Document generated on 05/09/2025 5:14 a.m.

Circuit
Musiques contemporaines

Frank Zappa, l'esthétique d'un nomade
Frank Zappa: the Aesthetics of a Nomad

Nathalie Gatti

Volume 14, Number 3, 2004

Frank Zappa : 10 ans après

URI: https://id.erudit.org/iderudit/902326ar
DOI: https://doi.org/10.7202/902326ar

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

Gatti, N. (2004). Frank Zappa, l'esthétique d'un nomade. *Circuit*, *14*(3), 45–64. https://doi.org/10.7202/902326ar

Article abstract

Through the exploration both of Zappa's polemical reception and the pertinent elements of his work, the author proposes a new way of problematizing Zappa's art. Drawing on the philosophy of Deleuze, this paper outlines a "nomadic" aesthetic, one that casts aside traditional categories and establishes the authority of Zappa's singular style.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2004

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Frank Zappa, l'esthétique d'un nomade

Nathalie Gatti

Ben Watson : There are signs that literary and academic people are at last coming round to appreciate the monstruous creativity of your œuvre. I think I can see signs of a Zappa industry in academia that one day might rival the Joyce industry.

Frank Zappa : (laughs)

B. W. : Do you have a message for those people ?

F. Z. : Get a real-estate licence.

(Watson, 1993[1])

1. B. W. : Il y a des signes qui montrent qu'enfin, les littéraires et les universitaires se mettent à apprécier la créativité monstrueuse de votre œuvre. Je pressens l'émergence à venir d'une industrie Zappa chez les universitaires, qui pourrait même un jour dépasser l'industrie Joyce.

F. Z. : *(rires)*

B. W. : Avez-vous un message pour ce type de personnes ?

F. Z. : Qu'ils se procurent une licence d'agent immobilier.

Prolégomènes zappologiques

Force est de constater la justesse relative des intuitions de Watson : l'œuvre de Zappa fait en effet l'objet, aujourd'hui, d'un traitement intellectuel dans les milieux universitaires aussi. Ainsi l'art autrefois mineur de la zappologie[2], pratiqué jusqu'alors seulement dans les marges du journalisme rock et de ses avatars biographiques[3], s'est-il progressivement étendu jusque dans les secteurs universitaires, toutes disciplines confondues, donnant lieu à des articles, à des mémoires de recherche et enfin, à des thèses.

En raison de son foisonnement hétérogène, l'œuvre de Frank Zappa recèle la possibilité d'un nombre incalculable de sujets de recherche, et pas moins de traitements. Le caractère iconoclaste de son créateur, l'application avec laquelle il fit systématiquement polémique de tout ce qui constitua sa contemporanéité, donne ainsi à tous ceux qui en étudient l'art l'occasion d'enrichir les problématiques inhérentes à leur propre champ disciplinaire d'un regard nouveau et peut-être même,

2. La zappologie désigne, comme son nom l'indique, l'étude savante de l'œuvre de Frank Zappa. Le terme fut lancé par Ben Watson dans une œuvre séminale pour de nombreux zappologues : *The Negative Dialectics of Poodle Play*.

3. ... et il faut bien le dire, contre l'hostilité de ceux pour qui Zappa doit rester du domaine exclusivement populaire. Ainsi, tandis que l'on dénombre sur le sujet Zappa un nombre impressionnant d'articles et d'ouvrages biographiques ou discographiques, on ne recense que très peu d'écrits proprement zappologiques, et aucun qui n'ait pas fait l'objet d'un reproche d'« élitisme », du simple fait de la singularité que peut constituer leur format

innovant : un regard décalé par la vision artistiquement déviante, volontairement subversive de Zappa, occasion d'un authentique « dépaysement de la pensée[4]. »

Comme Ben Watson hier, Andrew Norris et Michel Delville[5] aujourd'hui, plutôt que de porter mon investigation sur un point ou un autre, j'ai fait le choix de la recherche d'une propédeutique de l'œuvre de Zappa. Mon travail, comme le leur, s'emploie à la description d'une œuvre conçue comme tout indivisible, avec cette variation : l'analyse du matériau que constitue son constructivisme si singulier y sera comparativement de nature moins interprétative que fonctionnaliste. Ou pour reprendre la formulation de Deleuze : « Comment ça marche[6] ? »

En effet, la complexité de l'œuvre est telle qu'elle mérite à elle seule un traitement. Tout est complexe chez Zappa, car tout forme un tout à la fois cohésif, tissé par l'enchevêtrement infini des matériaux dont il compose son œuvre, et résolument ouvert sur les possibilités infinies de ses recombinaisons : de ses reterritorialisations, de ses déterritorialisations[7]... Esthétique d'un nomade : déterritorialisante. Mon travail en devenir aura donc pour objet d'en tracer les contours, la « cartographie intensive » : non pas de conceptualiser l'œuvre en une entité cohérente qui la ferait participer de catégories déjà instituées d'où je pourrais tirer un sens commun — commun à l'épistémè académique du moins —, mais de rendre lisible sa cohésion rhizomatique à la croisée des positions mouvantes, des passages que les impostures diaboliques de Zappa orchestrent pour son auditeur dans l'espace/temps multiple de la musique.

Quoi qu'ait présumé Ben Watson, ils sont encore bien rares ces universitaires-là qui ont fait de Zappa l'objet d'une « industrie ». Son étude doctorale est toujours un champ neuf, investi par seulement une poignée de thésards[8]. Pour cette simple raison, il reste difficile de parler de Zappa — ou de zappologie — comme d'un présupposé commun. J'ai donc plutôt choisi de tracer pour le lecteur un cheminement qui pourrait lui faire sentir le mouvement naturel de l'esthétique de Frank Zappa au nomadisme de Deleuze : en les citant tous deux autant qu'il est possible, en récapitulant ma propre initiation et à l'œuvre et à sa problématisation. Car on ne peut comprendre le fonctionnement de l'œuvre qu'à s'exposer d'abord aux remous qu'elle produit, tant ils sont les symptômes de l'esthétique de Zappa elle-même. L'équité de Zappa à provoquer tout le monde et même son public fait signe, et c'est à le reconnaître, une fois surmontée l'irritation locale, qu'on peut prétendre enfin, seulement l'effleurer. Il sera ainsi proposé l'éventail des représentations qu'on s'en est fait et qu'on s'en fait encore aujourd'hui, celui non exhaustif des pratiques zappaïennes sur quoi elles se fondent, tout en montrant comment ce qu'on a pu en dire, et bien que ça témoigne d'un authentique effort à faire sens de phénomènes locaux de l'œuvre, ressortit au final d'une dénégation de ce référentiel-là, que Zappa avait lui-même élaboré pour qu'on le pense et le dé–pense, qui contredit aussi intuitivement l'expérience d'une écoute plus globale de l'œuvre au lieu que d'en élaborer cliniquement l'impensé. C'est depuis ces prémisses que l'œuvre restait encore à problématiser, dans le cadrage deleuzien qui permettait d'en nommer le phénomène : le « nomadisme

pour la majorité du public de Zappa. Ainsi, la frontière entre culture et Culture, dont l'abolition fut achevée par Zappa dans son art, se perpétue encore, paradoxalement, dans les réactions auxquelles sont invariablement vouées les écrits qui le concernent.

4. Pour reprendre le titre de l'ouvrage consacré à la philosophie hétérotopique de François Jullien : MARCHAISE, T. (s. la dir. de) (2003), *Dépayser la pensée — dialogues hétérotopiques avec François Jullien sur son usage philosophique de la Chine*, Paris, Les empêcheurs de tourner en rond.

5. Une introduction à l'essai qu'ils préparent est disponible à cette adresse : http://www.ulg.ac.be/cipa/calendrier/fevrierlectures2.doc.

6. Gilles Deleuze (à Richard Pinhas) : « Tu es parti sur la nécessité de poser une question "pourquoi ?" Je comprends bien tout ce que tu dis ensuite, mais pas très bien la nécessité de cette question et en quoi tu la poses dans la suite de ce que tu as dit. Moi, je crois qu'il n'y a pas lieu de poser de question "pourquoi" parce que tout ce système de machine, c'est dû par fonctionnalisme. Si tu poses la question "pourquoi", on se retrouvera dans toutes les catégories du signifiant, c'est une question perfide. Moi, je crois qu'il y a une région, dans la région des machines, qu'on peut appeler les machines de désir ou des machines désirantes, il y a un fonctionnalisme, c'est-à-dire la seule question c'est : comment ça marche ? »
Citation tirée de la transcription des cours donnés par Deleuze à Vincennes le 18 janvier 1972 sur *l'Anti Œdipe* et *Mille Plateaux*, disponibles sur le site de Richard Pinhas : http://www.webdeleuze.com/.

7. Pour une explication des termes et autres concepts deleuziens auxquels j'ai eu recours, on pourra se référer à l'excellent site didactique de Jean-Luc Derrien qui propose une synthèse des différents « vocabulaires » parus : http://www.caute.lautre.net/rubrique.php3?id_rubrique=133.

8. Quatre thèses, dont trois en cours. La thèse suédoise d'Ulrich Volgsten en musicologie a été soutenue (*Music, Mind and the Serious Zappa : the Passions of a Virtual*

esthétique » de Zappa traduit ainsi l'expérience étrange de « défamiliarisation », qu'on fait à écouter cette musique-là, de ce musicien-là, à l'esthétique et à la poïétique déterritorialisées, forcément déterritorialisantes pour ses commentateurs.

C'est que sortir la pensée de ses gonds comme l'exige la musique en général, et celle de Zappa en particulier, réclame la continuité d'une durée scandée par l'épreuve récursive de leur ritournelle respective, qui fait fuir le démon du régime du sens.

L'impératif de cohérence à l'épreuve d'un Zappa du multiple

Il s'agit d'inventer des modes d'existence, suivant des règles facultatives, capables de résister au pouvoir comme de se dérober au savoir, même si le savoir tente de les pénétrer et le pouvoir de se les approprier.

(Deleuze, 1990, p.127.)

C'est tout un système de jugement dont il faut se défaire dès qu'on veut avoir un rapport immédiat avec une grande œuvre.

(Deleuze, Vincennes, Leibniz.)

Frank Zappa (1940-1993) est un personnage incontournable de la culture américaine, en même temps qu'il est un mythe, un phénomène « culte » du monde musical international. Il est celui dont personne n'ignore le nom : celui dont on dénonce l'inconsistante « bouffonnerie », voire l'« abjection », ou bien encore celui dont on célèbre le « génie iconoclaste », sans que dans un cas comme dans l'autre, ces déclarations s'étayent très souvent d'une écoute approfondie. D'une écoute, simplement. Ainsi désolidarisé de son œuvre, Zappa en est souvent réduit à un phénomène social, voire idéologique. Zappa n'était lui-même pas moins conscient de ce phénomène comme l'atteste le constat testamentaire qu'il en fit pour la BBC en 1993[9] :

Question : How do you think your work will be regarded in the future ?

Zappa : I don't think it will be regarded at all. If my name ever comes up, it comes up in a non musical context : I'm the guy who went to the Senate and argued about dirty record lyrics, you know I'm connected with something else, but most people of most countries have no idea of what I do. And I don't think that anything of what I do will ever survive beyond my last band.[10]

Le traitement dont il a fait l'objet jusqu'à ce jour dans la presse ou dans ce que Ben Watson appelle l' « Academia » ne dément pas ce fait. La pérennité de sa popularité se manifeste ainsi presque exclusivement dans l'usage répété de son nom comme

listener), dont il est fait mention sur le site du département de musicologie de l'Université de Stockholm : http://www.music.su.se/zappa.html.

Je manque d'information récente sur les autres travaux en cours pour en dire plus que cela : Michael Barwell travaille à la mise en perspective de l'œuvre de Zappa selon la philosophie de Vico ; Mat Isom travaille pour sa part à une description de l'humour de Zappa ; Régis Daniel opère une analyse des partitions en quête d'une caractérisation musicologique de son style. Les autres travaux universitaires qui ont été produits sur Zappa consistent en mémoires de maîtrise non répertoriés, qui resteront virtuels donc, et quand ils ne le sont pas, toujours difficilement trouvables. Le hasard m'a permis de lire celui des musicologues Louise Morand (qui a fait l'objet d'une sérialisation pirate par un membre du forum web alt.fan.frank.zappa, où il en postait une page par jour), et Régis Daniel, ainsi que celui de l'angliciste Jean-Jacques Massé. Ces précisions pourraient paraître anecdotiques si elles ne témoignaient pas de la difficulté spécifique que représente toujours un travail académique sur Zappa, attendu le caractère éclaté, non fédéré, des travaux qui ont été conduits, caractère qui témoigne peut-être d'une stigmatisation indirecte de ces mêmes travaux, voués par le défaut de leur répertoriation, à l'anecdotique. Le caractère résolument iconoclaste de Frank Zappa, la dimension provocatrice de son œuvre elle-même, rendent difficile encore l'acceptation inconditionnelle de son étude dans le champ universitaire. Ses sarcasmes répétés contre ceux qui, pour lui, représentaient des instances de catégorisation au pouvoir, les politiques, la presse et l'université, ne peuvent qu'irriter ceux qui veulent y lire une dénégation de la légitimité de leur

prétexte à des discours sur : la pornographie dans la chanson rock ; le « paradoxe du musicien » comme l'énonçait Pierre Menger[11] ; ou comment concilier impératif esthétique et forces capitalistiques de productions ; l'aliénation des musiques d'expression populaire aux forces médiatiques en présence ; le rock comme expression sociale minoritaire et comme contre-expression, voire même comme contre-pouvoir à l'emprise de l'Institution sur les individus ; l'hybridité/hybridation des genres musicaux, et les problématiques qui y sont corrélées : la question du style, de l'autorité d'un auteur à l'œuvre composite, la pertinence académique de la prescription des hiérarchies culturelles : « art céleste » ou « artisanat d'en bas », « esthétique » ou « production ». Etc., etc., etc. Zappa a l'art de faire objet pour les adeptes des *Cultural Studies* : son ubiquité sur ce qui y fait champ, sa valeur exemplaire aussi, corollaire de son iconoclasme, vouent conceptuellement son mythe à toute forme de récupération, sans que jamais soit posé problème de son « travail », de son œuvre : musicale.

La valeur de ces discours ne dépassent cependant jamais la cohérence de leurs systèmes interprétatifs : l'incohérence de Zappa à participer de toutes ces problématiques sans s'y réduire jamais infirme rétrospectivement la pertinence, pour son champ spécifique, de telles approches objectivantes : postmoderne pour les uns, totalitairement autoro-centrique pour les autres ; artiste engagé sur le terrain social OU magnat capitaliste enfermé dans la tour d'ivoire de sa petite entreprise ; contempteur de la société du spectacle OU participant suractif au cirque médiatique et à ses avatars pornographiques ; anthropologue de la contre-culture ? Non, agent conservateur et systématique de dénégation, qu'elle puisse être le lieu d'une quelconque création ; « mère de l'invention » ? Non : récupérateur, plagiaire. Tout à la fois, et bien pire encore, mais surtout : compositeur, puisque c'est en détournant le credo de Varèse qu'il s'était défini dès son premier album, credo dont il avait fait le leitmotiv de toute une vie : « *The present day composer refuses to die*[12] » articulant ainsi l'essence de la vie d'un compositeur à l'« enaction » d'une musique autonome. Comme Varèse, Zappa s'affirme martialement contre une culture libéraliste qui pourrait contrevenir à l'indépendance de son expression.

> *F. Z. : Just because I managed to get away with it doesn't have any real impact on what the real problem is. If you expect to have a future history of music, somebody's got to write it, and they can't write it unless they can survive while they're writing it. That's what's being endangered. I mean, spotted owls are nice, but nobody gives a fuck about composers. They have no meaning, they have no lobby, they have no power to control the payment of royalties due to them for performances of their material. Those industrial entities that consume the compositions — like the commercial business, the movie business — all have contracts which are basically designed to deprive the composer of all of his rights. So what do you do ?*[13] (Menn, 1992.)

L'économie de la culture constitue une menace pour l'expression de ceux dont le style n'a pas l'heur de répondre aux commandes qu'elle seule a le pouvoir de passer. Le compositeur d'une musique éthiquement authentique est une espèce en voie de disparition, et pas le moins du monde protégée.

activité même. Pourtant la lecture de ses propos dans le contexte plus global de son œuvre rend compte d'une démarche didactique de Zappa, qui consistera à éveiller un doute positif sur les présupposés inconscients qui régissent la manière dont s'élaborent les jugements et les actes. Didactique de choc, certes, subversive aussi, mais qui pourrait aussi rendre à toute activité de recherche, sa vitalité créatrice.

9. Émissions rediffusées les samedis du 22 novembre au 6 décembre 2003 sur la chaîne de radio BBC3 dans le cadre du programme hebdomadaire *Jazz Files*.

10. « Quel regard pensez-vous qu'il sera porté sur votre œuvre dans le futur ?
Zappa : Je crois qu'elle ne fera plus l'objet d'aucun regard du tout. Quand on vient à mentionner mon nom, c'est toujours pour évoquer quelque chose qui n'a pas trait à ma musique : je suis le mec qui est allé au Sénat pour débattre sur le sujet de l'obscénité des paroles du rock, tu vois, on me ramène toujours à autre chose, en fait la plupart des gens, quel que soit le pays, n'ont pas la moindre idée de ce que je fais réellement. Et je doute que ce que je fais survive dans l'esprit des gens après ma dernière tournée. »
On pourra lire la transcription de l'intervention de Zappa au Sénat ici : http://uweb.superlink.net/~jdandrea/shrg99-529/index.html.

11. MENGER, P. (2002), *Le paradoxe du musicien — Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, L'Harmathan.

12. Varèse avait ainsi déclaré : « Mourir est le privilège de ceux qui sont épuisés. Les compositeurs d'aujourd'hui refusent de mourir. Ils ont compris la nécessité de se grouper et de combattre pour le droit qu'a chacun d'avoir son œuvre présentée honnêtement et librement. » (*Manifesto of the International Composer's Guild*, juillet 1921). On notera la manière dont Zappa s'est réapproprié ce mot d'ordre, en le singularisant, n'ayant jamais cherché pour sa part, la moindre association.

13. « Ce n'est pas parce que j'ai réussi à m'en sortir malgré tout ça que ça change

Mais au final, c'est à des critères esthétiques que cette autonomie se trouve suspendue : ça n'est que par l'écoute dont elle fera ou non l'objet que l'expression du musicien sera effectivement rendue possible. Ainsi :

> *Anything can be music, but it doesn't become music until someone wills it to be music, and the audience listening to it decides to perceive it as music. Most people can't deal with that kind of abstraction — or don't want to. They say : "Gimme the tune. Do I like this tune ? Does it sound like another tune I like ? The more familiar it is, the better I like it [...]. Also, I want it right away — and then , write me some more songs like that — over and over and over again, because I'm really into music !"*[14] (Zappa, 1989, p. 141.)

Les critères esthétiques ont suivi le mouvement du grand marché capitaliste : la musique est une marchandise soumise à la loi d'une offre qui répond symétriquement à la demande, elle-même catalysée par les ordonnateurs du marché. L'impératif d'autonomie énoncé par Varèse aux prémices seulement du libéralisme économique paraît bien moins réalisable encore à l'état d'avancement de la culture de masse où évolue Zappa. Il faudra problématiser d'abord ce qu'est un « compositeur du temps présent » : non pas celui qui nie ce qui fait ce présent, mais celui qui d'abord en assumera pleinement les rouages, l'implacabilité.

> *Le troisième point consisterait à poser la question : est-ce que le processus de déterritorialisation comme tel, et pas en tant qu'il se fait reterritorialiser de manière factice et artificielle dans le capitalisme, est capable de créer soit une nouvelle terre, soit quelque chose d'équivalent à une nouvelle terre ? Une nouvelle terre est-elle créable.... à voir. (Deleuze, Vincennes,* Anti Œdipe *et* Mille Plateaux.*)*

On comprend là que si Zappa n'est bien qu'à être musicien, il lui incombe de mettre en œuvre les stratégies qui permettent à sa musique, telle qu'il l'entend, de se faire. L'autonomie revendiquée pour la musique ne va pas de soi, elle n'est pas un en-soi de la musique : elle ne peut être arrachée qu'au prix du processus de son autonomisation par rapport aux coercitions économiques, socioculturelles et esthétiques, processus qu'il revient au musicien d'agencer et de réactiver sans cesse.

Il est facile de préjuger au vu de l'exposé préalable « des représentations qu'on s'en est fait et qu'on s'en fait encore », en quoi peuvent consister lesdites stratégies de Zappa : marketing, docilité canine aux attentes du public, concessions faites au divertissement de masse... Faudra-t-il pour autant distinguer ces activités souvent extra-musicales de ses pratiques plus spécifiquement musicales, serait-il raisonnable de discriminer ses pratiques sociales de ses pratiques plus vraisemblablement esthétiques ? Non car ce serait, pour l'analyste, refouler la cohésion déclarée de son œuvre :

> *Project/Object is a term I have used to describe the overall concept of my work in various mediums. Each project (in whatever realm), or interview connected to it, is part of a larger object, for which there is no "technical name" [...] What I'm trying to describe is the type of attention given to each lyrics, melody, arrangement, improvisation, the sequence of these elements in the album, the cover art which is an extension of the musical material,*

quoi que ce soit au problème. Si tu espères qu'une histoire de la musique puisse continuer de s'écrire dans l'avenir, il faudra bien qu'il y ait des gens qui puissent l'écrire, et ça ils ne le pourront pas à moins de pouvoir subvenir à leurs besoins en même temps qu'ils l'écrivent. C'est ça qui est mis en danger. Tu vois, c'est bien joli les chouettes à plumage tacheté (*spotted owls*, espèce menacée et protégée), mais pour ce qui est des compositeurs, plus personne n'en a rien à foutre. Ils ne représentent plus rien, ils n'ont aucun lobby qui les défende, et aucun pouvoir qui leur permette de contrôler le versement des droits qui leur sont dûs à chaque fois que leur matériel est utilisé. Ces entités industrielles qui consomment leurs compositions, comme l'industrie commerciale, l'industrie cinématographique, n'offrent toutes que des contrats pensés pour priver le compositeur de tous ses droits. Alors quoi faire ? »

14. Les mots sont soulignés par Zappa lui-même.
« Tout peut être de la musique, mais ça ne devient de la musique que si quelqu'un veut que ce soit de la musique, et si les auditeurs décident de le percevoir comme de la musique. La plupart des gens ne comprennent pas ce genre d'abstraction — ou ne veulent pas le comprendre. Ils disent "Allez, fais-moi cet air-là. Est-ce que j'aime cet air-là ? Est-ce qu'il sonne comme cet autre air que j'aime ? Plus ça sonne comme quelque chose que je connais déjà, plus je vais l'aimer [...]. Et je le veux tout de suite, et après, écris-moi d'autres chansons comme ça, encore, et encore, et encore, parce que tu vois, moi, j'adore la musique." »

the choice of what is recorded, released, and/or performed during a concert, the continuity or contrasts of material, album to album etc. etc. etc. all of these detail aspects are part of The Big Structure or The Main Body of Work[15]. (Zappa, 1989 p. 139.)

Cohésion irréductible donc au moindre découpage classificatoire car l'hétérogénéité débordante de ses pratiques, le coq-à-l'âne intempestif de sa production, tout participe de la logique de son projet esthétique, tout concourt à ce grand Tout qu'est son Œuvre que fédère ce principe intégratif : ce qu'il nommait lui-même, sa « continuité conceptuelle ».

B. M. : Conceptual continuity implies an idea. The way you've just said it, it is a biographical continuity or mental...

F. Z. : No, no, there is a concept to what I'm doing and there is a continuity to the concept, and I happen to be living inside of the concept. I'm a participant in it. [...] The conceptual continuity is this : everything, even this interview, is part of what I do for, let's call it, my entertainment work. And there's a big difference between sitting here and talking about this kind of stuff, and writing a song like Titties and Beer. *But as far as I'm concerned, it's all part of the same continuity. It's all one piece.*[16] (Marshall, 1988.)

C'est bien du dedans même de la totalité tracée par cet invisible fil d'Ariane que tout doit être pensé — ou bien encore une fois : dé-pensé.

Quant à l'affectation d'un quotient idéologique à ses pratiques, qu'on les dissocie ou qu'on les intègre , c'est encore autre chose à quoi Zappa veut se dérober : « *There is no message*[17] » répéta-t-il inlassablement à ses interprétateurs patentés.

Il peut paraître contradictoire qu'il démente ainsi la pertinence d'une interprétation signifiante des dessous de son œuvre, tandis qu'il cherche par ailleurs à susciter une attention méticuleuse aux détails, à la traque inlassable de cette « continuité » — qui plus est « conceptuelle » — de son *project/object*. Tout concourt objectivement à la tantalisation de l'œuvre pour ses commentateurs : en effet la découverte des albums, qu'elle soit aléatoire, le cas du nouveau public ; ou diachronique, le cas du « fan de la première heure » révèle, par le jeu des résonances et autres variations que Zappa tisse entre ses morceaux, entre ses albums, des clés herméneutiques et contre-herméneutiques qui contraignent l'auditeur à l'effort d'intellection d'une logique conceptuelle : parce qu'il finira par entendre le même morceau avec un autre texte, ou le même texte avec un autre morceau, ou le même thème musical devenir un autre morceau par son intégration ostensible à d'autres thèmes, originaux ou anciens. Mais jamais ça ne concourra à lui en donner une représentation fiable. Les points de vue rétroactivement applicables à l'œuvre suivent le mouvement infini de ses variations incessantes. Chaque unité musicale — la chanson, l'accord, voire la seule piste — prendra progressivement une géométrie complexe et variable qui encouragera l'auditeur à se décourager de toute entreprise herméneutique.

Ces variations, Zappa ne les abandonne pas aux aléas de la réception : il les « didactise », en en faisant le commentaire dans les livrets de ses disques, dans ses films, ou lors de ses concerts. Il finit d'en faire la démonstration par la publication

15. « Projet/objet : c'est le mot dont je me sers pour désigner le concept global de mon travail quel qu'en soit le médium. Chaque projet (dans quelque domaine que ce soit), chaque interview que je donne à son sujet, fait partie d'un objet plus large pour lequel il n'y a pas de terminologie technique. [...] Ce dont j'essaie de rendre compte, le type spécifique d'attention qui doit être porté sur chaque parole, chaque mélodie, chaque arrangement, chaque improvisation, chaque séquence de ces éléments dans un album, chaque pochette qui constitue une extension du matériau musical, le choix de ce qui a été enregistré, publié et/ou exécuté pendant un concert, la continuité ou le contraste du matériau, etc., etc., etc. Tous les caractères discrets dont est fait mon travail participent de ce que j'appellerais "La grande structure" ou "Le corps principal de l'œuvre". »

16. « B. M. : Continuité conceptuelle, ça implique une idée. D'après ce que vous en dites, que doit-on en comprendre : s'agit-il d'une continuité biographique, ou mentale...

F. Z. : Non, non, il y a un concept qui préside à ce que je fais, et il y a une continuité à ce concept, et il se trouve que moi, j'habite ce concept. J'en participe. [...] La continuité conceptuelle, c'est ça : tout, même cette interview, participe au processus de l'élaboration de, appelons ça mon œuvre de divertissement. Oui il y a une grande différence entre être assis ici et parler de ce genre de choses et écrire une chanson comme *Titties and Beer* ("Nichons et bière"). Mais pour ma part, tout ça fait partie de la même continuité. Tout ça ne fait qu'un. »

17. « Il n'y a pas de message », mot d'ordre dont on trouve l'occurrence inaugurale dès le premier album de Zappa, « Freak Out ! ».

d'albums qualifiés de documentaires qui révèlent les sources et des procédures et des matériaux. Mais cela relève encore d'une politique d'aveuglement : la généalogie que Zappa donne des morceaux dans les livrets de « Shut Up and Play Your Guitar », ou dans la série des « You Can't Do That on Stage », fait l'objet de corrections constantes par ses fans. Preuve qu'il s'agit moins d'une stratégie informative que dramatique, qui force l'auditeur à faire sans cesse retour sur l'œuvre, sans qu'il puisse jamais prétendre en épuiser un jour la séduction. Car du contenu sémantique, Zappa ne fait que forme, et surtout pas pour informer :

M. : I remember one of his questions from International Times where he asked "Is there an IDEA behind your work?". It was capitalized in the newspaper. And I think that's what I'm trying to get at.

F. Z. : That's simple. It's that the Emperor's not wearing any clothes, never has, never will.

M. : What is the Emperor?

F. Z. : Fill in the blank. [laughs]

M. : So the idea is that you're making a symbol that allows other people to participate in it.

F. Z. : That's audience participation on a grand scale. It's like name your poison. Why, that's almost elegant.

M. : What is?

F. Z. : Structuring something the way that people get to participate in it by adding their missing ingredient. It's like, be your own catalyst.

(Marshall, 1993[18].)

Le texte, ainsi, a moins une fonction sémantique que dramatique : il agit un certain rapport entre l'œuvre et son public. Rapport de distanciation critique soutenu par l'humour qui entrave l'identification à ce dont l'œuvre ne fait qu'affecter ironiquement la représentation ; rapport dialogique enfin, qui machine pour chacun le désir d'habiter cette case laissée vide par le non-sens et l'informe. Le texte offre la possibilité d'un ancrage cognitif de l'auditeur à l'œuvre par un simulacre de signifiance généré par le texte, ancrage que le déploiement phylogénétique de l'œuvre dans sa durée aura tôt fait de démanteler encore et toujours : les éléments individualisables et individués seront sans cesse l'objet d'une déterritorialisation par leur dissémination dans des agencements perpétuellement renouvelés. Faire fuir les codes, faire épouser à l'auditeur les lignes de fuite tracées par la musique, c'est la fonction du texte chez Zappa.

Il y a des mots de passe sous les mots d'ordre. Des mots qui seraient comme de passage, des composantes de passage, tandis que les mots d'ordre marquent des arrêts, des compositions stratifiées, organisées. La même chose, le même mot, a sans doute cette double nature : il faut extraire l'une de l'autre — transformer les compositions d'ordre en composantes de passages. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 139.)

18. B. M. : Je me souviens de la question qui t'avait été posée dans une interview pour l'*International Times* : « Y a-t-il une IDÉE qui régule ton œuvre ? » C'était en majuscules dans le texte. Je pense que c'est à cette question que je voulais en venir.

F. Z. : C'est simple. L'idée, c'est que l'empereur ne porte pas de vêtement, n'en a jamais porté, et n'en portera jamais.

B. M. : Mais qu'est-ce que c'est « l'empereur » ?

F. Z. : À toi de remplir le blanc ! *(rires)*

B. M. : Donc l'idée, c'est que tu crées un symbole ouvert à la participation de tous.

F. Z. : C'est de la participation du public à grande échelle. Ou bien, « à toi de nommer ton poison », pour le dire autrement. Dis-donc, ce serait presque élégant !

B. M. : Quoi donc ?

F. Z. : Agencer la structure de telle manière que les gens puissent s'y impliquer en amenant leur propre ingrédient manquant. Ou encore, « Sois ton propre catalyseur ».

Agencements par conséquent déterritorialisants du texte et par le texte, agencements par ailleurs perpétuellement déterritorialisables, pour Zappa.

Primo : *[...] It's not what is said, but rather the way it is said. The situation doesn't matter. Besides, the human mind can only conceive of a finite number of structures anyway. [...] There are only a finite number of possible plots for a novel.*

Zappa : You think that's true ?

Primo : *Yeah.*

Zappa : I think you're wrong. I think everything is infinite.

(Lopilato, 1978[19].)

19. *Primo :* [...] Ce n'est pas ce qui est dit qui compte, c'est la manière dont c'est dit. La situation ne compte pas. Et puis de toute façon, le cerveau humain ne peut concevoir qu'un nombre fini de structures [...] Il n'y à qu'un nombre fini d'intrigues possibles pour un roman.

Zappa : Tu penses vraiment que ce que tu dis est vrai ?

Primo : Oui !

Zappa : Je pense que tu as tort. Je pense que tout est infini.

La molécularisation du matériau nettoyé de tout sens et de toute possibilité interprétative permet d'ouvrir la série infinie de ses transformations.

À suivre aveuglément le fil de la continuité conceptuelle, on ne peut donc sortir du labyrinthe de l'œuvre : on tombe invariablement dans l'aporie puisque c'est à ça que travaille Zappa. C'est un cul-de-sac sémiotique à voies multiples. On se perd dans des complications : on prend la simple leçon de la complexité de l'œuvre de Zappa. Car c'est bien au final, la plus opératoire des stratégies qui puisse neutraliser notre irrépressible compulsion au sens, ce sens dont Zappa se fout. Ce sens qui, pour Deleuze, n'est pas même de l'ordre du musical lui-même :

Cette puissance, le son ne la doit pas à des valeurs signifiantes ou à des « communications » (qui la supposent, au contraire), ni à des propriétés physiques (qui donneraient plutôt le privilège à la lumière). C'est une ligne phylogénique, un phylum machinique, qui passe par le son, et en fait une pointe de deterritorialisation. (Deleuze et Guattari, 1980.)

Les données poïétiques[20] du problème : déterritorialisation de l'écoute

Ce que nous cherchons, dans un livre, c'est la manière dont il fait passer quelque chose qui échappe aux codes.

(Deleuze, 1990, p. 36.)

Il faut porter chaque faculté au point extrême de son dérèglement. Nous demandons par exemple : qu'est-ce qui force la sensibilité à sentir ? et qu'est-ce qui ne peut être que senti ? et qui est l'insensible en même temps ?

(Deleuze, 1968, p. 186.)

20. Pour une discrimination du champ de poïétique d'avec celui de l'esthétique, on pourra lire l'article de Laurent Giroux dans la *Revue canadienne d'esthétique* : http://www.uqtr.uquebec.ca/AE/Vol_5/Giroux/Giroux.htm

Les littéraires gagneront par conséquent à faire principe de choix, par Zappa, du non-sens. On pourrait croire les critiques musicaux à l'abri des épreuves que connaissent leurs confrères : après tout la musique seule, en ce qu'elle ne parle pas,

devrait être à son tour autrement plus parlante. Mais sa musique elle-même, Zappa la dérobe bien autant à toute assignation esthétique : à contenus a-signifiants, forme elle-même a-signifiante qui fait fuir à son tour les catégories auxquelles l'ordre de nos discours nous dicte de l'assigner.

Frank Zappa a en effet toujours eu et a toujours l'art de polariser les critiques de son esthétique : ainsi, soit ils cristallisent par leurs dithyrambes le génie de son « art », soit ils dénoncent la préciosité de ce qu'ils qualifient d'« amateuriste bricolage musical ». Cette distribution radicalement duelle fait écho à l'irréductibilité problématique de son art aux catégories descriptives que ces deux clans critiques utilisent traditionnellement pour hiérarchiser, *in fine*, les rapports entre Culture et culture : la praxis esthétique de Frank Zappa déroute la polarisation adornienne des pratiques culturelles en *high vs low*. En effet, il n'a eu de cesse de composer une musique où l'on pouvait tout à la fois identifier — et s'identifier culturellement à — des langages respectivement propres, d'ordinaire, à la musique contemporaine atonale, au jazz, et au rock, ces trois genres étant, bien entendu, des catégories vagues sous la détermination de chacune desquelles se range une variété foisonnante de sous-catégories musicales tout aussi peu probantes. L'attachement des critiques pour ce type de cadrage lui valut de se faire adversement étiqueté soit d'artiste sérieux qui faisait du rock malgré tout, soit de rocker s'essayant dans des domaines sérieux sans la moindre crédibilité. L'« ordre des choses » veut que cette polarité fasse tourner court tout effort, louable par ailleurs, d'assignation à une classification plus intégrative : le rocker discrédite invariablement l'artiste sérieux aux yeux des défenseurs d'une cohérence esthétique.

Les partisans d'un Zappa « artiste » tendent paradoxalement à réactualiser eux-mêmes, et sans vraiment le vouloir, cette polarité descriptive. Leurs discours témoignent en effet de leur participation refoulée à cet ordre théorique : réagissant à la dénégation faite à Zappa, ils s'évertuent à défendre sa crédibilité esthétique mais en le référant au cadre même de leurs adversaires critiques. Plutôt que d'instituer l'autorité de sa singularité composite, ils veulent donner la preuve de son sérieux en rappelant les participations prestigieuses de Boulez, Nagano, de l'Ensemble Modern à son œuvre. Ce genre de démonstration, qui fait chercher du Zappa là où/et d'où/ il n'est pas, puisque son langage musical, s'il ne participe pas d'un rock « pur », ne participe pas non plus d'une musique atonale « pure », a l'effet de le discréditer à nouveau aux yeux de leurs adversaires. Parce que ladite démonstration participe du même ordre référentiel, quand elle pose ces artistes auxquels on réfère Zappa comme des référents d'autorité. Ou plutôt, ces débats dramatisent le manque de pertinence, pour sa musique, de leurs à priori épistémologiques. L'art de Frank Zappa dément la valeur des approches qui assigneraient son œuvre au régime des catégories, des dualités, quelles qu'elles soient. Frank Zappa est irréductible à aucune des propositions existentielles qu'on appliquerait à son art bien que ce dernier participe effectivement de toutes. Si elles peuvent virtuellement toutes décrire analytiquement ses facettes, aucune ne réussit à jamais en contenir synthétiquement la complexité.

L'œuvre semble pourtant se prêter à cette dichotomie au point qu'on est tenté de la distribuer à cet ordre. Le classement de sa production paraît en effet facile, autant que la hiérarchisation culturelle qui est son corollaire : il y aurait des unités discographiques manifestement « contemporainement » instrumentales, contre d'autres où le format des unités musicales rappelle celui de la chanson. Cela donnerait un bloc traditionnellement dit « sérieux » contre un bloc « rock ». Si elle paraît fonctionner à un niveau superficiel, cette classification, qui pourrait soutenir la pertinence de la susdite polarité *high/low*, se révèle impertinente après toute écoute plus approfondie. Les albums qui pourraient passer pour *high* déroutent les tenants de cet ordre qui discrédite son manque de sérieux : bien que le discours musical utilisé participe manifestement de leur esthétique, un ineffable je-ne-sais-quoi déroute et leur perception et leur souscription à son œuvre. La réversibilité de ce fait est vérifiable pour l'ordre adverse : les auditeurs de sa musique « rock » n'ont pas plus trouvé pour eux-mêmes leur compte de critères normatifs. La systématicité de ce fait — et de ce phénomène — est avéré pour tous les auditeurs de sa musique, qu'ils en soient ou non amateurs. Il invite donc à l'investigation. Mais de quoi participe l'étrangeté aussi phénoménologique qu'esthétique qu'opère la musique de Frank Zappa ?

On observe qu'il satirise les auditeurs de sa musique « sérieuse » dont il déroute les expectations esthétiques, en mouchetant la rigueur radicale de ses compositions de la dissonance d'un titre absurde, comique ou encore pornographique. Le design des pochettes de ses albums « sérieux » fait écho à celui des pochettes de ses albums « rock ». De la même manière, les livrets qui accompagnent invariablement les publications discographiques opposent au sérieux prévisible des textes accompagnant ces musiques d'un genre pas moins « sérieux », une narration fantaisiste à la maturité tout juste pubère.

Mais son entreprise de déroutement des attentes de cet « auditeur-là » s'insinue jusque dans la forme de sa composition. La « dissonance » distanciatrice agit alors au corps de celui qui l'écoute en dérangeant brutalement l'émotion musicale qui s'y était installée, et vaut pour une intrusion incarnée de l'auteur musical dans son auditoire : les ruptures soigneusement orchestrées, dramatisées, ont l'effet d'un choc pour celui qui s'était abandonné à une musique où il avait cru reconnaître un univers familier.

Ainsi, des nappes sonores atonales du « Yellow Shark » surgit le très tonal et bien tonitruant *Louie Louie*, épitomé éculé du rock s'il en est, tout autant que gimmick zappaïen. Le motif récurrent secrète subtilement à la conscience de l'auditeur, la « continuité conceptuelle » de l'œuvre qu'il écoute, à l'œuvre. Il signifie aussi pour celui qui l'écoute sans vraiment bien l'entendre, qui cherche dans sa musique le langage d'un autre, Stravinsky, Schœnberg, Boulez, Webern ou Varèse, que sa musique n'est rien d'autre que du Zappa, qu'il se refuse qu'on l'« hétéro-référencie » et que pour prévenir ce genre d'écueil de réception, il lui faut bien rappeler à son auditeur son cadre référentiel à lui, et sa conséquente autonomie : « vous êtes à l'intérieur d'une œuvre de Frank Zappa, et pas dans celle d'un rocker qui voudrait démontrer ses talents amateurs en matière de composition moderniste, "sérieuse". »

Ce rappel à l'ordre zappologique des choses donne lieu systématiquement à un retour au calme — de l'auditeur : la musique reprend son cours autrement « logique » et continue à tisser la cohésion de l'œuvre en progrès. Mais l'auditeur qui se sera autorisé à se laisser ainsi « interpellé » n'entendra plus la musique comme il avait pu l'entendre avant l'intervention dramatique du compositeur. Cette intrusion dans le champ perceptif institue une autre dimension de l'écoute pour celui qui est prêt à épouser le mouvement qu'elle libère. Il se produit un effet de distanciation, une epoché qui suspend la routine perceptive ; l'auditeur est poussé à se disjoindre de la temporalité immédiate, celle-là qui justement est très médiée par les représentations sociales, culturelles et esthétiques qui temporisent l'expérience de la perception.

Zappa ou l'art de la Grande Ritournelle

Résumons les caractères principaux d'un rhizome : à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoient pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au Multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quarte ou cinq, etc. Il n'est pas multiple qui dérive de l'Un ou auquel l'Un s'ajouterait (n + 1). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt, de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités linéaires à n dimensions, sans sujet ni objet, étalables sur un plan de consistance, et dont l'Un est toujours soustrait (n - 1).

(Deleuze et Guattari, 1980, p. 15.)

Zappa avait explicité pour Marshall le principe de sa dissonance, la dimension indissociablement esthétique **et** cognitive de cette stratégie, qui participe d'une certaine idée de la musique comme agencement résolument déterritorialisant.

There are certain basic natural rhythms. How often does the moon become full? Once a month, O.K. [...] You don't think about them but they're there. There is also an average tempo at which people conduct their lives. [...] That is a rhythm. [...] Now, music, the way in which it connects with human behaviour, takes into account the implications of these universal natural rhythms. Certain types of music reinforce them. Disco music, for example, is banging you over the head and reinforcing your factory rhythm. Anything that deviates from that reinforcement of your factory rhythm could be perceived as rhythmically dissonant. So, if you understand the whole idea of dissonance, dissonance when resolved is like having an itch and getting to scratch it. [...] So, the concept of dissonance in my work works on a lot of different levels. You can have rhythmic dissonance. Any rhythm which

21. « Il y a des rythmes naturels de base, comme le cycle lunaire. Ils sont inconscients, mais ils ne sont pas moins réels. Il y a aussi le tempo moyen qui régule la vie des gens. Ça aussi c'est un rythme. Maintenant, considère la musique, et la manière dont elle va entrer en connexion avec le comportement humain, et la manière dont elle va tenir compte des implications de ces universaux que sont les rythmes naturels. Certains types de musiques les renforcent. Prends le disco par exemple, ça te tape dans la tête et renforce ton rythme

goes against the grain of a natural rhythm is going to be disturbing for the period at which the dissonance exists. But once you get back to that downbeat, you can then look back and say, "Hey, that was quite fascinating what happened there. I didn't know that you could squeeze all those beats into that one factory cycle. [...]" O.K. Same thing with harmony. But if you, in that harmonic environment, include some irritating notes, notes which are not part of the harmonic structure can actually live in there at a lower volume and just be like a pollutant in the chord, giving texture to the chord. All that stuff is part of the skill of writing music. [...] Same thing with words[21].

Zappa fonde ainsi l'impératif de dissonance sur la puissance qu'a la musique de renforcer aussi les rythmes machinaux des pouvoirs socioculturels. La nature autrement rythmique de sa dissonance agit une réflexivité critique de l'auditeur qui est régi par bien d'autres tempos, figé dans une tout autre temporalité. Cette conscience passe par une intelligibilité nouvelle du temps lui-même que la composition musicale aura rendu audible.

Le rythme ainsi conçu n'est plus l'opérateur de ce renforcement chronométrique des rythmes par quoi nos corps résonnent du corps social : il est « l'agent d'une production de différence, opérateur du passage d'un milieu à un autre. » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 385.) Le rythme agit par Zappa, déterritorialise l'écoute en libèrant une nouvelle temporalité : non plus celle de l'historicisme, du « mono-chrono-logisme » des espaces striés (Chronos), mais celle de l'immanence des espaces lisses, nomade (Aiôn). Il crée la possibilité de l'expérience du nouveau par une musique rendue à l'informe du chaos et libérée de l'anthropomorphisme de la forme : la consistance du Tout à quoi l'œuvre en cours finit d'être sentie, fait consistance au Tout cosmique de l'Univers.

[...] and rhythmically, if you're dividing the universe into twos or threes, which is basically what happens with all polyrhythmic subdivisions, you are to some degree missing the boat : the fractal boat. If you can think of rhythm as an extension of the fractal universe instead of even distributions of twos and threes grouped into elevens and thirteens or whatever, if you can think of microsecond relationships as being valid components of polyrythms, then you're getting closer to the way I view things. [...]. I see the Universe as an interrelated thing, not so much as one big enormously complicated thing, but one big simple motherfucker. It's rates. There it is. [...] The shape of the universe is a Moebius vortex. I believe that. Time is a spherical constant. Now imagine a Moebius vortex inside a spherical constant, and you've got my cosmology.[22] (Menn, 1992.)

On voit alors comment l'agencement de l'œuvre de Zappa ne participe pas d'une pure entreprise critique mais avant tout d'une certaine cosmologie d'où on peut mieux saisir le sens à donner à sa « continuité conceptuelle » : non pas cette ligne qui placerait la série des actions de Zappa à l'aune d'une concaténation logique de causes et d'effets mais bien ce phylum machinique dont Deleuze parle : ce qui fait sa puissance supérieure à libérer les devenirs, à faire sortir l'événement de l'agencement d'une œuvre rhizome.

F. Z. : There doesn't need to be [any North Star]. In fact, the only time a North Star is useful is if you have to steer in a physical dimension — in order to get from one place to ano-

de machine industrielle. Et tout ce qui va dévier de ce renforcement de ton rythme industriel, ce sera perçu comme rythmiquement dissonant. Si tu as compris mon idée, la dissonance, c'est comme être pris de démangeaisons et se mettre à se gratter. [...] Ce concept de dissonance opère à plusieurs niveaux dans mon œuvre. Tu peux avoir des dissonances rythmiques. Chaque fois que le rythme va à l'encontre d'un rythme naturel, ça va être dérangeant pour toi pendant tout le temps que dure la dissonance. Mais dès que ça reviendra au tempo, tu vas te dire rétrospectivement : "Ben, c'était fascinant ce qui vient de se passer. Je ne savais pas qu'on pouvait coincer autant d'unités rythmiques dans ce rythme mécanique." [...] Même chose avec l'harmonie. Car si, dans le climat harmonique, tu intègres quelques notes irritantes, ces notes qui normalement ne font pas partie de la structure harmonique peuvent y trouver leur place à un moindre volume pour n'être qu'un élément qui vient polluer l'accord et ainsi contribuer à une texturation de l'accord. C'est à ces trucs qu'on sait ou qu'on sait pas composer de la musique.[...] *Idem* avec les paroles. »

22. F. Z. : « D'un point de vue rythmique, si tu divises l'univers en mesures binaires ou ternaires, ce qui est ce qui se passe à la base avec les divisions polyrythmiques, en fait, tu rates le coche, en quelque sorte. Si tu peux penser le rythme comme une extension d'un univers fractal au lieu de le penser comme une distribution régulière de mesures binaires et ternaires groupées en 11 ou 13 ou en quelque nombre que ce soit, si tu peux penser des relations de l'ordre du millième de seconde comme composantes valables des polyrythmes, alors tu commenceras à approcher de la manière dont moi, je vois la chose. [...] Je me représente l'univers comme une chose qui met en relation toutes les autres, non pas comme un machin énormément compliqué, mais juste comme un immense putain de truc global et simple. C'est une question de rythme. Voilà. [...]. La forme de l'univers est un ruban de Möbius, voilà ce que je crois. Le temps est une constante sphérique. Maintenant imagine un ruban de Möbius à l'intérieur d'une constante sphérique, et tu as ma cosmologie. »

ther in a type of dimension where those spatial relationships are recognized as reality. At that point you need a compass and you need your North Star. If you're in another dimension, where those types of relationships don't exist, you don't need the North Star. [...] Well, if you work in a dimension where everything's happening all at the same time, then that would kind of indicate that there wasn't such a thing as distance, either spatial or time difference, or whatever. That's a unity point. So, where's the navigation? You're already there.

B. M. : So you could incorporate what comes to you in time...

F. Z. : It's like a black hole. All you've got to do is sit there, all the shit is going to pour in the hole anyway

B. M. : Now, there's a negative image — black hole.

F. Z. : No light escapes?

B. M. : Yeah.

F. Z. : Well, no light escapes until the density increases to the point where it blows a hole in the other side.

B. M. : And that's a guiding principle?

F. Z. : Yeah.

B. M. : Is that part of the conceptual continuity?

F. Z. : Yeah. Sure, that is an aesthetic value.

(Marshall 1988[23].)

Tous les procédés zappaïens s'appliquent donc à la fois à encourager autant qu'à décourager toute forme d'interprétation rationalisante. Piètre imposteur dans sa modernité contemporaine ou bien absolument postmoderne ? Non-sens ! Rien de cohérent ne pourra ressortir d'une analyse même minutieuse tant qu'elle procédera des mêmes impératifs, catégoriques. Rien d'autre que cette simple évidence : Zappa fait du Zappa et rien d'autre, dont il résumait ainsi la démarche esthétique : « n'importe quoi, n'importe quand, n'importe où et sans aucune raison » :

I'm very interested in making structures. You can literally make composition out of dust. The whole body of my work is one composition and that's what music should be. It should be to organize any kind of sound and put it into music so I have a style of music that has snarls, burps, dissonant chords and nice tunes and triads and straight rhythms and just about anything in any order and the easiest way to sum up this aesthetic would be : Anything anytime Anyplace For No Reason at all. And I think that with an aesthetic like that you have a pretty good attitude to be creative.[24] (*Pee Fee Yatko*)

Ce qui fait la cohésion de la composition, c'est l'intention, la signature du compositeur, qui vaut pour une affirmation de l'acte même de composer : « [...] *the composition can include stuff that's living in this ashtray, whatever it is. So long as you wilfully organize it into that object that you're making* ».[25] (Marshall, 1988.)

23. F. Z. : Pas besoin d'une étoile Polaire. En fait, on n'a besoin d'une étoile Polaire que quand on veut faire aller sa barque dans une dimension exclusivement physique, pour se déplacer dans un type de dimension où les relations spatiales sont perçues comme la réalité. Là oui, il faut une étoile Polaire, il faut se servir d'un compas. [...] Mais si tu opères dans une dimension où tout ce qui arrive arrive tout à la fois, dans le même temps, alors il n'y a plus de choses telle que la distance spatiale ou temporelle ou quelle qu'elle soit. Il n'y a plus qu'un point d'unité. Qu'est-ce que ça voudrait dire, alors, l'espace de navigation.

B. M. : Donc tu peux incorporer ce qui émerge du moment même où tu te trouves ?

F. Z. : C'est comme un trou noir. Tout ce qu'il y a à faire, c'est s'asseoir, et tout le bastringue va se déverser dans le trou quoi qu'il arrive.

B. M. : Là t'en arrives à une image négative, un trou noir.

F. Z. : Tu veux dire que ça sous-entend qu'il n'y a pas d'échappée de lumière ?

B. M. : Oui.

F. Z. : Ben, il n'y a pas d'échappée de lumière avant que la densité se soit accumulée à un point tel qu'elle fait exploser le trou noir de l'autre côté.

B. M. : Et ça c'est le principe qui te guide ?

F. Z. : Oui.

B. M. : Est-ce que ça fait partie de la continuité conceptuelle ?

F. Z. : Oui. Bien sûr, c'est à valeur d'esthétique.

24. « Ce qui m'intéresse vraiment, c'est de faire une structure. Tu peux littéralement faire une composition à partir de poussières. Le corps de mon œuvre n'est qu'une seule et même composition et c'est ça que doit être la musique. Ça devrait être d'organiser n'importe quel type de son et d'en faire de la musique, et c'est pourquoi j'ai un style de musique qui inclut des grognements, des rots, des accords dissonants et de jolis airs et des triades et des rythmes normaux, et à peu près n'importe quoi dans n'importe quel ordre et la manière la plus simple de résumer mon esthétique serait « n'importe quoi, n'importe quand, n'importe où, et sans

Zappa met donc bien en œuvre des stratégies qui rendent sa production hétéroclite, musicale : on reconnaît ainsi dans l'œuvre les procédés décrits plus haut, qui y agencent un dispositif critique fonctionnant au service de sa recevabilité dans la plus irréductible irrecevabilité. Mais il ne faudra plus pour autant penser que ces procédés s'y réduisent : ils affectent autant la réception de l'œuvre qu'ils participent à sa composition en tant que matériau : ils seront molécularisés, déterritorialisés de l'agencement molaire initial, pour être reterritorialisées dans celui de l'œuvre et participer ainsi de la consistance du plan compositionnel.

C'est seulement quand la matière est suffisamment déterritorialisée qu'elle surgit d'elle-même comme moléculaire, et fait surgir de pures forces qui ne peuvent être attribuées qu'au Cosmos. Cela était déjà présent « de tout temps », mais dans d'autres conditions perceptives. Il faut de nouvelles conditions pour que ce qui était enfoui ou recouvert, inféré, conclu, passe maintenant à la surface. Ce qui était composé dans un agencement, ce qui n'était encore que composé, devient composante d'un nouvel agencement. En ce sens, il n'y a guère d'histoire que de la perception, tandis que ce dont on fait l'histoire est plutôt la matière d'un devenir, non pas d'une histoire. Le devenir serait comme la machine, différemment présente dans chaque agencement, mais passant de l'un à l'autre, ouvrant l'un sur l'autre, indépendamment d'un ordre fixe ou d'une succession déterminée. (Deleuze, 1980, p. 428.)

Car c'est bien là tout l'art d'une musique proprement contemporaine : « Produire une ritournelle déterritorialisée, comme but final de la musique, la lâcher dans le Cosmos, c'est plus important que de faire un nouveau système. » (*ibid.*)

On perçoit mieux maintenant avec le concept de ritournelle la fonction à la fois poïétique et poétique, et plus seulement politique ou critique, de l'intertextualité zappaïenne. Évoquant Bartók, un autre des compositeurs favoris de Zappa, Deleuze explicite la procédure qui fait passer des territoires institués par les ritournelles populaires, à l'espace lisse du cosmos :

[...] comment, à partir des mélodies territoriales et populaires, autonomes, suffisantes, fermées sur soi comme des modes, construire un nouveau chromatisme qui les fasse communiquer, et créer ainsi des « thèmes » qui assurent un développement de la forme ou plutôt, un devenir des forces. Le problème est général puisque, dans beaucoup de directions, des ritournelles vont être ensemencées par un nouveau germe qui retrouve les modes et les rend communiquant, défait le tempérament, fond le majeur et le mineur, fait fuir le système tonal, passe à travers ses mailles plutôt que de rompre avec lui. [...] On n'a pas besoin de supprimer le tonal, on a besoin de le faire fuir. On va des ritournelles agencées (territoriales, populaires, amoureuses, etc.) à la grande ritournelle machinée cosmique. (Deleuze, 1980, p. 432-433.)

On comprend mieux aussi la digestion esthétique que Zappa fait des discriminations entre Art et art populaire, et la fonction, cognitive certes mais aussi poïétique de la citation des clichés musicaux.

C'est curieux comme la musique n'élimine pas la ritournelle médiocre ou mauvaise, ou le mauvais usage de la ritournelle, mais l'entraîne au contraire, ou s'en sert comme d'un

aucune raison. Et je crois qu'avec une esthétique comme ça, on est vraiment en très bonne position pour être créatif. »

25. « La composition peut même intégrer ce qui se trouve dans ce cendrier, quoi que ça puisse être. Tant que tu l'organises volontairement en cet objet-là que tu fais. »

tremplin. [...] Il faudrait plutôt montrer comment un musicien a besoin d'un premier type de ritournelle, ritournelle territoriale ou d'agencement, pour la transformer du dedans, la déterritorialiser, et produire enfin une ritournelle du second type, comme but final de la musique, ritournelle cosmique d'une machine à sons. (Deleuze, 1980, p. 432.)

On saisit mieux enfin la ritournelle spécifique des auto-citations et la manière dont chaque unité de l'œuvre de Zappa fait fuir son individuation pour contribuer au déploiement du plan unique de composition qu'est l'œuvre : ainsi, rappelant l'unité indivisible de son œuvre, Zappa expliquait la raison d'être structurale de sa variation, et comment une fois encore elle répondait à sa cosmologie :

The themes that started off on the first records could just as easily occur or (rerun) with no other reason than the whole mass of work is one composition to recapitulate a theme that started off years ago. (il fait un mouvement circulaire de la main) (*Pee Fee Yatko*, 1990[26].)

26. « Les thèmes présents dans les premiers albums peuvent tout aussi bien réapparaître — ou même faire l'objet d'un nouveau développement — sans aucune autre raison que celle-ci : la masse globale de mon travail ne constitue qu'une seule et même œuvre qui ne fait que récapituler un thème commencé il y a très longtemps *(il fait un geste circulaire de la main)*. »

Sans le compas d'*a priori* esthétiques, de concepts formés par et pour d'autres, la composition devient un processus empirique, organique, d'expérimentation du matériau sonore. L'objet se crée, et se créant, crée le projet, l'œuvre se crée dans le processus même de sa création et les concepts esthétiques se créent au contact de l'objet en train de se créer :

If you try and do anything that nobody has done before basically you don't know how to call it you don't know what to say about it you gonna invent a little vocabulary for it and invent your own processes and invent your own rules. And the rules should be based on whatever it was that sounded good to you when you did that particular experiment.[27] (*ibid.*)

27. « Si tu t'efforces de faire quelque chose qui jusque-là n'avait jamais été fait, tu n'as tout simplement pas de mot pour décrire ce que tu fais, tu ne sais pas comment le dire, il te faut inventer un lexique qui lui soit propre, et inventer tes propres procédures, et inventer tes propres règles. Et ces règles ne devraient reposer que sur ce qui, à l'oreille, t'a paru bon, au moment où tu t'es livré à une expérimentation. »

Et pourtant l'une était déjà dans l'autre, la force cosmique était dans le matériau, la grande ritournelle dans les petites ritournelles, la grande manœuvre dans la petite manœuvre. Seulement on n'est jamais sûr d'être assez fort, puisqu'on n'a pas de système, on n'a que des lignes et des mouvements. (Deleuze et Gauttari, 1980, p. 433.)

Tout l'art du musicien consiste donc à se mettre à l'écoute immanente du monde et à le rendre audible en déterritorialisant les ritournelles qui participent, dans l'opération de leur déterritorialisation, à la consistance du plan de composition. Il s'agit bien pour Zappa comme pour Deleuze, de libérer la musique de l'homme, pour la rendre au chaos du cosmos.

La question de la musique est celle d'une puissance de déterritorialiation qui traverse la Nature, les animaux, les éléments et les déserts non moins que l'homme. Il s'agit plutôt de ce qui n'est pas musical dans l'homme, et de ce qui l'est déjà dans la nature [...]. Il n'y a guère de privilège de l'homme, sauf dans les moyens de surcoder, de faire des systèmes ponctuels. C'est même le contraire d'un privilège ; à travers les devenirs-femme, enfant, animal ou molécule, la nature oppose sa puissance, et la puissance de la musique, à celle des machines de l'homme, fracas des usines et des bombardiers. Et il faut aller jusque-là, que le son non musical de l'homme fasse bloc avec le devenir musique du son, qu'ils s'affrontent ou s'étreignent, comme deux lutteurs qui ne peuvent plus se défaire, et glissent sur une ligne de pente. (*ibid.*, p. 380.)

Le terrain est donc épistémologiquement piégé, piégeant, pour qui veut rendre compte de l'expérience qu'on fait, à écouter Zappa. Comment faire texte d'une musique sans enfreindre son a-signifiance, comment donc présenter la complexité de ses pratiques et de ses produits compositionnels sans les contraindre dans des catégories qui, si elles vaudraient pour un (ré-)agencement spécifique de l'œuvre, seraient démenties par un autre agencement, qui lui-même serait démenti par un autre, puis un autre, puis un autre, à l'infini ? Comment appréhender la logique d'une œuvre qui ne saurait répondre à aucune autre logique que la sienne ? À avoir partagé les mêmes épreuves que mes collègues, je conclurai bien sûr qu'il y faut la clinique de Deleuze, et l'art de sa complexité.

Épilogue : 'Does humour belong in music ?'[28] – Le gai savoir de Frank Zappa

What academicians regard as "humor" in music is usually stuff along the lines of Till Eulenspiegel's Merry Pranks *(remember, in "Music Appreciation class", when they told you that E-flat clarinet is going "ah-ah-ah !" ?). Take my word for it, folks — you can do way better than that.*[29]

(Zappa, 1989, p. 171.)

Il me faudra finir avec la donnée la plus immédiate qui vient à la conscience d'un auditeur de Zappa : son humour. Il lui valut de voir son œuvre stigmatisée à l'ordre du trivial, voire de la vulgarité. Rares sont les critiques qui veulent bien faire l'effort de croire qu'on puisse être sérieux sans affecter de l'être : la tradition réclame qu'on bannisse savamment l'humour de la musique pour prétendre au sérieux. Ainsi Zappa, comme Offenbach en son temps « [est] tenu pour vulgaire — et même pour « le Roi de la vulgarité musicale » [...] — parce qu'il contient la plus intense émotion sous le masque de la parodie et du bouffe [...] » (Rosset, 1983, p. 58.)

On a vu qu'en fait l'humour occupe dans son esthétique une fonction qui n'est pas de l'ordre de la marchandisation de sa musique, ou d'une pure provocation réactionnelle contre les codes esthétiques. En effet, loin de flatter les bas instincts de son public, et loin aussi de se réduire à l'expression un peu forcée de sa singularité, l'humour opère surtout une dissonance, une schize qui fend la fusion projectionnelle de l'auditeur avec la musique pour provoquer une epoché, cette suspension du jugement qui fait fuir la territorialisation de sa musique par les régimes d'écoute, et contribue à créer un événement.

I like carrying things to their most ridiculous extreme because out there on the fringe is where my type of entertainment lies. [...] People like funny songs, I like funny songs. Why should

28. Titre d'un de ses albums, d'une des vidéos qu'il a produites et d'un chapitre de son autobiographie.

29. « Ce que les académiciens considèrent comme relevant de l'"humour" dans la musique, c'est en général le genre de truc qui est dans la lignée de *Till Eulenspiegel's Merry Pranks* (vous vous rappelez du cours d'"appréciation musicale" où on nous disait que le *mi* bémol de la clarinette, ça signifiait "ah ! ah ! ah !" ?). Et bien croyez-moi sur parole, les gars — on peut faire beaucoup mieux que ça. »

you have serious songs all the time? That's what's wrong with the whole rock'n'roll business. Everybody wants to be taken seriously — my art, my craft, my whatever it is. Who gives a fuck? Let's have a good time. But you can have a good time on a number of different levels. You can laugh, you can listen to something, you can think about it, you can tap your feet, you can scratch your head, you can wonder what the fuck is going on. And then you can form opinions. That's a little bit more like real life.[30] (Sheff, 1993.)

L'humour chez Zappa prend une valeur qu'on pourrait qualifier de métacognitive : il a pour effet de faire s'interroger l'auditeur sur les présupposés qui construisent son écoute, il lui en fait jauger la pertinence pour la musique qu'il écoute, il l'en libère. Pour Zappa, la création procède d'une subversion des codes, une « déviance » suffisamment perceptible pour œuvrer ce que Deleuze appelle le « devenir imperceptible » de la musique, ce moment où elle échappe à toute forme de codage, à toute possibilité d'interprétation.

Well, I think we perhaps inspired some of the people who liked what we do to get a little bit looser and a little bit more devious, and as I said before about progress not being possible without some sort of deviation. We need a few deviants.[31] (*Vpro*, 1970.)

Il s'agit donc de dévier et de faire dévier, d'être nomade et de rendre chacun à son nomadisme vital : de libérer dans la musique les devenirs en même temps qu'en celui qui l'écoute. L'esthétique de Zappa participe d'un mode de connaissance du monde qui participe de sa cosmologie, un mode libéré de l'anthropomorphisme des « [...] philosophies du triste savoir [...] (qui impliquent) un secret parti pris d'ignorance pour cause de détresse, un refoulement » au sens freudien, de ce qu'on ne peut pas savoir si l'on veut conserver le courage de vivre (savoir de la mort et de l'insignifiance, principalement) La recherche du vrai se confond ici avec une échappatoire à la vérité. » (Rosset, 1983, p. 68.)

En effet :

I think you devise your own limits for your own personal convenience. There are some people who wish to have limits, and they'll invent as many boxes for themselves as they want. It's like, you know, men invented armour. They wanted to protected themselves from the slings and arrows of outrageous fortune and so forth. And people do the same thing psychically and psychologically. They build their own armour. They build their own rat hole, whatever it is. And they choose their existence. Whether they do it consciously or whether it is helped along by a government or an education system, somebody is helping to shape this imaginary box you live in, but it doesn't have to be there."[32] (Menn, 1988.)

Aux leurres d'une pensée fallacieusement humaine, trop humaine, en ce qu'elle proscrit toute vraie vitalité, il vaut mieux préférer la valeur d'un gai savoir dionysiaque :

La béatitude nietzschéenne est bien une ivresse, mais pas une ivresse qui permettrait de se délivrer du savoir, de passer outre ce que le savoir peut avoir de regrettable et de délétère, à la façon du divertissement pascalienne. Tout au contraire : elle est ce qui donne accès au savoir, ce qui autorise le plein savoir (et est seul à l'autoriser). Car il n'est pas

30. « Ce que j'aime, c'est pousser les choses jusqu'à leurs extrêmes les plus ridicules parce que c'est là, à la marge, que se trouve ce qui me divertit [...]. Les gens aiment les chansons marrantes, et j'aime les chansons marrantes. Pourquoi ne devrait-on écrire que des chansons sérieuses ? C'est ça l'erreur de l'industrie rock. Tout le monde veut être pris au sérieux — chacun y va de son "mon art", "ma technique", etc. Qu'est-ce qu'on en a à foutre ? Passons du bon temps ! Mais passer du bon temps, ça se comprend à plein de niveaux différents. Ça peut vouloir dire rire, écouter de la musique, y réfléchir, taper le rythme du pied, te gratter la tête, t'interroger sur ce qui peut bien être en train de s'y passer. Et après tu peux te constituer un point de vue. Et là ça ressemble plus à la vraie vie. »

31. « Eh bien, je pense que peut-être nous avons inspiré une poignée de gens qui nous ont appréciés au point d'être à leur tour un peu plus relâchés et un peu plus déviants. Comme je te l'ai dit plus tôt, il n'est pas possible qu'il y ait progrès sans une forme de déviance. Nous avons besoin de déviants. »

32. « Je pense qu'on définit nos propres limites pour nos convenances personnelles. Il y a des gens qui désirent avoir des limites, et pour ça ils inventent autant de petites cases pour eux-mêmes qu'ils en veulent. Un peu de la même manière que les hommes quand ils ont inventé l'armure. Ils voulaient se protéger des frondes et des flèches, des aléas tragiques de la Fortune. Les gens aujourd'hui font la même chose sur les plans psychique et psychologique. Ils construisent leur propre armure. Ou leur trou à rat, ou un truc du même genre. Et ils choisissent leur existence. Est-ce qu'ils le font consciemment ou est-ce qu'ils ne sont pas plutôt aidés à le penser par tel gouvernement ou par tel système éducatif ? Quelqu'un doit bien contribuer à la mise en forme de cette boîte imaginaire dans quoi ils vivent et qui pourtant, n'a pas lieu d'être. »

de savoir sérieux qui soit recevable en conscience sans l'autorisation d'une absolue béatitude, laquelle ne posant aucune condition à l'exercice du bonheur, n'impose — et est seule à n'imposer — aucune limitation à l'exercice du savoir. C'est en cela que la gaieté nietzschéenne est nécessairement savante, ou « sachante », pour se mesurer à l'ampleur de ce que lui est permis de connaître sans dommage ; et réciproquement, que le savoir nietzschéen est nécessairement gai, pour n'exister qu'à proportion de la gaieté qui le rend possible. (Rosset, 1983 p. 68.)

L'humour de Zappa est donc logiquement de l'ordre du gai savoir nietzschéen car il est ce « savoir du non-sens, de l'insignifiance, du caractère non signifiant de tout ce qui existe », tel que le définit Rosset.

La joie que l'on ressent à écouter Zappa n'est ainsi pas seulement de l'ordre de divertissement. Elle participe de l'affirmation que constitue son rire, ce oui radical à la vie, un oui qui n'ignore rien du tragique du monde. Un oui « cosmique », comme le dirait Deleuze, un oui « dionysien » comme dirait un non moins nietzschéen Clément Rosset : « L'artiste tragique n'est pas un pessimiste, il dit "oui", précisément à tout ce qui est problématique et terrible, il est dionysien... » (Rosset, 1983, p. 62.)

Un oui que tout zappologue s'efforce d'épouser, et quelle qu'en soit l'épreuve :

Menn : Lorin Hollander says that some of your music is painfully beautiful. I don't know if you hear it that way. And even in your instrumental music, where we don't have the words going on, you put humor in the liner notes. Is that coming out of this political feeling you have, or is it an organizational element whereby you're creating a contrast between something very moving and something very funny, or is it to keep these sort of emotions at a distance, or am I intellectualizing too much ?

Zappa : I think you're intellectualizing too much. You can reduce it to this — you can ask this question : Is it possible to laugh while fucking ? I think yes.[33] (Menn, 1992.)

33. Menn : Laurin Hollander dit que certains moments de votre musique sont douloureusement beaux. Je ne sais pas si c'est vraiment ainsi que vous l'entendez. Oui, même dans votre musique instrumentale, celle où il n'y aucune parole, vous mettez encore de l'humour dans le livret. Est-ce que c'est dû à votre tempérament politique, ou est-ce que c'est un procédé compositionnel par lequel vous créez un contraste entre quelque chose de très émouvant et quelque chose de très amusant, ou est-ce que c'est pour tenir ce type d'émotions à distance, ou bien est-ce que je suis en train de surintellectualiser la chose ?

Zappa : Je crois que tu surintellectualises la chose. Tu peux tout réduire à cette seule question : est-il possible de rigoler en baisant ? Moi, je pense que oui.

Références des documents cités

Œuvre de Zappa :

Discographie et vidéographie complètes, de même que transcription exhaustive de tous les textes accompagnant ses albums ainsi que de ses films sur l'incontournable site de Roman Albertos Garcia :

http://globalia.net/donlope/fz/

Ouvrages

DELEUZE, G. (1968), *Différence et Répétition*, Paris, Presses Universitaires de France.

DELEUZE, G. et GUATTARI, F. (1980), *Capitalisme et schizophrénie, t. 2 : Mille Plateaux*, Paris, Minuit.

DELEUZE, G. et PARNET, C. (1990), *Pourparlers*, Paris, Minuit.

ROSSET, C. (1983), *La Force majeure*, Paris, Minuit.

WATSON, B. (1993), *The Negative Dialectics of Poodle Play,* Londres, Quartet Books.

ZAPPA, F. et OCCHIOGROSSO, P. (1989), *The Real Frank Zappa Book*, New York, Poseidon Press.

ZAPPA, F. et OCCHIOGROSSO, P. (2000), *Zappa par Zappa,* Paris, Archipel.

Documents publiés sur internet

• Interviews de Zappa

Consultables en ligne sur ce site :
http://home.online.no/~corneliu/interviews.htm

LOPILATO, P. (décembre 1978), « Zappa vs. The bleeding gums », *Primo Times*, Indiana.

MARSHALL, .B (1988) : interview disponible dans son intégralité exclusivement sur Internet, et faisant malgré tout autorité pour toute la communauté et zappahilique et zappalogique.

MENN, D. (1992) « The Mother of all interviews », « Zappa ! », hors série de *Keyboard and Guitar Player.*

SHEFF, D. (2 décembre 1993), « Playboy interview : Frank Zappa » *Playboy.*

• Transcription des cours de Deleuze à Vincennes

http://www.webdeleuze.com/php/sommaire.html

Documents vidéos cités

La source de ces informations est la vidéographie disponible sur le site de Roman Garcia cité ci-dessus.

Pee Fee Yatko : diffusion initiale le 10 octobre 1991 sur une télé allemande, durée 60 min.

Vpro : documentaire hollandais diffusé pour la première fois en 1970 (la transcription intégrale de ce documentaire est proposée sur ce site).

MDSHRXXX
ROYALTIES
1348