

Frank Zappa dans l'univers des musiques *sérieuses* : un parfait étranger?

Frank Zappa in the World of *Serious* Music: a Perfect Stranger?

Réjean Beaucage

Volume 14, Number 3, 2004

Frank Zappa : 10 ans après

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902324ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902324ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Beaucage, R. (2004). Frank Zappa dans l'univers des musiques *sérieuses* : un parfait étranger? *Circuit*, 14(3), 9–32. <https://doi.org/10.7202/902324ar>

Article abstract

Ten years after his death, Frank Zappa remains an enigma and a veritable mass of contradictions. Known by adolescents for his rock music with themes at times brazen and at times obscene, he is respected for his fierce social criticism as well as for his works of "serious" music—which were always overshadowed by his scandalous persona. In its shortsightedness, the media unfortunately focused on Zappa's celebrity status, ignoring all other facets of his multidimensional oeuvre. In this paper, the author outlines Zappa's biography, focusing principally on his experiences in the vast domain of "serious" music; the author further reminds us that, from the discovery of Varèse's music to his encounter with l'Ensemble Modern, Zappa's path crosses those of Zubin Metha, Pierre Boulez and Kent Nagano.

Frank Zappa dans l'univers des musiques *sérieuses* : un parfait étranger ?

Réjean Beaucage

In the game of new music, everybody has to take a chance. The conductor takes a chance, the performers take a chance, and the audience takes a chance — but the guy who takes the biggest chance is the composer.¹

Du début des années 1960 au début des années 1990, le compositeur américain Frank Zappa a élaboré un corpus où se mêlent musiques concrète et électroacoustique, opéra et *big band* de jazz, œuvres pour orchestre symphonique ou ensemble de musique contemporaine. Oui, mais il est surtout connu du plus grand nombre en tant que *rock star* et en tant qu'auteur-compositeur de chansons aux titres aussi évocateurs que *Dirty Love*, *Dancin' Fool*, *Valley Girl* ou... *Keep it Greasey*; bref, il nous a semblé qu'il ne serait pas inutile de débiter ce dossier consacré à Frank Zappa par un relevé biographique de ses diverses expériences dans l'univers de ce qu'il appelait, toujours avec un sourire en coin, la musique *sérieuse*.

1. Frank Zappa (avec Peter Occhiogrosso), *The Real Frank Zappa Book*, New York, Poseidon Press, 1989, 352 p. (Ci-après TRFZB.) Cette citation : p. 196. Les traductions des citations extraites de ce livre sont celles de Jean-Marie Millet (*Zappa par Zappa*, Paris, L'Archipel, 2000, 388 p. — ci-après ZPZ) : « Au petit jeu de la musique contemporaine, tout le monde doit prendre un risque. Le chef d'orchestre, les musiciens, le public — mais celui qui risque le plus gros, c'est le compositeur. » Les autres traductions sont de l'auteur.

Les années d'apprentissage

Around the age of twelve (1951 or 1952) I started getting interested in the drums. I guess a lot of young boys think the drums are exciting, but it wasn't my idea to be a rock and roll drummer or anything like that, because rock and roll hadn't been invented yet. I was just interested in the sounds of things a person could beat on.²

En observant d'un œil rapide la carrière de Frank Zappa, on pourrait avoir l'impression d'un éclectisme poussé jusqu'au fouillis tant l'ensemble paraît hirsute en comparaison de ce qu'il est généralement convenu de draper du terme « œuvre », son auteur semblant par ailleurs se complaire dans une apparente difficulté à choisir entre des modes d'expression aussi différents que le cinéma, la littérature et la musique.

2. TRFZB, p. 29. « J'ai commencé à m'intéresser à la batterie vers l'âge de douze ans, en 1951 ou 1952. J'imagine que beaucoup de jeunes garçons sont attirés par cet instrument, toutefois il n'entraînait pas dans mes intentions de devenir batteur de rock'n'roll ou quelque chose comme ça, pour la bonne raison que le rock'n'roll n'avait pas encore été inventé. J'étais intéressé par le son que rendaient les objets sur lesquels on pouvait taper. » (ZPZ, p. 27.)

Le corpus musical, qui est sans doute le plus important, ou du moins le plus visible, étant lui-même constitué de styles divers n'ayant apparemment pas *a priori* de rapports entre eux, l'impression serait prégnante même en examinant ce seul aspect de sa production. Pourtant, le regard qui s'attarde remarquera assurément la constance qui est à l'œuvre dans chacune des facettes de cet extraordinaire capharnaüm.

Toute l'œuvre de Zappa est coulée dans le moule de ses passions adolescentes. L'amour des sons percussifs évoqué dans la citation précédente traverse l'œuvre de bout en bout, et si Zappa s'est rapidement adjoint les services de percussionnistes plus compétents que lui, on peut tout de même l'entendre sur quelques enregistrements³; le choc consécutif à la découverte de la musique d'Edgar Varèse, à l'âge de 13 ans, éclaire aussi une vaste part du catalogue des œuvres de Zappa (on attend par ailleurs toujours la sortie du disque « The Rage and the Fury », pour lequel Zappa a enregistré en 1993 l'Ensemble Modern, dirigé par Peter Eötvös, interprétant comme il voulait les entendre les œuvres de Varèse *Hyperprism*, *Octandre*, *Intégrales*, *Ionisation*, *Déserts*, *Density 21.5* et *Poème électronique*). Si Varèse a ouvert pour Zappa de nouvelles voies musicales, c'est peut-être surtout les difficultés connues par le grand compositeur pour faire entendre sa musique qui l'ont influencé :

*I went to the library and tried to find a book about Mr. Varèse. There wasn't any. The librarian told me he probably wasn't a Major Composer. She suggested I look in books about new or unpopular composers. I found a book that had a little blurb in it (with a picture of Mr. Varèse as a young man, staring into the camera very seriously) saying that he would be just as happy growing grapes as being a composer.*⁴

*When we moved to New York in '67, we had this miserable fucking apartment on Thompson Street, but it was a block away from Varèse's house. He was already dead by that time, but I used to walk by there and see that little red door and just try to imagine what it would be like to be trapped in that apartment not writing music for 25 years.*⁵

Oui, Varèse, avec sa tête de « savant fou » qui intriguait l'adolescent amateur de science-fiction, et avec sa propension à utiliser des instruments de percussion, ce qui plaisait évidemment au batteur novice, a inspiré à Zappa l'envie de composer, mais aussi celle de se donner les moyens de pouvoir entendre sa musique. Au début, modeste, Zappa fait les choses simplement : *Mice*, son opus 1, est une pièce pour caisse claire solo, composée dans le cadre d'un camp musical d'été suivi à Monterey (Californie) en 1953 avec le professeur Keith McKillop (il n'en reste apparemment rien). Zappa, outre les bases acquises dans différents *high schools* et *colleges* (la famille suivant l'itinéraire des emplois de Frank Senior), est largement autodidacte en matière de musique. Il est aussi très certainement un enfant du vinyle, apprenant par cœur les secrets du jeu de guitare de Johnny Guitar Watson en écoutant chaque midi *Three Hours Past Midnight* sur le juke-box du petit restaurant du coin⁶ ou en décortiquant *Ionisation* tout aussi quotidiennement sur l'électrophone familial. Pour le détail :

My formal musical education consists of one special harmony course which I was allowed to take during my senior year in high school (I got to go over to the Antelope Valley Junior College Campus and sit in Mr. Russell's room), another harmony course (with required key-

3. Entre autres sur les disques « Chunga's Revenge » (*The Clap*, pour percussions, interprétées par Zappa, Bizarre/Reprise MS 2030, 1970), « You Can't Do That On Stage Anymore, vol. 5 » (FZ/JCB *Drum Duet*, avec les percussionnistes Jimmy Carl Black et Arthur Dyer Tripp III, Ryko RCD 10089/90, 1992, enregistrement de 1969) et on peut le voir augmenter, pour les pièces *Uncle Meat* et *Dog Breath*, la redoutable section de percussions que forment Ruth Underwood et Chester Thompson dans la vidéo *The Dub Room Special* (*Barking Pumpkin*, 1982, enregistrement de 1974).

4. F. Z. « Edgar Varèse, Idol of My Youth. A Reminiscence and Appreciation », *Stereo Review*, juin 1971, repris dans *Viva! Zappa*, Dominique Chevalier, Londres, Omnibus Press, 1986. Ma traduction : « Je suis allé à la bibliothèque pour y chercher un livre sur M. Varèse. Il n'y en avait pas. La bibliothécaire m'a dit qu'il n'était probablement pas un Compositeur Majeur. Elle m'a suggéré de chercher dans des livres consacrés aux compositeurs récents. J'en ai trouvé un avec un petit quelque chose sur lui (avec une photo du jeune M. Varèse, regardant très sérieusement la caméra), où il disait qu'il serait aussi heureux de faire pousser des raisins que d'être compositeur. »

5. Don Menn, « The Mother of All Interviews » in « Zappa! », *Guitar Player Magazine*, 1992, p. 40. « Lorsque nous avons emménagé à New York, en 1967, nous avions un petit appartement miteux sur la rue Thompson, tout près de la maison où avait habité Varèse. Il était déjà mort à l'époque, mais j'allais quelquefois m'y promener pour voir la petite porte rouge et pour essayer d'imaginer ce que ce serait que d'être enfermé dans cet appartement et de ne pas écrire de musique durant 25 ans. »

6. « *I hadn't been raised in an environment where there was a lot of music in the house. This couple that owned the chili place, Opal and Chester, agreed to ask the man who serviced the jukebox to put in some of the song titles that I liked, because I promised that I would dutifully keep pumping quarters into this thing so I could listen to them. So I had the ability to eat good chili and listen to*

board practice) at Chaffey JC in Alta Loma, California, taught by Miss Holly, and a composition course at Pomona College which I would sneak into and audit, taught by Mr. Kohn. I have played band and orchestra percussion in school ensembles conducted by Mr. Miller, Mr. McKillop, Mr. Minor, Mr. Kavelman and Mr. Ballard. The rest of my musical training comes from listening to records and playing in assorted little bands in beer joints and cocktail lounges, mostly in small towns. I also spent a lot of time in the library.⁷

Dans son autobiographie, Zappa est très reconnaissant envers les professeurs Kavelman et Ballard : le premier, pour lui avoir révélé que le secret qui faisait le charme de sa pièce de rhythm & blues favorites, *Angel in My Life*, était l'utilisation de quarts parallèles, et pour lui avoir mentionné l'existence de la musique dodécaphonique ; le second, pour l'avoir laissé à quelques reprises diriger l'orchestre et sa propre musique⁸, et pour l'avoir exclu de la fanfare de l'école (avec laquelle il était chargé de mettre de l'ambiance dans les matchs de football) pour avoir fumé une cigarette alors qu'il en portait l'uniforme... Un autre de ses professeurs au Antelope Valley High aura été d'une grande importance pour Zappa. Il s'agit de son professeur d'anglais, Don Cerveris, qui quitta l'enseignement pour se lancer dans l'écriture de scénarios. En 1959, il écrivit celui de *Run Home Slow* et permit à Zappa d'obtenir son premier contrat à titre de compositeur de musique de film.

En 1959, notre homme a 19 ans et joue de la guitare depuis 1 an :

Q : *When did you start playing guitar ?*

F. Z. : *I began when I was 18, but I started on drums when I was 12. I didn't hear any guitarists until I was about 15 or so, because in those days the saxophone was the instrument that was happening on record. When you heard a guitar player it was always a treat — so I went out collecting R&B guitar records. The solos were never long enough — they only gave them one chorus, and I figured the only way I was going to get to hear enough of what I wanted to hear was to get an instrument and play it myself. So I got one for a buck-fifty in an auction — an arch-top, f-hole, cracked base, unknown-brand thing, because the whole finish had been sanded off. It looked like it had been sand-blasted. The strings were about, oh, a good inch off the fingerboard (laughs), and I didn't know any chords, but I started playing lines right away. Then I started figuring out chords and finally got a Mickey Baker book and learned a bunch of chords off that.⁹*

Il ne mettra la main sur sa première guitare électrique qu'en 1961 (une Fender Telecaster de location). Parce que la batterie cédera lentement sa place à la guitare dans le cœur du compositeur-interprète naissant. En effet, l'apprentissage parallèle des univers proposés par Varèse ou Stravinsky¹⁰ et de ceux décrits par Johnny Guitar Watson ou Guitar Slim se fait grâce au disque, bien sûr, mais aussi en participant simultanément aux orchestres scolaires et à des *garage-bands* de rhythm & blues. Ce sont d'abord The Ramblers, en 1955 à San Diego. Le jeune batteur y collabore avec, entre autres, Elwood Jr Madeo (guitare) et Stuart Congdon (piano). En 1956, la famille déménage à Lancaster et c'est là que Zappa formera en 1957 The Blackouts, groupe au sein duquel il tient toujours la batterie et dont l'un des membres est le saxophoniste Johnny Franklin (immortalisé par la chanson *Village*

Three Hours Past Midnight by Johnny Guitar Watson, for most of my junior and senior years. » Entrevue de Frank Zappa extraite d'une émission spéciale réalisée par le réseau britannique BBC2 et diffusée en 1993 : « Je n'ai pas été élevé dans un environnement familial où il y avait beaucoup de musique. Opal et Chester, le couple qui possédait le petit restaurant du coin, ont accepté de demander au type qui faisait l'entretien du juke-box d'y mettre quelques-uns des titres que j'aimais, parce que je leur avais promis que je me ferais un devoir d'y injecter quotidiennement des sous pour les écouter. Alors j'ai pu me nourrir de bon chili et écouter *Three Hours Past Midnight* de Johnny Guitar Watson pendant la majorité de mes années d'études secondaires. »

7. Cité par Barry Miles dans son livre *Frank Zappa in His Own Words*, Londres, Omnibus Press, 1993, p. 17-18. « Ma formation musicale consiste en un cours spécial d'harmonie que l'on m'a permis de suivre durant ma dernière année au *high school* (je me rendais au Antelope Valley Junior College Campus pour assister au cours de M. Russell), un autre cours d'harmonie (avec pratique du clavier obligatoire) au Chaffey Junior College d'Alta Loma, Californie, dans la classe de M^{lle} Holly, et un cours de composition, donné par M. Kohn au Pomona College, dans lequel je me faufilais. J'ai été percussionniste dans des harmonies et des orchestres dirigés par M. Miller, M. McKillop, M. Minor, M. Kavelman et M. Ballard. Le reste de ma formation vient de l'écoute de disques et de ma participation à divers petits groupes jouant dans des brasseries et des bars, surtout dans de petites villes. J'ai aussi passé pas mal de temps à la bibliothèque. »

8. C'est à cette époque qu'il a composé *String Quartet*, une œuvre qui incorpore les thèmes de deux pièces publiées pour la première fois sur l'album « Uncle Meat » (1969) : *A Pound for a Brown (On the Bus)* et *Sleeping in a Jar*.

9. Extrait de « One Size Fits All », entrevue de Frank Zappa par Steve Rosen, publiée dans le magazine *Guitar Player*, janvier 1977 (repris dans « A Definitive Tribute to

of the Sun sur l'album « Roxy & Elsewhere »). La première composition pour guitare de Zappa est datée du 22 décembre 1958 (il a eu 18 ans la veille) et s'intitule *Guitar Waltz*. L'œuvre tient sur une page (22 mesures) et a été publiée en 1992 dans un numéro spécial de la revue *Guitar Player*¹¹ avec le commentaire suivant :

*This is a 12-tone crab canon written when I was 18. There's actually another version for two guitars, so it's a double crab canon. I don't know where it is though. I'd been doing 12-tone music for quite some time before I did this, but it was the first time I'd tried to write something for the guitar. I couldn't play it, and I never got to hear it until I got the Synclavier. [...] It's kind of short and boring.*¹²

Une copie autographe signée a été mise en circulation sur un site Internet de vente aux enchères¹³. Le plus vieil enregistrement de Frank Zappa jouant de la guitare date apparemment de la même époque. Il s'agit du blues *Lost in a Whirlpool* (décembre 1958/janvier 1959), composition conjointe de Zappa et de Don Van Vliet (avant qu'il ne devienne connu sous le nom de Captain Beefheart), qui y fait ses débuts de chanteur¹⁴.

Les mondes des musiques sérieuse et populaire s'interpénètrent déjà et pour toujours, de façon parfaitement naturelle, dans l'univers musical zappaien, résultat des apprentissages parallèles de l'adolescence. Également doté de talent pour les arts visuels, Frank remporte en 1958 un concours de l'État de la Californie grâce à une peinture intitulée *Family Room*. Une coupure de presse d'un journal local de l'époque rend compte du bouillonnement créatif du jeune homme :

Highly versatile, young Zappa does not confine his artistic pursuits to painting although he will study at Idylwild this summer on a scholarship obtained through the good offices of Mrs. Amy Heydorn, Antelope Valley high school teacher under whom he has studied. Currently, he is in Shirley Eilers' class at the Lancaster high school.

He is presently engaged in writing a book, but his reply to a query as to whether painting or literature would be his chosen career was "Music."

*A performer on the drums, vibes and guitar, he is the former leader of the jazz combo known as the Blackouts. But he enjoys musical composition, and his efforts along this line are on the classical level.*¹⁵

Mais qu'en est-il de la musique du film *Run Home Slow?* L'écriture de la musique commence en 1959, mais elle ne sera enregistrée qu'en 1963. Nous y reviendrons.

Frank Zappa from the Publishers of *Guitar Player and Keyboard*, juin 1994) :

Q. : Quand avez-vous commencé à jouer de la guitare ?

F. Z. : J'ai commencé à 18 ans, mais je jouais de la batterie depuis l'âge de 12 ans. Je n'ai pas entendu de guitaristes avant l'âge de 15 ans à peu près, parce qu'à ce moment-là, c'était le saxophone qui dominait sur disque. Quand on entendait de la guitare, c'était vraiment quelque chose — alors je collectionnais les disques de R&B où il y avait de la guitare. Les solos n'étaient jamais assez longs, et j'ai fini par me dire que la seule façon de pouvoir en entendre assez serait de me procurer un instrument et d'en jouer moi-même. Alors j'en ai acheté un pour un dollar cinquante dans une vente aux enchères — une vieille chose fêlée et sans nom parce qu'elle avait été sablée. Les cordes étaient, oh, à un bon pouce du manche (*rires*) et je ne connaissais évidemment aucun accord, mais j'ai tout de suite commencé à jouer. Enfin, j'ai trouvé quelques accords et puis je me suis procuré un livre de Mickey Baker où j'ai pu en apprendre plusieurs autres.

10. « *The second 33¹/₃-RPM record I bought was by Stravinsky. I found a budgetline recording (on Camden) of The Rite of Spring by something called 'The World-Wide Symphony Orchestra.'* » TRFZB, p.34. « Le deuxième 33 tours que j'ai acheté était de Stravinsky. J'avais trouvé un enregistrement en série économique du *Sacre du printemps* (sur Camden), interprété par un machin qui s'appelait le "World-Wide Symphony Orchestra" ... » ZPZ, p. 32.

11. « Zappa ! », *loc. cit.*, 1992, p. 65.

Cucamonga, musique expérimentale et Studio Z

Ronnie Williams, guitariste qui se joindra à une nouvelle mouture des Blackouts et que le texte de la chanson *Let's Make the Water Turn Black* (disque « We're Only in It for the Money » Verve V6-5045, mars 1968) a immortalisé, est celui qui aurait

12. « C'est un canon dodécaphonique que j'ai écrit à 18 ans. Il y a en fait une version pour deux guitares, alors c'est un canon double. Je ne sais plus où ça se trouve. Je

permis la rencontre entre Frank Zappa et un autre personnage déterminant pour le jeune compositeur : Paul Buff. Inventeur, ingénieur, compositeur, arrangeur et multi-instrumentiste, il aurait utilisé les compétences acquises durant son service militaire pour construire son propre studio d'enregistrement (Pal Recordings Studio, comportant une table de mixage à cinq pistes [en 1961 !]), décidé à faire sa marque dans la *surf music*. C'est avec lui que Zappa apprendra à utiliser un autre instrument dont il exploitera bientôt les potentialités en véritable virtuose : le studio d'enregistrement.

[Paul Buff] taught himself how to play the five basic instruments of rock and roll : drums, bass, guitar, keyboards and alto saxophone — then he taught himself how to sing.

He made master tapes of finished songs, then drove into Hollywood and attempted to lease them to Capitol, Del-Fi, Dot and Original Sound.

Some of these tunes actually became "regional hits." Tijuana Surf (with Paul multitracking himself) became a long-running number-one record in Mexico, I wrote and played guitar on the B side, an instrumental called Grunion Run. It was released on Original Sound under the name of the Hollywood Persuaders.¹⁶

En juin 1961, Zappa rencontre Tim Carrey qui, après avoir écrit, produit et dirigé le film *The World's Greatest Sinner*, en plus d'y tenir le rôle principal, cherche quand même quelqu'un pour en composer la musique. Ce sera Zappa. Selon un article publié dans le *Progress-Bulletin* de Pomona, le 9 mars 1962¹⁷ :

A 21-year-old Ontario musician, Frank V. Zappa, scored arrangements for a movie, The World's Greatest Sinner, to be released in April.

The music was recorded by the Pomona Valley Symphony Orchestra, directed by Fred E. Graff, and augmented by other instrumentalists.

"Most of the performers are non-professional", Zappa said. He termed the movie, an "arty" story about an insurance salesman, dissatisfied with his life, who turns first to music, then religion, and then politics. The story ends with the ex-salesman repenting after an unsuccessful attempt to prove himself God.

Zappa began composing for the film last June. "The score is unique," he said, "in that it uses every type of music."

A small rock-n-roll group (eight musicians) recorded last November. In early December a 20-piece chamber ensemble recorded. The 55-piece orchestra recorded Dec. 17, putting in a 12-hour stint at Chaffey auditorium.¹⁸

On ne peut pratiquement pas imaginer meilleur véhicule pour la musique de Zappa, la bande sonore mêlant allègrement musique populaire et musique orchestrale. Ce dernier volet permet d'entendre les premières moutures de pièces que Zappa peaufinera plus tard : *Holiday in Berlin*, *Full Blown* (reprise sur « *Burnt Weeny Sandwich* », Bizarre/Reprise RS 6370, 1970), *Oh No* (« *Lumpy Gravy* », Verve V6-8741, 1968) et *Dog Breath, in the Year of the Plague* (« *Uncle Meat* », Bizarre/Reprise 2MS 2024, 1969¹⁹). On ne parle certes pas de chef-d'œuvre ici, mais ces premiers pas professionnels avec de grands ensembles ne sont, en effet,

faisais déjà de la musique dodécaphonique depuis quelque temps avant d'écrire ça, mais c'est la première fois que je m'essayais à l'écriture pour guitare. Je ne pouvais pas la jouer et je ne l'ai pas entendu avant d'avoir le Synclavier. [...] C'est assez bref et ennuyant. »

13. Voir http://globalia.net/donlope/fz/songs/Waltz_1.html.

14. Enregistrement disponible sur le disque « *The Lost Episodes* » (Ryko RCD 40573, 1996).

15. Reproduit dans RUSSO, Greg, *Cosmik Debris. The Collected History and Improvisations of Frank Zappa (The Son of Revised)*, USA, Crossfire Publications, 2003, p. 17.

« Très polyvalent, le jeune Zappa ne limite pas ses aspirations artistiques à la peinture, même s'il étudiera cet été à Idylwild grâce à une bourse obtenue par les bons soins de M^{me} Amy Heydorn qui a été son professeur au Antelope Valley High School. Il est actuellement dans la casse de Shirley Eilers au Lancaster High School.

Il s'occupe ces temps-ci à l'écriture d'un livre, mais lorsqu'on lui demande s'il choisira de faire carrière en peinture ou en littérature, il répond : "En musique."

Interprète à la batterie, au vibraphone et à la guitare, il est le fondateur d'un combo jazz connu sous le nom de Blackouts. Mais il est aussi compositeur et ses ambitions à ce chapitre sont dans le domaine classique. »

16. TRFZB, p. 43. « [Paul Buff] apprit seul à jouer des cinq instruments fondamentaux du rock'n'roll : batterie, basse, guitare, claviers et saxophone alto — et se forma ensuite au chant.

Une fois les morceaux transférés sur des masters, il embarquait dans sa voiture direction Hollywood pour essayer de les faire publier par Capitol, Del Fi, Dot ou Original Sound. Certaines de ces chansons sont devenues des "hits régionaux". *Tijuana Surf* (sur laquelle Paul joue de tous les instruments) est restée longtemps n° 1 au Mexique. J'avais écrit l'instrumental de la face B, *Grunion Run*, et je jouais la partie de guitare. Le disque est sorti chez Original Sound sous le nom de "Hollywood Persuaders". » (ZPZ p. 41.)

17. Reproduit dans le livret d'accompagnement du coffret « *The Old Masters — Box One* » (Barking Pumpkin BPR 7777, 1985).

que les premiers. En 1961, Zappa apprend à maîtriser le studio d'enregistrement en participant à différentes productions avec Paul Buff au Pal Recording Studio. Il y enregistre par exemple une première version, instrumentale et très jazzy, d'une pièce qui sera reprise sur « We're Only in It for the Money » sous le titre *Take Your Clothes Off When You Dance*²⁰, et qui servira de conclusion à la suite *Lumpy Gravy*. Il est au même moment guitariste au sein de Joe Perrino & The Mellotones, une expérience aussi traumatisante que déterminante :

*The management allowed us to play one [1] "twist number" per night. The rest of the night we were supposed to play Happy Birthday, Anniversary Waltz and On Green Dolphin Street. I wore a white dinner jacket and bow tie and black pants and sat on a bar stool and played the electric guitar. I got so sick of it that I quit, put the guitar in the case, stuck it behind the sofa and didn't touch it for eight months.*²¹

On peut supposer que ces huit mois furent mis à profit pour explorer à fond les techniques d'enregistrement, un exercice qui forcera tout de même Zappa à reprendre la guitare. Certains enregistrements réalisés à cette époque referont surface dans des œuvres ultérieures de Zappa. Par exemple, une pièce de *surf music* de Dave Aerni et Paul Buff, intitulée *Heavies* est utilisée dans *Nasal Retentive Calliope Music*, une pièce de musique concrète de l'album « We're Only in It for the Money ». En 1962, Zappa commence à rencontrer des musiciens qui seront bientôt des membres des Mothers of Invention : Don Preston, qui étudia très tôt le piano, puis joua de la contrebasse avec différents ensembles de jazz avant de revenir aux claviers et de construire ses propres synthétiseurs ; John Leon Guanerra (alias Bunk Gardner), multi-instrumentiste (piano, clarinette, saxophone ténor, basson et flûte), il fut bassoniste avec le Philharmonique de Cleveland dans les années 1950 et son frère, Charles Guanerra (alias Buzz Gardner), trompettiste jazz.

Le 14 mars 1963, après de nombreuses propositions de sa part et une semaine avant la sortie du film *The World's Greatest Sinner*, Frank Zappa est enfin invité à participer à l'émission télévisée de Steve Allen (diffusée le 27 mars), avec qui il interprétera son *Concerto for Two Bicycles, Pre-Recorded Tape & Instrumental Ensemble*, une improvisation d'abstraction pure d'une durée d'un peu plus de deux minutes. Zappa et Allen soufflent dans les guidons des vélos ou en frottent les rayons avec des archets pendant qu'un technicien diffuse un enregistrement de musique concrète, que l'orchestre est invité à faire des sons « non musicaux » et que le coanimateur de l'émission, Johnny Jacobs, récite un poème²²... Cette musique hautement aléatoire ressemble déjà à certaines des improvisations dirigées qui ponctueront les concerts des Mothers of Invention (M.O.I.).

Zappa, voulant sans doute profiter du « momentum » créé par son apparition à la télé et la sortie du film, recrute des étudiants pour former un orchestre et organise pour la soirée du 19 mai 1963 un programme intitulé *The Experimental Music of Frank Zappa* au Mount St. Mary's College (Californie).

Mount St. Mary's was the first time I had a concert of my music. As with most of the other concerts of my music, I had to pay for it. [...] That was a bargain though, because it was

18. « Un musicien d'Ontario [Californie] de 21 ans, Frank V. Zappa, a composé la musique d'un film, *The World's Greatest Sinner*, qui sera lancé en avril.

La musique a été enregistrée par le Pomona Valley Symphony Orchestra, dirigé par Fred E. Graff et augmenté d'autres musiciens.

«La plupart des instrumentistes sont des non-professionnels», confie Zappa. Il parle du film comme d'une œuvre d'auteur racontant les déboires d'un vendeur d'assurances déçu par sa vie et qui se tourne d'abord vers la musique, puis la religion et enfin la politique. L'histoire se termine alors que l'ancien vendeur est repentant après avoir échoué à devenir Dieu.

Zappa a commencé à composer la musique en juin dernier. «La bande sonore est unique, dit-il, parce qu'on y entend tous les genres de musique.»

Un petit groupe de rock (huit musiciens) a été enregistré en novembre dernier. Au début de décembre, ce fut au tour d'un petit ensemble de 20 musiciens. L'orchestre de 55 musiciens a été enregistré le 17 décembre en une seule séance de 12 heures à l'auditorium Chaffey. »

19. Différents mixages d'extraits de la bande sonore du film ne sont malheureusement disponibles que sur des enregistrements pirates. Le film lui-même est aujourd'hui disponible en format vidéo (www.absolutefilms.net).

20. Cette première version est disponible sur le disque « The Lost Episodes ».

21. TRFZB, p 41. « La direction nous autorisait à jouer un [1] "twist" par soirée. Le reste de la nuit, il fallait se contenter de *Happy Birthday, Anniversary Waltz* et *On Green Dolphin Street*. Vêtu d'un smoking blanc, d'un nœud papillon et d'un pantalon noir, je jouais de la guitare assis sur un tabouret de bar. Ça m'a tellement dégoûté que j'ai fini par laisser tomber, j'ai rangé ma guitare dans son étui, je l'ai abandonnée derrière le canapé et je n'y ai plus touché pendant huit mois. » (ZPZ, p. 39.)

22. Extrait de la présentation de Frank Zappa : « *Now, the tape is pre-recorded electric noises that I stuck together. I gave my wife a clarinet and told her to play it,*

only \$300. It was a student orchestra. [...] There was one thing called Opus 5, and there were aleatoric compositions that involved a certain amount of improvisation, and there were some written sections that you actually had to play. Some of the things were graphic, and there was a tape of some electronic music that was being played in the background with orchestra, and I had some 8mm films that were being projected²³.

Le programme annoncé était le suivant :

I. Variables II for Orchestra

II. Variables I for Any Five Instruments

Intermission

III. Opus 5, for Four Orchestras

IV. Rehearsalism

V. Three Pieces of Visual Music with Jazz Group

Question and Answer Period²⁴

*I didn't start writing songs, per se, until I was about twenty years old, twenty-one maybe, because all my compositions prior to that time had been orchestral or chamber music. I think the basic idea of being a composer is if you're going to be true to yourself and write what you like, you write what you like without worrying whether it's going to be academically suitable or whether it's going to make any mark in history or not. My basic drive for writing anything down is I want to hear it.*²⁵

Zappa, s'il ne les écrit pas toujours, participe néanmoins à l'enregistrement de nombreuses chansons au Pal Studio Recordings entre 1961 et 1963, avec The Masters, The Viceroyes, The Penguins, Baby Ray & The Ferns, The Heartbreakers et de nombreux autres projets *ad hoc*. L'une des dernières productions du Pal Studio est l'enregistrement de *Hurricane* par Conrad & The Hurricane Strings, qui paraît en décembre 1963 et dont on peut entendre quelques mesures dans le collage extrême qu'est la suite *Lumpy Gravy*. Dans le courant de l'année, Paul Buff s'est marié et a commencé à travailler au studio Art Laboe's Original Sound. C'est là qu'il enregistrera la musique d'un projet qui vient de refaire surface, la musique du film *Run Home Slow*, réalisé par Tim Sullivan.

So, remember the really cheap cowboy movie that my high school English teacher wrote the script for in 1959? After endless delays, Run Home Slow (starring Mercedes McCambridge) was completed and scored in 1963. I even got paid for it — not all of it, but most of it. I took part of the money and bought a new guitar, and used the rest to "buy" Pal Records from Paul. In other words, I agreed to take over his lease and the rest of his debt.

*Meanwhile, my marriage fell apart²⁶. I filed for divorce, moved out of the house on G Street, and into "Studio Z", beginning a life of obsessive overdubbing — nonstop, twelve hours a day.*²⁷

Le film est sur les écrans le 15 décembre 1965. La musique de *Run Home Slow*, ou du moins ce qui nous en est parvenu²⁸, marque un grand pas comparativement

and she doesn't play a clarinet. But then I did some electric things to it, and it's very interesting. You hear a woman singing in there someplace, I recorded it off the radio, and stuck it in. But now, the way we work this is, when the man in the control booth feels moved to add his electronic part to our work here, he will throw a little switch, just to add some of these noises to, and then I request the musicians that if they feel so moved, make any noise possible on your instrument. Try to refrain from musical tones... » (« Alors, la bande contient des bruits électriques préenregistrés que j'ai collés ensemble. J'ai donné une clarinette à ma femme et je lui ai demandé d'en jouer, mais elle ne sait pas jouer de la clarinette. J'y ai apporté des modifications électriques et c'est très intéressant. Vous entendez une femme qui chante à un moment, je l'ai enregistrée de la radio et je l'ai incluse. Alors voici comment nous allons procéder : lorsque l'homme dans la cabine de contrôle aura envie d'ajouter sa partie électronique à ce que nous faisons ici, il poussera le bouton et ajoutera un peu de ses bruits, et je demande aux musiciens, s'il le veulent bien, de faire n'importe quel bruit sur leur instrument. Et n'essayez pas d'être "musical"... »)

23. « Zappa ! », *loc. cit.*, 1992, p. 55. « Le concert de Mount St. Mary a été le tout premier concert consacré à ma musique. Comme pour la plupart des concerts de ma musique, c'est moi qui ai dû payer pour qu'il ait lieu. Pas trop cher cependant, seulement 300 \$. C'était un orchestre d'étudiants. Il y avait un truc appelé *Opus 5*, et il y avait des compositions aléatoires qui comprenaient des parties d'improvisation et puis aussi des sections écrites qu'il fallait jouer. Certaines partitions étaient graphiques et il y avait aussi de la musique électronique diffusée simultanément avec ce que jouait l'orchestre, et puis aussi des films 8mm qui étaient projetés. »

24. Reproduit sur le site Internet de Román García Albertos : <http://globalia.net/donlope/fz>.

25. Cité par Miles, *op. cit.*, 1993, p. 33. « Je n'ai pas commencé à écrire des chansons, pour ainsi dire, avant l'âge de 20 ans,

à celle de *The World's Greatest Sinner*, écrite deux ans plus tôt. Le thème principal du film est pour le moins osé si l'on considère qu'il s'agit d'un *western*, avec une rythmique de départ quasi martiale où se glissent rapidement des syncopes et sur laquelle semble flotter la mélodie *country-jazz* jouée par les cuivres. *The Original Duke of Prunes*²⁹ démontre également, en tout juste une minute, le talent de mélodiste de Zappa. On peut considérer que le compositeur a acquis, à 23 ans, un bagage de notions de composition suffisant pour envisager sérieusement la carrière professionnelle. C'est en tout cas très certainement ce qu'il se dit lui-même, puisque, comme on vient de le voir dans la citation précédente, il utilise l'argent gagné avec *Run Home Slow* pour acheter une nouvelle guitare (une Gibson ES-5 Switchmaster, l'un des modèles les plus chers de l'époque) et le studio d'enregistrement de Paul Buff. Les projets de musique populaire se succèdent assez rapidement (Sin City Boys et Loeb & Leopold, deux noms pour le même duo avec Ray Collins, futur chanteur des M.O.I., puis un *power trio* [guitare, batterie, basse] nommé The Mothers) et il se joint, en avril 1965, à The Soul Giants, à l'invitation de Ray Collins.

*The Soul Giants were a pretty decent bar band. I especially liked Jimmy Carl Balck, the drummer, a Cherokee Indian from Texas with an almost unnatural interest in beer. [...] Roy Estrada, who was Mexican-American and had also been part of the Los Angeles R&B scene since the fifties, was the bass player. Davy Coronado was the leader and saxophone player of the band.*³⁰

*I didn't write anything resembling rock'n'roll till I was 20. All that time, I had absolutely no success at getting a piece of music performed. That was the beginning of my biggest problem, which has always been getting my music played so I can hear it... I get my kicks through my ears. So when I couldn't hear it any other way, I decided my only hope was to put together my own group.*³¹

Zappa propose rapidement aux membres du groupe l'idée de jouer des pièces originales, plutôt que les sempiternelles reprises obligatoires dans le circuit des bars, afin d'obtenir un contrat de disque. Tous sont d'accord, sauf Coronado, qui craint de perdre les contrats qui permettent au groupe de survivre. Il claque la porte et le rôle de *leader* échoit alors à Zappa. Le nouveau quatuor évolue durant près d'un mois sous le nom de Captain Glasspack & His Magic Mufflers (!), puis, le 9 mai 1965, jour de la fête des Mères, change de nom pour The Mothers.

peut-être 21, parce que toutes mes compositions avant ça étaient de la musique de chambre ou orchestrale. Pour moi, l'idée d'être un compositeur, c'est d'être fidèle à soi-même et d'écrire ce que l'on aime; écrire ce qu'on l'on aime sans se soucier de savoir si c'est académiquement valable ou si ça laissera une marque dans l'histoire. Ce qui me pousse à écrire quelque chose, peu importe quoi, c'est que j'ai envie de l'entendre.»

26. Zappa avait épousé Kay Sherman, rencontrée au Chaffey Junior College d'Alta Loma en 1960 (ou 1961).

27. TRFZB, p. 43. «Vous souvenez-vous de ce western de série Z dont mon prof d'anglais au lycée avait écrit le scénario en 1959? Après d'interminables contretemps, *Run Home Slow* (avec Mercedes McCambridge) fut finalement achevé en 1963. Je fus même payé pour la musique — pas en totalité, mais presque. Avec une partie de cet argent, je me suis offert une nouvelle guitare, et avec l'autre, j'ai "acheté" Pal Records à Paul. En d'autres termes, je me suis engagé à reprendre son bail et ce qui restait de ses dettes. Mon mariage était en train de s'effondrer. J'ai engagé une procédure de divorce, quitté la maison de G Street et emménagé dans le Studio Z, où commença alors pour moi une existence d'overdubbing obsessionnel, à raison de douze heures non-stop par jour.» (ZPZ, p. 42.)

28. Il existe deux mixages différents de *Run Home Slow Theme*, sur «The Lost Episodes» (qui compte aussi *Run Home Cues #2* et *#3*) et «Mystery Disc» (de 1998, qui compte aussi *The Original Duke of Prunes*). Le thème principal, de même que *Right There* et *The*

Continuité conceptuelle

Il ne saurait être question de décortiquer chacun des enregistrements de Frank Zappa autrement que dans un ouvrage dont ce serait l'unique but. La seule discographie officielle du compositeur, sans compter les enregistrements pirates (très souvent indispensables), la vidéographie ou les collaborations diverses, compte 71 titres.

Little March, sont documentés par des enregistrements de concert des Mothers of Invention de février 1969 dans le coffret «You Can't Do That on Stage Anymore, vol. 5».

Nous poursuivrons donc ce survol biographique en concentrant notre regard principalement sur les épisodes durant lesquels Zappa se rapproche davantage de la musique sérieuse, le volet rock de sa production ayant été beaucoup plus largement documenté. On ne saurait cependant le passer sous silence.

C'est en novembre 1965 que débute vraiment la vie au grand jour des Mothers.

[...] we were hired as a temporary replacement at the Whisky-a-Go-Go. By chance, Tom Wilson, a staff producer for MGM Records, was in town. [...] He walked in while we were playing our "BIG BOOGIE NUMBER" — the only one we knew, totally unrepresentative of the rest of our material.

He liked it and offered us a record deal (thinking he had acquired the ugliest-looking white blues band in Southern California), and an advance of twenty-five hundred dollars.³²

Ce n'est pas un disque que veut faire le leader du groupe, Frank Zappa, mais un véritable manifeste. « Freak Out ! » est un album double (Verve V6-5005-2), une rareté à l'époque et encore bien davantage dans le cas d'un premier effort. Il faut par ailleurs noter que c'est un album des Mothers of Invention. Même après avoir transformé les « Muthers » en « Mothers », l'allusion au terme *motherfuckers*, aussi vulgaire que prétentieuse puisque le terme était utilisé pour désigner de très grands musiciens, restait limpide.

By the time 'Freak Out!' was edited and shaped into an album, Wilson had spent twenty-five or thirty thousand dollars of MGM's money — a ridiculous sum in those days, even for a double LP. [...]

We were then informed that they couldn't release the record — MGM executives had convinced themselves that no DJ would ever play a record on the air by a group called 'The Mothers' (as if our name was going to be The Big Problem).

They insisted that we change it, and so the stock line is :

"Out of necessity, we became the Mothers of Invention."³³

Zappa est conscient qu'il doit frapper un grand coup pour espérer faire un peu de bruit dans l'imaginaire musical du moment. Avec son groupe, il représente la scène *freak* de Los Angeles, une entité qui grossira et sera bientôt « récupérée » pour éventuellement donner naissance au mouvement hippie. Mais on n'en est pas encore là.

On a personal level, Freaking Out is a process whereby an individual casts off outmoded and restricting standards of thinking, dress, and social etiquette in order to express CREATIVELY his relationship to his immediate environment and the social structure as a whole. Less perceptive individuals have referred to us who have chosen this way of thinking and FEELING as "Freaks," hence the terme : Freaking Out.³⁴

Cette créativité contre-culturelle est bien celle que Zappa entend mettre en œuvre dans sa production, comme dans la façon de présenter celle-ci. Il choisit d'aller à

29. Le public qui n'aurait pas connu *Run Home Slow* n'a pu entendre ce thème que lors de sa parution en 1967 sur l'album des Mothers of Invention « Absolutely Free », sous le titre *The Duke of Prunes* et, dans une autre version, sur le disque « Orchestral Favorites » en 1979, sous le titre *Duke of Prunes* (enregistrement republié, avec une image stéréo renversée, dans le coffret « Lüther » en 1996 sous le titre *Duke of Orchestral Prunes*).

30. TRFZB, p. 65. « [The Soul Giants] était un groupe de bar plutôt correct. J'aimais particulièrement le batteur, Jimmy Carl Black, un Indien cherokee du Texas qui portait à la bière un intérêt quasi contre nature. [...] Roy Estrada, le bassiste, était mexicain-américain et, lui aussi, issu de la scène *rhythm'n'blues*. Le leader, Davy Coronado, jouait du saxophone. » (ZPZ, p. 63.)

31. Cité par Michael Gray dans *Mother! The Frank Zappa Story*, Londres, Plexus, 1993 (2^e édition, 1994), p. 24. « Je n'ai rien écrit qui ressemble à du rock'n'roll avant l'âge de 20 ans. À l'époque, je n'arrivais pas à trouver le moyen de faire interpréter ma musique. C'était le début de mon plus gros problème, qui a toujours été de faire jouer ma musique de sorte que je puisse l'entendre. Je prends mon plaisir par les oreilles, alors quand j'ai compris qu'il ne saurait en être autrement, j'ai décidé que mon seul espoir serait de mettre sur pied mon propre groupe. »

32. TRFZB, p. 74. « [...] nous avons été engagés au Whisky-a-Go-Go pour [remplacer Johnny Rivers]. Coup de bol, Tom Wilson, directeur de production chez MGM Records, était [en ville]. Il [...] arriva alors que nous jouions notre "BIG BOOGIE NUMBER", le seul que nous connaissions, pas du tout représentatif de notre style. Il a aimé et nous a offert un contrat pour enregistrer un disque assorti d'une avance de 2 500 dollars (il était persuadé d'avoir signé le groupe de blues au look le plus ravageur de toute la Californie du Sud). » (ZPZ, p. 74.)

33. TRFZB, p. 78. « Au moment du mixage et de la mise en forme de « Freak Out ! », Wilson avait dépensé 25 ou 30 000 dollars pour le compte de MGM — somme

l'encontre de toutes les règles courantes de mise en marché, mais c'est pour mieux attirer le public qu'il vise spécifiquement. Ainsi, les M.O.I. sont « laids », hirsutes, sales ; leur musique ne passe pas à la radio parce qu'elle est « horrible », n'a aucun « potentiel commercial » et comporte des paroles dérangeantes, etc. *We were all ugly guys with weird clothes and long hair : just what the entertainment world needed. Fuck all those beautiful groups.*³⁵

C'est ainsi qu'il se présente lui-même dans un texte imprimé sur la pochette du disque, avec une verve toute publicitaire :

Frank Zappa is the leader and musical director of THE MOTHERS of Invention. His performances in person with the group are rare. His personality is so repellent that its best he stay away... for the sake of impressionable young minds who might not be prepared to cope with him. When he does show up he performs on the guitar. Sometimes he sings. Sometimes he talks to the audience. Sometimes there is trouble.³⁶

Zappa a toujours porté une attention particulière aux programmes qu'il présente, que ce soit sur disque ou en concert. Sur « Freak Out! », les faces 1 et 4 sont sur le premier disque, et les faces 2 et 3, sur le second, afin de pouvoir être écoutées dans l'ordre sur un tourne-disque automatique. Sur les faces 1 et 2, on trouve des chansons pop conçues de manière à ne pas effrayer immédiatement l'auditeur ; enfin, pas avant qu'il ne se décide à porter attention aux paroles... L'ambiance change radicalement sur la face 3, qui s'ouvre sur *Trouble Every Day*, une *protest song* au rythme rock pesant et au texte cru, inspiré des émeutes raciales qui avaient secoué le quartier de Watts en 1965. Puis vient *Help, I'm a Rock (Suite in Three Movements)*. La pièce est dédiée à Elvis Presley... Le premier mouvement (« Okay to Tap Dance ») se construit à partir d'une rythmique primaire à souhait qui soutient une basse lourde pendant que se déploie une performance vocale utilisant paroles inventées et onomatopées jusqu'à exploser dans une sorte de performance poético-théâtrale. Le deuxième mouvement (« In Memoriam, Edgar Varese ») éclate en explosions percussives auxquelles se mêlent des cris sauvages et des rôles hautement suggestifs. Le dernier mouvement (« It Can't Happen Here ») est basé sur un *barber shop quartet* qui semble tout juste débarqué de la planète Mars et dont les vocalises sont entrecoupées par un duo batterie/piano des plus abstraits. La face 4, enfin, ne présente qu'une seule pièce : *The Return of the Son of Monster Magnet (Unfinished Ballet in Two Tableaux : I. Ritual Dance of the Child-Killer — II. Nullis Pretii [No commercial potential])*. Percussions, piano préparé, sons électroniques et voix étranges s'y mêlent en une improvisation délirante qui reprend pour les développer plusieurs des éléments aperçus dans *Help, I'm a Rock*.

S'il commence déjà en cela à réexplorer son propre travail, un trait qui sera récurrent tout au long de sa carrière, Zappa n'utilise pas encore beaucoup les citations d'autres compositeurs (à peine une apparition furtive du « riff-signature » *Louie Louie*, de Richard Berry, dans *Return of the Son...*). Ça viendra. Il inscrit cependant à l'intérieur de la pochette du disque une liste de 180 noms de personnes (ou personnages) ayant contribué « de nombreuses façons à faire de notre musique ce qu'elle est ».

ridicule à l'époque, même pour un double album. [...]

La direction de MGM nous a alors informés qu'elle ne souhaitait pas publier l'album, convaincue qu'aucune radio n'accepterait de passer sur les ondes un groupe appelé "The Mothers" (comme si [le nom du groupe allait être le] *Gros Problème*). Ils ont insisté pour que nous en changions. Du coup, la référence de suivi du stock est devenue :

"Par nécessité, nous devenons The Mothers of Invention." (ZPZ, p. 78.)

34. « What Is "Freaking Out" », texte inclus dans la pochette de l'album « *Freak Out* », 1966. « Sur le plan personnel, *Freak Out* est un processus durant lequel un individu brise les schémas de pensée restrictifs courants, l'étiquette sociale et les codes vestimentaires afin d'exprimer CRÉATIVEMENT sa relation avec son environnement immédiat et la structure sociale qui l'entoure. Des individus moins perceptifs ont utilisé pour nous décrire, nous qui avons choisi cette façon de penser et de RESSENTIR, le mot *Freaks*, d'où l'expression *Freaking Out*. »

35. TRFZB, p. 79. « Nous étions une bande d'affreux individus chevelus et habillés n'importe comment, exactement ce dont le petit monde du show-business avait besoin. Tous ces gentils petits groupes bien propres n'avaient plus qu'à aller se faire foutre. » (ZPZ, p. 79.)

36. « Frank Zappa est le directeur musical des *MOTHERS of Invention*. Il se produit rarement en personne avec l'ensemble. Sa personnalité est tellement repoussante qu'il est mieux qu'il se tienne à l'écart... pour le bien des jeunes âmes sensibles qui pourraient ne pas être préparées à lui faire face. Lorsqu'il se montre, cependant, il joue de la guitare. Quelquefois, il chante. Quelquefois, il s'adresse au public. Quelquefois, il y a des problèmes. »

On trouve dans cette liste les noms de Pierre Boulez, Robert Craft, Alois Haba, Charles Ives, Mauricio Kagel, Luigi Nono, Leo Ornstein, Maurice Ravel, Silvestre Revueltas, Arnold Schoenberg, Roger Sessions, Karlheinz Stockhausen, Igor Stravinsky, Edgar Varèse et Anton Webern, de même que ceux de nombreux *bluesmen* américains. On comprend que la flamme allumée par la découverte de Varèse à l'âge de 13 ans n'a pas vacillé, bien au contraire !

« Freak Out ! » est enregistré en quatre jours, en mars, sous la supervision de Tom Wilson, par le noyau de base du groupe (F. Z. : guitare, voix ; Ray Collins : voix ; Elliot Ingber : guitare ; Roy Estrada : basse ; Jim Black : batterie) et de nombreux « auxiliaires » pour quelques arrangements orchestraux. L'album paraît le 27 juin. Entre-temps, Zappa signe quelques arrangements alimentaires et procède à diverses modifications au sein du groupe, qui accueille un claviériste (Don Preston), un souffleur polyvalent (Bunk Gardner) et un deuxième batteur/percussionniste (Billy Mundi). Ces ajouts permettront à Zappa d'inscrire à l'intérieur de la pochette du deuxième disque du groupe :

*The MOTHERS OF INVENTION play all their own musical backgrounds. The only exception on this disc is BROWN SHOES DON'T MAKE IT where they have added 2 violins, 1 viola, 1 cello, 1 trumpet and one contrabass clarinet.*³⁷

Le disque « Absolutely Free » (Verve V6-5013) est enregistré en quatre jours, en novembre 1966, et marque des progrès importants comparativement au premier, tant au niveau de la production (toujours signée Tom Wilson) qu'en ce qui concerne la complexité des arrangements et des constructions. Les faces du disque sont présentées comme les n^{os} 1 et 2 « d'une série d'oratorios *underground* », toutes les pièces s'emboîtant les unes dans les autres, ce qui se traduit par une suite de carambolages rythmiques. Zappa, probablement davantage pour attirer l'attention des auditeurs les mieux renseignés que simplement pour marquer ses filiations, truffe le disque de citations³⁸. On entend ainsi se glisser parmi les passages originaux, qui couvrent eux-mêmes une large palette stylistique, des emprunts à (entre autres) Richard Berry (*Louie Louie* dans *Plastic People* et *Son of Suzy Creamcheese*), Gustav Holst (un long extrait de « Jupiter », de la suite *Les Planètes* dans « Invocation and Ritual Dance of the Young Pumpkin », deuxième partie de *Call Any Vegetable*) ou Stravinsky, qui se taille la part du lion (extraits du *Sacre du printemps* et de *L'Oiseau de feu* dans « Amnesia Vivace », deuxième partie de *The Duke of Prunes* ; de *L'Histoire du soldat* dans « Soft-Sell Conclusion & Ending of Side #1 », conclusion de *Call Any Vegetable* ; de *Petroushka* dans *Status Back Baby*). De nombreuses autres citations viennent également colorer le discours, souvent très furtivement. Zappa y utilise alors ce qu'il appelle des *archetypal American musical icons*³⁹, comme, par exemple, des extraits de *God Bless America* (Irving Berlin), *America The Beautiful* (Ward/Bates), *White Christmas* (Berlin) ou *Baby Love* (Holland/Dozier/Holland). Le spectre stylistique couvert par les citations est si grand qu'aucun auditeur ne peut passer à côté ; chacun en viendra finalement à se dire, quelle que soit sa culture musicale, que le compositeur a caché là de nombreux niveaux de sens et que cette musique mérite un examen

37. Les MOTHERS OF INVENTION jouent eux-mêmes toutes leurs musiques. La seule exception sur ce disque est la pièce BROWN SHOES DON'T MAKE IT sur laquelle ils ont ajouté 2 violons, 1 alto, 1 violoncelle, 1 trompette et une clarinette contrebasse.

38. Il fait la même chose en concert : un enregistrement pirate d'un concert donné au Konserthuset de Stockholm, le 30 septembre 1967, nous donne l'occasion d'entendre les M.O.I. interpréter les unes à la suite des autres les pièces suivantes : *You Didn't Try to Call Me* (Zappa), un extrait du premier tableau de *Petroushka* (Stravinsky), *Bristol Stomp* (Appel/Mann) *Baby Love* (The Supremes), *Big Leg Emma* (Zappa), *No Matter What You Do* (de Zappa, mais incluant un intermède durant lequel on peut entendre un extrait de la *Sixième Symphonie* de Tchaïkovski), *Blue Suede Shoes* (Perkins), *Hound Dog* (Leiber/Stoller) et finalement *Gee* (William Davis/Viola Watkins). L'intention de mêler les musiques sérieuse et populaire ne pourrait pas être plus claire.

39. TRFZB, p. 166. « Icônes et archétypes de la musique américaines » [ZPZ p. 169.]

approfondi. Le disque nous donne aussi l'occasion de découvrir l'inventivité de Zappa dans le rôle de guitariste soliste, une fonction appelée à prendre de plus en plus d'importance.

Zappa se fait ensuite offrir ce qu'il ne croyait plus pouvoir espérer : l'occasion d'enregistrer sa musique orchestrale.

FRANK ZAPPA : Alright, let's see. It was, uh ... '66. This guy named Nick Venet, who was a producer at Capitol, came to me, and offered me the chance to write something for a forty-piece orchestra, to do a recording of that kind of stuff. I looked at my contract with MGM, 'cause we were signed with MGM at the time. Nowhere in my contract did it preclude me from being a composer, or a conductor. So long as I didn't perform on an album that was released by another company, I didn't think I had a problem.⁴⁰

Malgré ce qu'il pouvait en penser, cette occasion allait entraîner Zappa dans les premiers d'une longue liste de problèmes contractuels avec les maisons de disques. L'enregistrement de ce qui sera le premier disque de Frank Zappa sous son propre nom⁴¹ a lieu les 14, 15 et 16 mars 1967 sous la supervision de Nick Venet aux Studios Capitol de Los Angeles et l'album doit paraître au mois d'août. Cependant MGM/Verve ne l'entend pas ainsi et une bataille juridique permettra à la compagnie d'acquiescer les bandes maîtresses de ces sessions. Zappa reprendra le travail pratiquement comme s'il s'agissait d'un nouveau projet et le résultat sera finalement très éloigné de ce qu'aurait pu faire paraître Capitol⁴². La sortie du disque étant reportée, il ne paraîtra qu'en mai 1968, après le troisième disque des M.O.I., « We're Only in It for the Money », une critique féroce de la répression sociale dont est victime la jeunesse américaine, mais aussi des mauvais choix que fait celle-ci en s'engouffrant dans un mouvement hippie déjà largement récupéré par l'establishment et l'industrie du disque. Un passage orchestral enregistré pour « Lumpy Gravy »⁴³ est incorporé dans la pièce *Mother People*. À l'époque de leur troisième disque, les M.O.I. ont encore augmenté leur effectif d'un pianiste et souffleur (Ian Underwood) et d'un autre saxophoniste (Euclid James *Motorhead* Sherwood).

En octobre 1967, après les sessions d'enregistrement de « We're Only in It... », Zappa profite des studios Apostolic de New York pour retravailler « Lumpy Gravy », qui demeure sans aucun doute l'un de ses albums les plus touffus. Considérant peut-être que produire un simple album de musique orchestrale serait trop « standard », il enregistre des dialogues absurdes en demandant à plusieurs personnes de parler dans la caisse de résonance d'un piano. Ces dialogues seront utilisés à quelques reprises dans le corpus discographique de Zappa, et en particulier sur « Civilization Phaze III », premier ouvrage publié à titre posthume et qui est ainsi directement relié à son premier album solo.

I finally finished disc one of the 'Civilization Phaze III' album, [...]. But the thing that's unique about this album is, it combines the people inside the piano that were on 'Lumpy Gravy', except that on 'Lumpy Gravy' there was just this smidgen of what was actually recorded with them. I've had these tapes since 1967 and have extensively edited all this semi-random

40. Extrait d'une entrevue réalisée par Eric Buxton, Rob Samler et Den Simms et publiée dans les trois premiers numéros de la revue américaine *Society Pages*, exclusivement consacrée à l'étude de l'œuvre de Frank Zappa. Cet extrait : *Society Pages*, n° 2, 1990, p. 35. « FRANK ZAPPA : Alors, voyons, euh... 1966. Un type nommé Nick Venet, producteur chez Capitol, est venu me voir et m'a offert la chance d'écrire quelque chose pour un orchestre de 40 musiciens et d'enregistrer le tout. J'ai vérifié mon contrat avec MGM, parce que nous avons signé avec MGM à l'époque. Rien là-dedans ne m'interdisait d'agir comme compositeur ou comme chef. Tant que je ne jouais pas sur un disque qui serait lancé par une autre compagnie. Je ne croyais pas qu'il y aurait un problème. »

41. Il le fait paraître sous le nom Francis Vincent Zappa, croyant erronément qu'il s'agit de son « vrai » nom (voir à ce sujet l'article de John Rea, p. 103).

42. Un enregistrement pirate circulant sous le nom « Lumpy Gravy Rare Unreleased Version » nous permet d'entendre la « version Capitol », entièrement orchestrale et qui comprend de nombreux extraits qui n'ont pas trouvé leur place dans la version publiée. On y entend par exemple un extrait de *Pound for a Brown*, composée à l'époque du collège dans la classe de Mr. Ballard.

43. Il s'agit du passage intitulé *I Don't Know If I Can Go Through This Again*, une phrase que l'on peut entendre prononcée par un des musiciens de l'orchestre.

conversation together into little scenes that form the bridges between the Synclavier pieces that are the bulk of the album. And it's pretty astonishing.

Don Menn : How long were they in that piano ?

F. Z. : Twenty years.

D. M. : And then you let them out ?

F. Z. : Well, you can't make them stay, and you don't want them in there unless they're being entertaining. And so it started to become a trendy thing to do at this particular studio. Like the receptionist out there would go, "They're in there in the piano again, ha ha ha." And the next thing you know, she's one of the people in the piano. So the cast of characters that wandered in and out of the piano covered everybody from Motorhead and [bass guitarist] Roy Estrada to the sister of the guy who owned the recording studio to Monica the Albanian receptionist to bunches of other people whose names I can't even remember. They just happened to be there, and I said, "Do you want to go in the piano ?" And they said, "Yes."⁴⁴

Des bribes de ces dialogues (ou monologues devenus dialogues au montage) seront insérées dans un montage très serré incluant des extraits des récents enregistrements orchestraux (sous la direction de Sid Sharp), mais aussi des citations des deux bandes sonores de films qu'il a composées et plusieurs extraits d'enregistrements réalisés alors qu'il occupait le Studio Z⁴⁵, parmi lesquels de nombreuses musiques concrètes et une version de *Take Your Clothes Off* (reprise sur « We're Only in it... » avec l'ajout de paroles et de *When You Dance*, dans le titre). « Lumpy Gravy » se présente maintenant comme étant interprété par des musiciens réunis sous le nom de Abnuceals Emuukha Electric Symphony Orchestra & Chorus et s'ouvre sur une pièce qui aurait été enregistrée tout de suite après les sessions d'« Absolutely Free » avec des musiciens de studio. Il fallut attendre la réédition en CD de 1995 pour qu'elle retrouve, comme toutes les autres, son titre (*Duodenum*⁴⁶), car la version de 1968 ne comportait que les titres *Part 1* et *Part 2*. La pochette du disque portait par ailleurs l'inscription : *A curiously inconsistent piece which started out to be a ballet, but probably didn't make it* (« Une pièce curieusement inconsistante qui devait au départ être un ballet, mais n'y est probablement pas arrivé »). Difficile en effet d'imaginer une chorégraphie sur cet inclassable et jubilatoire *melting pot* (même par Merce Cunningham !).

Lorsque paraît « We're Only in It... », en mars 1968, le groupe a déjà terminé l'enregistrement de « Cruising With Ruben & The Jets » (Bizarre/Verve V6-5055) et poursuit celui de ce qui deviendra « Uncle Meat ». Les M.O.I. s'envolent en septembre 1968 vers l'Europe (avec un nouveau percussionniste, Arthur Dyer Tripp III, qui remplace Billy Mundi après être passé par l'Orchestre symphonique de Cincinnati) pour une deuxième tournée européenne. Le 25 octobre, ils sont au Royal Festival Hall de Londres pour une séance de théâtre musical sur le thème du progrès à laquelle participe une bonne partie du BBC Symphony Orchestra⁴⁷. Zappa a préparé pour les interventions de l'Orchestre de nombreux fragments qui seront intégrés, en 1971, à la suite multimédias *200 Motels*.

44. « Zappa ! », loc. cit., 1992, p. 41. « J'ai finalement terminé le premier disque de « Civilization Phaze III », [...]. Ce qui est spécial à propos de cet album, c'est qu'il réintègre les personnages de l'intérieur du piano qui étaient sur « Lumpy Gravy », sauf que sur « Lumpy Gravy », je n'avais utilisé qu'une parcelle de tout ce qui avait été enregistré avec eux. J'ai ces bandes depuis 1967 et j'ai fait beaucoup de montage avec ces bribes de conversation plus ou moins improvisées pour en faire de petites saynètes qui forment des ponts entre les pièces pour Synclavier qui sont le corps de l'œuvre. C'est assez étonnant. Don Menn : Combien de temps sont-ils restés dans le piano ?

F. Z. : 20 ans.

D. M. : Et puis vous les avez laissé sortir ?

FZ : Eh bien, on ne peut pas les retenir, mais on ne veut pas non plus qu'ils y soient à moins que ce soit divertissant. À l'époque, c'était devenu un truc à la mode au studio. Même la réceptionniste s'amusait : « Ils sont encore dans le piano, ha ha ha. » L'instant d'après, elle y était aussi. Alors la liste des personnages qui sont passés dans le piano comprend tout le monde, de Motorhead à Roy Estrada en passant par la sœur du propriétaire du studio et Monica la réceptionniste albanaise et jusqu'à un tas de gens dont j'ai oublié les noms. Ils étaient simplement là et je leur disais « Voulez-vous aller dans le piano ? », et ils disaient « Oui ».

45. Zappa a été arrêté en 1964, juste avant sa rencontre avec les Soul Giants, pour une histoire de bande sonore « licenciée » qui lui a valu 10 jours de prison. À sa sortie, il a appris que son studio devait être démoli en raison d'un « élargissement de la rue ». Un grand nombre de ses enregistrements avait déjà été confisqués — il n'a jamais pu les récupérer.

46. Aussi connu sous le titre *Theme from Lumpy Gravy*.

47. Ce concert a été documenté en entier sur le disque « Ahead of There Time », paru en avril 1993, et on peut en voir quelques extraits dans la vidéo *The True Story of 200 Motels*. La pièce de théâtre musical *Progress ?* donne incidemment, pour faire

On voit qu'il y a déjà beaucoup de renvois autoréférentiels dans l'œuvre de Zappa et, à ce stade de sa carrière, ce n'est évidemment qu'un début. Il sera d'ailleurs impossible de continuer à les retracer systématiquement dans le cadre de cet article. Zappa s'est expliqué sur ces constants retours sur son œuvre, qu'ils soient opérés par des citations musicales, stylistiques, historiques ou textuelles, par ce qu'il a appelé sa « continuité conceptuelle ». Au regard de ce principe, toutes les musiques de Zappa, sur disque, en concert ou intégrées à un film, mais aussi toutes ses manifestations publiques (interviews publiées dans diverses revues ou textes rédigés par lui) constituent *une seule pièce* qui comporte ses développements, ses retours sur les différents thèmes, ses variations, etc.

What's So Special About This Group ?

Perhaps the most unique aspect of The Mothers' work is the conceptual continuity of the group's output macrostructure. There is, and always has been, a conscious control of the matic and structural elements flowing through each album, live performance, and interview.

[...]

Listen. Nobody Puts Together a Pop Group, Simultaneously Planning Years of Absurdly Complicated Events, Lives out Those Events, Then Writes About It in a Press Kit and Expects Somebody to Believe It. You're Nuts.

The basic blueprints were executed in 1962-63. Preliminary experimentation in early and mid-1964. Construction of the project/object began in late 1964. Work is still in progress.

No Wonder You Guys Never Had a Hit Single.

I'm sure you realize that total control is neither possible, nor desirable (it takes the fun out of it). The project/object contains plans and non-plans also precisely calculated event-structures designed to accomodate the mechanics of fate and all bonus statistical improbabilites attendant thereto.

Yeah, Sure... I'm Supposed to Sell Records for You Guys, and I'm a Little Pressed for Time, So Why Don't You Just Tell Me Normal Stuff... Like What Your Group Sounds Like, Maybe...

*What we sound like is more that what we sound like. [...] We make a special art in an environment hostile to dreamers.*⁴⁸

La continuité conceptuelle dont parle le compositeur est plus grande que lui et englobe aussi ses influences et son environnement social. Le 2 décembre 1968 paraît « Cruising With Ruben & The Jets » (Bizarre/Verve V6-5055). Il est fort douteux que l'on puisse, à la première écoute, deviner que ce disque de *greasy love songs & cretin simplicity*⁴⁹, un hommage au rhythm & blues que Zappa écoutait lorsqu'il était adolescent, a été inspiré par Stravinsky...

* * *

écho au texte de Louise Morand (p. 73), une place importante à un pape mexicain joué par Roy Estrada.

48. Extrait d'un texte intitulé : HEY, MISTER SNAZZY EXECUTIVE ! HERE IT IS ! YOUR VERY OWN M.O.I. CUSTOMIZED PRESS KIT WITH THE ANSWERS TO THE QUESTIONS THAT HAVE PLAGUED YOU DAY & NIGHT FOR THE PAST TWO YEARS OF OUR CONTRACTUAL ASSOCIATION, rédigé par Zappa et joint au dossier de presse annonçant la sortie du film *200 Motels* en 1971 (Reproduit dans le document *Ten Years on the Road With Frank Zappa and The Mothers of Invention*, publié à l'occasion du 10^e anniversaire de la formation, en 1974).

« Qu'est-ce que ce groupe a de si spécial ?

L'aspect le plus particulier du travail des Mothers est la *continuité conceptuelle* de sa *macrostructure productive*. Il y a, et il y a toujours eu, un contrôle conscient des éléments structurels et thématiques qui traversent chaque album, concert ou entrevue.

[...]

Écoutez. Personne ne met sur pied un groupe pop et, planifiant simultanément des années d'événements compliqués et absurdes, vit ses événements, puis écrit sur eux dans un dossier de presse et s'attend à ce qu'on le croie. Vous êtes fou.

Les plans de base ont été conçus en 1962-1963. Les expérimentations préliminaires se sont déroulées dès le début de 1964. La construction du *projet/objet* a débuté plus tard en 1964. L'œuvre est toujours en progression.

Pas étonnant que vous n'ayez jamais eu de succès.

Je suis sûr que vous comprenez que le contrôle total n'est ni possible ni souhaitable (ça gâche un peu le plaisir). Le *projet/objet* comprend des *plans* et des *non-plans*, de même que des *événements-structures* calculés de façon précise pour se plier à la mécanique du destin avec, en prime, toutes les improbabilités statistiques qui s'y rattachent.

Vous m'en direz tant. Alors, moi je suis censé vendre des disques pour vous, les gars, et je suis un peu pressé par le temps,

I conceived that album along the same lines as the compositions in Stravinsky's neoclassical period. If he could take the forms and clichés of the classical era and pervert them, why not do the same with the rules and regulations that applied to doo-wop in the fifties?

[...]

*What was consistent with tradition on that album was the approach to the harmony, the type of vocal style and timbre used in it, and the simplicity of most of the beats. Of course, some of the lyrics were on a **sub-Mongoloid** level, but that was just another norm, carried to an extreme.*

[...]

***I detest "love lyrics."** I think one of the causes of bad mental health in the United States is that people have been raised on "love lyrics."⁵⁰*

Malheureusement, l'étude des textes des chansons de Zappa, tout comme celle de son rapport amour/haine avec le rock'n'roll, nous ferait par trop dévier du but de ce texte. Ajoutons cependant que les connaisseurs en matière de doo-wop et de rhythm & blues pourront s'amuser à découvrir les innombrables citations et références à ces styles encryptées dans les mélodies apparemment simplistes contenues sur le disque⁵¹. Et pour bien souligner la « filière Stravinsky », on prêtera attention à la fin de la chanson *Fountain of Love*, alors que Ray Collins chante, en alternance avec le titre de la chanson, les premières notes du *Sacre du printemps*.

Les trois prochains disques originaux des M.O.I. marquent la fin d'une époque. Ce sont « Uncle Meat » (avril 1969), « Burnt Weeny Sandwich » (février 1970) et « Weasels Ripped My Flesh » (août 1970). Le premier doit beaucoup au compositeur américain Conlon Nanarrow, dont l'influence des études pour piano mécanique est patente dans la pièce-titre, le deuxième revendique encore la filiation avec Stravinsky (*Igor's Boogie Phase One, Phase Two*) et le troisième évoque Debussy (*Prelude to the Afternoon of a Sexually Aroused Gas Mask*). Zappa touche enfin ici à son rêve d'un ensemble de musique de chambre électrique dont les membres ont l'ouverture, la formation et le talent nécessaires pour jouer sa musique. Ces trois disques sont un sommet, aussi bien pour le compositeur, qui peut enfin canaliser pleinement sa créativité, que pour l'auditeur, qui découvre un univers musical en perpétuel renouvellement. Cependant, ces disques sont aussi un testament parce que Zappa atteint avec son ensemble, sur le plan financier, un point de rupture.

Lors d'une participation avec son groupe à une tournée organisée par George Wein, du festival de jazz de Newport, Zappa réalise pleinement la situation :

Before we went on, I saw Duke Ellington begging — pleading — for a ten-dollar advance. It was really depressing. After that show, I told the guys: "That's it — we're breaking the band up."

We'd been together in one configuration or another for five years at that point, and suddenly EVERYTHING looked utterly hopeless to me. If Duke Ellington had to beg some George Wein assistant backstage for ten bucks, what the fuck was I doing with a ten-piece band, trying to play rock and roll — or something that was almost rock and roll?

alors pourquoi ne me dites-vous pas tout simplement les trucs habituels... Comme, par exemple, quel est le son de votre groupe, peut-être...

Le son de notre groupe est plus que le son de notre groupe. [...] Nous faisons un art spécial dans un environnement hostile aux rêveurs. »

49. Texte de la pochette : « *This is an album of greasy love songs & cretin simplicity. We made it because we really like this kind of music (just a bunch of old men with rock & roll clothes on sitting around the studio, mumbling about the good old days). Ten years from now you'll be sitting around with your friends someplace doing the same thing if there's anything left to sit on.* » — « C'est un album de chansons d'amour grassieuses et d'une simplicité crétine. Nous l'avons fait parce que nous aimons vraiment cette musique (juste des vieux mecs habillés à la rock'n'roll, réunis dans un studio et radotant sur le bon vieux temps). Dans dix ans, vous serez assis quelque part avec vos copains pour faire la même chose, s'il y a encore quelque chose pour s'asseoir. »

50. TRFZB, p. 88-89.

« J'ai conçu cet album dans le même esprit que Stravinsky dans sa période néoclassique. Puisque lui avait su pervertir les clichés et les formes musicales classiques, pourquoi n'aurais-je pas fait de même [avec les règles du doo-wop des années 1950] ?

Nous étions loin de [la tradition] avec nos progressions d'accords. Sur ce plan, les seules concessions de cet album étaient l'approche harmonique, le style vocal et la tonalité ainsi que la simplicité de tous les rythmes. Il est bien évident que le haut niveau de **débilité** des paroles n'est que le résultat d'un procédé poussé à l'extrême.

[...]

Je hais les « chansons d'amour ». Je crois que la déficience mentale de la population étatsunienne s'explique par ces « chansons d'amour » serinées aux gens tout au long de leur éducation. » (ZPZ, p. 88-90.)

51. Et ils pourront ensuite mesurer leur sagacité à celle de certains maniaques de zappologie qui ont fait l'exercice : http://www.arf.ru/Work/ruben_clues.html.

*I was paying everybody in the band a weekly salary of two hundred dollars [...] but at that point I was ten thousand dollars in the red.*⁵²

Cependant tout n'est pas encore tout à fait fini :

After that I had a meeting with the group and told them what I thought about the drudgery of grinding it out on the road. And then I came back took to LA and worked on 'Hot Rats' (an upcoming solo album). Then we did one more tour — eight days in Canada. After that I said fuck it.

I like to play, but I just got tired of beating my head against the wall. I got tired of playing for people who clap for all the wrong reasons. I thought it was time to give the people a chance to figure out what we've done already before we do any more.

*The last live Mothers performance was in Montreal. The last 'otherwise' performance was a television show in Ottawa the following night — August 18th and 19th.*⁵³

Dès son retour à Los Angeles, Zappa travaille beaucoup en studio. Il enregistre les pièces de son deuxième album solo, « Hot Rats » (Bizarre/Reprise RS6356), sur lequel il se rapproche plus que jamais auparavant du jazz (ou du jazz-rock). Il participe aussi, avec d'anciens et futurs Mothers, à l'enregistrement du disque « King Kong : Jean-Luc Ponty Plays the Music of Frank Zappa » (Pacific Jazz ST 20172, 1970), produit par Richard Bock et sur lequel le violoniste interprète des pièces créés par les M.O.I. ou inédites, comme le sont encore *Twenty Small Cigars* et *Music for Electric Violin and Low Budget Orchestra*. L'orchestre en question comprend l'ancien Arthur D. Tripp III à la batterie et les « futurs » George Duke (piano et piano électrique) et Jean-Luc Ponty (violin), placés avec huit autres musiciens sous la direction de Ian Underwood.

*Frank was particularly concerned with the development of an extended orchestral work, a formal piece tied to no one idiom and allowing Ponty interludes of expressive freedom. Music for Electric Violin and Low Budget Orchestra (a title decided upon, one suspects, after Zappa had asked Bock for a 97-piece ensemble) is illustrative of Zappa's mastery not only of composition and orchestration, but also of transition. It emerges not as a segmented series of ideas arbitrarily linked together, but as a securely integrated whole that moves with almost subliminal subtlety from one tempo, meter, mood or idiom to another, and from reading to blowing; from the opening bassoon figure to the demonic closing violin passage in 7/8, it sustains this vitality throughout its multi-textured duration*⁵⁴.

Zappa enregistrera en 1975 une nouvelle version de l'œuvre, avec un orchestre un peu plus fourni, sous le titre *Revised Music for Guitar and Low Budget Orchestra*⁵⁵.

Après la déconfiture des M.O.I., Zappa semble décidé à poursuivre une carrière solo en se faisant accompagner de plus petits ensembles. Il enregistre quelques pièces avec un quintette (le Hot Rats Band), puis le destin frappe, encore une fois, sous la forme d'une proposition qu'il ne saurait refuser :

Sometime in 1970, I had an offer for a major concert performance of the orchestral music accumulating in my closet. During the M.O.I. first five years, I had carried with me, on

52. TRFZB, p. 107.

« Avant le début du concert, j'ai vu Duke Ellington demander, presque mendier une avance de 10 dollars. Ça m'a flanqué un coup au moral. Après le show, j'ai dit à mes gars : "Cette fois, c'est fini. On se sépare."

Depuis bientôt cinq ans, nous vivions ensemble peu ou prou, et soudain, TOUT m'apparaissait absolument sans espoir. Puisque le grand Duke Ellington lui-même en était réduit à quémander 10 biftons en coulisses à l'un des assistants de George Wein, qu'est-ce que je foutais, moi, avec un groupe de dix gusses, à essayer de jouer du rock'n'roll — ou quelque chose qui était presque du rock'n'roll?

Boulot ou pas, chaque année, je versais à tout le monde un salaire hebdomadaire de 200 dollars, [...]. Mais moi, il faut le savoir, à ce moment précis, j'étais à découvert de 10 000 dollars... » (ZPZ, p. 107.)

53. Jerry Hopkins : « Mothers Day Has Finally Come », in *Rolling Stone*, 18 octobre 1969 ; reproduit dans *Ten Years on the Road with Frank Zappa and the M.O.I.*

« Après ça, j'ai rencontré les gars du groupe et je leur ai dit ce que je pensais de cette vie passée à être toujours en tournée. Puis je suis revenu à L.A. pour travailler sur « Hot Rats » (un album solo). Après, nous avons fait une autre tournée — huit jours au Canada. Puis j'ai dit merde.

J'aime jouer, mais j'en ai marre de me frapper la tête contre les murs. Je me suis fatigué de jouer pour des gens qui applaudissent toujours pour les mauvaises raisons. J'ai pensé qu'il serait peut-être temps de laisser les gens digérer ce que nous avons déjà produit avant d'en faire davantage.

La dernière performance en concert des Mothers a eu lieu à Montréal. Puis nous avons fait une dernière apparition dans une émission de télévision à Ottawa, le lendemain. Les 18 et 19 août. »

54. Extrait de la note de Leonard Feather, imprimée sur la pochette du disque.

« Frank était particulièrement préoccupé par l'élaboration d'une œuvre orchestrale de bonne durée, une pièce de forme conventionnelle, mais impossible à lier à un style

the road, masses of manuscript paper, and, whenever there was an opportunity, scribbled stuff on it. This material eventually became the score for 200 Motels [...].

The performance was to be held at UCLA's Pauley Pavilion (a basketball arena seating about fourteen thousand people), with Zubin Mehta conducting the Los Angeles Philharmonic Orchestra. A pretty big deal.

There was a "catch" though — the orchestra didn't really want to play my stuff — they wanted AN EVENT; something "unique" — like — uhh, maybe a **ROCK GROUP** and — uhhhhh — a **REAL ORCHESTRA** sort of — uhhh — well, you know — "rocking out together." It didn't matter what the music was.⁵⁶

Zappa a déjà exprimé ses doutes quant à la capacité d'un orchestre symphonique à interpréter sa musique adéquatement :

*Symphonies playing his music? Not for Zappa; there were too many slips between the composer's ideas, the copyist's eyesight, and the conductor's comprehension of the copyist's mistakes. With the Mothers of Invention, Zappa said, he had his own portable contemporary musical ensemble with specialized skills. "I know that there are things that we can do that an orchestra would never be able to do. Not the way they're run now and not with the attitude the players have that are in them. So this has given me a lot of latitude in what I can write because the things I imagine, the sounds that I want to hear a mere orchestra could not produce them."*⁵⁷

Malgré tout, l'occasion est trop belle... Zappa rappelle donc cinq anciens Mothers et deux musiciens avec qui il a travaillé récemment afin de mettre sur pied une nouvelle mouture des M.O.I. Le 15 mai 1970, dans le cadre d'un événement intitulé *Contempo 1970*, les M.O.I. et le L.A. Philharmonic joignent donc leur forces pour mettre en forme une première version du projet *200 Motels*, qui recontextualise plusieurs des thèmes que Zappa a accumulés depuis ses premières expériences de compositeur. Dans la salle, comble, se trouvent Howard Kaylan et Mark Volman, les deux chanteurs du groupe pop The Turtles, qui vient de mettre un terme à ses activités. Ils proposent leurs services à Zappa. C'est ainsi que naît une nouvelle incarnation des Mothers (sans *of Invention*) à laquelle les amateurs font souvent référence comme à la période « vaudeville » de Zappa, durant laquelle, ayant sous la main deux chanteurs et improvisateurs très polyvalents, les œuvres produites laissent une grande place au texte (et à différents thèmes reliés à la vie d'un groupe de rock en tournée, un sujet qui vire à l'obsession chez Zappa). Début 1971, la bande à Zappa est à Londres pour le tournage, produit par United Artists, du film *200 Motels*. Il s'agit très certainement de l'œuvre orchestrale la plus ambitieuse réalisée par Zappa à ce jour. La musique en est interprétée par le Royal Philharmonic Orchestra, sous la direction de Elgar Howarth, les Top Score Singers, sous la direction de David Van Asch, le Classical Guitar Ensemble, sous la supervision de John Williams, la soprano Phyllis Bryn-Julson et une édition spéciale des Mothers⁵⁸. Il s'agit d'une œuvre majeure que son éclectisme extrême a malheureusement précipitée dans

particulier et permettant à Ponty une grande liberté d'expression. *Music for Electric Violin and Low Budget Orchestra* (un titre choisi, on s'en doute, après que Zappa eut demandé à Bock un ensemble de 97 musiciens) illustre bien la maîtrise de Zappa non seulement en matière de composition et d'orchestration, mais aussi en celle des transitions. Il ne s'agit pas d'une suite segmentée d'idées arbitrairement placées bout à bout, mais d'un exemple d'intégration de tempos, de métriques, d'ambiances et de langages changeant sans arrêt et d'une subtilité subliminale, comme y alternent aussi la lecture et l'improvisation. De la ligne de basson de l'ouverture à la conclusion avec un passage de violon démoniaque en 7/8, la musique maintient sa vitalité à travers ses textures toujours changeantes. »

55. Parue sur « Studio Tan » (DiscReet DSK 2291, 1978) et « Låther » (Ryko RCD 10574/76, 1996). Cette nouvelle mouture du Abnuceals Emuukha Electric Orchestra, comportant une quarantaine de musiciens placés sous la direction de Michael Zearott, a été enregistré les 17, 18 et 19 septembre 1975 au Royce Hall de UCLA. D'autres enregistrements réalisés au même moment ont été rassemblés sur le disque « *Orchestral Favorites* » (DiscReet DSK 2294, 1979).

56. TRFZB, p. 109-110.

« Courant 1970, quelqu'un m'a fait une offre pour un grand concert au cours duquel on donnerait une partie de la musique orchestrale qui s'accumulait dans mes tiroirs. Au cours des cinq premières années de tournée avec les Mothers, j'emportais toujours avec moi des liasses de papier sur la route. Dès que j'avais cinq minutes, je griffonnais de la musique. De tous ces gribouillages est née la partition de *200 Motels* [...].

Ce concert devait avoir lieu au Pauley Pavilion de l'UCLA (une salle de basket d'environ quatorze mille personnes), avec Zubin Mehta à la tête du Los Angeles Philharmonic Orchestra. Une très grosse affaire...

Mais il y avait une embrouille. L'orchestre ne désirait pas vraiment jouer ma musique — ils voulaient un ÉVÉNEMENT, quelque chose d'« unique », comment dire, euh..., tiens, une rencontre entre un GROUPE DE ROCK et,

les oubliettes de l'histoire de la musique. Zappa décrivait son film ainsi dans une entrevue de lui-même par lui-même publiée pour la promotion du film :

As far as I'm concerned, 200 MOTELS is a SURREALISTIC DOCUMENTARY. The film is at once a reportage of real events and an extrapolation of them. Other elements include "conceptual by-products" of the extrapolated "real event". In some ways the contents of the film are autobiographical.

[...]

200 MOTELS is a SURREALISTIC DOCUMENTARY, but it might also be helpful to think of the overall "shape" of the film in the same way you might think of the "shape" of a piece of orchestral music, with leitmotifs, harmonic transpositions, slightly altered repetitions, cadences, atonal areas, counterpoint, polyrhythmic textures, onomatopoeic imitations, etc.⁵⁹

En octobre paraît l'album double « 200 Motels » (United Artists UAS 9956), puis, en novembre, le film. À ce moment-là, Zappa entame sa tournée européenne la plus désastreuse. Le 4 décembre, durant le concert du groupe au Casino de Montreux, un incendie éclate⁶⁰. Pas de pertes humaines, mais l'équipement du groupe, lui, est perdu. Poursuivant la tournée avec les difficultés que l'on imagine, le groupe s'arrête au Rainbow Theater de Londres le 10 décembre. Un peu avant la fin du concert, un spectateur monte sur scène et précipite Zappa dans la fosse d'orchestre... Les blessures infligées au compositeur l'obligeront à utiliser un fauteuil roulant pour une bonne partie de l'année à venir. À toute chose, malheur est bon, et Zappa concoctera de son siège deux albums principalement instrumentaux d'une grande qualité, « Waka/Jawaka » (juillet 1972, Bizarre MS 2094) et « The Grand Wazoo » (novembre 1972, Bizarre MS 2093). *The first post-wheelchair appearance was as a reciter, in a performance of Stravinsky's L'Histoire du soldat at the Hollywood Bowl, conducted by Lukas Foss⁶¹*. Zappa fera une courte tournée avec un ensemble de 20 musiciens (The Grand Wazoo, septembre 1972) pour rendre compte de ces projets et poursuivra avec un plus petit ensemble, de 10 musiciens (The Petit Wazoo, octobre à décembre 1972).

euh..., un VRAI ORCHESTRE SYMPHONIQUE, quoi — tu vois, pour "faire du rock ensemble". La musique en elle-même, ils s'en foutaient. » (ZPZ, p. 109-110.)

57. David Walley : *No Commercial Potential*, Outerbridge & Lazard, New York, 1972, p. 132 (Walley se réfère à une entrevue réalisée par Barry Miles et publiée dans la revue *Fusion* en 1969).

« Des orchestres symphoniques jouant sa musique ? Pas pour Zappa. Il y avait trop de glissements possibles entre les idées du compositeur, les yeux du copiste et l'interprétation du chef des erreurs commises par le copiste. Avec les M.O.I., disait Zappa, il avait son propre ensemble de musique contemporaine portatif et spécialisé. "Je sais qu'il y a des choses que nous faisons qu'un orchestre n'arriverait jamais à faire. Pas avec la façon dont ils sont dirigés aujourd'hui et avec l'attitude des musiciens qui en font partie. Notre façon de fonctionner m'offre une très grande latitude parce que les choses que j'imagine, les sons que je veux entendre, un simple orchestre ne pourrait pas les produire". »

58. À partir d'ici, l'ajout de *of Invention* devient aléatoire.

59. Extrait de *Frank Zappa's 200 Motels — Questions and Answers* (reproduit d'après le dossier de presse original sur le site de Geir Corneliusen à l'adresse <http://home.online.no/~corneliu/interviews.htm>).

Avec ou sans les Mothers – LSO – Pierre Boulez

Début 1973, Zappa s'entoure d'une autre incarnation des Mothers. Le dernier enregistrement auquel participe une formation portant ce nom (outre les documents d'archives publiés par la suite) paraît en octobre 1975 sous le titre « Bongo Fury » (DiscReet DS 2234) et est attribué à Zappa/Beefheart/Mothers (le Captain Beefheart — Don Van Vliet lui-même un compositeur extrêmement original que Zappa connaît depuis l'époque du *high school*). Le compositeur se produira dorénavant sous le simple nom Zappa. Oubliant les grands projets orchestraux pour un temps, il reprend

« En ce qui me concerne *200 MOTELS* est un DOCUMENTAIRE SURREALISTE. Le film est en même temps un reportage sur des événements réels et une extrapolation de ceux-ci. D'autres éléments comprennent des "produits conceptuels" de l'"événement réel extrapolé". D'une certaine manière, le contenu du film est autobiographique.

les commandes d'une suite d'ensembles dont les concerts sont, à l'image de sa discographie, un fantastique mélange de styles. C'est dans le circuit rock que Zappa trouve un public assez ouvert, et assez nombreux, pour soutenir son travail. Ses ensembles rock sont les premiers à interpréter des œuvres comme *Dupree's Paradise*⁶² (que Pierre Boulez reprendra avec l'Ensemble Intercontemporain) ou *Sinister Footwear*⁶³ (dont Kent Nagano créera la version orchestrale avec le Berkeley Symphony Orchestra). C'est également avec ces ensembles qu'il tente de participer au renouvellement de l'opéra et de la comédie musicale avec *Joe's Garage*⁶⁴ et *Thing Fish*⁶⁵.

M. G. : *Do you rank your music in any kind of hierarchy? Do you consider the rock and roll stuff inferior to the classical stuff?*

No.

M. G. : *It's all the same?*

It's a different aspect of the same thing. I've got an imagination. So I earn a living by producing merchandisable manifestations of portions of my imagination.

M. G. : *So you don't do one type of music in order to pay for another?*

No, I would probably do Baby Take Your Teeth Out if nobody paid me. I mean, nobody did pay me. [...]

D. M. : *[...] If something like N-Lite took ten years to do —*

— and Baby Take Your Teeth Out took 20 minutes, why should they be the same?

D. M. : *It seems to me you've put more into one than the other, and therefore you might have an opinion of that effort yielding more than the 20-minute one.*

Well, the function of both things is to entertain. The one that took ten years is probably way over budget in terms of how much bang for the buck you're going to get. The end of any piece is basically : you're decorating time. Baby Take Your Teeth Out is a minute and ten seconds. Okay, so it shouldn't have taken ten years. It should have taken much less, and it did, but if that minute and ten seconds amuses you, okay, fine. And then there are people who will never be able to sit through N-Lite — it's 23 minutes long. They would rather have a minute and ten seconds of something that'll make them laugh. The point is that each piece, for what it is supposed to do, achieves a certain level of entertainment success.⁶⁶

On a vu que Zappa citait à l'intérieur de la pochette de l'album «Freak Out!» le nom de Pierre Boulez parmi les personnages ayant exercé une grande influence sur la musique des M.O.I. Zappa connaissait Boulez par un enregistrement Columbia, acquis à l'adolescence, du *Marteau sans maître* dirigé par Robert Craft. Alors qu'il participait à l'émission *Mad About Music*, animée par Gilbert Kaplan sur les ondes de la station radiophonique new-yorkaise WNYC, le 2 novembre 2003⁶⁷, Pierre Boulez était appelé à commenter des œuvres de ses compositeurs préférés. Puis vint un segment de l'émission durant lequel l'invité devait faire entendre une musique qui n'est pas reliée au répertoire pour lequel il est connu ; on suggérait dans ce cas-ci du rock ou du jazz.

Kaplan : [...] so what have you brought us today?

[...]

200 MOTELS est un DOCUMENT SURREALISTE, mais il pourrait être utile aussi de penser à la "forme" globale du film de la même manière qu'on pourrait penser à la "forme" d'un morceau de musique orchestrée, avec des leitmotifs, des transpositions harmoniques, des répétitions légèrement altérées, des cadences, des parties atonales, un contrepoint, des textures polyrythmiques, des onomatopées, etc. »

Traduction extraite du livre d'Alain Dister, *Frank Zappa et les Mothers of Invention* (Albin Michel, Paris, 1975, 186 p.).

60. Un événement documenté par la chanson *Smoke on the Water* du groupe rock Deep Purple.

61. TRFZB, p. 116.

«Ma première apparition post-fauteuil roulant m'a vu tenir le rôle du récitant dans *L'Histoire du soldat* de Stravinsky, dirigé par Lukas Foss, à l'Hollywood Bowl.» (ZPZ, p. 116)

62. Que l'on peut entendre, dans un enregistrement de septembre 1974, sur l'un des disques de l'album «You Can't do That on Stage Anymore vol. 2. — The Helsinki Concert» (Zappa Records CDZAP 7, 1988).

63. Dont l'album «You Are What You Is» (Barking Pumpkin PW2-37537) contient une première mouture datant de 1978.

64. «Act I», Zappa Records SRZ-1-1603, septembre 1979 et «Acts II & III», Zappa Records SRZ-2-1502, novembre 1979.

65. Barking Pumpkin SCKO 74201, novembre 1984.

66. «Zappa!», *loc. cit.*, p. 49.

«Matt Groening : Est-ce que tu classes ta musique selon une hiérarchie quelconque? Considères-tu les trucs rock'n'roll inférieurs aux trucs classiques?»

Non.

M. G. : *C'est la même chose?*

Ce sont différents aspects de la même chose. J'ai une imagination, alors je gagne ma vie en produisant des manifestations vendables de portions de mon imagination.

M. G. : *Alors tu ne fais pas un type de musique dans le but de pouvoir financer l'autre?*

Boulez : *Well, I brought something by Frank Zappa, because that's the only person, individualité, I knew in this world. And because, you know, he came to get in touch with me. And I remember, he proposed to me a score for orchestra, and I was just leaving New York and living in London, so I said, I have the Ensemble InterContemporain, if you want a piece performed, please write for this Ensemble, because I will perform it surely. And I was interested by him, because he was trying very hard to transcend the kind of borders. You know there is a border between serious music and pop music. And I think, generally, the people of classical music, generally, are extremely condescending with their colleagues, and you know, oh, yes. But I find there is a way of expressing themselves which interests me, and I liked this way by Zappa, who was trying to get out of the routine of pop music, and was really trying extremely hard to get a new world from himself, even, and that I found really, not only interesting, but remarkable.*⁶⁸

Pierre Boulez a choisi ce jour-là de faire entendre un extrait de *Dupree's Paradise* tel qu'interprétée par l'Ensemble Intercontemporain sous sa direction. Le 9 janvier 1984, l'Ensemble Intercontemporain donne un concert d'œuvres de Frank Zappa au Théâtre de la Ville (Paris). Les 10 et 11 janvier, à l'IRCAM, les mêmes œuvres sont enregistrées, il s'agit de *Dupree's Paradise*, *Naval Aviation in Art?* et *The Perfect Stranger*. Cette dernière pièce donnera son titre au disque qui paraît en août 1984 (« Boulez Conducts Zappa : *The Perfect Stranger* », Angel DS 3810) et qui compte aussi quatre réalisations de Zappa au Synclavier (que le compositeur appelle *The Barking Pumpkin Digital Gratification Consort*). Il s'agit d'un disque déterminant à plus d'un titre. D'abord, la renommée de Boulez attire l'attention de nombreux nouveaux auditeurs sur le travail de Zappa. C'est aussi grâce à lui que Kent Nagano et Peter Eötvös prennent contact avec la musique du compositeur américain. Eötvös est crédité comme directeur musical pour les enregistrements réalisés à l'IRCAM. En 1993, il dirigera l'Ensemble Modern pour l'enregistrement du disque (encore inédit) « *The Rage and the Fury* », consacré à la musique d'Edgar Varèse et produit par Zappa.

Quant à Kent Nagano : « [...] *I wasn't really that familiar with [Zappa] as a musician until around 1967 when some older friends introduced me to his music. Years later, I was in Paris at IRCAM [...] and what really stuck out on the project list was Frank Zappa's name involved in a concert and recording*⁶⁹. » Cela amènera Nagano à joindre Zappa et à lui proposer d'interpréter sa musique avec le Berkeley Symphony Orchestra. Le projet évoluera et c'est finalement le London Symphony Orchestra que dirigera Nagano le 11 janvier 1983 au Barbican Theatre de Londres ; il dirigera cinq créations tandis que Zappa dirigera lui-même la finale de *200 Motels*, « *Strictly Genteel* ». Les 12, 13 et 14 janvier, toute l'équipe, incluant les musiciens de Zappa, David Ocker (clarinette solo), Ed Mann (percussion) et Chad Wackerman (batterie), se retrouvera en studio pour enregistrer le programme⁷⁰. Nagano aura certes aimé l'expérience puisqu'il fera un autre programme Zappa avec, cette fois, son orchestre, le Berkeley Symphony Orchestra, les 15 et 16 juin 1984. Une autre première sera au programme de cette soirée intitulée *A Zappa Affair*, il s'agit de *Sinister Footwear*, qui semble bien être la seule grande œuvre orchestrale de Zappa encore inédite au disque⁷¹.

Non, je ferais probablement *Baby Take Your Teeth Out* même si personne ne me payait. Je veux dire, personne ne m'a payé. [...]

Don Menn : [...] Si une pièce comme *N-Lite* te demande 10 ans —

et que *Baby Take Your Teeth Out* demande 20 minutes, pourquoi s'équivalent-elles ?

D. M. : J'ai l'impression que tu as mis davantage d'effort sur l'une plutôt que sur l'autre, et que pour cette raison tu devrais avoir une opinion supérieure quant à cet effort.

Eh bien, dans les deux cas la fonction est la même, soit divertir. Celle qui m'a demandé 10 ans a probablement défoncé son budget en terme de rapport qualité/prix. Le but de n'importe quelle pièce, simplement, est de décorer le temps. *Baby Take Your Teeth Out* dure 1 minute 10 secondes. Bon, eh bien, ça ne devrait pas avoir demandé 10 ans. Ça aurait dû en demander moins, et c'est ce qui est arrivé, mais si cette minute 10 secondes vous amuse, alors très bien. Et puis il y a des gens qui ne pourront jamais supporter l'écoute de *N-Lite* (elle dure 23 minutes). Le but ultime est que chaque pièce, selon les moyens qui sont les siens, doit obtenir un certain niveau de succès en terme de divertissement. »

67. Mes remerciements à Nathalie Gatti pour m'avoir signalé cette référence.

68. « Kaplan : [...] alors, que nous avez-vous apporté aujourd'hui ?

Boulez : Eh bien, j'ai apporté quelque chose de Frank Zappa, parce que c'est la seule personne que je connaisse dans ce domaine. Et aussi parce que, vous le savez, il m'a contacté. Je me souviens, il m'avait proposé une partition d'orchestre, et je venais tout juste de quitter New York, et j'habitais Londres, alors je lui ai dit : "J'ai l'Ensemble Intercontemporain, alors si vous voulez que j'interprète votre musique, écrivez pour cet ensemble, et je le ferai certes avec plaisir". Et il m'intéressait parce qu'il essayait de transcender la frontière des genres. Vous savez, cette frontière entre la musique sérieuse et la musique pop. Et je crois que, généralement, les gens qui proviennent de la musique classique, généralement, sont extrêmement condescendants envers leurs collègues, et vous savez, oh,

Le dernier band

Au début des années 1980, Zappa a acquis un Synclavier, un système informatique très performant qui va lui permettre de composer sans devoir limiter son imagination aux capacités bien humaines d'éventuels interprètes (Conlon Nancarrow et ses pianos mécaniques ne sont pas loin!). On entendra les premiers résultats de ses recherches sur le disque « The Perfect Stranger », puis sur un autre disque, qui tient presque de la boutade : « Francesco Zappa » (Barking Pumpkin ST74202, 1984).

F. Z. : He was a composer who flourished between 1766 and 1788. Nobody knows when he was born or when he died. He was a cello player from Milan and wrote mostly string trios. I found out about his music and located a bunch of it in the Berkeley Library and the Library of Congress. My assistant loaded it into the Synclavier and now we have a whole album of synthesized performances. [...] He was a contemporary of Mozart. It's kind of happy, Italian-sounding music. It's nice, and real melodic. It's interesting, too ; he does a few strange things harmonically that seem to be slightly ahead of his time — a few little weird things. Basically, it's typical of music of that period, except it doesn't sound typical when it comes out of the Synclavier⁷².

Zappa semble à cette époque assez disposé à travailler, surtout en studio, à partir de ses bandes d'archives⁷³ et de son Synclavier. D'autres ensembles commencent cependant à considérer la possibilité d'interpréter sa musique. Ainsi, en avril 1985, au Herbst Theater de San Francisco, le Kronos Quartet donne en création *None of the Above*, puis, le 8 mai, c'est au tour du Aspen Wind Quintet de créer, au Alice Tully Hall de New York, *Time's Beach* (deux pièces qu'enregistrera l'Ensemble Modern en 1992). En novembre 1985 paraît « Frank Zappa Meets the Mothers of Prevention » (Barking Pumpkin ST 74203) et, un an plus tard, « Jazz From Hell » (Barking Pumpkin ST 74205), deux disques principalement axés sur le travail de Zappa au Synclavier. En 1987, Zappa décide de repartir sur la route et forme un nouvel ensemble pour une tournée (février à juin 1988) qui sera sa dernière⁷⁴. Les musiciens qui l'accompagnent durant cette tournée sont : Paul Carman (saxophone alto), Walt Fowler (trompette), Bruce Fowler (trombone), Mike Keneally (guitare/synthétiseur/voix), Ed Mann (percussion), Bobby Martin (claviers/voix), Kurt McGettrick (saxophone baryton), Scott Thunes (basse), Chad Wackerman (batterie), Albert Wing (saxophone ténor) et Ike Willis (guitare/voix). Zappa chante, joue de la guitare et du Synclavier. Le programme varie d'un soir à l'autre, les pièces de la première heure côtoyant les plus récentes et les improvisations succédant aux interprétations (parmi lesquelles, outre des pièces des Beatles, de Led Zeppelin ou de Jimi Hendrix, le *Boléro* de Ravel — en version reggae [!], la « Marche Royale » de *L'Histoire du soldat*, de Stravinsky ou le thème du *Troisième Concerto pour piano*, de Bartók). Malheureusement, la tournée sera interrompue par des dissensions au sein de l'équipe.

En 1990, Zappa revient au Synclavier pour composer la musique d'un documentaire de la Société Cousteau intitulé *Alaska : Outrage at Valdez*⁷⁵. C'est aussi

oui. Mais je trouve que ces derniers ont une façon de s'exprimer qui m'intéresse, et j'aimais la façon dont Zappa essayait de sortir de la routine de la musique pop et essayait au prix de grands efforts de se créer son propre nouveau monde à lui, et ça, je ne trouve pas ça seulement intéressant, mais remarquable. »

69. « Zappa ! », *loc. cit.*, 1992, p. 9.

« [...] Je n'étais pas familier avec Zappa avant 1967, quand un ami plus âgé m'a fait connaître sa musique. Des années plus tard, j'étais à l'IRCAM, à Paris [...] et j'ai été très surpris de voir sur la liste des projets en cours le nom de Frank Zappa relié à un enregistrement et un concert. »

70. Paru sur « The London Symphony Orchestra, Volume I » (Barking Pumpkin FW 38820, 1983) et « Volume II » (Barking Pumpkin SJ-74-207, 1987).

71. Il existe cependant un enregistrement pirate de cette version de concert de Nagano.

72. Steve Birchall, « Modern Music Is a Sick Puppy : A Conversation with Frank Zappa », in *Digital Audio*, octobre/novembre 1984 ; reproduit sur le site de Geir Corneliusen.

F. Z. : « C'est un compositeur qui a surtout travaillé entre 1766 et 1788. Personne ne sait au juste quand il est né ou quand il est mort. C'était un violoncelliste de Milan et il a écrit surtout pour trio à cordes. J'ai découvert sa musique et j'en ai localisé une bonne partie à la bibliothèque de Berkeley et à la bibliothèque du Congrès. Mon assistant a programmé ça dans le Synclavier et maintenant nous avons un disque complet de ces performances synthétisées. [...] Il était contemporain de Mozart. C'est un musique joyeuse, très italienne. C'est joli et très mélodique. Détail intéressant : il fait quelques petites choses un peu étranges sur le plan harmonique qui semblent en avance sur son époque — quelques bizarreries. Finalement, c'est une musique assez typique de cette période, sauf que ça sonne moins typique quand ça sort du Synclavier. »

cette année-là que Zappa est contacté pour une éventuelle participation au Festival de Francfort de 1992 (qui salue aussi les compositeurs John Cage, Karlheinz Stockhausen et Alexander Knäifel). En juillet 1991, les 24 musiciens qui forment l'Ensemble Modern pour ce projet passent deux semaines en Californie pour travailler avec Zappa en préparation pour les concerts du Festival. Andreas Mölich-Zebhauser, directeur général de l'ensemble à l'époque, commentait ainsi ces sessions de travail :

Normally, in the classical field, a composer gets a commission, sits at his desk for a couple of months writing down notes, delivers a score to an orchestra which rehearses it, and in the last rehearsals the composer comes in and says, "Oh yes, here you have to change something, and here please a little louder." The opposite is true with our project. From the very beginning, we came together showing each other our capabilities. We played Frank some of the Ensemble's recordings, Frank let us hear some of his recent Synclavier music. In person, we showed Frank what level of difficulties in music we could realize, and on the other hand we saw what Frank was able to do. At the end of this working period we knew a lot about Frank Zappa, and he had very precise information about what he could do with and for the Ensemble. That was the basis of his composition for this event.⁷⁶

Durant ces deux semaines, Zappa a travaillé avec l'Ensemble Modern comme il l'avait fait avant avec les Mothers ou avec ses autres ensembles, tirant profit de quelque capacité particulière dont puisse faire preuve un musicien et mesurant les limites de leur ouverture à l'expérimentation en dirigeant des improvisations avec un système de signes très personnel qu'il développe depuis ses tout débuts. De nombreux enregistrements ont été réalisés durant ces deux semaines. Zappa avait mixé la matière d'un album dont il avait rangé la bande maîtresse dans l'une des immenses voûtes qui abritent ses archives. Elle fut découverte par l'un des techniciens qui travaillent encore aujourd'hui à faire l'inventaire desdites archives. Le résultat, un disque intitulé «Everything is Healing Nicely», paraissait en décembre 1999. Il s'agit d'un enregistrement d'une grande importance qui documente les premiers pas avec Zappa d'un ensemble qui fut son dernier. Le disque offre l'occasion d'entendre un autre hommage à Stravinsky, période *Histoire du soldat* :

Part of Frank's overall plan was to compose on the Synclavier for the Ensemble Modern so the first order of business was to see how well this plan would work. On the night before the first day of rehearsals, he asked me to reorchestrate his Synclavier composition entitled Igor and arrange it for the Ensemble Modern, preparing printed parts and a conductor's score. Frank replaced the title with This is a Test right before printing out the parts the next morning, just so that the musicians would know the purpose of this short piece. As so often happens, the name stuck.

This recording is a first take performance by musicians who were sight-reading music just handed to them. It illustrates not only the technical skill of this orchestra but the fact that they managed to be expressive and impart a style into what they played, even while struggling to accurately render something they had never seen before. Needless to say, the

73. Archiviste compulsif, l'homme a enregistré une bonne portion des concerts qu'il a donnés durant sa carrière. À partir de 1988, une partie de ces bandes sera rendue publique par la série de six albums doubles «You Can't Do That on Stage Anymore» et des disques documentaires, «Playground Psychotics» (Barking Pumpkin D2-74244, 1992), «Ahead of Their Time» (Barking Pumpkin D2-74246, 1993) ou «The Lost Episodes» (Ryko RCD 40573, 1996).

74. Et qui est largement documentée sur les disques «Broadway the Hard Way» (Barking Pumpkin D 174218), «The Best Band You Never Heard in Your Life» (Barking Pumpkin D2-74233, avril 1991) et «Make a Jazz Noise Here» (Barking Pumpkin D2-74234).

75. Une version orchestrée de la pièce *Outrage at Valdez* sera enregistrée par l'Ensemble Modern en 1992.

76. «Zappa!», *loc. cit.*, 1992, p. 13.

«Habituellement, dans le monde de la musique classique, un compositeur reçoit une commande, s'assoit à son bureau durant quelques mois pour écrire des notes, fournit une partition à l'orchestre, qui la répète, puis, à la dernière répétition, le compositeur est présent pour dire : "Oh, ici il faut changer ceci, et à cet endroit, un petit peu plus fort s'il vous plaît". C'est le contraire qui s'est produit dans ce cas-là. Dès le début, nous nous sommes rencontrés pour nous montrer ce que chacun pouvait apporter. Nous avons fait entendre à Frank des enregistrements de l'Ensemble et il nous a fait entendre des œuvres récentes au Synclavier. En personne, nous avons montré à Frank le niveau de difficulté musicale que nous pouvions atteindre et nous avons pu voir ce que lui même pouvait faire. À la fin de cette session de travail, nous en savions beaucoup sur Frank Zappa et il avait des informations très précises sur ce qu'il pouvait compter faire avec l'Ensemble. C'est sur cette base qu'ont été composées les œuvres pour ce programme.»

*test proved successful and for the next two weeks each night was punctuated by a frenzied and grueling effort to dig another piece out of the Synclavier and convert it to dots on paper for the next day's experiments.*⁷⁷

Le processus allait aussi être éventuellement renversé. Ainsi, l'Ensemble éprouve certaines difficultés à interpréter la pièce *Amnerika Goes Home*, dans laquelle la mélodie est distribuée successivement note par note entre les musiciens. Mais Zappa échantillonnera longuement chacun des musiciens pour ses besoins compositionnels et fera paraître sur « Civilization Phaze III » (Barking Pumpking UMRK 01, décembre 1994) sa version idéale au Synclavier. La version interprétée par l'Ensemble Modern au Festival de Francfort sera jugée insatisfaisante par Zappa, qui ne l'inclura pas sur le disque témoin de ces performances (« Yellow Shark », Barking Pumpkin R2-71600, novembre 1993).

Avant son décès des suites d'un cancer de la prostate en décembre 1993, Zappa aura eu le temps de mettre la touche finale à un projet de longue haleine. « Civilization Phaze III » montre ironiquement le compositeur au sommet de sa forme. Il y boucle la boucle en convoquant une fois de plus les « gens qui vivent dans le piano » que l'on a rencontrés une première fois sur « Lumpy Gravy », son premier disque solo (qui se présentait lui-même comme la *Phase II* de « We're Only in It for the Money »). Un disque sombre, comme Zappa n'en a guère produit auparavant⁷⁸. Le compositeur semble enfin arrivé, après des détours productifs, certes, là où il voulait vraiment aller. L'Ensemble Modern y apparaît sous forme virtuelle, trituré par le Synclavier dans un ballet électroacoustique d'une rare intensité. Mais le discours des personnages enfermés dans le piano, transformé en véritable tour de Babel, est plus près de l'absurdité d'un Kafka (dont Zappa s'inspirait déjà sur « We're Only in It » pour *The Chrome Plated Megaphone of Destiny*, une « mise en son » de *La colonie pénitenciaire*) que du non-sens de Dada. L'avant-dernière pièce de cet album double s'intitule *Beat the Reaper* (« Vaincre la grande faucheuse »). Zappa, qui ne croyait pas beaucoup à la postérité, aura bel et bien réussi à inscrire son nom au tableau des quelques compositeurs qui ont compté au XX^e siècle.

En décembre 2003, 10 ans après son décès, paraissait le disque « Ensemble Modern Plays Frank Zappa : Greggery Peccary & Other Persuasions »⁷⁹. Hommage bien senti qui fait entendre la *Revised Music for Low Budget Orchestra* de 1969, mais aussi des orchestrations d'œuvres originellement réalisées au Synclavier et, surtout, l'extraordinaire *The Adventures of Greggery Peccary*, écrite par Zappa « période fauteuil roulant », un véritable feu d'artifice d'imagination, d'intelligence et d'humour. Le lecteur piqué par ce texte sera bien avisé de commencer par là. Avant de se procurer les autres.

77. Ali N. Askin., extrait du livret de « Everything Is Healing Nicley » (UMRK 03, 21 décembre 1999).

« Le plan général de Frank consistait à composer pour l'Ensemble Modern à partir du Synclavier, alors l'une des premières choses à faire était de voir à quel point ça pouvait se faire. Le soir précédant la première journée de répétition, il m'a demandé de réorchestrer sa composition pour Synclavier intitulée *Igor* et de l'arranger pour l'Ensemble Modern, puis de préparer des partitions pour les musiciens et pour le chef. Frank a remplacé le titre par *Ceci est un test* juste avant d'imprimer les partitions le lendemain matin, afin que les musiciens sache de quoi il s'agissait. Comme c'est souvent le cas, ce titre est resté.

L'enregistrement est celui de la toute première interprétation par des musiciens faisant de la lecture à vue. Il illustre non seulement l'aisance technique de cet orchestre, mais aussi le fait qu'ils arrivent à être expressifs et à donner du style à ce qu'ils jouent, tout en s'efforçant de rendre correctement quelque chose qu'ils n'ont jamais vu auparavant. Inutile de dire qu'ils ont passé l'examen avec succès et que, durant le deux semaines suivantes, chaque soirée était ponctuée par de folles recherches afin de trouver d'autres pièces dans le Synclavier et de les convertir en petits points sur du papier pour les expériences du lendemain. »

78. Que le texte de Louise Morand publié dans ce numéro éclaire magnifiquement.

79. 82876 56061 2 RCA Red Seal, Ensemble Modern sous la direction de Jonathan Stockhammer, avec les voix de Omar Ebrahim et David Moss.

