marshall. »

Imprégné de rhythm'n'blues, FZ s'en tient à un langage crû et direct chaque fois qu'il évoque l'acte sexuel dans ses chansons. Soit il décrit exactement ce qui se passe sans tourner autour du pot, ou bien il emploie des métaphores gastronomiques ou animales qui rendent la chose grotesque. Comme il s'en explique dans son autobiographie: « J'ai un point de vue très cynique sur certains morceaux de rock'n'roll et sur leur façon hypocrite de dire: "Faisons l'amour." Quel genre de couille molle peut bien débiter de telles âneries dans la vie de tous les jours? On doit oser dire: "Allons baiser" ou: "Allons boucher les trous" – mais pour peu que vous vouliez le chanter à la radio, ça devient: "Faisons l'amour." Tout contribue à créer une corruption sémantique; on pervertit le contexte dans lequel "amour" prend son sens dans une chanson. » Un point de vue qui lui est souvent reproché et qui est à tort interprété comme une forme de misogynie. À un journaliste qui l'accuse d'écrire des chansons salaces, il rétorque: « Si vous n'aimez pas les faits, c'est sûr ça va être dur à avaler. Mais traiter de la question du sexe est une chose assez normale dans la mesure où tout le monde est concerné et que les gens qui ne veulent pas en parler sont tous des hypocrites¹. » FZ va même jusqu'à récuser le concept d'obscénité qui a selon lui des origines religieuses, mais de surcroît serait instrumentalisé sur un plan politique aux États-Unis, comme il s'en explique lors d'une interview radiodiffusée depuis le Ritz en 1981: « L'obscénité est un mythe perpétué pour maintenir un mécanisme de censure, parce que tant qu'ils peuvent convaincre quelqu'un qu'il a besoin de cette censure pour protéger son espace vital, alors une agence de surveillance sera toujours en mesure d'empêcher non seulement les gros mots, mais aussi les idées politiques et sociales indésirables d'être diffusées sur les ondes. Voilà la raison profonde de cette perpétuation de mythes comme celui de l'obscénité, et j'essaie de m'y attaquer aussi souvent que possible. » Comme un retour de bâton, sa musique subit une censure radicale aux États-Unis et n'est quasiment jamais diffusée sur les ondes. « Je me souviens être allé dans une station de radio à San Francisco. Je donnais une interview et ils voulaient passer certains de mes disques. J'ai dit: "Vous ne devez pas en avoir des masses", et il m'a répondu: "Oh si! On les a presque tous. La plupart sont ici." Il m'a montré une boîte sur laquelle était écrit "Ne pas diffuser". *The Grand Wazoo* y était rangé, un album qui est principalement instrumental². » En revanche, la censure est bien moins importante

1. Colin Germano, « Frank Zappa – Right or wrong? », *Happening*, mars-avril 1983.

2. John Swenson, « Frank Zappa: America's weirdest rock star comes clean », *High Times*, mars 1980.

en Europe où il arrive à certains titres pourtant parmi les plus salaces comme « Bobby Brown Goes Down » de rencontrer un grand succès commercial.

THINGS THAT LOOK LIKE MEAT HYBRIDATION ET GROTESQUE

Sur la pochette d'*Over-Nite Sensation*, album sorti en 1973, le peintre américain David McMacken a représenté un miroir dont le cadre présente une partouze suggestive où fusionnent corps humains, nourriture et animaux – trois éléments essentiels de la Continuité Conceptuelle. Suivant une symétrie axiale, des visages de profil ouvrent des gueules dentées et mettent en contact leurs langues épaisses et pointues. L'une d'elles se prolonge même de manière à introduire un épi de maïs dans le postérieur d'un être sans tête, dont les jambes se terminent en queue de poisson ou ailes d'oiseau. Des gouttes d'un liquide épais s'écoulent de l'orifice ainsi comblé. Sur le côté gauche, une masse serpentine, entre l'ombilic et l'étron, se termine par deux têtes humaines identiques qui tirent la langue dans une expression de volupté. Celle de gauche recueille ce qui s'apparente à du liquide séminal, l'artiste ayant représenté au-dessus deux phallus, l'un petit, l'autre beaucoup plus gros mais déformé. La couleur rose, entre chair et chewing-gum, confère aux moules un aspect à la fois érotique et écœurant.

Dave McMacken s'approprie là le style *grotesque*, langage plastique qui fait son apparition dans l'art ornemental de la Renaissance italienne, et qui consiste en des mélanges dynamiques et exubérants entre l'humain, le végétal et l'animal, jusqu'à tendre vers une liquéfaction des formes, entre membrane et cartilage. Sont présentes des variations sur la boisson et la nourriture, ainsi que des scènes érotiques, parfois zoophiles et scatologiques. Le cadre zappaïen dessiné par la Continuité Conceptuelle réactive cette tradition puisqu'il ne se contente pas d'énumérer animaux, nourriture et parties du corps, mais fait s'interpénétrer les règnes en une partouze imaginaire à laquelle participent toute une galerie de personnages autant monstrueux que risibles : Homme-Muffin, femme-aspirateur, femme-homard, femme-buffle, Poisson-chose... Les frontières du corps humain s'animalisent : le nez devient museau de chien, la peau noire sous une lumière verte ressemble à celle du poisson, la bouche mute en bec de canard, le clitoris en bébé serpent, la transpiration prend des allures bovines, un étron est décrit comme un poisson marron et aveugle et les êtres humains se transforment en chien garou, cochon ou poney. Le corps subit aussi des mutations gastronomiques : la tête se fait patate, les seins haricots, le clitoris dragée, le vagin pamplemousse éclaté, le pénis sandwich pimenté (*enchilada*) ou bien saucisse, salami, cornichon, concombre ou McNuggets. Les sécrétions corporelles tournent elles aussi au comestible : un dépôt vaginal ressemble à du

« beurre vaudou », de suspectes leucorrhées à un « éclair écrasé » et le sperme à un jet de moutarde.

WHO ARE THE BRAIN POLICE? PLAN ET IMPROVISATION

Comme une mélodie cherche son harmonie, l'auditeur pressent dans toute cette orgie d'allusions et de mélanges anormaux (voiture, animal, nourriture, corps, pratiques sexuelles) autant d'indices susceptibles de s'ordonner selon un schéma secret. Certaines pièces suivent d'ailleurs une filiation plus ou moins cachée. Soit « Billy The Mountain », longue fresque musicale de plus de trente minutes qui raconte les péripéties d'une montagne vivante traversant les États-Unis. Son argument est compris dans une histoire plus vaste encore et remonte même jusqu'à la création de l'univers : Dieu crée le monde en chantant une chanson allemande à un sofa (« Once Upon A Time », « Sofa #1 », « Divan »); Dieu tourne un film porno sur ce même canapé avec une naine et un cochon magique (« Stick It Out »); Dieu s'endort et dans son rêve crée le diable Old Zircon qui lui-même donne naissance à une chaîne de montagnes dont Billy fait partie (aucune composition connue); Billy reçoit un chèque de royalties et traverse les États-Unis (« Billy The Mountain »); Un bureaucrate porcin du nom de Greggery Pecary se cache dans la bouche/grotte de la montagne vivante (« The Adventures Of Greggery Pecary »).

Cet ensemble se trouve dispersé dans le désordre sur pas moins de cinq albums : *Just Another Band From L.A.* (1971), *One Size Fits All* (1975), *Studio Tan* (1978), *Joe's Garage* (1979), *Playground Psychotics* (1988) et *You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 1* (1988). Un phénomène qui trouve une explication pragmatique : FZ ne peut sortir un album tous les mois et se retrouve donc obligé de faire implorer l'histoire pour en répartir les fragments sur plusieurs disques. Comme il le déclare au *New York Times* en 1970 : « Mes rêves ne sont limités que par mon compte en banque. » Pour autant, si la Continuité Conceptuelle tempère l'éparpillement entropique entraîné par l'ouverture pantonale, elle ne se réduit pas à un grand mythe ou un grand récit qui uniformiserait l'éclectisme de départ. FZ : « Je ne me suis pas assis, avec un plan et une visière verte, tout en me disant "Voilà mon plan pour les dix ans à venir". » Il confirme que cette Continuité est certes dirigée, mais qu'elle ne peut et ne doit pas être contrôlée. Il n'est pas question d'un programme à appliquer mais plutôt d'improvisations face à la contingence : « Si tu me poses une question que je connais déjà,

1. Steve Rosen, « A conversation (?) with the eternally charming Frank Zappa », *Rock Magazine*, décembre 1973.

je te donne une réponse que j'ai déjà donnée. Si tu varies tes questions, je varie les réponses. C'est à de rares moments que l'inattendu, le nouveau, se produit. C'est la même idée conceptuelle qui sous-tend ma musique¹. » Autrement dit, les imprévus ne sont pas des obstacles mais des *occasions* d'enrichir toujours plus le réseau motivique.

Ainsi, lorsqu'un spectateur éméché s'incruste en 1979 sur la scène londonienne pour réciter ses poèmes en hurlant, FZ intègre sa performance à « Don't Eat The Yellow Snow » (*You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 1*). Une prestation qui devient un élément de la Continuité Conceptuelle lorsque FZ reprend son poème trois ans plus tard, sur la même scène, ce qui sera cette fois intégré à « King Kong » (*You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 3*). Autre exemple significatif : dans la dixième scène de l'album-concept *Joe's Garage*, intitulée « Stick It Out », un robot prénommé Sy Borg est présenté comme « un croisement entre un aspirateur industriel et une tirelire chromée en forme de cochon ». Une description qui comprend pas moins de trois leitmotifs compressés en un *leitmotiv* : chrome, cochon et aspirateur. Du chrome fond déjà dans la chanson rock « Who Are The Brain Police? » (*Freak Out!*), un cochon ailé pousse un cri dans *Lumpy Gravy* (« Very Distraughtening ») et un aspirateur vivant apparaît sur la pochette intérieure de *Chunga's Revenge*. Il s'avère qu'au départ, la chanson « Stick It Out » est un épisode de la *Sofa suite* durant lequel une naine et un cochon magique couchent ensemble sur un sofa pendant que Dieu les filme. N'ayant pu publier la suite dans son intégralité à cette époque, FZ recycle huit ans plus tard cette scène pour *Joe's Garage* en remplaçant, par souci de cohérence avec l'opéra-rock que constitue le double album, le cochon par un cyborg et la naine par l'antihéros du disque, à savoir Joe. La forme de cochon tirelire du robot n'est qu'une trace de la forme primitive de la chanson : le carrefour que génère ce *leitmotiv* découle en cela d'un simple concours de circonstances.

La Continuité Conceptuelle étend ainsi son réseau de proche en proche, en fonction des événements, faisant du *Projet/Objet* un work in progress, capable de digérer et de recycler n'importe quel matériau : mélodies, mots, images, gestes, personnages... Grâce à ce maillage référentiel, aucun élément du corpus n'est isolé, chacun étant une monade connectée à l'ensemble selon des trajets libres et multidirectionnels. Comme FZ s'en explique en 1968 auprès de *Rolling Stone* : « Tout le matériau dans les albums est organiquement lié et si j'avais toutes les bandes maîtresses, je pourrais prendre une lame de rasoir, couper démonter et remonter à nouveau l'ensemble dans un ordre différent, ça resterait un morceau de musique que vous pouvez écouter. Je pourrais ensuite reprendre cette lame de rasoir, couper démonter et remonter d'une manière encore différente, l'ensemble

1. Teddy Hoersch, « Frank Zappa », *Musiker*, juillet 1988.

ferait encore sens. » Les leitmotifs n'induisent pas pour autant un Signifiant qu'il s'agirait de retrouver. Le critère étant plutôt formulé en ces termes dans son autobiographie : « C'est totalement méga-stupide. Donc ça me plaît. »

S'il fallait désigner un *Urmotiv*, un leitmotiv primordial, père de tous les autres, ce serait « un petit mot dénué de sens » comme l'appelle Jakobson : DADA. En quoi consiste le mouvement dadaïste, sinon à soumettre l'ensemble de ses actions à un principe indéfinissable ? Un mot qui peut revêtir tous les aspects, supporter tous les paradoxes ? Comme l'écrit le poète Tristan Tzara : « DADA est un microbe vierge. Dada est contre la vie chère. Dada société anonyme pour l'exploitation des idées. Dada a 391 attitudes et couleurs différentes suivant le sexe du président. Il se transforme – affirme – dit en même temps le contraire – sans importance – crie – pêche à la ligne. Dada est le caméléon du changement rapide et intéressé¹. » Pour sa part, FZ écrit dans son autobiographie : « Le dadaïsme n'est pas mort et se porte à merveille. Il vit encore, chez moi, depuis... depuis toujours. » Tout comme DADA est le dogme de l'absence de dogme, la Continuité Conceptuelle est l'absence de système mise en système, et le *Projet/Objet* une structure dissipative, un chaosmos de sons, d'images, d'écritures, de performances, d'interviews, dont les leitmotifs ont pour fonction non pas de plaquer un schéma mais d'assurer une consistance au désordre de l'existant. Tout comme la récurrence du terme asémantique DADA a permis au mouvement artistique éponyme de faire implorer les bornes esthétiques de son temps tout en maintenant une cohésion de groupe, la Continuité Conceptuelle, par le retour intempestif d'éléments hétéroclites, assure conjointement l'absence de limite musicale (pantonalité) et une totalisation de l'œuvre (*Projet/Objet*). Certes, n'importe quoi, n'importe quand, n'importe où, sans la moindre raison *mais pourvu que ça revienne*.

Dans cette dynamique qui porte l'ensemble de l'œuvre, la place du mélomane n'est pas à la contemplation passive puisqu'il a lui aussi son rôle à jouer. FZ précise en effet que le *Projet/Objet* est structuré « de telle sorte que les gens soient amenés à participer en ajoutant leur élément manquant. Cela revient à être son propre catalyseur². » Si l'on considère le corpus dans son ensemble, il y a en droit autant de *Projets/Objets* que d'auditeurs, chacun créant ses rapprochements, ses raccourcis, ses connexions favorites, recomposant de cette façon la totalité selon divers profils. En somme, l'auditeur « fait de la musique » dans la mesure où il recompose l'œuvre à sa manière. Raison pour laquelle FZ écrit que le *Projet/Objet* intègre « la conscience de tous les participants », y compris leurs « déficiences perceptives ». Un auditeur n'entendra pas la même chose à l'écoute de « Billy The Mountain » s'il ignore tout du mythe dans lequel cette composition

1. Tristan Tzara, *7 Manifestes Dada*, Paris, Dilecta, 2013, p. 232.

2. Bob Marshall, « Frank Zappa interview », *op. cit.*

n'est qu'un épisode, et qui remonte jusqu'à la parodie de genèse. Ne rien savoir de cette généalogie n'empêche pas pour autant d'apprécier la pièce pour elle-même, bien que l'on manque ainsi l'essentiel : « Les gens qui jugent mon travail sur la base de chansons isolées sont à côté de la plaque, parce que c'est l'ensemble qui compte¹. » Il y a donc deux sortes d'écoute qui coexistent : une classique qui s'en tient aux phénomènes sonores ; une autre, plus avertie, dotée d'un écho, d'un dédoublement de l'audition dans la mesure où celle-ci capte les allusions de la Continuité Conceptuelle. Il y a là un tour de force dans la mesure où FZ parvient à mettre en place une forme de communication privilégiée par l'intermédiaire d'objets manufacturés : « Si des personnes s'intéressent à ton travail depuis longtemps, si elles t'ont fait cette faveur d'aimer suffisamment ce que tu fais pour y rester fidèle, tu cherches sûrement à les divertir d'une manière qui soit à la hauteur de l'attention qui t'est accordée². » Cet « élément manquant » que l'auditeur est censé ajouter au principe de la Continuité Conceptuelle est une interprétation, une façon de loucher sur l'œuvre en fonction de ses propres lubies, d'ajouter ses propres accointances et obsessions. Il apparaît clair que les fans d'une même chose ont souvent peu de choses à se dire. Bien plus, chacun est d'une certaine façon avare quant à son point de vue sur la musique qu'il chérit, cherchant à nouer une relation à la fois tangible et privilégiée avec l'objet de son admiration. C'est pourquoi on peut, selon les inclinaisons de chacun, interpréter le *Projet/Objet* d'après la phénoménologie hégélienne (Ben Watson), la dialectique adorniennne (Stefano Marino), le monisme spinoziste (Pacôme Thiellement), le filtre alchimiste (Réjean Beaucage), le carnavalesque bakhtinien (Sarah Hill Antinora), les lignes de fuite deleuziennes (Nathalie Gatti), le maximalisme de Tom LeClair (Michel Delville et Andrew Norris), la philosophie zen (Simon Prentis) ou – en peinture cette fois – la psychanalyse (Orsten Groom). On rapproche FZ de Salvador Dali et de Rabelais, jusqu'à reconnaître sa moustache singulière dans un portrait de William Shakespeare. Tous les rapprochements sont bons tant qu'ils n'ont pas pour volonté de plaquer un schéma et d'ainsi arrêter le mouvement qui porte l'œuvre sur des décennies. L'essentiel est de préserver cette part d'autodérision que FZ appliquait non seulement à son art, mais à l'existence de manière générale. Lors d'une interview accordée en 1970 au *New York Times*, il déclare : « Je pense que c'est vraiment tragique quand les gens prennent les choses au sérieux. C'est tellement absurde, en tant qu'être humain, en tant que petite verrue dans l'univers – qu'est-ce qui nous fait penser que nous avons même le droit ? C'est vraiment présomptueux. J'essaie honnêtement de ne rien prendre au sérieux ; j'ai adopté cette attitude vers l'âge de dix-huit ans. Je veux dire, qu'est-ce que tout ça veut dire quand on y réfléchit bien, quel est le but de tout ça ? Le fait d'être en vie est tellement bizarre. »

1. Rip Rense, « Frank Zappa – A would-be chemist who turned to music », *The Valley News*, 30 décembre 1977.

2. Michael Bourne, « Frank Zappa: a mother only a face could love », *op. cit.*

TOUT ARRIVE TOUT LE TEMPS

4,928 OCTAVES, GRANDE NOTE ET SIMULTANÉITÉ

« La chose la plus complexe est de tenter de faire comprendre aux gens que tout arrive en même temps, et de les amener à y croire¹. »

Lors d'une interview donnée aux Bains Douches de Paris en mai 1988, FZ se voit soumettre le questionnaire de Marcel Proust. Comme par un curieux rapprochement avec l'auteur de *La Recherche*, le problème du temps perdu est celui qui revient le plus souvent dans ses réponses :

- Quelle est ta vertu favorite ?
- Pas perdre de temps.
- Qu'est-ce que tu apprécies le plus chez tes amis ?
- Qu'ils ne me fassent pas perdre mon temps.
- Le truc que tu détestes le plus.
- Les gens qui me font perdre mon temps.
- Le don que tu aimerais avoir.
- Être entouré de gens qui ne me font pas perdre mon temps.

IS THAT ALL THERE IS? L'ÉTERNITÉ ZAPPAÏENNE

Si l'on en croit FZ, la représentation classique du temps sous la forme d'une flèche qui part du passé pour se projeter vers l'avenir ne serait qu'une lecture superficielle. Il n'est pas question de nier le phénomène successif, seulement la succession que notre intuition nous confirme à chaque instant est seconde en tant qu'elle demeure la résultante de ce que le compositeur appelle des « divisions fractionnaires de l'éternité ». À partir de là, FZ développe une esthétique qui correspond à ce que l'on appelle en science et en philosophie l'« éternalisme » ; une conception du temps qui s'oppose au « présentisme » selon lequel seul l'instant présent existe, ainsi qu'au « futurisme » pour qui seuls le passé et le présent existent et non le futur. L'argument principal de la thèse paternaliste consiste à mettre en parallèle temps et espace. De la même

1. Bob Marshall, « Frank Zappa interview », *op. cit.*

façon que nous ne nions pas l'existence de Los Angeles parce que nous n'y sommes pas, nous ne devrions pas non plus refuser l'existence du passé comme du futur du fait que nous sommes limités à l'instant présent. Autrement dit, le présent n'a pas de privilège ontologique sur le passé ou le futur, tout comme « ici » existe tout autant que « là-bas » ou « autre-part ». Si cette façon de penser est naturelle pour l'espace, c'est que nous avons la liberté d'aller à Los Angeles pour constater son existence, tandis que sur un plan temporel, nous sommes cantonnés à cet instant qui, tel un point, ne cesse de nous mettre en mouvement sur la flèche du temps. Je ne peux concrètement remonter jusqu'au passé pour revivre des expériences, tout comme je ne peux découvrir l'avenir avant que celui-ci ne se produise.

Malgré tout, l'éternalisme invite à considérer le temps selon une perspective similaire à celle de l'espace. De la même façon que Los Angeles se trouve à l'ouest et Moscou à l'est parce que je me trouve à Paris, le « passé » est ce qui est antérieur à ma propre localisation dans le temps, le « futur » ce qui est postérieur, et le « présent » ce qui est simultané. Suivant cet argument, l'éternalisme conçoit le réel comme constitué de faits atemporels *liés par des relations temporelles*. Autrement dit, l'enregistrement de *Lumpy Gravy* en 1967 n'est pas passé, c'est un fait atemporel qui instancie la relation « être antérieur » au fait que je sois en train de taper ces lignes, de la même manière que la colonisation de Mars n'est pas future mais est un fait atemporel qui se trouve être postérieur au fait que vous êtes en train de lire. C'est ce qu'explique en détail FZ lors d'une interview accordée à Bob Marshall en 1988 :

- Tout arrive tout le temps.
- C'est un fait ?
- C'est un fait.
- Toutes les époques, toutes les cultures ?
- Depuis toujours. Tout arrive tout le temps.
- Notre avenir est en train de se produire maintenant ?
- Et s'est déjà produit avant. Tout arrive tout le temps. Si je dis ça, c'est parce que le temps dépend du point d'où on l'observe. Si les événements ont l'air de se produire, c'est que parce que nous sommes ici. Si nous nous trouvions ailleurs, ils ne se seraient pas encore produits. Si on pouvait déplacer notre point de référence par rapport à l'événement en cours, on pourrait modifier la façon dont on le perçoit. Donc, si on pouvait constamment changer d'endroit, on pourrait faire l'expérience du fait que tout arrive tout le temps.
- Les gens ne s'imaginent pas faire ce genre de choses.
- C'est bien dommage. Mais c'est possible. Je pense qu'un jour, quelqu'un finira par dire : « Oui, c'est vrai. » Maintenant, si on prend ça comme prémisses de base, alors le voyage dans le temps ne pose aucun problème.
- (...) Mais là, vous parlez de se déplacer dans le temps. J'ai entendu des

mystiques dîtes ce genre de chose. Vous dites que c'est possible. Comment pourriez-vous le démontrer ?

– Il faudrait être un très bon mathématicien, ce que je ne suis certainement pas. C'est quelque chose que je considère comme une simple intuition. Pour moi, c'est un fait, et je vis en conséquence : tout arrive tout le temps. Lorsqu'un événement a lieu, cela a beaucoup à voir avec la position de l'observateur, et donc si l'événement en tant que fait réel doit être discuté ou examiné, il ne faut jamais oublier que notre perception de l'événement est un sous-produit de la position à partir de laquelle l'événement a été perçu, notre position dans le temps et l'espace. Si l'on pouvait modifier notre position dans le temps et l'espace, l'événement deviendrait autre chose. Il devient un événement futur, ou un événement passé, selon l'endroit où l'on se trouve¹.

FZ reprend ici à sa manière le principal argument de l'éternalisme qui confère au temps des propriétés spatiales : de la même manière qu'un lieu est situé au nord *en fonction* de ma position dans l'espace, un événement n'est jamais passé ou futur *en soi* mais sera antérieur ou postérieur *par rapport* à ma position dans le temps. Il faut ajouter à cela qu'une des caractéristiques propres à cette conception paternaliste, et qui découle de la théorie de la relativité, consiste à dire que n'importe quelle entité dans l'univers ne comporte pas seulement trois dimensions, ayant de cette manière une existence « dans » la durée, mais plutôt quatre dimensions : les trois dimensions spatiales, plus une dimension temporelle, cette dernière étant tout aussi constitutive que les trois premières. Par exemple, mon exemplaire de *Lumpy Gravy* existe si et seulement si l'album a une « partie temporelle » lorsque je l'ai écouté pour la première fois il y a vingt ans, et une autre part temporelle lorsque je l'utilise en ce moment-même. Ce ne sont pas uniquement les propriétés spatiales mais la totalité de ces parties temporelles qui forment le disque. FZ : « La nature d'une chose dépend plus de *quand* elle se produit que de toute autre chose. Tu ne peux pas définir une chose avec précision tant que tu ne sais pas *quand* elle existe². » Tout être, quel qu'il soit, se retrouverait ainsi « étendu » sur une pluralité d'instant, à la manière d'un « vers spatio-temporels ». Toute chose serait moins une substance qu'une suite d'événements, un processus continu étalé sur plusieurs phases temporelles, et qui dessinerait une ligne d'univers qui se déplacerait dans un bloc d'espace-temps, ce dernier n'étant lui-même pas soumis à une forme de temporalité.

1. Bob Marshall, « Frank Zappa interview », *op. cit.* Il s'avère que la thèse paternaliste semble être confirmée par les recherches contemporaines sur la gravitation quantique. Voir par exemple Carlo Rovelli, *Et si le temps n'existait pas ?*, Paris, Broché, 2014. Pour une exposition du concept d'éternalisme, on peut se référer aux recherches de Baptiste Le Bihan (*Qu'est-ce que le temps ?*, Paris, Broché, 2019).

2. Don Menn, « The mother of all interviews », *op. cit.* Nous soulignons.

Mais si l'on part du postulat que chaque instant ne cesse jamais d'arriver, il en résulte des conséquences vertigineuses, dans la mesure où cela oblige à considérer notre vie *sub specie aeternitatis*. À l'instar de l'épreuve nietzschéenne de l'Éternel Retour qui force à penser que chaque épisode de notre vie s'est déjà répété et se répétera encore une infinité de fois, l'éternalisme force à penser que ces mêmes instants non pas se répètent, mais plus exactement existent de toute éternité. Aussi, lorsqu'un journaliste demande à FZ s'il croit en une forme d'immortalité, il répond : « L'immortalité existe depuis toujours. Mais les gens n'en savent rien. Tout dépend de ce qui meurt et de ce que devient immortel. Si l'immortalité signifie que rien ne meurt, que n'importe quel organisme existera pour l'éternité, alors je crois que c'est déjà le cas. Mon enveloppe se décomposera, mais mon être perdurera comme il le fait déjà depuis des milliers d'années. Et c'est pareil pour toute chose¹. » Ainsi, nous pouvons mieux comprendre pourquoi FZ a une telle hantise de perdre son temps inutilement, puisque chaque instant de son existence serait selon lui à jamais gravé dans le marbre. C'est sur ce point que cette conception paternaliste du temps débouche finalement sur une forme d'éthique.

Lorsque Matt Groening, inventeur des Simpsons, lui demande pourquoi le commun des mortels ne perçoit pas le temps sous sa vraie nature, FZ répond : « Je pense qu'on se fixe des limites pour s'assurer un certain confort. Il y a des gens qui ont besoin de limites, et ils s'inventent autant de boîtes que nécessaire. C'est comme ces hommes qui ont inventé les armures. Ils voulaient se protéger "des coups et des flèches d'une injurieuse fortune" etc. Les gens font la même chose sur le plan mental et psychologique. Ils fabriquent leur propre armure. Ils confectionnent leur propre trou à rats. Ils choisissent leur mode de vie. Qu'ils le fassent consciemment ou qu'ils soient encouragés par un gouvernement ou un système éducatif, quelqu'un les aide à confectionner cette boîte imaginaire dans laquelle ils vivent, même si elle n'est pas nécessaire². » De ce point, son adage *crushes all boxes* (pulvérise toutes les cases) prend une tournure qui n'est pas seulement esthétique mais aussi éthique. L'illusion du temps qui passe ne serait donc qu'un produit de notre subjectivité, un produit de notre cerveau qui générerait une différenciation entre les trois stases temporelles : passé, présent et futur. Un point de vue que FZ expose avec sa fresque musicale « The Adventures Of Greggery Pécary » dans laquelle un chef d'entreprise porcin, lors d'une méditation sur l'éternité, conceptualise le calendrier qui déclenche un phénomène thermodynamique qui à son tour génère la chronologie.

L'éternalisme est intimement rattaché à la théorie physique de l'« Univers-bloc » qui consiste en une approche quadridimensionnelle de la réalité, c'est-à-dire un bloc d'espace-temps au sein duquel temps et espace ne forment qu'un seul et

1. Nils Fischer et Lars Villemoes, « Frank Zappa pa slap line », *MM*, février 1976.

2. Don Menn, « The mother of all interviews », *op. cit.* Le passage entre guillemet est une citation d'*Hamlet* de Shakespeare.

même continuum. Cet univers-bloc, qui comprend la totalité de ce qui existe de toute éternité, est décrit par FZ comme une « Grande Note » (*Big Note*): « Je vois l'Univers comme quelque chose d'interconnecté, pas tellement comme une grande chose extrêmement compliquée, mais comme un gros putain d'élément¹. » Une première référence à cette idée se trouve dans un échange publié sur *Lumpy Gravy* en 1968: « Tout dans l'univers est fait d'un élément, qui est une note, une seule note. Les atomes sont des vibrations qui sont des extensions de la Grande Note. Tout est une note. » Ce n'est qu'après sa mort, en 1994, qu'est publiée la suite de cette conversation sur son album-testament *Civilization Phaze III*:

- Nous sommes... en fait, la même note, mais...
- Mais à une octave différente.
- C'est ça. Nous sommes 4,928 octaves en dessous de la Grande Note.
- Tu essaies de me dire que... que l'univers entier gravite autour d'une seule note?
- Non, il ne tourne pas autour, c'est ce qu'il est. L'univers est une note. Tout le monde sait que les lumières sont des notes. La lumière, la lumière elle aussi n'est qu'une vibration de cette note. Comme tout le reste.
- Cette unique note rend tout le reste tellement insignifiant.

À l'occasion d'une interview en 1968, FZ assimile cette Grande Note au divin: « Dieu est étroitement lié à la musique. Je ne le perçois pas sur un plan émotionnel. (...) Il est comme une Grande Note. Tout, semble-t-il, est constitué de vibrations. La lumière est une vibration, le son est une vibration et il est fort probable que, lorsqu'on les décompose, les atomes eux-mêmes ne soient rien d'autre que des vibrations de cette Grande Note. En étudiant ces vibrations, il est possible de se rapprocher d'une sorte de force universelle, si on veut tomber dans une sorte de vulgarisation à deux balles. Mais c'est comme ça que je vois les choses². » Ce concept de la Grande Note comme Un-Tout cosmique est le principe générateur de toute son esthétique. Il a pour conséquence cette vision de l'histoire comme un réservoir où tout est coprésent, et dans lequel le compositeur peut puiser et cultiver un pluralisme esthétique radical, entrechoquant Stravinsky et Iron Butterfly, be-bop et tango, reggae et boléro, musique baroque et électronique. La Grande Note implique également que toute chose soit convertie en phénomènes vibratoires, et de fait, que tout élément soit en dernière instance de nature musicale. C'est ainsi que la pantonalité explorée à partir de Cage trouve son assise métaphysique. Et c'est ce qui explique aussi que la Continuité Conceptuelle se caractérise par un panthématisme, autrement dit que tout peut devenir thème puisque tout est musique: mélodie, arrangement, mais aussi mot, image, objet, action, personne. Finalement, qu'est-ce que le *Projet/Objet*, sinon

1. Bob Marshall, « Frank Zappa interview », *op. cit.*

2. Stuart J. Scott, « Frank Zappa – The head mother », *op. cit.*

la ligne d'univers tracée par FZ lors de son existence sur cette terre? Comme il l'explique au journaliste Charles Shaar Murray en 1974:

- Tu connais nos enregistrements, tu nous as vus jouer quelques fois, tu m'as interviewé trois ou quatre fois, tu as lu beaucoup de choses sur nous mais tu ne sais *rien*. Pour savoir de quoi il s'agit, il aurait fallu que tu sois là pendant toute la durée de l'opération.
- Mais Frank, personne n'a été là pendant toute la durée de l'opération, sauf toi.
- Exact¹.

À l'occasion d'une interview accordée cette fois à *Seventeen* en 1974, le compositeur relie les vibrations de la Grande Note au problème du temps: « Je crois que la substance fondamentale de l'univers se présente sous la forme d'ondes, et non de particules subatomiques. Alors si les deux composantes de l'univers, l'onde et le temps, ne sont en fait qu'une seule et même chose, et si une onde est équivalente à une autre onde, tout instant est équivalent à tout autre instant et donc tu ne vas nulle part puisque tu es déjà passé par là. En observant tout ce mécanisme de loin, ce ne serait qu'un objet solide... » Cet « objet solide » qui correspond à la totalité de l'Univers, FZ le décrit comme une « sphère de Moebius, qui se déplace simultanément vers l'intérieur et l'extérieur². » Autrement dit, la sphère ne cesse de vibrer sur elle-même. FZ considère que le but ultime de toute forme d'art serait de faire prendre conscience de la vérité de l'éternalisme, de cette sphéricité de l'univers dans laquelle tous les instants sont équivalents et simultanés, allant ainsi à contre-courant de cette intuition fondamentale jadis formulée par Héraclite: on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve. Mais par quel moyen peut-on rompre avec notre condition chronologique par le biais de la musique qui est l'art du temps par excellence? Lorsque Matt Groening, lui demande comment le fait de composer s'inscrit dans cette théorie temporelle, FZ élude la question et affirme dans le même temps en être capable: « C'est juste

1. Charles Shaar Murray, « How to write, sub, and lay out a Frank Zappa lookin' back », *New Musical Express*, 16 novembre 1974.

2. Rob Fixmer, « A matter of taste », *Bugle American*, 17 décembre 1975. L'image d'une « sphère éternelle » où régnerait une simultanéité absolue est une idée classique de la philosophie que l'écrivain Borges retrouve aux origines même de la pensée grecque dans ses *Enquêtes*: « Six siècles avant l'ère chrétienne, le rapsode Xénophane de Colophon, dégouté des vers homériques qu'il récitait de ville en ville, stigmatisa les poètes qui avaient attribué aux dieux des caractères anthropomorphiques et proposa aux Grecs un seul dieu, à savoir une sphère éternelle. » En bon disciple, Parménide décrit l'Être comme affranchi du temps successif et de forme sphérique. Dans le *Timée* de Platon, en accord avec la tradition pythagoricienne, le Demiurge donne une forme sphérique au cosmos qu'il appelle « image mobile de l'éternité ». Plotin décrit l'idée de l'éternité comme une vie qui possède tous les moments de son existence dans une simultanéité parfaite, puis à sa suite Boèce, Saint Thomas d'Aquin, Nicolas de Cues... Une idée que l'on retrouve chez certains compositeurs contemporains de FZ, tels que Stockhausen ou Bern Alois Zimmermann.

quelque chose que tu fais. Tu vois, je peux le faire, alors je le fais. Tu peux concevoir des dessins animés, alors tu le fais, et tu peux faire marrer les gens, alors tu le fais. Et si quelqu'un essayait de t'en empêcher, tu le tuerais, pas vrai¹? »

COSMIC DEBRIS LA SIMULTANÉITÉ CHAOTIQUE

En premier lieu, on remarque que le principe de l'enregistrement, qui fixe les instants passés autorisant ainsi leur répétition, permet une approche concrète de la question. Si l'on considère l'ensemble du corpus zappaïen qui regroupe des enregistrements allant de 1958 à 1993, l'idée que tout arrive en même temps et que chaque instant persiste pour toujours est virtuellement concrétisée. Le fait que « Billy The Mountain » ait été joué sur scène le 7 août 1971 en Californie persiste grâce à la publication de l'album *Just Another Band From L.A.*, et concrétise le fait que cette interprétation, sur un plan métaphysique, continue d'exister dans l'Univers. On remarque d'ailleurs que la plupart de ses disques s'étirent volontiers sur de grandes échelles de temps, telle la compilation *The Lost Episodes* qui regroupe des musiques enregistrées entre 1958 et 1980, soit une période vingt-deux ans condensée en moins de quatre-vingts minutes. Certaines compilations sont également montées de telle façon que des périodes éloignées se succèdent de manière abrupte. *You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 1* enchaîne ainsi une version de « Zomby Woof » datant de 1982 avec une reprise de « Sweet Leilani » de 1969, soit un bond instantané de treize ans en arrière. Bien plus, FZ utilise des enregistrements de diverses dates pour une *unique* composition : « Drowning Witch » a nécessité un montage à partir de quinze prises live dont certaines ne font que deux mesures. Dans un souci plus démonstratif, FZ mixe deux versions d'une même chanson, mais éloignées dans le temps. Ainsi à l'écoute de « Lonesome Cowboy Nando », l'auditeur transite d'une interprétation de la parodie country « Lonesome Cowboy Burt » datant d'un concert donné à Los Angeles en août 1971 à une reprise jouée à Gênes en juin 1988.

Si le travail de production permet d'immortaliser et de rapprocher des enregistrements plus ou moins éloignés dans le temps de manière diachronique, FZ prend aussi le problème sous un angle synchronique grâce à ce qu'il appelle la xénochronie. Il s'agit d'un procédé révolutionnaire qu'il exploite pleinement à partir des années soixante-dix, et qui consiste à s'emparer de diverses improvisations enregistrées à des dates et dans des contextes musicaux différents (tonalité, rythme...) pour ensuite les mixer et former une composition disjonctive. Ainsi la

1. Don Menn, « The mother of all interviews », *op. cit.*

chanson funk « Keep It Greasy » superpose-t-elle un solo de guitare enregistré sur scène à Munich en mars 1979 sur un rythme en 11/4, tandis que la section rythmique joue en 21/16 dans un studio de Los Angeles. On pourrait rétorquer que le propre du travail en studio est de superposer diverses prises réalisées à différents moments. Toutefois, la singularité du principe xénochronique tient en la rencontre de deux contextes musicaux tout à fait différents et s'ignorant l'un l'autre. De cette façon, FZ crée une aberration temporelle, puisque ces musiques qui battent sur des fréquences et des rythmes divergents ne sont *a priori* pas faites pour se rencontrer et encore moins s'harmoniser. Une façon de « voyager dans le temps » puisque l'on se trouve à cheval sur deux moments différents qui s'entrelacent et génèrent une dynamique tout à fait nouvelle. Pour le constater, il suffit par exemple de comparer le solo de guitare de « Keep It Greasy » dans son contexte d'origine (« Outside Now (Original Solo) ») pour s'apercevoir que la xénochronie a pour conséquence de transformer la nature de l'improvisation en lui ajoutant une session rythmique tout à fait différente.

La question qui se pose maintenant est de savoir si une telle simultanéité est possible non plus de manière virtuelle, c'est-à-dire par le biais de l'enregistrement comme artefact, mais dans l'esprit de l'auditeur. Bien qu'il s'agisse d'un aspect des plus contre-intuitif, certains témoignages révèlent qu'une écoute à la fois intérieure et savante permettrait ce genre de prouesse, la pensée parvenant par de puissantes rétentions et protentions à embrasser simultanément les divers moments d'une œuvre musicale. Le chef d'orchestre Alfred Lorenz rapporte une telle expérience, éprouvée alors qu'il travaillait sur la musique de Wagner: « Lorsqu'on connaît parfaitement par cœur une œuvre dans tous ses détails, il arrive des moments où la conscience du temps disparaît tout à coup et l'œuvre entière est présente simultanément dans la conscience, en quelque sorte "spatialement", le tout avec une extrême exactitude¹. » Avant Lorenz, Mozart se confiait dans une lettre à propos d'une expérience similaire qui intervient cette fois lors du processus de composition: « L'œuvre est alors achevée dans mon crâne, ou vraiment tout comme, même si c'est un long morceau, et je peux embrasser le tout d'un seul coup d'œil comme un tableau ou une statue. Dans mon imagination, je n'entends pas l'œuvre dans son écoulement, comme ça doit se succéder, mais je tiens le tout d'un bloc, pour ainsi dire. Ça, c'est un régal! L'invention, l'élaboration, tout cela ne se fait en moi que comme un rêve magnifique et grandiose, mais quand j'en arrive à super-entendre ainsi la totalité assemblée, c'est le meilleur moment². » De cette manière, le compositeur ou le chef d'orchestre deviennent le « dieu » de l'œuvre puisqu'ils en ont une audition intérieure complète. Sont-ce là des indices de ce que FZ aurait vécu en composant, cette « intuition » l'assurant de la réalité de l'éternalisme? On ne peut que

1. Theodor Adorno, *Essai sur Wagner*, Paris, Gallimard, 1993, p. 37.

2. Jean et Brigitte Massin, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Paris, Fayard, 1990, p. 474.

demeurer dans l'expectative, bien qu'il use lui aussi de métaphores spatiales pour décrire ses compositions qu'il assimile à une sculpture, une toile, un avion ou une maison. Dans son autobiographie, il décrit l'agréable sensation que procure le fait d'écouter intérieurement la musique lorsqu'il compose: « Je trouvais ça chouette d'entendre dans ma tête tout ce que j'écrivais, je ne me lassais pas de trouver ça magique, complètement ensorcelant. Être capable d'écrire un morceau de musique et de se le jouer mentalement, c'est une sensation qui n'a rien à voir avec la simple faculté d'entendre de la musique, au sens propre. » Toutefois, la description que donne FZ de cette étape de travail n'est pas univoque. Comme il s'en confie à sa secrétaire Pauline Butcher: « La plupart du temps, je n'ai pas la moindre idée de ce que ça va donner une fois joué. Je n'en sais rien. Je veux composer aussi vite que possible avant de perdre le fil, et je suis aussi surpris que n'importe qui une fois que c'est terminé¹. » Bien plus tard, il explique que l'étape qu'il aime le moins dans la création à partir du Synclavier est lorsque l'ensemble prend justement forme: « Le moment plus ennuyeux quand tu composes, c'est quand tu comprends enfin quel est l'objet sur lequel tu travailles, que tu en connais les limites, que tu sais où ça commence et où ça finit, et qu'arrive à la corvée de la mise en ordre². » Tout l'opposé de la démarche mozartienne en somme.

Du côté de l'auditeur, la musique de FZ faite de styles hétérogènes, de ruptures, de polyrythmies semble au contraire s'opposer à toute possibilité d'en avoir une perception holistique. En cela, son esthétique est aux antipodes de la pensée classique fondée sur l'harmonie: « j'aime les choses qui n'ont pas de résolution³. » Son art rejoindrait bien plutôt le chaos développé par les avant-gardes au début du xx^e siècle: dadaïsme, mais aussi futurisme, surréalisme... Un héritage qui n'est pas contradictoire avec les rêves d'unité et de totalisation, puisque ces divers mouvements artistiques ont partagé un même idéal: dépasser le temps successif au profit d'un temps spatialisé. Contrairement à une idée reçue, la transition entre le romantisme et la modernité ne constitue pas une rupture radicale mais une continuité. Ces deux périodes ont en commun l'hypothèse cosmique d'un rythme universel, l'insistance sur une interaction entre l'homme et l'univers, mettent l'accent sur la dilution de l'individu dans le grand Tout, et enfin considère l'art comme l'expression d'une vie universelle à laquelle l'homme peut se mettre à l'unisson pour s'y perdre en tant qu'être fini. Autant de caractéristiques que Nietzsche prêtait déjà au projet wagnérien dans son ouvrage *La Naissance de la tragédie*. En revanche, à la différence de la simultanéité romantique qui idéalise l'œuvre d'art totale, il faudrait plutôt parler, pour ce qui concerne la simultanéité moderniste, d'une œuvre à « effet total ». En ce sens que l'accent

1. Pauline Butcher, *Freak Out! My Life with Frank Zappa*, Londres, Plexus, 2011, p. 136.

2. Don Menn, « The mother of all interviews », *op. cit.*

3. Dan Forte, « Pop music's central scrutinizer », *M.I.*, novembre 1979. La résolution est le processus musical qui transforme une dissonance en une consonance.

n'est plus mis sur une synthèse réconciliatrice (simultanéité harmonique) mais sur le montage de fragments hétérogènes, l'absence de hiérarchie, l'incohérence et l'insolite (simultanéité chaotique). Non plus résorber les différences mais au contraire les multiplier et les exacerber.

Une logique propre au fragment que FZ partage avec ces avant-gardes, notamment lorsqu'il déclare : « Mon plus grand plaisir consiste à trouver les éléments les plus dissemblables pour les coller ensemble. Tout ce qui semble complètement impossible¹. » Il ajoute que son art consiste non seulement à extrapoler n'importe quel matériau jusqu'à sa plus « extrême absurdité² », mais que le *Projet/Objet* dans son ensemble forme une « gigantesque absurdité ». Un terme clé dans la mesure où celui-ci a une origine musicale, *absurdus* désignant ce qui sonne mal, demeure dissonant, autrement dit ce « qui n'est pas dans le ton ». Ce n'est qu'ensuite que le terme latin est passé de la dissonance à l'illogisme, d'une réaction auditive désagréable à une idée qui contrarie l'esprit : *absurdus* concerne d'abord un problème de résonance, puis un problème de raisonnement. Une absurdité est ce qui n'est pas en accord, à la limite ce qui ne peut être entendu, ce qui demeure « sourd », d'où la dérivation vers son sens contemporain : ce qui dépasse l'entendement. Ainsi la simultanéité chaotique – autrement dit absurde – ne peut tendre vers ce que FZ appelle avec dédain une « monochromotonie », mais vers une *co-incidence*, c'est-à-dire une réunion *a priori* impossible de séries divergentes. Dans ce cas, comment une musique absurde dépasserait-elle le temps successif au profit d'une simultanéité d'instant à l'origine séparés ? Comment l'auditeur pourrait-il être amené à « super-entendre » une musique qui se refuse à toute harmonisation ?

SWANS? WHAT SWANS? LE SUBLIME ZAPPAÏEN

En 1971, FZ écrit à propos de sa formation du moment : « Comment nous sonnons est plus que comment nous sonnons³. » Cela revient à dénoter une présence inaudible qui serait logée dans le phénomène sonore. Considérons le cas des leitmotifs de la Continuité Conceptuelle. Ceux-ci font office de synecdoques musicales et suscitent un début de condensation dans l'esprit de l'auditeur. C'est un fragment qui, dans son éphémère apparition, enveloppe un espace plus vaste qui correspond à l'œuvre d'où il est tiré. Dans le même temps, ces leitmotifs témoignent toujours d'un *excès* sur ce que l'imagination de l'auditeur peut schématiser. Comme FZ l'écrit encore à propos de ses concerts : « (...) il y

1. Craig McGregor, « Zapparap on the Zappaplan », *op. cit.*

2. Drew Wheeler, « Frank Zappa's crusade – 25 years and counting », *Billboard*, mai 1990.

3. Frank Zappa, « Hey hey hey, mister snazzy exec! », *Circular*, 20 septembre 1971.