

Frank Zappa : un intellectuel « spécifique »

par Marc-André Gagnon¹

*Information is not knowledge
Knowledge is not wisdom
Wisdom is not truth
Truth is not beauty
Beauty is not love
Love is not music
Music is the Best².
Frank Zappa*

Frank Zappa compte parmi les plus grands compositeurs de notre siècle. Pourtant, peu de gens connaissent le sens et la portée de son œuvre. Beaucoup en gardent l'image d'un rocker psychédélique controversé, un guitariste poilu et bruyant, produit typique de l'époque *freak* des années 1960-70. En fait, le personnage Zappa est tellement plus complexe qu'il est très difficile de le cerner. On sait tous que Zappa a été un musicien (chanteur, guitariste, batteur, claviériste et même chef d'orchestre), mais il fut aussi producteur, réalisateur, écrivain et peintre³. Quand on lui

¹ Merci à Nicolas Masino, Lawrence Olivier et Thierry Hentsch pour leur aide précieuse.

² L'information n'est pas le savoir. Le savoir n'est pas la sagesse. La sagesse n'est pas la vérité. La vérité n'est pas la beauté. La beauté n'est pas l'amour. L'amour n'est pas la musique. La musique c'est le sommet.

³ La peinture a constitué une importante partie de son travail au début de sa carrière dans les années cinquante et soixante. Par la suite, en plus de la musique, il réalisera une dizaine de films, écrira quelques bouquins. Zappa a aussi monté des comédies musicales et réalisé des montages photos (qui paraissaient dans des magazines érotiques).

demandait ce qu'il faisait dans la vie, il répondait toujours qu'il était compositeur :

Ce que je fais c'est de la composition. Il se trouve que j'emploie des matériaux autres que les notes pour mes pièces. La composition est un processus d'organisation, exactement comme l'architecture. Du moment que vous pouvez conceptualiser le processus organisationnel, vous pouvez devenir compositeur – et ce, dans n'importe quel médium⁴.

[Zappa, 1989, p.139]

Zappa maîtrise en effet un large éventail de médias qu'il met au service de ses créations. C'est toutefois dans la musique qu'il excelle. Entre 1966 et 1992, Zappa a réalisé plus de 70 albums (la plupart doubles ou triples) ; sa musique a été jouée par le *London Symphony Orchestra* dirigé par Kent Nagano, par l'*Ensemble intercontemporain* de Pierre Boulez ou encore par l'*Ensemble Modern* de Francfort.

Aux premières écoutes, la musique de Zappa semble souvent discordante, voire chaotique. En allant à l'encontre de la plupart des normes acoustiques traditionnelles, elle nous révèle le carcan pas toujours conscient de nos goûts musico-culturels. Enfanté en bonne partie par le grand Varèse, le style zappatique inaugure une approche entièrement nouvelle de la musique, ses compositions musicales sont des plus variées. Zappa réussit à intégrer dans sa musique (*intégrer*, et non pas seulement *introduire*) les différentes formes et styles musicaux à sa portée (du *doo-wop* ou du *Rhythm'n'Blues* à l'électro-acoustique, à la musique primitiviste ou atonale de Webern en passant par le jazz progressif distordu des années 70, les mélodies bulgares et les rythmes du swing). Cela fait de ses

⁴ Traduction des textes de F. Zappa par Phival, institut Trempet.

compositions des musiques imprévisibles et difficiles à saisir d'emblée. De plus, la volonté omniprésente d'anéantir chaque norme musicale ou matérielle qui se présente à lui, la « déconstruction normative », reste caractéristique de l'œuvre de Zappa. Le patrimoine qu'il nous a laissé est le fruit d'un esprit libre qui n'a jamais su se soumettre aux contraintes ni aux moules institutionnels en vigueur, que ce soit dans le champ de la musique ou même de la politique. En effet, pour maintenir l'intégrité de son œuvre contre des institutions culturelles pas toujours enthousiastes envers les « déviants créatifs et autodidactes », Zappa devra s'impliquer continuellement au niveau politique et témoigner devant plusieurs tribunaux qui cherchent à censurer ses œuvres. Il va, entre autres, jusqu'à se présenter au Congrès américain pour offrir un vibrant plaidoyer lors des audiences sénatoriales sur le projet de loi des *Washington Wives* en 1985 ; il s'impliquera aussi en Tchécoslovaquie, après la chute du régime communiste, pour développer et financer de nouvelles institutions culturelles libertaires⁵ (il fonde à cet effet une organisation de réingénierie sociale intitulée « *Why not ?* »). Il va jusqu'à se présenter aux élections présidentielles américaines en 1991 mais il retire sa candidature par la suite pour raisons de santé. Il meurt quelques mois plus tard d'un cancer de la prostate.

⁵ Il rencontrera Vaclav Havel et les ministres de la culture et de l'économie. Notons que certaines chansons de Zappa étaient devenues, dès la fin des années 60, de véritables hymnes de résistance contre l'idéologie soviétique dans certains milieux *underground* de Hongrie et de Tchécoslovaquie [Zappa, 1993, pp. 90-96].

Zappa s'est toujours attaqué et à la droite américaine puritaine (État républicain, télé-évangélistes, etc...) et à l'idéologie soviétique (on trouve aujourd'hui deux statues de Zappa érigées en Europe de l'Est, à Prague et à Vilnius, en Lituanie ; ces statues soulignent le souffle de liberté qu'apportait la musique de Zappa pendant le régime soviétique). Mais on rencontre aussi chez lui des critiques acerbes contre la plupart des mouvements de gauche et même contre le « flower power » des années 60. Bref, il s'est dressé contre toutes les formes d'obstacles susceptibles d'entraver son cheminement créatif, au premier rang desquels figurent les idéologies institutionnalisées :

Pour les administrateurs de droite, les artistes et les gens qui créent sont une menace à leur style de vie. Et pour les gars de gauche, les artistes et les rêveurs sont des outils de propagande (...) Une bande voudrait vous écraser et l'autre vous coopter et s'emparer de vous afin que vous vous engagiez pour faire la promotion de leurs idéaux. Ainsi, tous ceux qui ont une imagination doivent se méfier des deux gangs.

Zappa & Marshall, 1988]

Zappa, misanthrope, refusera toujours de sacrifier l'être au paraître, quitte à en payer le prix.

L'apprentissage de la musique chez Zappa

C'est par l'écoute du *Rhythm'n'Blues*, musique habituellement réservée aux Noirs, que Zappa, vers l'âge de 10 ans, attrape la piquûre de la musique et commence à s'y intéresser réellement, notamment en apprenant vers 12 ans à jouer de la batterie. Mais c'est en lisant une critique d'un album d'Edgar Varèse (« Ionisation », de l'album *The Complete Works of Edgar Varèse, vol.1*) que Zappa découvre l'univers de la composition. L'article stigmatisait l'œuvre de Varèse en la décrivant

comme la pire musique au monde, uniquement de la percussion, une terrible cacophonie. Cet album est le premier que Zappa achète, après un an de recherche dans tous les magasins de sa région. Un an plus tard il s'offre son deuxième disque, « *Le Sacre du printemps* » de Stravinsky, qualifié à l'époque de « *Massacre du tympan* ». Zappa voue rapidement un culte à Edgar Varèse. Ainsi, le jour de ses quinze ans, il utilise les 5 \$ reçus en cadeau pour téléphoner à son idole (le premier interurbain de la famille Zappa !). Edgar Varèse absent, il parle à son épouse, Louise. L'année suivante, Zappa lui écrit une lettre pour lui exprimer son admiration et lui faire part de sa vision musicale. Zappa a déjà commencé à composer et sa lettre témoigne d'une conception de la musique qui perdurera dans l'ensemble de son œuvre.

Mr. Edgar Varese
188 Sullivan St.
New York, New York

Cher Monsieur,
*Peut-être vous rappelez-vous de moi, je vous ai donné un coup de fil un peu stupide en janvier dernier. Au cas où vous ne vous en souveniez pas, je m'appelle Frank Zappa Jr., j'ai 16 ans... ce qui pourrait expliquer en partie pourquoi je vous ai dérangé l'hiver dernier. (...) Cela peut vous sembler étrange, mais depuis l'âge treize ans, je m'intéresse à votre musique. Tout a commencé quand un disquaire m'a vendu le premier volume de « *The Complete Works of Edgar Varèse* ». (...) Ça m'a coûté 5.40 \$, ce qui à cette époque me semblait énorme et compte tenu de mon âge m'a laissé fauché pendant trois semaines. (...) Après avoir lutté pour comprendre la présentation de M. Finklestein à l'arrière du disque (...) j'ai commencé à emprunter des livres à la bibliothèque sur les compositeurs et la musique modernes pour apprendre tout ce*

que je pouvais sur Edgar Varèse. (...) Quand notre professeur d'histoire nous a demandé de faire le portrait d'un Américain qui a réalisé quelque chose d'important pour les États-Unis, j'ai écrit sur vous, la Ligue Pan-Américaine des Compositeurs et la New Symphony. J'ai coulé. Le prof n'avait jamais entendu parler de vous et m'accusa d'avoir tout inventé. Stupide, mais vrai. (...) Tout au long de ma vie, j'ai développé seul les talents et capacités que le Bon Dieu m'a donnés. Quand le moment vint pour Frank d'apprendre à lire et à écrire la musique, Frank c'est aussi formé par lui-même. (...) Cela fait deux ans que je compose, et j'utilise une technique strictement dodécaphonique en produisant des effets qui font penser à Anton Webern. (...) Cela peut vous sembler étrange, mais je pense que j'ai de nouvelles idées à vous offrir. La première est une élaboration autour du principe de la dynamique contrapuntique de Ruth Seeger, et la deuxième est une extension de la technique dodécaphonique que j'appelle le carré d'inversion. Cela permet de composer de la musique pantonale harmoniquement construite dans des structures et des progressions logiques tout en continuant d'abandonner la tonalité. (...) Sincèrement vôtre...

Les influences de Zappa ne se limitent pas aux seules musiques de composition ; il s'inspire aussi de Johnny Guitar Watson, Guitar Slim, Howlin' Wolf. Batteur pour des groupes de *Rhythm'n'Blues*. L'autodidacte Zappa compose aussi de la musique orchestrale. En fait, Zappa n'a jamais fait de différences d'étiquettes entre les musiques sérieuses et populaires :

Comme je n'avais aucune formation académique, ça ne faisait aucune différence pour moi d'écouter Lightnin'Slim, ou un groupe de chanteurs appelés Jewels (...) ou Webern, Varèse ou Stravinsky. Pour moi, ils faisaient tous de la bonne musique.

[Zappa, 1989, p. 34]

Zappa s'initie donc très tôt à la musique et avec une ferveur hors du commun. Mais le plus surprenant c'est qu'il ait réussi à développer un large horizon musicologique sans aucune référence esthétique. La seule esthétique qu'il reconnaisse, c'est sa propre oreille : *j'aime ou j'aime pas*.

À l'âge de 18 ans, Zappa commence à jouer sérieusement de la guitare. Il ajoute pour un temps la peinture à ses activités et gagne des prix comme celui du « *State Wide Art Competition* ». Il écrit la musique pour deux films de série B (*Run Home Slow & The World's Greatest Sinner*). À 21 ans, Zappa ouvre son propre studio : *Studio Z* (il habite alors à Cucamonga, Californie). À 22 ans, lors de sa première grande apparition à la télévision, au *Steve Allen Show*, il joue une pièce musicale à partir d'une bicyclette ! À 24 ans, il sera condamné pour « complot pornographique » : il avait réalisé sur commande une trame audio jugée pornographique parce qu'on y entendait des grincements de lit avec des « bruits de baise ». Il sera condamné à six mois de prison et trois ans de probation mais ne fera que dix jours en prison et un an de probation (il perdra tous les enregistrements qu'il avait réalisés jusque-là mais, à son grand bonheur, sa mésaventure l'empêchera d'être recruté pour le Viet-Nam !).

C'est en 1964, avec le groupe « *Mothers of Invention* », que Zappa lance véritablement sa carrière musicale :

*Le projet Mothers avait été attentivement planifié quelques dix-huit mois avant qu'il ne décolle. (...) Je composais un mélange, un produit pour remplir le fossé entre la musique soi-disant sérieuse et celle que l'on dit populaire.*⁶

⁶ Frank Zappa en 1968 cité par Pete Frame, « The No. 53, Earliest Days of the Just Another Band from LA », *Zig Zag*, June 1975, p. 23, repris par

Ce qui caractérise sa musique, c'est sa constante volonté d'innovation. « *Freak Out !* » en 1966 fût le premier album-double de musique populaire mais aussi le premier album-concept : au lieu d'entendre une dizaine de pièces séparées (comme c'est normalement le cas), on peut suivre une continuité dans les pièces qui se déroulent devant nous comme dans un théâtre⁷. Pionnier de la distorsion sur les instruments et de l'enregistrement multi-pistes, Zappa est le premier à jumeler sur une même scène formation rock et orchestre symphonique. Le premier aussi à utiliser pleinement le *Synclavier* (échantillonneur) avec lequel il réalise deux albums entiers de musique contemporaine (*Jazz from Hell* (1986) et *Civilization Phaze 3* (1994), posthume). Zappa aime également les expériences auditives telles la « xénochronie », terme utilisé pour désigner les pièces où fusionnent, à partir de deux compositions différentes, deux enregistrements d'instruments qui jouent sur des bases rythmiques différentes afin de créer une nouvelle composition évidemment impossible à jouer sur une scène (comme dans *Zoot Allures*, 1976 et *Sheik Yerbouti*, 1979). Sa diversité de styles est telle qu'il n'hésite pas à réaliser et éditer quatre albums sur une période de trois mois ; cette logique est commercialement absurde pour tout autre artiste mais Zappa croyait que, de toute façon, chacun de ces albums s'adressait à des auditoires différents !⁸

Watson [1996].

⁷ Les musicologues citent habituellement le *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles comme le premier album-concept ; *Freak Out !* lui est cependant antérieur.

⁸ Rappelons que Zappa a réalisé plus de 70 albums sur une période de 26 ans ; la majorité des albums sont des albums doubles ou triples. Beaucoup de compositions et d'enregistrements de compositions inédites reposent encore dans les coins de la cave de la famille Zappa. Certains de ces enregistrements sont parus sous le titre *The Lost Episodes*, 1996.

Post-modernisme et framboisiers

Au moment même où il lance véritablement sa carrière musicale avec « *The Mothers of Invention* » en 1964, Zappa articule sa fameuse « continuité conceptuelle »⁹, c'est-à-dire une logique Projet-Objet où chaque objet, événement ou activité du sujet (Zappa), doivent participer au vaste projet global, la déconstruction normative, pour ne conserver que le plaisir de créer.

Le procédé privilégié par Zappa tout au long de sa vie consiste en effet à prendre tout ce qui lui tombe sous la main pour l'amalgamer de manière à ce que ça plaise à son oreille. On ne peut donc, à son propos, parler véritablement d'un style mais bien d'un *procédé*, d'une façon de faire. Zappa capte tout ce qu'il trouve pour le recracher au monde dans une sauce personnelle, une sauce où « Tous les ingrédients n'ont d'autre fin que le divertissement et ne devraient être confondus avec aucune autre forme d'expression artistique »¹⁰. Rien n'est sérieux, tout est divertissement et ce qu'il fait, il le fait pour le plaisir d'en faire bénéficier ses sens... et ses amis.

La seule étiquette qu'on pourrait donner à Zappa serait celle de post-moderne selon la définition du *Fontana Dictionary of Modern Thought* : « Le post-modernisme est souvent associé à une révolte contre l'autorité et contre la signification, et à une tendance au pastiche, à la parodie, à la citation, à l'auto-référentialité et à l'éclectisme ». C'est l'hétérogénéité des styles utilisés qui donnent toute sa saveur à la composition zappatique. Disciple de Varèse, mais aus-

⁹ Sur la *Conceptual Continuity*, thème cher à Zappa, voir son livre *Them or Us, The Book*, 1994.

¹⁰ Commentaire sur la pochette de « *Pierre Boulez Conducts Zappa : The Perfect Stranger*, 1984 ».

si de Stravinsky, Webern, Schönberg, Zappa a l'incroyable désinvolture de ne rien prendre au sérieux. Il peut donc imbriquer sa composition avec n'importe quoi, sans contrainte, pourvu que son oreille aime ce qu'elle entend. Sa musique correspond de manière étonnante au parallèle rhizomatique que Deleuze et Guattari établissent entre le courant post-moderne et les racines du framboisier [Deleuze & Guattari, 1976]. Celles-ci se développent en effet de telle façon qu'elles couvrent un maximum de territoire, tout en restant très proches de la surface du sol. Le démiurge zappatique fait de même : il récupère tout ce qui l'avoisine, multipliant matériaux et influences selon un « territoire » des plus étendus, tout en refusant le concept traditionnel de « profondeur » habituellement associé aux chefs-d'œuvre du passé¹¹ :

« Zappa, on le sait, refuse de faire une distinction entre *entertainment* et *art*, entre *trivial* et *profond*. Pour lui, la fonction première de la musique est de divertir, et le plaisir qu'il éprouve à écouter Varèse ne diffère pas, quant à son essence, de celui qu'il éprouve à écouter du Rhythm'n Blues. Zappa récupère délibérément les plus grands clichés qui l'entourent et les incorpore à sa mythologie personnelle. Il ne travaille pas qu'avec des notes ou des mots, mais aussi bien avec des stéréotypes culturels. Il est lui-même friand de films de série B, et son œuvre est parsemée de références à ce type d'imagerie. Il ne pose en fait pas de juge-

¹¹ Il est à noter que Zappa, contrairement aux autres post-modernes, ne fait pas qu'emprunter différents styles pour les juxtaposer un après l'autre ; il va plus loin en intégrant totalement ces différents styles à sa musique. Par exemple, Masino [1996, pp. 72-94] démontre comment la pièce *Zomby Woof* (sur *Overnite Sensation*, 1973) qui à l'écoute ne ressemble en rien à du Blues mais plutôt à un amalgame de rock progressif et de musique atonale, est en fait construite sur un modèle de Blues ! Le Blues, comme les autres styles musicaux utilisés par Zappa n'est pas emprunté, il est constitutif.

ment quant à la valeur esthétique des matériaux qu'il utilise. (...) Il est beaucoup plus concerné par la structure d'ensemble de ses créations que par la valeur esthétique de chacun de leurs matériaux, pris isolément. » [Masino, 1996, p. 109]

Il se sert de tout art en refusant l'aspect symbolique et normatif qui lui est attribué. L'art n'est plus un aspect sublimé du monde mais plutôt une entrave à la création. En fait, Zappa se moque de l'art : la création est un divertissement libre, et le monde de l'art une supercherie hypocrite destinée à des gens qui se croient plus « évolués » :

Je pense que le mot « art » a été transformé en bouillie pour les chats. Aujourd'hui vous entendez le mot « art » et vous pensez à des gens qui peignent et dont les œuvres sont admirées par des personnes riches dans des cocktails, et cela évoque un monde de toc, et je ne participe pas de ce monde. (...) Je ne crois pas que ce soit en entraînant les gens à consommer de l'art de cette manière, qu'ils deviendront plus sensibles, plus développés ou plus raffinés, en aucun cas. Cela ne les rend pas meilleurs, mais dupes d'un faux mode de vie. Le monde de l'art est véritablement un moyen d'abuser des gens qui ont créé cet art au départ.

[Zappa & Marshall, 1988]

Zappa va plus loin et nie l'idée même d'esthétique et d'art dans son ensemble. Ainsi, lorsque Florindo Volpacchio de la revue américaine de théorie critique *Télos*, lui demande s'il voit une distinction entre « grand et petit art », la réponse de Zappa est tranchante : « Ou quelque forme d'art que ce soit ? » [Volpacchio, 1991, p. 127]. Zappa nie l'idée que l'art ait déjà existé comme volonté créatrice puisque cette création n'est rien d'autre que le produit de normes artistiques aliénantes soumises à des volontés normalement conservatrices :

Toutes les normes, telles qu'elles étaient pratiquées dans l'ancien temps, ont été établies parce que ceux qui payaient les factures voulaient que les « tounes » qu'ils achetaient « aient un certain son ». Le roi disait : « Je vous coupe la tête si la musique ne sonne pas comme ça ». Le pape disait : « Je vous arrache les ongles si la musique ne sonne pas comme ça ». Le duc ou quelqu'un d'autre l'a peut-être dit d'une autre manière – et c'est pareil aujourd'hui : « votre chanson ne passera pas à la radio si elle ne sonne pas comme ça. ». Ceux qui pensent que la musique classique est de quelque manière plus élevée que la musique pop, devraient jeter un coup d'œil aux formulaires impliqués et à qui paye la facture. Il était une fois... un roi ou le Pape untel qui fixaient les normes. Aujourd'hui nous avons les diffuseurs attitrés, les responsables de la programmation, les DJ, et les gestionnaires des compagnies de disques – réincarnation banale des trous de cul qui ont façonné la musique du passé.

[Zappa, 1989, pp.186-187]¹²

Ce n'est pas tant qu'il existe des normes dans l'art, c'est plutôt que l'art lui-même est devenu une norme en soi. Pour transcender cette norme, il faut nier l'art et se replier sur une volonté créatrice perçue uniquement comme divertissement.

On trouve dans cette animosité envers l'art la clé du procédé zappatique. Il existe une animosité réciproque entre Zappa et l'art, institution à laquelle on s'intègre à travers l'apprentissage des normes esthétiques en vigueur : « *Le "manuel d'harmonie" contemporain est l'incarnation de ces maux, répertoriés sous forme de catalogue.* » [Zappa, 1989, p.187]. Faire de l'art, c'est tracer une frontière entre le bon goût et le mauvais goût, entre le sérieux et le populaire, selon des standards dé-

¹² Voir (entendre) aussi, Zappa, *Baktabak Records Interview Picture Disc #1* (entrevue #2).

finis ; c'est imposer une frontière à notre propre capacité d'imagination. L'apprentissage musical de Zappa fut, nous l'avons vu, méta-esthétique, sans considération pour les frontières tracées par l'art. S'excluant dès le départ du domaine de l'art et des habitudes esthétiques en vigueur, il apprécie et conçoit des œuvres d'abord pour lui-même, pour son propre goût. Zappa aime ce qu'il fait et ce qu'il entend même si cela ne répond pas aux schèmes artistiques en vigueur. Zappa se voit ainsi rejeté très jeune par le monde de l'art dans les frontières du mauvais goût. Puisque la norme établie le rejette, il rejette la norme établie. Si sa musique ne peut être de l'art, c'est que l'art est borné, prétentieux (par sa prétention au bon goût). Si sa musique n'est pas assez sérieuse pour être de l'art, tant pis ; elle sera divertissement. Ainsi, le compositeur en arrive à repousser toute limite normative à sa création et il y réussira aussi longtemps qu'il respectera la devise sacrée de l'imagination : *ne jamais se prendre au sérieux !*

L'anormativité comme projet politique

Si l'art est limite et que la véritable musique de composition n'est rien d'autre que du divertissement, alors Zappa soutient ironiquement que n'importe qui peut devenir compositeur :

Il suffit de suivre ces simples instructions : 1) Affichez votre intention de créer une « composition ». 2) Commencez une pièce à un moment donné. 3) Provoquez quelque chose pendant une certaine période de temps. 4) Terminez la pièce à un moment donné. 5) Trouvez du travail à temps partiel pour pouvoir continuer à faire ça. [Zappa, 1989, p. 162]

La seule contrainte du compositeur est donc d'ordre matériel¹³. Pour être rentable, la création doit

¹³ À ce sujet, une des théories fétiches de Zappa serait que le mouvement

obéir aux commandes et aux désirs des programmeurs de radio et des gérants des compagnies de disques. En créant une des toutes premières compagnies de disques indépendantes, Zappa fait un croc-en-jambe à toutes ces institutions culturelles qui cherchent à « normer » la création artistique. Le problème n'est pas qu'on puisse faire de l'argent avec la musique, c'est plutôt qu'on fasse de la musique pour faire de l'argent. Pour éviter ce problème, rien n'est plus sûr que de se trouver un emploi à temps partiel pour gagner sa vie plutôt que de le faire en prostituant ses propres œuvres.

Le pouvoir normatif n'a alors plus réellement de prise sur la possibilité même de composer ; la seule limite devient la volonté et l'imagination du compositeur. En effet, s'il est évident que le discours ambiant a une emprise certaine sur la volonté et l'imagination des individus, cette même volonté, cette même imagination permet de repousser les contraintes imposées par ce discours. Par un slogan comme « *L'information n'est pas le savoir. Le savoir n'est pas la sagesse. La sagesse n'est pas la vérité. La vérité n'est pas la beauté. La beauté n'est pas l'amour. L'amour n'est pas la musique. La musique c'est le Sommet.* » [album *Joe's Garage*, 1979], Zappa nous dit que « le Sommet », le plus important c'est l'imagination du compositeur (la musique étant perçue ici comme acte de création et non comme audition passive), puisque le compositeur construit lui-même son espace de liberté. La musique est une création personnelle qui s'inscrit dans le monde ; c'est un espace de liberté cristallisé. Mais Zappa va plus loin :

Alors si la musique c'est ce qu'il y a de meilleur, qu'est-ce que la musique ? Tout peut être de la musique, mais ça ne

minimaliste en musique aurait essentiellement pour cause la compression budgétaire des répétitions et des grandeurs des formations orchestrales.

devient de la musique que si quelqu'un veut que ce soit de la musique, et si les auditeurs décident de la percevoir comme de la musique. [Zappa, 1989, p.141]

Cette volonté créatrice correspond à une volonté réceptrice des auditeurs. À elles deux, elles créent une communauté de sens entre le compositeur et les auditeurs, et ce sens ne devrait être déterminé par rien d'autre que le sentiment personnel de chacun : *la règle ultime doit être : « Si tu trouves que ça sonne bien, c'est hot ; si tu trouves que ça sonne mal, c'est de la merde »* [Zappa, 1989, p.188]. Mais pour être capable de définir son choix musical et ses goûts personnels librement, il faut, selon Zappa, posséder une expérience musicale variée. Il faut être ouvert à différents horizons, avoir été initié à différentes perspectives... Et c'est là que réside tout le problème : *« Les auditeurs de radio américains, élevés sur une diète de _____ (remplir l'espace vide) ont connu un univers musical tellement restreint qu'ils ne peuvent même pas commencer à savoir ce qu'ils aiment. »* [Zappa, 1989, p.188]

En fait, l'oreille américaine est construite sur une norme sociale de « bonne » musique (les « bons » rythmes avec les « bonnes » progressions d'accords et la « bonne » sonorité) :

Debbie est incroyablement stupide. Elle a été élevée dans le respect de valeurs et de traditions qui pour ses parents sont sacrées. Parfois elle rêve d'être embrassée par un maître-nageur. Lorsque les gens du Bureau Secret d'où Tout est Dirigé ont découvert Debbie, ça les a exaltés. Elle était parfaite. Elle était sans espoir. Elle était leur genre de fille. Elle a été immédiatement choisie pour devenir l'Archétype de la Consommatrice Imaginaire de Musique Pop et l'Ultime Arbitre en Goûts Musicaux pour la Nation Entière, et désormais toute la musique allait être modifiée de manière à être

conforme à ce qu'ils avaient défini comme étant ses besoins et désirs¹⁴.

On devrait pouvoir se découvrir à travers l'expérience d'un vaste horizon musical, alors que celui-ci se voit restreint par une norme sociale omniprésente (Debbie !) dans les institutions de diffusion musicale et, par prolongement, dans l'esprit américain. Cette norme sociale, à strictement parler, n'interdit rien mais oblige à agir d'une certaine façon pour éviter l'exclusion. Une des phrases récurrentes de Zappa en entrevue est : *Sans déviation hors de la norme, le progrès n'est pas possible*, le progrès étant entendu comme le cheminement constant vers une plus grande liberté. Et c'est là que Zappa se surpasse : dans le « génocide des normes ».

Sa déviation de la norme le met de facto du côté des exclus, des marginaux : « *Je n'ai jamais voulu être bizarre. C'était toujours les autres qui me traitaient de bizarre.* »¹⁵ Sa prise de parole est considérée comme illégitime et anti-musicale. Mais puisque Zappa ne renonce pas à sa parole (concerts et albums vendus à grande échelle), il aura d'innombrables problèmes avec la censure : en plus du séjour en prison déjà mentionné, il a passé un an en chaise roulante après s'être fait attaquer sur scène en 1971 par un auditeur « scandalisé » (Zappa s'est brisé le cou et l'écrasement de son larynx a fait baisser sa voix d'un octave) ; il a subi des bris de contrat par des orchestres symphoniques (le *Royal Philharmonic Orchestra* de Londres a refusé à la dernière minute de jouer sa musique, jugée obscène ; une chan-

¹⁴ Extrait d'un discours prononcé par Frank Zappa durant la convention de la « American Society of University Composers » en 1984, cité in [Zappa, 1989, pp.189-194].

¹⁵ *Baltimore Sun*, 12 octobre 1986, cité in [Zappa, 1989, p.13].

son mentionnait le mot « brassière »). Aux États-Unis, en plein reaganisme, les machines à censure (Église et État), et les « listes noires » s'abattaient sur Zappa, avec à leur tête le P.M.R.C. (Parents Music Resource Center, organisme qui vise la censure de toute musique rock en dehors des normes de la tradition américaine et qui est dirigé par Tipper Gore, femme de l'actuel Vice-Président des États-Unis).

Pour résister aux dispositifs du pouvoir et défendre sa liberté de création, Zappa n'a d'autre choix que de s'engager dans une lutte rangée contre les institutions matérielles de production du discours « normatif » ; que ce soit au niveau politique, religieux ou contre l'« industrie musicale ». En 1971, il publie un petit manifeste politique intitulé « *Hey, snazzy execs* » qui se résume dans la phrase : « On a créé un art spécial dans un milieu hostile aux rêveurs... ». Il fonde à la même époque une des toutes premières compagnies indépendantes de production et d'édition de disques. Et les messages sur ses albums sont clairs ; par exemple, sur la pochette de *Thing Fish* (1984), album controversé qui mit fin abruptement au contrat de Zappa avec un « major », on stipulait une garantie :

AVERTISSEMENT/GARANTIE : Cet album contient du matériel qu'une société réellement libre ne craindrait ni ne supprimerait. Dans des régions socialement attardées, des fanatiques religieux ou des membres d'organisations politiques ultra-conservatrices violent vos droits tels que définis par le Premier Amendement en tentant de censurer les albums de rock'n'roll... Le langage et les concepts contenus dans cet album sont GARANTIS DE NE CAUSER AUCUN TOURMENT ÉTERNEL LÀ OÙ LE BONHOMME AVEC DES CORNES ET UN BÂTON POINTU MÈNE SON ENTREPRISE. Cette garantie est aussi réelle que les menaces des vidéo-fundamentalistes qui utilisent leurs attaques contre la musique rock pour tenter

de convertir l'Amérique en une nation de cons qui envoient leurs petits chéquers (au nom de Jésus Christ). S'il y a un enfer, ses flammes les attendent : eux, et pas nous.

[cité in Gray, 1994, p.198]

Comme figure publique active, Zappa devient un des principaux critiques dans les assemblées sur des projets de lois visant la censure et l'entrave à la liberté d'expression dans différents États de l'Union (surtout au Maryland et en Californie) ; il se joint au « No More Censorship Defense Fund » dirigé par Jello Biafra, chanteur des Dead Kennedys qui est arrivé troisième sur neuf candidats lors de la course à la mairie de San Francisco en 1979. Zappa crée ironiquement sa propre religion (C.A.S.H. : Church of American Secular Humanism) qui prône que « *Toute croyance en une divinité ou l'adhésion à un système religieux théiste est déconseillée (mais pas interdite), à cause de son emphase sur l'invisible et le transcendant.* » [Zappa, 1989, p.297]. En 1985, lorsque le P.M.R.C. soumet un projet de loi au Congrès américain pour censurer la musique rock (avec pour principal argument que certaines chansons invitent à la masturbation), Zappa se présente au Congrès des États-Unis pour témoigner avec certains arguments chocs :

- 1) *Il n'y a pas d'évidence scientifique concluante pour étayer la croyance qui veut que l'écoute de quelque forme de musique puisse pousser son auditeur à commettre un crime ou à aller en enfer.*
- 2) *La masturbation n'est pas illégale. Si ce n'est pas illégal de le faire, pourquoi serait-il illégal de le chanter ?*
- 3) *Aucune évidence médicale n'a démontré que la masturbation ou la stimulation vaginale font pousser des poils sur les paumes, des verrues, ou causent la cécité. Il n'a pas été démontré non plus que d'y référer dans des chansons transforme automatiquement l'auditeur en handicapé social.*
- 4) *L'application de lois contre la masturbation peut s'avérer*

coûteuse en argent et en temps. 5) Il n'y a pas assez de place en prison pour contenir tous les enfants qui le font.

[Zappa, 1989, p.274]

Pourtant, malgré son engagement (sans s'être jamais joint à aucune organisation politique) Zappa se définit politiquement comme un « conservateur pratique ! »¹⁶. Il ne propose pas d'alternative politique. Il s'oppose simplement à l'investissement de nos vies par les pouvoirs institutionnels. Il s'insurge contre la société administrée qui anéantit l'espace de liberté. En ce sens, son plus important manifeste politique (l'album *Joe's Garage*, 1979) est la satire d'une société totalement administrée où toute forme de création artistique (la musique, en tant qu'espace de liberté hors-norme) est réprimée par « *le scrutateur central* » :

Je suis LE SCRUTATEUR CENTRAL. Comme vous pouvez le constater, la musique peut vous rendre pas mal fucké. Prenez exemple sur Joe, faites comme il a fait, raccrochez votre guitare imaginaire et trouvez-vous une bonne job... Joe l'a fait, et il est très heureux maintenant, avec son shift de jour à la Cuisine de Recherche sur l'Utilité des Muffins.

Le thème de l'aliénation avait déjà été développé de façon grandiose dans un film réalisé par Zappa en 1971 : *200 Motels*. Tout en étant une sorte de spectacle musical, ce film relate les tournées des *Mothers of Invention* dans un univers psychédélique où la répétition événementielle conduit à la destruction du sens. Deux formations musicales sont présentes dans ce film : les *Mothers* et le *Royal Philharmonic Orchestra* qui jouent dans un décor de camp de concentration avec, à l'entrée, l'écriteau : « Work liberates us all »¹⁷. Le film

¹⁶ Par « conservateur pratique », Zappa entend quelqu'un qui désire que le pouvoir administratif s'en tienne au strict minimum et agisse de façon rationnelle dans la gestion de quelques services publics sous sa juridiction.

¹⁷ Référence à l'entrée du camp de Auschwitz où un écriteau mention-

commence avec Ringo Starr (batter des *Beatles*), déguisé en Zappa, qui explique :

Plusieurs de ces musiciens étudient le violon pendant des années simplement pour être récompensés par un poste banal sur la quatrième rangée de la section des instruments à cordes d'un orchestre symphonique. C'est pourquoi le gouvernement a construit à grands frais ce Centre de Réorientation Expérimentale, probablement pour trouver un moyen de recycler ces vieux musiciens inutiles avec leurs violons bruns et leurs petites trompettes, pour leur donner une profession, une raison d'exister dans le monde moderne, une chance d'être plus heureux, d'avoir une vie plus productive. Quelques-uns vont entrer dans l'armée, d'autres vont apprendre la sténographie, et d'autres vont disparaître au milieu de la nuit dans un train spécial qu'on leur envoie. C'est la seule façon efficace d'instaurer la solution finale à la question de l'Orchestre. Je suis certain que plusieurs d'entre nous réalisons qu'un groupe pop peut recevoir beaucoup plus d'argent que ces musiciens. C'est pourquoi un Bureau Gouvernemental Spécial pour la Programmation des Réponses de la Masse et de Crétinisation Psychologique préfère les traiter d'une manière plus subtile. Ils ont compris, exactement comme vous, citoyens vigilants et profondément intègres l'avez découvert : le pouvoir de la musique populaire qui corrompt et putréfie la pensée de toute la jeunesse est virtuellement infini.

[cité in Watson, 1996, p.185]

Mettre ces mots dans la bouche du batter des *Beatles* donne évidemment une résonance toute spéciale au contenu divulgué. Ici, le message est clair : la norme pop (Debbie !) va de pair avec l'aliénation auschwitzienne¹⁸. Mais la satire, tout en étant complètement débridée, reste subtile et ambivalente ; du pur Zappa !

naît : « Arbeit Macht Frei » (Le travail rend libre).

¹⁸ Le thème d'Auschwitz est aussi repris avec une subtilité toute zappati-

Pour Zappa, la société idéale est celle où l'administration serait minimale et s'en tiendrait à la gestion de certains services publics essentiels. Il faut expulser les interventions administratives hors des domaines qui ne les concernent pas : « Sortez le gouvernement de votre chambre à coucher, de vos caleçons, et mettez-le au travail là où il faut ! » (Zappa, 1989, cité in [Zappa, 1993, p. 89]). Et cette critique vaut aussi pour tous les militants qui cherchent à renverser l'ordre social existant par un ordre ou une norme plus « vrais » ou « meilleurs ». À ce niveau, les tirades zap-patiques sont cuisantes : en 1969, lorsque Zappa est invité à faire une conférence au *London School of Economics* devant des étudiants de gauche baignant dans le credo marxisant de la révolution, il leur dira : « La révolution n'est rien d'autre que le *Flower Power* de cette année ! ». Pour lui, les gens sont révolutionnaires, ils croient en une vérité commune uniquement par désir d'appartenir à un groupe. Lorsqu'un jeune lui fait part de son idéal révolutionnaire de renverser l'ordre établi pour créer une société plus libre et non aliénante, la réponse de Zappa est généralement lapidaire : « *Que ferez-vous de vos parents après la révolution ? Les fusiller ?* » ou encore « *Après la révolution, qui dirigera le service des égouts ?* » [Zappa, 1993, pp. 84-85]

que dans la chanson « *Wind Up Working in a Gas Station* » sur *Zoot Allures*, 1976. Si on ne fait pas attention, cette chanson semble uniquement parler des carences du système d'éducation américain où un diplômé ne trouve d'emploi que dans une station service. Toutefois, avec une écoute attentive (les autos à remplir sont des Volkswagen Campers, le refrain est répété avec un accent allemand : « *Manny the camper wants to buy some white... (FISH)* »), on réalise que *Gas Station* est en fait une chambre à gaz nazie. La carence du système d'éducation américain réside moins dans le fait qu'il ne réussit pas à fournir un emploi qu'en ce qu'il forme des nazis potentiels.

Si Zappa émet une critique radicale de la société américaine, il ne prône aucune révolution et n'adhère à aucun projet politique. Il ne cherche qu'à résister aux restrictions que la norme sociale tente d'imposer à sa liberté de composer. Le compositeur n'a d'autre choix que de devenir rebelle aux normes de la société ; un rebelle qui cherche à cristalliser son espace de liberté en créant de la musique. Résister à la norme ne signifie pas renverser cette norme pour la remplacer par une « meilleure » mais assurer la plus grande liberté de création possible. Ce plus grand espace de liberté oblige à un travail sur soi où la volonté et l'imagination du compositeur, influencées par la norme ambiante (par le discours ambiant), doit se transformer en repoussoir de ces normes.

Zappa, Boulez, Foucault : même combat ?

L'œuvre de Zappa signifie résistance contre les pouvoirs établis, contre les procédures de raréfaction du discours encadrant la création discursive et musicale. Nous trouvons chez Zappa la forme d'engagement intellectuel que prescrivait Foucault : celle de l'« intellectuel spécifique » dont il avait d'ailleurs trouvé l'incarnation chez un musicien, le grand Boulez :

« L'essentiel pour lui était là : penser la pratique au plus près de ses nécessités internes sans se plier, comme si elles étaient de souveraines exigences, à aucune d'elles. Quel est donc le rôle de la pensée dans ce qu'on fait si elle ne doit être ni simple savoir-faire ni pure théorie ? Boulez le montrait : donner la force de rompre les règles dans l'acte même qui les fait jouer. »

Peut-on toujours considérer Boulez comme le modèle de l'intellectuel spécifique ? Il est clair que toute l'œuvre de Boulez fait éclater les normes musicales dans son processus de composition. Mais Boulez,

c'est aussi l'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) qu'il dirige d'une main ferme. Or cette institution a dans les faits réussi à s'imposer à un point tel qu'elle constitue elle-même une nouvelle norme. En monopolisant en bonne partie les subventions publiques à la création musicale, l'IRCAM est devenue un lieu de pouvoir, un lieu de passage obligé pour tout jeune compositeur qui voudrait faire carrière dans la musique contemporaine. Aussi, le chapeau de l'intellectuel spécifique nous semble s'ajuster mieux sur la tête de Zappa...

Foucault critiquait le modèle sartrien de l'intellectuel engagé qui combat le mensonge et la domination au nom de la libération des opprimés : un intellectuel qui se bat contre une vérité établie (par exemple la vérité bourgeoise) au nom d'une vérité autre ou meilleure (celle des ouvriers) ne fait que déplacer les dispositifs de pouvoir liés à son discours. Pour Foucault la vérité n'est rien d'autre qu'une construction idéologique qui, au nom du partage entre le vrai et le faux, sert à enrégimenter la parole au service d'un pouvoir ou d'une cause. Il propose donc l'idée que l'intellectuel doit plutôt entamer une lutte spécifique à son domaine de savoir, non pas au nom d'une vérité ultime mais plutôt contre tous les rapports de domination qui s'y forment, de manière à remettre en question les évidences et les normes sur lesquelles repose son activité.

Zappa, tout comme Boulez, pense la pratique de la composition de cette manière. On pourrait même dire que Zappa va plus loin que Boulez dans cette lutte contre les normes et les règles du discours puisque cette incessante lutte contre l'establishment musicologique le conduit jusque dans l'arène politique

Et Zappa fait preuve en politique du même esprit de continuité que dans la composition : l'intégrité à tout prix contre les dispositifs de pouvoir en place, quels qu'ils soient. Son but est clair : maintenir la cohérence du principe fondamental de sa « continuité conceptuelle », grâce à un constant travail sur soi gouverné par un seul impératif : *ne jamais se prendre au sérieux, ne jamais faire d'esthétique...*

Est-ce à dire que l'anti-esthétique zappatique débouche sur le n'importe quoi : tout est bon ? Ce serait mal interpréter le moustachu au grand nez. Pour Zappa, la continuité conceptuelle de la déconstruction normative possède comme vecteur le désir de liberté créative. Cette liberté n'est pas donnée à tous ; elle a ses exigences. Liberté n'est pas libertinage. Au contraire, comme l'explique Boulez [1963, p. 21] : « Le libertinage, maintes fois, confine à la monotonie. ». La liberté n'est donc pas le fruit du dilettante. Pour tout dire, la liberté exige plutôt de la discipline. Zappa est clair : la norme musicale se construit d'abord et avant tout par notre incapacité à ouvrir nos horizons musicaux, par notre paresse à explorer le monde des possibilités. Une telle exploration exige bel et bien un engagement, une dévotion, sans quoi elle risque de nous enfermer imperceptiblement au sein d'une nouvelle norme, d'une nouvelle discipline... imperceptiblement... au sein d'une nouvelle monotonie...

Zappa, dont la discipline de travail le faisait composer en moyenne douze heures par jour, s'est donc construit sur un paradoxe : *Il faut débusquer les disciplines qui briment la liberté, et on ne peut trouver la liberté que par la discipline...* Si Zappa incarne l'intellectuel spécifique, il l'incarne dans toute sa contradiction.

Sur Zappa

- Aikin, J. et Doerschuk B., « Frank Zappa », in *Keyboard*, Feb. 1987.
- Baker, T. et Slonimsky N., *Dictionnaire biographique des musiciens*, Éd. Robert Laffont, Paris, 1995.
- Brunet A., « Acoustique, électrique ou numérique ; qui zappe mieux que Frank ? », in *La Presse*, Montréal, 16 octobre 1993, p. E. 16
- Chevalier D., *Viva Zappa !*, Éd. Calmann-Lévy, Paris, 1985.
- Darol G., *Frank Zappa*, éd. Tryptique/ Le Castor Astral, Paris, 1996.
- Dister A., *Frank Zappa et les Mothers of Invention*, Éd. Albin Michel, Paris, 1975.
- Goldwasser N., « Zappa's Inferno », in *Guitar world*, April 1987.
- Gray M., *Mother ! The Frank Zappa story*, Éd. Plexus, London, 1994.
- Harrington R., « Remembering Zappa, Mr. Non-conformity », in *Washington Post*, June 12th 1993.
- Isler, Scott et al., « Frank Zappa, 1940-1993 » in *Musician*, february 1994.
- Jousse T., « Zappa : un film pour vos oreilles », in *Cahiers du cinéma*, No. 475, Janvier 1994.
- Masino N., *Intégration des musiques savante et populaire dans l'œuvre de Frank Zappa*, Mémoire de maîtrise en musicologie, Université de Montréal, 1996.
- Morand L., *L'hétérogénéité des styles et la théâtralité dans l'œuvre de Frank Zappa*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1990.
- Reuter, « Zappa Concerts Are Mini-Rallies », in *The Gazette*, Montréal, february 18th 1988, p. D-13.
- Watson B., *Negative Dialectics of Poodle Play*, Éd. St. Martin's Griffin, New York, 1996

Par Zappa

Zappa, Frank (entrevue de T. Scheckloth), « Garni du jour, Lizard King Poetry and Slime », in *Down Beat Magazine*, 18 mai 1978.

— « Frank Zappa : Guitar Player », in *Down Beat*, février 1983.

— « Thing Fish », in *Hustler*, avril 1984.

— *Them or Us (The Book)*, 1984.

— & P. Occhiogrosso, *The Real Frank Zappa Book*, Éd. Poseidon Press, New York, 1989.

— *Beat the Boots ! Scrapbook*, livret de l'album compilation *Beat the Boots #2*, 1992.

— *Frank Zappa in His Own Words*, Éd. Omnibus Press, London, 1993.

— & B. Marshall, « An Interview », (21 octobre 1988), in the *Apocrypha Album Booklet*, 1993.

— *Limited Edition Interview Picture Disc*, Baktabak Records, England. Deux entrevues avec FZ réalisées autour de 1984.

— *The Interviews volume 2*, Baktabak records, London, 1996.

— « Absolutely Frank », in *Guitar Player*, mars 1994.

— *Zappa !*, Numéro spécial du magazine *Guitar Player*, 1992.

— Volpacchio F., « The Mother of All Interviews : Zappa on Music and Society », in *Telos* No. 87, printemps 1991.