

Frank Zappa devant l'éternel : postérité problématique d'un iconoclaste impénitent

Frank Zappa before the Eternal: Problematic Posterity of an Unrepentant Iconoclast

Nicolas Masino

Volume 14, Number 3, 2004

Frank Zappa : 10 ans après

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902327ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902327ar>

[See table of contents](#)

Article abstract

The author attempts to analyze the reasons for which, ten years after the death of Zappa, it remains problematic to ascertain the composer's significance within the latter half of the twentieth century. As well as examining Zappa's profound stylistic and compositional originality, this paper foregrounds the eminently postmodern character of his music, and underlines musicology's difficulty in taking seriously a body of artistic work that refuses to take itself too seriously.

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Masino, N. (2004). Frank Zappa devant l'éternel : postérité problématique d'un iconoclaste impénitent. *Circuit*, 14(3), 65–72. <https://doi.org/10.7202/902327ar>

Frank Zappa devant l'éternel : postérité problématique d'un iconoclaste impénitent

Nicolas Masino

I don't feel I have anything to apologize for, or any exalted reputation to uphold.

(Frank Zappa, *The Real Frank Zappa Book*, p. 181.)

On se serait attendu à ce qu'il soit possible, dix ans après la disparition de Frank Zappa, d'émettre un jugement éclairé quant à sa place dans l'histoire de la musique. On aurait cru pouvoir discerner, au-delà de ses provocations et de ses facéties, l'impact véritable de son œuvre sur notre panorama musical actuel, et émettre des pronostics éclairés quant à son influence éventuelle sur les musiques à venir. Une telle démarche est pourtant hautement problématique, et le fait de réfléchir sur les causes exactes de cette difficulté nous en apprend bien davantage sur la nature même de la musique de Zappa que ne le ferait n'importe quelle analyse de ses pièces prises isolément.

Si l'on cherche un précédent ou un lien de filiation esthétique à la musique de Zappa, on remarque très tôt à quel point elle présente des affinités avec celle d'Érik Satie : même intelligence vive, même éclectisme, même goût de la provocation, du pastiche, de la citation. Même absence de discrimination, aussi, entre ce qui est sérieux et ce qui ne l'est pas, entre ce qui est « musical » et ce qui ne l'est pas. Il n'y a pas de si grandes différences entre la façon dont Satie, dans *Parade*, mêle la fugue, la musique de variété, les machines à écrire et la chorégraphie, et la façon dont Zappa, dans *The Adventures of Greggery Peccary*, mélange le rock, l'électroacoustique, la musique atonale et le bruitisme à un scénario de dessin animé dadaïste. Or, près de 90 ans après la première de *Parade*, on commence à peine aujourd'hui à en saisir la portée historique, et à mesurer entre autres son influence sur l'avant-garde américaine de l'après-guerre. Combien de temps nous faudra-t-il, à ce rythme, pour apprécier la musique de Zappa à sa juste valeur ?

Il est normal que l'on ne prenne pas la musique de Zappa très au sérieux. Il n'est pas facile de prendre au sérieux la complainte d'un jeune Inuit qui nous dit : « *Watch*

out where the huskies go / An' don't you eat that yellow snow. » Effectivement, cette musique n'est pas sérieuse. Ce n'est d'ailleurs pas la moindre de ses qualités. Et ce n'est sûrement pas la faute de Zappa, ou celle de Satie, si l'on assimile aussi aisément « sérieux » et « intéressant », et si l'on confond aussi abjectement « pas sérieux » et « sans intérêt ». Car il semble bien que ce n'est qu'à partir du moment où l'on peut goûter à l'intérêt des choses pas sérieuses qu'on peut commencer à saisir à quel point la musique de Zappa est intelligente, articulée et fondamentalement originale.

La façon la plus simple, mais aussi la plus réductrice, de définir la spécificité de sa musique consisterait à souligner que Zappa a grandi en écoutant à la fois les guitaristes de *rhythm & blues* des années 1950 et la musique de Varèse, *Ionisation* en tête. La base de son éducation musicale repose donc sur un corpus modal ou atonal, savant ou populaire, européen ou afro-américain, dans lequel la musique tonale joue un rôle remarquablement effacé. Zappa a grandi en percevant la musique à travers la pulsation et les rythmes plutôt que par le biais des progressions harmoniques. Ce n'est pas un hasard s'il jouait de la batterie avant de se mettre à la guitare, et cette sensibilité au paramètre rythmique lui fait concevoir la musique d'une façon qui, un peu à la manière du *Sacre du printemps*, fait jouer au rythme un rôle normalement tenu par l'harmonie :

Just as in diatonic harmony, when upper partials are added to a chord, it becomes tenser, and more demanding for a resolution – the more the rhythm of a line rubs against the implied basic time, the more "statistical tension" is generated. The creation and destruction of harmonic and "statistical" tensions is essential to the maintenance of compositional drama. Any composition (or improvisation) which remains consonant and "regular" throughout is, for me, equivalent to watching a movie with only 'good guys' in it, or eating cottage cheese. (The Real Frank Zappa Book, p. 181.)

Ce concept de « tension statistique » est fondamental pour comprendre la façon dont la musique de Zappa est conçue. On peut y voir une analogie frappante avec le phénomène des harmoniques naturelles : tout comme deux sons deviennent de plus en plus dissonants à mesure que leur rapport de fréquence se complexifie, de même deux ou plusieurs phénomènes rythmiques créeront une « tension statistique » de plus en plus grande à mesure que leur rapport s'éloigne des proportions simples. Cette idée se retrouve au cœur même de plusieurs des études pour piano mécanique de Conlon Nancarrow, études auxquelles Zappa vouait une grande admiration et dont l'influence est manifeste dans certaines de ses partitions les plus « denses ».

La recherche instinctive des rapports rythmiques complexes explique par ailleurs le peu d'intérêt de Zappa pour la musique classique ou pour le jazz, styles dont les phrases s'articulent souvent en valeurs égales ou semblables. Zappa se méfie d'instinct de la régularité et de l'homogénéité. Il préconise l'usage de rythmes irrationnels et non périodiques, souvent proches de ceux que l'on attribue à la langue parlée :

I think that's the most direct way to communicate with somebody, using speech rhythms. That really makes a big difference. Because, if you listen to a guy playing nice neat scale

patterns and stuff like that, no matter how skillful in making his stuff land on the beat, you always hear it as Music – capital “M” music – lines, chord changes, and stuff like that. Real studied. But if you want to get beyond music into emotional content, you have to break through that and just talk on your instrument, just make it talk. And if you’re gonna make it talk, you have to be aware that there’s a different rhythmic attitude you have to adopt in order to do that. (« Frank Zappa : Guitar Player », Down Beat, février 1983.)

Ses influences du rhythm & blues font en sorte que cette recherche de tension rythmique ne prend son sens que dans la mesure où elle s’effectue en relation avec une pulsation régulière, un peu comme les peintres de la Renaissance étudiaient un paysage à travers un quadrillé afin d’en établir la perspective exacte :

It’s hard to explain to a rhythm section during rehearsal what to do if I’m playing seventeen in the space of fourteen [...]. Either a drummer will play steady time, in which case my line will wander all over his time, or he will hear the polyrhythms and play inside them, implying the basic pulse [...]. Polyrhythms are interesting only in reference to a steady, metronomic beat (implied or actual) – otherwise you’re wallowing in rubato. (The Real Frank Zappa Book, p. 180-181.)

Zappa cherche donc à subdiviser les temps d’une façon plus complexe que celle que l’on trouve généralement dans la musique rock, mais il cherche simultanément à préserver la perception de la pulsation ainsi que la discrimination entre temps forts et temps faibles, qui est généralement absente de la musique contemporaine. Cette conception hybride du rythme, mêlant la pulsation du rock et la ponctuation articulée à la Varèse, est nettement perceptible dans la pièce *Nine Types of Industrial Pollution*, sur l’album « Uncle Meat » (1969).

En un sens, Zappa réussit d’une manière admirable à combler le fossé qui s’est créé au ^{XX}^e siècle entre musiques « savantes » et « populaires ». Il est le premier à écrire pour un groupe rock comme on le ferait pour un ensemble de musique de chambre, allant parfois jusqu’à noter minutieusement les parties de batterie. Zappa oscille dans sa production entre l’improvisation débridée à la guitare, et le perfectionnisme maniaque qui lui fait rabouter quarante prises d’une même pièce sur la table de montage. Cette recherche de synthèse entre la spontanéité et l’énergie d’un groupe rock et la précision méticuleuse d’un ensemble de chambre caractérise une bonne partie de sa production, et aide à définir son esthétique.

Les apparentes contradictions du personnage peuvent étonner encore aujourd’hui. Il est facile de se laisser jeter de la poudre aux yeux, et d’être désarçonné par la quantité importante de pièces faciles, voire quelconques, qui figurent dans son catalogue. C’est ce qui frappe encore le plus aujourd’hui dans cette discographie : la volonté de faire se côtoyer constamment le fascinant et le trivial, le spirituel et l’insipide, l’essentiel et l’inutile, le sensé et l’absurde, le complexe et l’insignifiant, le raffiné et le vulgaire.

Cette absence totale de discrimination entre le sérieux et le « pas sérieux », entre le bon et le mauvais goût, place Zappa dans la lignée directe des dadaïstes, voire

des 'pataphysiciens. Il fait flèche de tout bois, et peut laisser coexister dans la même pièce un refrain sirupeux à l'excès et un épisode carrément atonal. Ses pièces constituent des mosaïques où se côtoient improvisation, lignes écrites et « objets trouvés ». Mais cet éclectisme galopant ne nous aide ni à cerner les canons esthétiques du compositeur, ni à convaincre les profanes de la cohérence de son œuvre.

Car cohérence il y a, et c'est bien ce qui semble le plus inexplicable. Il n'y en a pas tant, des compositeurs dont on puisse dire après quelques secondes d'une écoute distraite : « Tiens, c'est du Zappa ». Comment une musique aussi hétérogène peut-elle être aussi aisément reconnaissable ?

Il faut d'abord admettre que Zappa est sans doute le seul compositeur à tenir à la fois de Varèse, de Muddy Waters et de Spike Jones. Cette combinaison inusitée suffirait à elle seule à caractériser n'importe quel répertoire, mais d'autres éléments entrent également en jeu. Sa sonorité de guitare en est un bon exemple. Peu importe qu'il joue sur une Gibson ou sur une Telecaster, le son de guitare de Zappa se distingue immédiatement : chaud et plein, à la limite de la distorsion, débordant d'harmoniques aiguës et de *sustain*, souvent modulé par le *wah-wah*, le son de Zappa se reconnaît aussi facilement que celui de Carlos Santana ou de Stevie Ray Vaughan. C'est une signature.

Par ailleurs, le phrasé et le découpage rythmique des lignes de Zappa sont aussi singuliers. Il est intéressant de consulter la transcription d'une de ses improvisations, parce que rythmiquement les figures y semblent tout droit sorties de la plume de Stockhausen ou de Brégent : les rythmes irrationnels y abondent, les syncopes ne se comptent plus, et les temps sont régulièrement subdivisés en onze ou en treize, parfois à l'intérieur d'un triolet de noires. Ce sont ces fameux *speech rhythms* dont Zappa parlait plus tôt. Tout en restant conscient de la pulsation, il joue **autour** des temps plutôt que de jouer **sur** les temps et leurs divisions simples. À l'audition cela semble parfaitement contrôlé, mais notre système de notation rythmique n'est pas pensé en fonction de cette approche, ce qui donne sur papier des résultats parfois déroutants.

Là encore, il n'est pas inutile de souligner combien cette approche est peu orthodoxe, si on la compare à celle d'un guitariste de jazz plus traditionnel. En jazz, on privilégie traditionnellement une approche où l'improvisation consiste en une myriade de croches, agrémentées de syncopes et saupoudrées de triolets (héritage de Parker oblige), où l'intérêt réside souvent dans le choix des notes harmoniques arrivant sur les temps forts en fonction de la progression sous-jacente. Les gammes sont complexes, et les rythmes relativement simples.

Chez Zappa, à l'inverse, l'improvisation se fait souvent sur deux accords, voire un seul. L'intérêt de la ligne ne réside pas dans sa capacité à atteindre des degrés harmoniques toujours changeants, mais dans sa capacité à générer des tensions rythmiques et à les résoudre, souvent sur un mode assez stable et dérivé du pentatonique. Les rythmes sont complexes, et les gammes relativement simples.

Si l'approche de Zappa à la guitare est singulière, sa façon de concevoir son groupe l'est tout autant. Aucun groupe de rock ne ressemble aux Mothers of

Invention, ne serait-ce que parce que la composition du groupe change sans cesse, à l'inverse de formations stables comme les Beatles ou Led Zeppelin. Zappa auditionnait sans cesse de nouveaux musiciens, et lorsque certains, lassés par la vie de tournée et le caractère intransigeant du *maestro*, décidaient de quitter le groupe, ils étaient aussitôt remplacés par d'autres, soucieux de faire leurs preuves et de laisser leur marque.

À cet égard, le groupe de Zappa évoque ceux de Duke Ellington ou de Miles Davis : plus qu'un assemblage de musiciens, ces formations constituent un idiome par lequel se matérialisent les idées de leur *leader*. Et la composition du groupe influence directement la façon dont les arrangements sont conçus : si Ellington n'écrivait pas de la même façon selon que la première trompette soit tenue par Bubber Miley ou Cootie Williams, de même les pièces de Zappa se transforment selon qu'elles soient chantées par Napoleon Murphy Brock ou Ray White, ou que la batterie soit jouée par Chester Thompson ou Vinnie Colaiuta.

Alors que les Mothers de la première heure évoquent le *band* de garage expérimental mal dégrossi (« *Pigs and Repugnant* » était leur devise), ces musiciens sont vite remplacés par d'autres dont le calibre instrumental va sans cesse croissant, tout comme leur capacité à lire la musique. Bien que certains fanatiques « purs et durs » préfèrent les premières versions des Mothers, sous prétexte qu'ils y trouvent davantage de spontanéité et d'« authenticité », il ne fait pas de doute que ce sont les incarnations ultérieures de la formation qui permettront à Zappa de se développer en tant que compositeur et arrangeur. Ses pièces incitent constamment les musiciens à se surpasser, mais l'inverse est également vrai : les capacités instrumentales d'une Ruth Underwood stimulent l'imagination créatrice de Zappa et lui font entrevoir de nouveaux paysages sonores. Il laissera alors un instrument comme le marimba prendre une importance qu'il n'avait jamais eue en musique populaire, comme en témoigne l'album « *You Can't Do That on Stage Anymore, Vol. 2* ». À la fin des années 1960, notamment avec l'album « *Uncle Meat* », Zappa fait littéralement exploser l'instrumentation du groupe rock. Il ne s'agit plus, comme l'avait fait George Martin avec les Beatles, d'intégrer une texture symphonique à l'ensemble, mais de créer une musique nouvelle, pensée spécifiquement pour une clarinette accélérée, pour un clavecin passé dans différents filtres, pour un basson doublé par un synthétiseur Moog, musique dont la pulsation est souvent marquée par la batterie et la basse et à laquelle nous avons donné le nom de « musique de chambre électrique ».

Au-delà de l'instrumentation, Zappa redéfinit le concept même de groupe rock, formation qui, sous sa gouverne, va mêler jazz, blues, bruitisme, improvisation libre ou contrôlée, électroacoustique, musique de chambre atonale et archétypes de musique populaire de tout acabit. Ces idées se manifestent chez Zappa un peu avant d'apparaître chez des groupes britanniques appartenant au courant du *rock progressif* (Gentle Giant, King Crimson, Van der Graaf Generator, Yes, Genesis), et le résultat est fort différent : alors que le rock progressif vise l'émphase, le mythique et le solennel, Zappa recherche l'ironie, le sarcasme et la dérision. Si on

imagine mal le thème de *Louie Louie* au milieu d'une pièce de Gentle Giant, il peut chez Zappa surgir à tout moment. Alors que Yes part à la conquête des *Gates of Delirium*, Zappa s'en va *Cruising for Burgers*.

Cette fascination pour le *kitsch*, l'art populaire et le banal est partagée par plusieurs artistes américains de renom, comme en témoignent les toiles de Roy Lichtenstein ou la fameuse boîte de soupe Campbell's d'Andy Warhol. Zappa utilise cependant une imagerie où le banal, le caricatural, le surréalisme et la critique sociale se télescopent sans cesse. La petite journée tranquille au bureau de Greggery Peccary le verra bientôt impliqué dans une poursuite folle impliquant une meute de hippies gorgés d'acide dont il n'échappera que grâce au rire volcanique d'une montagne, rire qu'il ne pourra expliquer qu'en donnant beaucoup d'argent à un *preacher* charismatique et opportuniste. Les histoires de Zappa suivent son credo en tant que compositeur : *Anything, Anywhere, Anytime, For No Reason At All*.

Cette attitude nihilisante, d'inspiration dada, s'accommode mal du *modus operandi* de la musicologie traditionnelle, qui cherche à cerner la raison d'être des choses, à définir, pour emprunter un terme à la linguistique, les *stratégies poïétiques* du compositeur. Cela se révèle hautement problématique ici. Non seulement Zappa œuvre dans la musique rock, un genre que la musicologie (héritage d'Adorno oblige) n'a pas pris très au sérieux dans le passé et sur lequel elle ne daigne se pencher que sous un angle généralement sociologique, mais de plus Zappa ne se prend lui-même pas très au sérieux dans ce genre « pas sérieux ». Fils indigne ou parfait cynique, il tourne en dérision cette même contre-culture des années 1960 qui l'a vu se développer et parvenir à maturité. La pochette de « *We're Only in It for the Money* », qui parodie celle de « *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* », accomplit aux dépens des Beatles ce que Marcel Duchamp a fait à la Joconde : une récupération ironique de l'objet visé, mais aussi une transposition du registre de cet objet, et un questionnement sur sa nature et sa finalité¹.

Il n'est pas difficile d'expliquer les raisons pour lesquels la musique de Zappa, au-delà d'un assez large cercle d'initiés, ne brise qu'assez difficilement les barrières des médias de masse, ou celles de l'Académie : il existe très peu de chansons plus politiquement incorrectes que les siennes. De *Jewish Princess* à *Keep it Greasy*, de *Catholic Girls* à *Jesus Thinks You're a Jerk*, on aurait du mal à trouver un répertoire moins adapté à nos bienveillants médias corporatistes et convergents. Jadis emblème de liberté, de révolte et de contestation sociale, le rock est de plus en plus récupéré par ces mêmes institutions capitalistes qu'il dénonçait amèrement dans sa jeunesse. Alors que personne ne se formalise que l'on utilise *Rock and Roll* de Led Zeppelin pour vendre des Cadillac (Ô, *cruelle ironie...*), on imagine par contre beaucoup moins bien retrouver *Titties'n Beer* dans une pub de Budweiser. Il semble bien que la musique de Zappa demeure irréconciliable avec les impératifs commerciaux des médias de masse, et que sa guitare doive à cet égard se contenter d'une anecdotique et illégale apparition dans une annonce des Ameublements Tanguay²...

1. Les parallèles entre Duchamp et Zappa sont d'ailleurs nombreux : les « objets trouvés » de Zappa ne sont en fait qu'autant de *ready made* intégrés à une structure plus vaste.

2. Le 13 janvier 2004, Gail Zappa, veuve du compositeur, obtenait à Québec des excuses et une somme d'argent non déterminée des propriétaires du commerce Ameublements Tanguay, en compensation pour l'utilisation, sans permission, d'un extrait de la pièce *Watermelon in Easter Hay* dans une publicité. L'avocat d'Ameublements Tanguay, M^e Daniel O'Brien, plaidant l'absence de connaissance du délit (la publicité ayant été conçue par une tierce partie) a alors pu déclarer : « C'est une pièce inconnue du public en général. C'est une pièce trop longue pour trouver sa place sur les ondes de la radio. » Cité par Guy Benjamin dans son article « Violation des droits d'auteur : La succession de Frank Zappa réclame plus de 120 000 \$ US à Ameublements Tanguay », publié par le quotidien montréalais *La Presse*, le 13 janvier 2004.

Il est ironique que la musique de Zappa n'intéresse pas davantage de chercheurs au moment où l'on s'interroge sur les caractéristiques de la postmodernité en musique. Par ses citations, son goût du pastiche, de la dérision, de l'autoréférentialité, de l'éclectisme, de l'hybridation, par son mélange du savant et du populaire, du bon sens et de l'absurde, par son perpétuel télescopage stylistique, la musique de Zappa constitue une véritable démonstration de ce que l'on qualifie généralement de postmoderne dans le domaine des arts.

Dix ans après sa regrettable interruption, l'œuvre de Zappa continue de défier allègrement toute forme de classification, de réduction ou de systématisation. Son influence ne saurait pourtant être sous-estimée : les *Mothers of Invention* annoncent autant l'*Infonie* que l'*Osstidcho*, et les *speech rhythms* de Zappa évoquent sans contredit le *Trésor de la langue* de René Lussier. S'il n'est pas très « grand public », Zappa demeure un musicien pour musiciens : nous côtoyons quotidiennement, souvent sans même le savoir, les traces de son héritage. Si la musique savante et la musique populaire n'ont jamais autant qu'au xx^e siècle semblé parler deux langues différentes, on ne trouve nulle part de tentative de les réconcilier qui ne soit aussi originale, colorée et novatrice que dans la musique de Frank Zappa.

