

La morale de l'histoire...
Quelques horizons esthétiques de Frank Zappa
The Moral of History...
Some Aesthetic Horizons of Frank Zappa

Louise Morand

Volume 14, Number 3, 2004

Frank Zappa : 10 ans après

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902328ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902328ar>

[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

Morand, L. (2004). La morale de l'histoire... Quelques horizons esthétiques de Frank Zappa. *Circuit*, 14(3), 73–90. <https://doi.org/10.7202/902328ar>

Article abstract

Frank Zappa is one of the most significant artists of our era. However, while he enjoys great esteem around the world, his work remains largely mistrusted as much by the media as by artistic and intellectual circles. One reason for this is the particular position of the composer vis-à-vis contemporary culture. His musical language is located upon an intersection of several different styles, and it manifests connotations from multi-media, visual, literary, industrial and environmental worlds.

Zappa could deftly manipulate cultural references all the while developing a very personal style that asserted itself the whole length of his compositional life. This article retraces the essential traits of Zappa's musical style through analysis of one of his last works: a piece for synclavier entitled *Dio Fa*, excerpted from his opera *Civilization Phase III*.

La morale de l'histoire...

Quelques horizons esthétiques de Frank Zappa

Louise Morand

lors de la commémoration des événements du 11 septembre dans les médias, j'ai pensé que l'œuvre la plus appropriée à diffuser pour l'occasion serait *Dio Fa*, extraite de l'album « Civilization Phaze III » de Frank Zappa¹. Pourquoi Zappa et pas Taverner ou Arvo Pärt dont les œuvres se veulent porteuses de spiritualité et de transcendance ? Dans un autre ordre d'idée, pourquoi pas le *War Requiem* de Britten ou *Le grand macabre* de Ligeti qui ont une portée universelle ? Ou la *Passion selon Saint-Jean* de Bach ? Autrement dit, qui est ce Zappa ? Qu'est-ce qu'il a de si extraordinaire pour que son œuvre soit appelée à nous interpeller dans une circonstance si tragique ?

Pour répondre à ces questions, il faut pénétrer dans l'univers poétique et musical de Zappa. Ce qui n'est pas chose facile. D'abord parce que l'étendue de sa production a de quoi désorienter l'auditeur-explorateur. En effet, en un peu plus de 30 ans d'une carrière interrompue trop tôt par la maladie, Zappa nous a laissé pas moins de 500 œuvres musicales, plus de 60 disques, des textes, des films et des vidéos. Une création d'une grande diversité et d'une profonde originalité. Mais la difficulté tient également à la position du compositeur vis-à-vis la culture contemporaine. Sa musique renvoie aux traditions tant classique que populaire et, comme ses textes, elle regorge de citations ou d'allusions à des œuvres antérieures ou à celles d'autres compositeurs. L'utilisation que fait Zappa de la langue est aussi très particulière. Ses textes sont remplis de jeux de mots, d'expressions argotiques ou inventées qui en rendent la compréhension difficile. Le personnage de Zappa est aussi inséparable de son œuvre. L'artiste est un critique politique bien informé et il s'est exprimé dans plusieurs médias contre la manipulation de l'information, la censure, le militarisme, l'usage des drogues, la corruption de la classe politique, etc. En spectacle il fait une part importante à la communication avec les spectateurs. La musique y alterne souvent avec des histoires accompagnées d'une trame sonore, des actions sur scène avec participation du public, des concours et même des séances de vote. Ajoutons encore à cela une entreprise de production et de diffusion qui fabrique des disques et vidéos,

1. Frank Zappa, « Civilization, Phaze III », Zappa Records, CDDZAP 56, 1994.

des T-shirts, des photos, des affiches, qui circulent dans le commerce. C'est à travers tous ces médias que l'œuvre de Zappa étend sa portée. Des liens se tissent entre ces réseaux de communication qui font que des éléments de style sont véhiculés entre les plans sonore, visuel, littéraire et médiatique.

C'est à la musique que je vais m'attarder plus particulièrement ici. La musique est le cœur de la création de Zappa. Il serait impossible d'en dresser un bilan détaillé en quelques pages. Je vais plutôt tenter de mettre en lumière certains traits dominants de la personnalité artistique du compositeur, rendre compte de son originalité et de la place particulière qu'il occupe au sein de la culture musicale contemporaine. Au lieu de procéder à partir d'exemples extraits de tout le catalogue de Zappa, je vais présenter une pièce de sa dernière période de composition que le lecteur pourra se procurer facilement. Il s'agit de *Dio Fa*² publiée sur l'album « Civilization Phaze III ». Certains exemples d'autres œuvres serviront à appuyer les traits révélés par la pièce principale. Les références aux disques seront données à partir des numéros apparaissant au catalogue de la collection Zappa (Zappa Records). Ce sont des rééditions numériques de tous les disques qui ont été à l'origine publiés sous diverses étiquettes. Toutefois, la date de l'édition originale pour chaque album a été conservée. Commençons donc par la fin, « Civilization Phaze III », *Dio Fa* et le 11 septembre...

2. Le titre est une expression italienne qui signifie « Dieu est un menteur » : « *Millions of people believe football is God, but, it is said (at least in Torino), "God is a liar" – Dio Fa* ». Citation tirée du texte « Proposal for a world cup football opera: Dio Fa », publié dans *The Real Frank Zappa Book*, par Frank Zappa et Peter Occhiogrosso, New York, Poseidon Press, 1989, p. 343-347.

Style et forme

L'album « Civilization Phaze III » a été édité en 1994, quelques mois après la mort du compositeur. C'est un album double que Zappa décrit en ces mots :

Civilization Phaze III est un opéra-pantomime, avec activité physique chorégraphiée (manifestée par la danse ou toute autre forme de communication sociophysique inexplicable). La continuité de l'action est dérivée d'une rotation sérielle de mots, phrases et concepts incluant (mais non pas limité à) moteurs, cochons, poneys, eau noire, musique, bière et diverses formes d'isolement personnel³.

Dans cet opéra-pantomime, des personnages sont réunis à l'intérieur d'un piano qu'ils ont pour logement. Des épisodes de conversations accompagnées d'une trame sonore plus ou moins élaborée alternent avec des pièces musicales possédant chacune un programme. Celui de *Dio Fa* se traduit ainsi :

L'extérieur du piano est maintenant habité par des danseurs-en-poneys, portant des habits religieux catholiques. Le pape Cochon est mort. Il est maintenant renversé et son wagon se fait remorquer. Le nouveau pape Poney se fait adorer. Des danseurs-poneys se mettent ensemble pour tirer son splendide wagon neuf vers les spectateurs⁴.

Dio Fa est donc une pièce sur le thème du pouvoir religieux. Les acteurs en sont des porcs et des poneys, animaux grégaires et peu intelligents. Les attributs

3. « *Civilization, Phaze III is an opera-pantomime, with choreographed physical activity (manifested as dance or other forms of inexplicable sociophysical communication). Plot continuity is derived from a serial rotation of randomly chosen words, phrases and concepts, including (but not limited to) motors, pigs, ponies, dark water, nationalism, smoke, music, beer, and various forms of personal isolation.* » Notes du livret de « Civilization, Phaze III », p. 3. (N.B. Toutes les traductions dans cet article sont de l'auteur).

4. « *The piano exterior area is now inhabited by dancers-asponies, wearing Catholic religious garments. The Pig Pope is dead. He is upside down now, and his wagon is being towed away. The new Pony Pope is being adored, Dancer-ponies team up to pull his splendid new wagon toward the audience.* » *ibid*, p. 26.

symboliques traditionnels de ces animaux sont pour l'un l'appétit insatiable (le porc – goinfre); pour l'autre, l'immaturité sexuelle (le petit cheval – phallus).

La musique de *Dio Fa* débute par un impact sonore prolongé par des chants de gorge avec harmoniques. Des sonorités métalliques interviennent comme ceux d'impacts entendus sous l'eau. Le timbre précis d'un moteur d'avion arrive au ralenti et en *crescendo* pour dominer un instant l'espace acoustique. Le chant harmonique se transforme ensuite en une sorte de brassage guttural qui évoque un rituel tribal. Les sons de gorge servent de soutien harmonique à un chœur de voix planantes. Un deuxième avion approche. Des grondements sourds au loin. Une mélodie prend forme, triste et belle, au milieu de crépitements qui rappellent un feu, des bruits de chaînes, des cliquetis métalliques. Un motif évoque une mécanique lourde et grotesque, déréglée. Plus loin un claquement de fouet amorce une autre mécanique absurde qui rappelle le trot d'un cheval. Un chœur amène des grappes d'harmonies complexes. Une plainte étrange émerge comme d'un autre monde avant l'accord final, qui ressemble à un cliché publicitaire.

Dio Fa est une pièce pour Synclavier (donc une œuvre électroacoustique) d'une durée de 8 minutes, 19 secondes. Il est impossible de rendre compte de toute la richesse sonore de cette pièce. Mais une description sommaire montre qu'elle se déploie comme un poème sonore. Et le recul historique nous permet de constater à quel point Zappa a été visionnaire, même prophétique. Du point de vue du style, *Dio Fa* est sans pareil, même au sein de l'œuvre du compositeur. Elle possède pourtant l'essentiel des traits caractéristiques du travail de l'artiste. On y reconnaît notamment son goût pour l'intégration d'éléments puisés à diverses catégories de la musique contemporaine, toutes traditions confondues. D'abord : l'utilisation des chants de gorge emprunte au courant de la musique du monde, le *world beat*. Depuis que les collectes des ethnomusicologues, autrefois confinées à leurs laboratoires, rejoignent le marché du disque, des traditions musicales extra-européennes et extra-occidentales connaissent une nouvelle vague d'intérêt de la part d'auditeurs non spécialistes. Toutes sortes d'intégrations nouvelles voient le jour. Zappa s'inscrit dans ce mouvement bien que son approche soit assez unique. La technique des chants de gorge est ici plongée dans un contexte musical radicalement étranger à celui de la tradition des chanteurs tuvas qui se sont prêtés à l'enregistrement. Toutefois, les connotations religieuses et rituelles de ces chants sont mises en relation avec le programme de l'œuvre. Un autre élément stylistique provient de la sphère du *nouvel âge*. Ce sont les longues tenues planantes que Zappa intègre dans un environnement formel, harmonique et sonore infiniment plus développé et complexe. Ici aussi l'évocation du *nouvel âge*, religion nouveau genre qui n'ose pas se nommer, est mise en relation avec le programme de l'œuvre.

Sur le plan formel, *Dio Fa* correspond parfaitement à la description que Zappa donne de sa propre musique en la comparant à l'esthétique de Varèse. Il écrit :

Dans ma composition, j'emploie un système de poids, équilibres, tensions mesurées et décentes — en quelque sorte similaire à l'esthétique de Varèse. Les similarités sont mieux

illustrées par une comparaison avec un mobile de Calder : un machintruc balançant dans l'espace, qui a des gros amas de métal connectés à un bout de fil de fer, équilibré de façon ingénieuse à l'autre extrémité par des petites tintinabulles métalliques. Varèse connaissait Calder, et était fasciné par ces créations.

Aussi, dans mon cas, je dis : « Une grande masse de n'importe quel matériau va "équilibrer" une masse plus petite et plus dense de n'importe quel matériau, selon la longueur du gadget sur lequel il se balance, et le "point d'équilibre" choisi pour faciliter le balancement⁵. »

Cette approche compositionnelle renvoie à la musique moderne issue de la tradition classique, la musique « savante ». Toutefois le choix du matériau emprunte à des sphères stylistiques variées. Une écoute plus attentive de *Dio Fa* nous permet de délimiter un découpage formel en fonction des masses sonores, des contrastes entre les textures et des récurrences de motifs (voir la figure 1). La première section, assez dense, est délimitée par les longues tenues à la basse et les chants de gorge. C'est dans cette section qu'apparaissent les sons d'avion, les voix planantes et les percussions « sous-marines ». Vers 2'20 la structure s'allège. Les voix planantes demeurent seules avec les voix gutturales et quelques motifs isolés (motif récurrent de quelques notes aux sonorités de cuivre, « mise à feu », grondements sourds).

Une deuxième grande section s'ouvre vers 3'42, qui est dominée par une mélodie, une texture pointilliste et le motif de « la mécanique grotesque ». Le retour du chant d'harmoniques à 5'03 marque une fausse récapitulation. Le motif du trot de cheval apparaît, suivi d'une période de transition dépouillée, marquée par une nouvelle mélodie courte, des cliquetis et l'amorce du motif de « la plainte ».

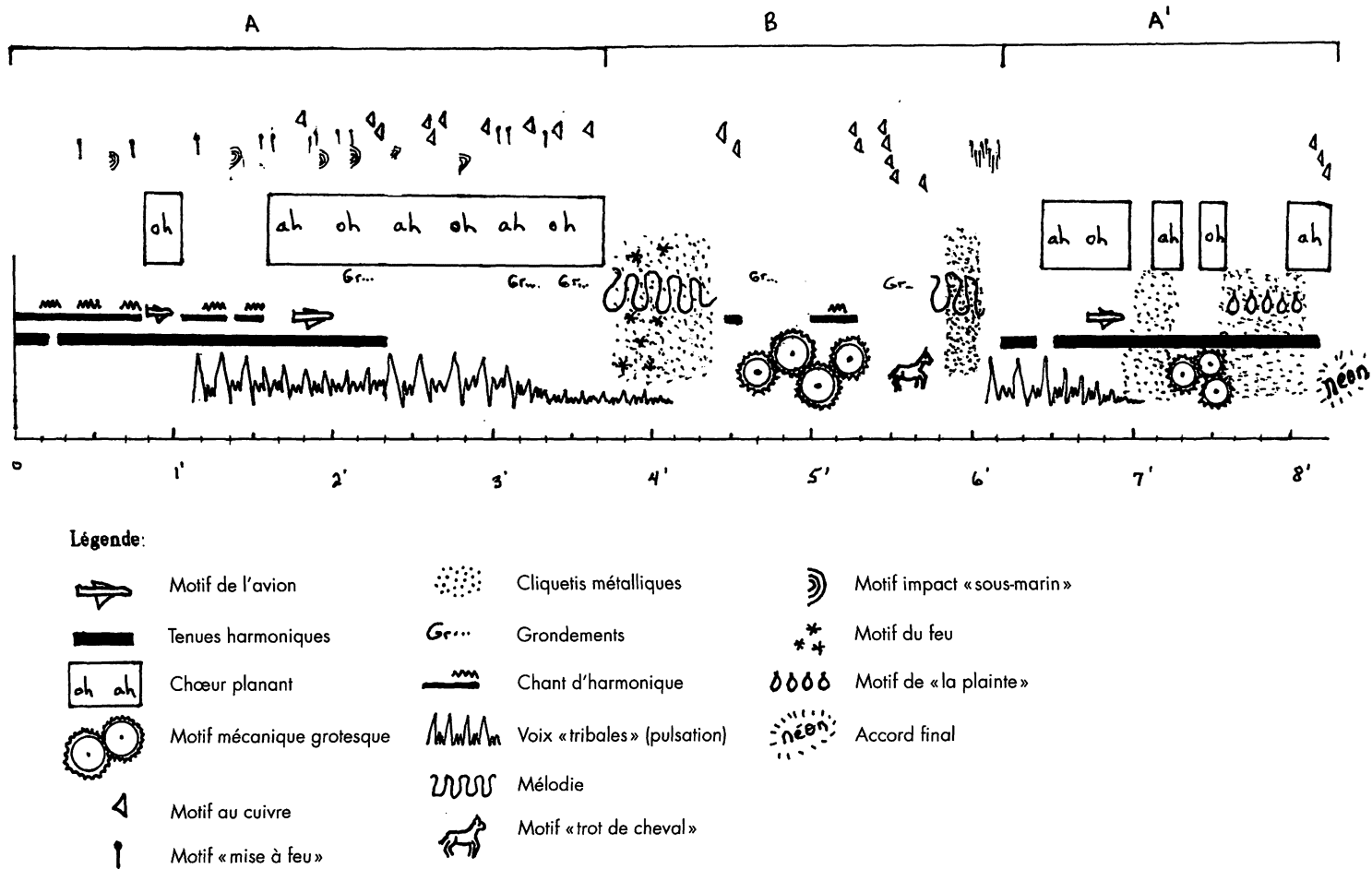
Vers 6'07 commence le dernier bloc, le plus dense, avec le retour des voix gutturales puis l'entrée du chœur de voix planantes, harmoniquement beaucoup plus développé qu'au début. Une réminiscence du bruit d'avion se transforme en un orchestre de contrebasses et cordes qui soutiennent le chœur avec beaucoup d'intensité. Les voix de gorge s'estompent ensuite pour se fondre en cliquetis métalliques. Quelques réminiscences de la mécanique lourde se superposent au chœur juste avant que la plainte ne se déploie complètement à 7'36. Elle sera suivie du motif de 3 notes attribué précédemment à un cuivre mais dont le timbre cette fois est plus vocal et si chargé qu'il se confond avec l'harmonie. L'accord « publicitaire » clôt la pièce dans une tonalité résolument majeure.

On note que la forme générale de cette pièce rejoint une structure **A B A'** très libre, le **A** débutant par une section structurée rythmiquement et harmoniquement tandis que le **B** est une section plus aléatoire. Cette structure générale est fréquente chez Zappa et correspond à un schéma habituel tant dans le rock progressif que dans le jazz où un thème énoncé dans la première partie est suivi de solos improvisés⁶. Il y a une intensification du rôle du chœur lors de son retour dans la dernière section. Non seulement par le biais d'une plus grande complexité harmonique, mais également par la réminiscence du motif de l'avion, qui vient s'y greffer. Le chœur vocal devient alors un véritable chœur tragique. Comme au théâtre, il reflète l'émotion tout en commentant l'action.

5. « In my compositions, I employ a system of weights, balances, measured tensions and releases — in some ways similar to Varèse's aesthetic. The similarities are best illustrated by comparison to a Calder mobile : *a multi-colored whatchamacallit, dangling in space, that has big blobs of metal connected to pieces of wire, balanced ingeniously against little metal dingleberries on the other end*. Varèse knew Calder, and was fascinated by these creations.

So, in my case, I say : "A large mass of 'any material' will 'balance' a smaller, denser mass of 'any material', according to the length of the gizmo it's dangling on, and the 'balance point' chosen to facilitate the danglement." » (Zappa, F., Occhiogrosso, P., op. cit., p. 162-163.)

6. On pourrait citer comme exemple, dans un tout autre style, la pièce *Ship Arriving Too Late to Save a Drowning Witch*, publiée sur le disque du même nom, CDZAP42, 1982.

Figure 1. Musicogramme de *Dio Fa*

Dans *Dio Fa*, la pulsation est exprimée par les voix de gorge. Une rythmique plus aléatoire se superpose à cette régularité à travers l'accentuation des impacts « sous-marins », des « mises à feu », des motifs aux cuivres et des grondements. La section B amène des épisodes pointillistes. Les différents blocs mélodicorythmiques ne seront bientôt plus liés par une pulsation. Cependant, une continuité temporelle est créée par certains rappels d'éléments tels que les grondements, le motif aux cuivres ou la fausse réminiscence des chants de gorge. Il est intéressant de noter que, bien que cette pièce soit une œuvre électroacoustique, elle présente nombre de caractéristiques héritées de la musique instrumentale, comme le développement motivique, le rappel

et la superposition de matériaux thématiques, des mélodies et des structures harmoniques en plus de timbres instrumentaux identifiables. Des épisodes comme ceux que j'ai baptisés « mécanique lourde et grotesque » et « motif du trot de cheval » sont aussi très caractéristiques chez Zappa. On y reconnaît l'influence lointaine de Stravinsky dont l'artiste n'a jamais tenté de se dissocier. Elle se manifeste non seulement à travers le profil mélodicorythmique, polyrythmique et polytonal, mais aussi à travers l'humour et le grotesque dont je reparlerai plus loin⁷.

7. L'influence de Stravinsky est particulièrement évidente sur le disque « Uncle Meat », CDDZAP3, 1968. Zappa a dédié une pièce très humoristique à Stravinsky, faite d'un assemblage polyrythmique de klaxons et autres sonorités de vents (*Igor's Boogie*, parue sur le disque « Burnt Weeny Sandwich », CDZAP35, 1969. Réjean Beaucage m'a signalé l'existence de la

Traitement mélodicorythmique

Sans quitter le domaine du style chez Zappa, il est important de parler de son écriture mélodicorythmique très particulière. La parenté entre la rythmique complexe et irrégulière de Zappa et celle d'Edgard Varèse s'entend. Il suffit de comparer *Ionisation*, de ce dernier, avec *Black Page*, de Zappa, pour constater cette filiation. Mais le cheminement de la mélodie zappaienne a suivi ses propres voies, encore peu fréquentées. On peut remarquer la diversité des langages auxquels le compositeur s'est attaché et la liberté avec laquelle il a évolué à travers eux.

Il y a plusieurs styles mélodiques chez Zappa et son expérience d'improvisateur à la guitare électrique a marqué de façon indélébile son approche compositionnelle. Dans son expression mélodique, Zappa tend à se rapprocher du langage, du rythme de la parole, notamment, pour communiquer plus directement l'expression du sentiment à travers l'expression musicale. Il s'est exprimé à ce sujet en entrevue :

Je pense qu'utiliser les rythmes de la parole est la façon la plus directe de communiquer avec quelqu'un. Cela fait vraiment une grande différence. Parce que, si vous écoutez un gars jouer des jolis motifs de gamme bien propres et des choses comme ça, quelle que soit son adresse à faire atterrir ses affaires sur le beat, vous entendez toujours cela comme de la Musique — avec un M majuscule — des lignes, des changements d'accords, et le reste, Vraiment savant ! Mais si vous voulez aller au-delà de la musique dans le contenu émotionnel, vous devez dépasser cela et seulement parler sur votre instrument, juste le faire parler. Et si vous voulez le faire parler, vous devez être conscient qu'il y a une attitude rythmique différente que vous devez adopter pour faire cela⁸.

Les mélodies de Zappa sont imprégnées d'une parole imaginaire stylisée qui modèle non seulement le rythme mais aussi la courbe mélodique marquée souvent de notes répétées, de tenues plus ou moins longues et dont l'ambitus est généralement assez restreint. La figure 2 présente une transcription approximative de la mélodie qui apparaît à 3'43 dans *Dio Fa*. Elle possède cet ambitus étroit (sixte mineure). Les tenues y sont très marquées. Le débit y est exceptionnellement lent et sans répétitions de notes successives. Les voix de gorge marquent une pulsation au

pièce *This is a Test — Aka Igor* parue sur le disque « Everything is Healing Nicely », UMRK 03, 1999, qui est un autre hommage à Stravinsky, interprété par l'Ensemble Modern. On retrouve aussi chez Zappa des citations plus ou moins cachées de Stravinsky, notamment des extraits du *Sacre du printemps* dans la finale de la chanson *Fountain of Love* (disque « Cruising With Ruben & The Jets », CDZAP4, 1968 et dans *Ship Arriving Too Late to Save a Drowning Witch* (op. cit.).

8. « 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 things like that, no matter how skillful he is in making his stuff land on the beat, you always hear it as Music — capital "M" music — lines, chords 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. » Cité par Bill Milkowski, « Frank Zappa : Guitar Player », dans *Down Beat*, février 1983.

début qui nous permet d'apprécier la liberté du jeu polyrythmique. La périodicité s'estompe peu à peu pour laisser place à une sensation plus aléatoire. Le caractère de la pièce commande ce genre dépouillé et lent. La courbe fluctuante et ornementée, d'une modalité très libre, est bien caractéristique du style mélodique de Zappa⁹.

Figure 2. Mélodie de *Dio Fa*



L'épisode de « la plainte » dans *Dio Fa* nous fournit un autre exemple de l'influence vocale dans le style mélodique de Zappa. La qualité expressive de la parole y est manifeste tant dans la courbe mélodique que dans le registre et le débit. Même le timbre arrive ici à un point de tension entre le son vocal et le son instrumental.

Bruitisme et images sonores

Le bruitisme, que l'on perçoit chez Zappa dès ses premiers enregistrements, est un autre trait stylistique important de *Dio Fa* : moteur d'avion, coups de fouets, chaînes, bruits métalliques, crépitements, etc. Le bruitisme est un trait. Dans *Lumpy Gravy* (1968), par exemple, un épisode musical est construit à partir de tousséments, de bruits mécaniques et de sonorités de jouets¹⁰. Certains bruits viennent ponctuer le discours musical de façon plus ou moins figurative depuis le simple fragment jusqu'à la trame sonore organisée. Dans *America Drinks & Goes Home*¹¹, les bruits d'une bagarre apparaissent comme une toile sonore à l'arrière plan de la chanson. Chez Zappa, on pourrait situer le bruit au premier niveau d'une échelle d'organisation d'objets musicaux allant du plus simple au plus complexe. Les échelons subséquents en seraient les clichés, les citations et finalement les styles qui sont utilisés très souvent au sein d'un pièce pour la charge expressive de leurs connotations¹².

Dans *Dio Fa*, la limite entre bruit et image sonore s'estompe. Le son du moteur d'avion, par exemple, agit comme un véritable *crescendo* musical bien qu'il conserve toutes ses caractéristiques de bruit environnemental. Le bruit est transformé par le contexte de l'œuvre dans lequel il s'inscrit. Il devient une image sonore condensant l'angoisse de la technologie dévastatrice et la folie meurtrière (l'avion comme

9. La deuxième version de la pièce *Black Page* nous donne un exemple de mélodie zappaïenne dans une tonalité affective différente (disque « Zappa in New York », CDD-ZAP37, 1978). La pièce *The Girl With The Magnesium Dress* est un exemple plus récent au Synclavier. L'ambitus cette fois y est beaucoup plus étendu (disque « Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger », CDZAP4 9, 1984).

10. Disque « We're Only in It for the Money/Lumpy Gravy », CDZAP13.

11. Disque « Absolutely Free », CDZAP12, 1967.

12. J'ai analysé de façon plus détaillée ce phénomène dans *L'hétérogénéité des styles et la théâtralité dans l'œuvre de Frank Zappa*. Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1990, p. 41-50.

véhicule d'armes de destruction massive — ou, avec le recul historique, de kamikazes fous de Dieu).

Malgré la présence importante des bruits dans *Dio Fa*, cette pièce demeure bien différente de celles qui ont vu le jour dans le courant de la musique concrète et plus récemment en musique électroacoustique. L'utilisation de sonorités « non musicales » chez Zappa s'apparente, dès le début, au travail des artistes du Pop Art, bien présents dans la Californie des années 1960-1970 et avec qui il a été en contact¹³. Ceux-ci ont incorporé à leurs tableaux et sculptures toute sorte de matériaux traditionnellement exclus du domaine de l'art¹⁴. Il y a dans cette orientation esthétique une charge critique envers la culture et le désir de reconnecter l'art avec la réalité du monde extérieur¹⁵. Le bruit chez Zappa, comme le matériau « profane » des artistes Pop, s'inscrit dans une dialectique culture/nature ou monde virtuel (l'art)/monde réel. Les sons de l'environnement relancent le discours musical sur un nouveau plan symbolique, une autre scène où l'auditeur peut se resituer. Le bruit étant un élément ordinaire de l'environnement, c'est dans la continuité de l'espace physique et du temps réel que l'auditeur est ramené, du moins en apparence. C'est un trait qui accentue, à mon avis, l'effet de spatialisation de la musique, trait particulièrement important chez Zappa et qui devrait faire l'objet d'une analyse spécifique. Soulignons que ce dont il est question ici est le propre de la dynamique du rythme. Chez Zappa, la dimension rythmique se joue non seulement sur le plan de la durée des hauteurs, de l'harmonie, mais aussi en fonction des durées de style et d'images sonores. Ajoutons encore que le bruit ou l'image sonore est un véhicule d'intensité. Il a une force expressive propre qui lui donne sa valeur musicale. Zappa s'est exprimé à ce propos : « Si un coup musical peut être porté de façon plus divertissante en disant un mot plutôt qu'en chantant un mot, le mot parlé va l'emporter dans l'arrangement — à moins qu'un bruit de bouche n'atteigne le but plus rapidement¹⁶. »

13. Notamment par ses collaborations avec les artistes Cal Schenkel et Donald Roller Wilson pour la réalisation des pochettes de disque.

14. Pour une analyse plus détaillée des liens entre l'esthétique de Zappa et le Pop Art, voir *L'hétérogénéité...*, op. cit., p.21-23.

15. Des auteurs ont souligné l'influence de John Cage sur le Pop Art et lui ont attribué cette orientation esthétique qui tend à lier l'art et la vie. Il est indéniable que Cage s'inscrit dans ce courant dont les racines remontent cependant plus loin dans la crise idéologique qui a suivi la Première Guerre mondiale et les avancées artistiques des futuristes et des surréalistes.

16. « *If a musical point can be made in a more entertaining way by saying a word than by singing a word, the spoken word will win out in the arrangement — unless a nonword or a mouth noise gets the point across faster.* » Zappa, Occhiogrosso, op. cit., p.163.

Musique électroacoustique et Projet/Objet

Zappa a fait l'acquisition d'un premier studio en 1963, à l'âge de 23 ans¹⁷. Il a donc commencé très tôt ses expériences de manipulation sonore. Le travail sur le timbre et la morphologie du son traverse toute son œuvre et culmine avec les œuvres pour Synclavier (à partir de 1984). *Dio Fa* nous donne une bonne idée de ses avancées en ce domaine. L'un des traits les plus frappants est certainement le foisonnement sonore : la diversité des timbres et des attaques. Les dernières pièces pour Synclavier de Zappa pourraient être comparées, par leur luxuriance, aux grandes fresques multicolores de Pellan ou Riopelle. L'utilisation polyvalente d'enveloppes sonores est un autre trait à souligner. Un exemple de ce phénomène nous est donné à 4'26, où le retour des voix de gorge d'ouverture se révèle une illusion auditive. Le timbre entendu, pourtant identique en apparence à celui du début de la pièce, est

17. C'est la même année que Zappa s'est joint aux Soul Giants (Jimmy Carl Black : batterie ; Roy Estrada : basse ; Davy Coronado : saxophone ; Ray Collins : voix), qui allaient devenir The Mothers et, plus tard, The Mothers of Invention.

maintenant le son trafiqué d'un cuivre. L'enveloppe sonore du chant de gorge a été réintroduite dans un nouveau contexte et c'est le développement différent du son (son histoire pourrait-on dire) qui nous permet de l'identifier comme différent. Le même phénomène se produit vers 6'42, alors que ce qui s'annonçait comme le retour de la sonorité d'avion se transforme en un orchestre à cordes. On peut citer encore le traitement du motif de la plainte où des parcelles seulement de l'enveloppe sonore qui sera exposée complètement à la fin sont utilisées au cours du morceau comme un motif initial (les grincements qui annoncent le début de la mélodie vers 3'40).

Comme je l'ai mentionné plus haut, l'approche compositionnelle de Zappa au Synclavier s'inscrit en continuité avec des procédés d'écriture traditionnels. Certaines œuvres pour Synclavier ont d'ailleurs été interprétées à l'orchestre¹⁸. Zappa se démarque encore des grands courants de la musique électroacoustique par le fait que les « objets » sonores présents dans ses œuvres sont davantage des « images » sonores investies d'une portée symbolique et d'une force poétique évidente. Notons que certaines de ces images sonores sont créées à partir de sons instrumentaux. Il en est ainsi du crépitement du feu dans *Dio Fa*, qui est le fruit d'un travail d'orchestration et de jeu rythmique.

Zappa se démarque également par l'afflux de références à ses propres œuvres et à des éléments de la culture contemporaine. C'est un trait qui parcourt toute sa création. Il a déjà commenté l'utilisation d'éléments autoréférentiels dans son œuvre par le concept de Projet/Objet :

Projet/Objet est un terme que j'ai utilisé pour décrire le concept global de mon travail dans différents médias. Chaque projet (quel qu'en soit le domaine), ou l'interview qui y est relié, est une partie d'un objet plus grand, pour lequel il n'y a pas de « nom technique ».

Pensez au matériel relié dans le Projet/Objet de cette façon : un romancier invente un personnage. Si le personnage est bon, il acquiert une vie propre. Pourquoi devrait-il aller à une seule fête ? Il pourrait resurgir n'importe quand dans un prochain roman¹⁹.

Dio Fa nous fournit des exemples de cette continuité conceptuelle. L'épisode de cliquetis métalliques entendus avec le motif de « la mécanique grotesque » est un rappel d'une pièce de 1968 intitulée *The Chrome Plated Megaphone of Destiny*²⁰. Dans cette œuvre, Zappa a réalisé une version musicale de la herse, l'instrument de torture imaginé par F. Kafka dans sa nouvelle *La colonie pénitenciaire*. Par cette allusion musicale, Zappa ramène au sein de *Dio Fa* des connotations reliées à la souffrance et au despotisme qui prolongent l'esprit du programme.

L'image sonore du moteur d'avion était apparue dans la pièce *Porn Wars*²¹. Les sonorités qui évoquent le crépitement d'un feu et des bruits de chaînes renvoient également à cette pièce. *Porn Wars* est une œuvre électroacoustique importante qui contient des extraits d'archives sonores d'audiences publiques tenues en 1985 par un comité du Sénat américain dont le mandat était d'étudier des moyens pour contrer la « pornographie » dans l'industrie du rock. Zappa a mis en exergue dans cette pièce des fragments évocateurs, tant par le ton que les propos, de l'idéologie

18. C'est le cas de la pièce *G-Spot Tornado*, interprétée par l'Ensemble Modern de Francfort [disque « The Yellow Shark », CDZAP57, 1993].

19. « 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".

Think of the connecting material in the Project/Object this way : A novelist invents a character. If the character is a good one, he takes on a life of his own. Why should he get to go to only one party ? He could pop up anytime in a future novel. » Zappa, Occhiogrosso, op. cit., p. 139.

20. « We're Only in It... », op. cit.

21. Disque « Frank Zappa Meets The Mothers of Prevention », CDZAP33, 1986.

puritaine et coercitive des membres de cette commission²². Certaines paroles y sont utilisées comme un motif récurrent, dont *Fire and Chains* prononcées par la sénatrice Paula Hawkins, durant les audiences. Ce sont ces paroles transcrites sous forme d'images sonores qui apparaissent dans *Dio Fa* et leur rappel entraînent un afflux de connotations reliées à la censure, au pouvoir et à la peur de la sexualité, qui cadrent encore une fois avec le programme de la pièce nouvelle dans laquelle elles sont insérées. Ces relations transmodales d'éléments thématiques sont un trait important de l'œuvre de Zappa.

Un autre exemple permettra d'illustrer à la fois le concept de Projet/Objet de Zappa et le jeu des associations transmodales dans sa musique. *Waffenspiel* est la pièce qui clôt l'opéra *Civilization Phaze III*. Le titre est formé des termes allemands *Waffen* (arme) et *spiel* (jeu). Il fait allusion au *Singspiel*, un type de spectacle populaire du XVIII^e siècle qui allie le théâtre et la musique. *Waffenspiel* est tout entière composée de sons environnementaux. Elle présente une sorte de tableau sonore constitué des éléments suivants : sons de la pluie et du tonnerre ; aboiements agressifs d'un chien ; tirs à l'arme automatique dans le lointain, se rapprochant ; claquement des portières d'une voiture, allumage du moteur et départ du véhicule ; bruits de circulation ; bruits indistincts trahissant une présence humaine (froissement de papier, manipulation d'une lourde pièce de métal) ; sonorité d'un avion traversant l'espace, pépiements d'oiseaux menant au silence. Ce tableau sonore d'une durée de 4'05 est la seule pièce du genre chez Zappa. *Waffenspiel* se présente comme un rêve avec un contenu sonore manifeste qui renvoie à un contenu latent, porteur de la charge affective. La signification s'établit en relation avec l'œuvre et la biographie du compositeur ainsi qu'en regard de l'histoire et de la culture contemporaine. Si on laisse parler les images sonores, on accède à une dimension symbolique évidente. La pluie et le tonnerre évoquent la tristesse et la désolation mais aussi une perturbation climatique et « un sale temps » pouvant faire allusion à la réalité politique et idéologique actuelle²³. Les aboiements suggèrent l'intolérance, le durcissement des relations, l'autoritarisme. Le bruit des armes évoque le militarisme et la guerre réelle qui resurgit en un nombre grandissant de foyers sur la planète²⁴. Les sons d'automobile renvoient à un stéréotype de la culture américaine. C'est un symbole de liberté. C'est aussi un motif récurrent chez Zappa qui compte parmi d'autres symboles de la technologie (dont l'aspirateur, les tweezer, les roues d'engrenage et l'avion). L'automobile est souvent associée dans son œuvre à l'amitié²⁵. Le thème du moteur est également relié d'une façon plus globale à l'action, l'activité humaine, la mobilisation des forces vitales. Dans 'Civilization Phaze III', une pièce porte le titre *Put A Motor In Yourself*²⁶.

La sonorité d'une lourde pièce de métal renvoie à un autre thème récurrent chez Zappa, celui de la manipulation de la jeunesse à travers l'industrie du rock *heavy metal*. Je pense que l'on pourrait associer dans le même ordre d'idée le bruit de papier au rôle de la presse. Dans ses entrevues et ses textes, Zappa a souvent dénoncé la manipulation de l'information par les médias, l'endoctrinement idéologique et religieux sous toutes ses formes. Il disait en entrevue : « Les sons forts et les

22. J'ai analysé cette œuvre de façon plus détaillée dans un article intitulé « Arts et média : l'horizon du style chez Frank Zappa ». *Cahiers de la SQRM*, vol. 2, n° 1, 1998, p. 19-22.

23. Zappa était très au fait de la réalité politique et économique américaine. Il avait fondé en 1998 la compagnie Why Not?, une firme de consultants en développement international. Il avait été chargé par le gouvernement de Vaclav Havel du développement d'échanges entre les deux pays en matière de commerce, tourisme et culture. Voir *Zappa in His Own Words*, édité par Chris Charlesworth, London, Omnibus Press, 1993, p. 90.

24. À l'époque où Zappa écrivait cette pièce, George Bush n'avait pas encore déclaré la « guerre au terrorisme » que beaucoup s'entendent à considérer comme la Quatrième Guerre mondiale (la Troisième étant la guerre froide).

25. Comme le montre la pochette du disque « Just Another Band From L.A. », CDZAP25, 1972, où figure une caricature de Cal Schenkel représentant le véhicule du groupe en tournée. Le livret de « Civilization Phaze III » évoque également le personnage-ami de Euclid James « Motorhead » Sherwood, ex-membre des Mothers of Invention.

26. Le nom du groupe de Zappa, The Mothers of Invention, renvoie à cette thématique de l'action et de la technologie. Notons que les M.O.I. s'appelaient au départ « The Muthers », dérivé du juron populaire *motherfucker*. Ce nom fut transformé par la suite en « Mothers », puis en « Mothers of Invention ». Sur le thème de l'automobile, mentionnons encore au passage l'opéra *Joe's Garage*, CDDZAP20, 1979-80 et l'épisode de poursuite automobile dans *The Adventures of Greggery Peccary*, (disques « Studio Tan », CDZAP44, 1978 et « Läther », RCD 10574/76, 1996).

lumières brillantes d'aujourd'hui sont des instruments d'endoctrinement redoutables. Si le bon type de *beat* vous fait taper du pied, quel sorte de *beat* vous fera fermer le poing et cogner²⁷ ? »

La sonorité d'avion, comme nous l'avons vu, évoque l'angoisse. C'est un symbole de la technologie dévastatrice. Le programme de la pièce *Waffenspiel* mentionne que cet avion répand sur l'auditoire une substance toxique. Il ne subsiste rien des bruits humains dans la pièce après son passage. Seuls les pépiements d'oiseaux suggèrent la continuité d'une vie primitive. L'absence totale de sons instrumentaux marquent la disparition du compositeur. Un geste qu'on pourrait presque qualifier d'ironique de la part d'un artiste qui a tant utilisé les styles de notre époque (et qui était par ailleurs mourant au moment de la composition). On note encore une fois que le traitement des objets sonores de *Waffenspiel* est bien différent de ce que l'on rencontre tant dans les courants bruitistes que dans la mouvance de l'écologie sonore. Chez Zappa, la signification de l'objet sonore, sa réalité symbolique, est surdéterminée par le contexte historique et musical. Zappa fait le pari que, par les associations amodales qui se créent à travers son œuvre, le son environnemental acquiert une valeur expressive. Ce pari est réussi dans *Waffenspiel*, qui demeure une des œuvres les plus sombres du compositeur.

27. Cité dans CHEVALIER, D., *Viva Zappa!*, Paris, Calmann-Lévy, 1985, p. 98.

Timbre et harmonie

J'ai déjà souligné la richesse sonore de la musique de Zappa. *Dio Fa* ne fait pas exception. Il est difficile de définir la beauté en matière de timbre. C'est pourtant une caractéristique principale de cette pièce. Comme on peut reconnaître certains peintres à leurs couleurs, on reconnaît Zappa à une qualité de timbre caractéristique qui s'est affirmée rapidement, peu importe les styles et les genres de formations instrumentales qu'il choisissait.

D'abord il faut mentionner qu'avec le groupe The Mothers of Invention, Zappa a fait appel à plusieurs musiciens issus tant du milieu du rock que de la scène jazz ou de la musique classique contemporaine. La présence de la percussionniste et marimbiste Ruth Underwood, par exemple, dès 1968²⁸, a apporté à l'ensemble toute la palette sonore des percussions d'orchestre (marimba, métallophone, carillon, etc.). Le groupe The Mothers of Invention, qui au départ était une formation rock traditionnelle (clavier, guitare et basse électriques, batterie et voix), s'est vite démarqué par ces sonorités peu usitées dans ce style. Des cuivres, des bois, des chanteurs, guitaristes et batteurs particulièrement virtuoses se sont joints aux diverses incarnations qu'a connu le groupe²⁹. Mais au-delà de l'esthétique rock et du groupe des Mothers, on retrouve encore les sonorités de percussion diverses et les cuivres (davantage que les bois) comme des sonorités de prédilection jusque dans

28. Première collaboration sur disque avec « Uncle Meat », CDDZAP3, 1969.

29. La liste serait longue des musiciens qui ont collaboré aux diverses formations ayant accompagnées Zappa. Mentionnons Adrian Belew, Terry Bozzio, Vinnie Colaiuta, George Duke, Bruce et Walt Fowler, Jean-Luc Ponty, Chester Thompson, Scott Thunes, Steve Vai, Chad Wackerman et Ike Willis. Zappa a été un dénicheur de talent qui a favorisé l'émergence de plusieurs carrières.

la musique symphonique et la musique pour Synclavier. À ces instruments il faut ajouter encore les cordes frappées et pincées (piano, guitare et harpe), très présentes dans les dernières œuvres dont celle qui nous occupe ici³⁰.

En plus de ces sonorités de prédilection, Zappa affectionne une certaine qualité de timbre résonnant et chargé d'harmoniques qui donnent de la brillance à sa musique. La pièce *The Girl In The Magnesium Dress*³¹ en fournit un bon exemple. Dans *Dio Fa*, on les retrouve à travers les nombreux cliquetis métalliques et les pédales harmoniques hyperaiguës entendues à partir de 7'01. On pourrait peut-être qualifier d'approche spectraliste le traitement du timbre que privilégie Zappa. Il y a chez lui une tendance à fusionner le timbre et l'harmonie. Par exemple, il n'est pas rare d'entendre dans ses œuvres une note associée à une ligne mélodique se charger d'un spectre harmonique qui ouvre une relation verticale d'intervalle. C'est un phénomène qu'on rencontre notamment dans des solos de guitare électrique³². On le retrouve également dans son écriture instrumentale à travers les longs traits homophoniques où le doublage complexe de la mélodie sert à la fois le jeu du timbre et celui de l'harmonie³³. C'est aussi ce qu'on observe dans le pointillisme des dernières œuvres, le jeu mélodique s'y trouve fragmenté à travers un kaléidoscope instrumental et rythmique où semblent fusionner les dimensions de mélodie, de timbre et d'harmonie³⁴. Ce sujet demanderait de plus amples développements ; je me bornerai à mentionner l'exemple qui s'offre à nous dans *Dio Fa*.

L'utilisation du spectre harmonique est particulièrement évidente au début de la pièce. Dans les premières minutes, la parcelle aiguë du chant de gorge se détache avec une grande netteté de sa fondamentale. On perçoit que le mouvement des basses s'effectue selon des relations qui peuvent être associées à la série des harmoniques naturelles sans toutefois y adhérer de façon stricte. Comme on peut le constater à la figure 3, le *do* de la basse dans la première mesure s'est substitué au *si* qui aurait dû apparaître comme fondamentale pour soutenir le chant selon le système des harmoniques naturelles. La tension ainsi créée se résout à la mesure suivante sur le *mi* qui est le son transposé de la troisième parcelle dans la série des harmoniques descendantes de *si*. La voix revient ensuite à la fondamentale de départ appuyée cette fois par le *sol* qui compte encore parmi les premières harmoniques de *si* (cinquième de la série descendante).

On note aux mesures 4 et 8 que le passage de l'avion est introduit par un glissement descendant de 1/2 ton. La basse rejoint donc à la mesure 4 le *fa* dièse, qui serait une transposition de la parcelle 3 dans la série des harmoniques ascendantes de *si*. Le mouvement de la basse aux mesures 5-6 reprend en symétrie celui des mesures 1-2 mais sans la tension de la mesure 1. Cette fois il s'agit d'une véritable relation de quinte descendante. Toutefois, la fondamentale *do* de la voix et sa résultante harmonique aiguë ne sont plus, par rapport à la basse, dans la même relation de résonance harmonique (tension presque virtuelle, symétrique à la mesure 1). Ils forment cependant une triade mineure (*la-do-mi*). La progression qui suit est une suite de tension-résolution entre la basse et la voix. La basse amorce un mouvement mélodique par degrés descendants jusqu'au *si*. Ce qui renforce l'importance tonale attribuée à ce degré.

30. Notamment dans l'épisode pointilliste qui entoure la mélodie. Dans la pièce *Pigs With Wings*, de *Civilization Phaze III*, Zappa utilise les cordes ouvertes du piano comme une harpe.

31. Disque « Boulez Conducts Zappa: The Perfect Stranger », op. cit.

32. Voir par exemple dans la pièce *St Etienne* (disque « Jazz From Hell », CDZAP32, 1987). Ce trait est tout de même moins important dans les improvisations de Zappa qu'il ne l'est, par exemple, chez Jimi Hendrix.

33. Voir par exemple la pièce *The Perfect Stranger* sur le disque du même nom, op. cit.

34. Voir par exemple la pièce *While You Were Art* (disque « Jazz From Hell », op. cit.).

Figure 3. Mesures d'ouverture de *Dio Fa*

The musical score for the opening of *Dio Fa* consists of two systems. The first system (measures 1-4) shows a 'chant harmonique' (harmonic chant) in the treble clef and a bass line. The second system (measures 5-8) shows a 'voix chœur planant' (floating choir voice) in the treble clef and a bass line. Both systems include annotations for 'son instrumental' and 'passage du 1er avion'.

Ce bref passage montre une attitude harmonique à la jonction de différents systèmes. La structure harmonique du fragment pourrait être analysée en relation avec le système des harmoniques naturelles comme nous venons de le voir. Mais il peut aussi être vu dans une perspective modale avec *si* comme note principale (mode phrygien transposé : *si-do-ré-mi-fa#-so-la*). La descente chromatique aux mesures 4 et 8 est un geste qui renvoie à la tradition tonale. On peut également retracer des fonctions tonales dans la progression harmonique du fragment (figure 4). Les trois premières mesures peuvent exprimer une fonction II ou IV (selon que l'on donne pré-séance au *si* théorique ou au *do*), suivie d'un passage à la dominante pendant la sonorité de l'avion (mesures 4-5). Le retour au ton principal de *si* mineur s'effectue avec *do* comme note de passage aux mesures 6 à 8.

Figure 4. Structure harmonique de l'ouverture de *Dio Fa*

The harmonic structure diagram for the opening of *Dio Fa* shows a bass line with chords and functional labels: *ii (ou IV)*, *V*, and *i*.

Je pense que tous ces horizons sont sous-jacents au langage harmonique de Frank Zappa (comme d'autres qui ne sont pas exprimés ici et qui seront utilisés plus loin) et que le compositeur évolue à travers différents systèmes selon les exigences du contexte. Mais ces considérations harmoniques ne me semblent pas refléter l'enjeu le plus important du fragment. Il réside davantage, à mon avis, dans la fusion entre timbre et harmonie. Le compositeur semble jouer ici de la distance à travers les registres

grave et aigu pour établir un point de tension entre ces deux pôles. À partir de quelle distance un son cesse-t-il d'être entendu en tant que constituante d'un accord pour devenir caractéristique de timbre et vice versa ? Vu sous cet angle, le début de *Dio Fa* s'ouvre avec une série d'accords lents et solennels. Chaque accord est d'une exceptionnelle étendue dans le temps et l'espace. Chaque accord se trouve tendu par ses composantes aiguës qui sont la dernière portion audible de tout le spectre sonore déployé. Elles doivent presque « lutter » (mouvement de battement) pour y prendre place en tant qu'élément distinct et maintenir cette large ouverture harmonique.

Il est frappant de constater que l'étendue du spectre sonore dans cette pièce évolue depuis l'hyperaigu à l'hypergrave, les deux pôles étant à la limite de l'audible. On serait tenté de voir un élément programmatique dans cette utilisation de tout le spectre naturel sonore, une sorte de métaphore musicale de l'ordre cosmique ou divin ! D'un point de vue plus pragmatique, on note que l'étendue du registre des accords d'ouverture prépare l'espace acoustique pour le passage de l'avion. Le spectre sonore déployé dans les accords excède par le grave et l'aigu celui du son d'avion, de sorte que celui-ci semble le traverser en y étant contenu.

Au chapitre de l'harmonie, il faut mentionner encore deux fragments de *Dio Fa* qui semblent relever d'autres défis compositionnels. Une écoute attentive du passage contenant la mélodie qui survient vers 3'43 nous fait percevoir un grand nombre de sonorités mouvantes. Certaines traversent l'espace stéréo comme des météorites. Certaines sont presque subliminales dans les graves, d'autres ténues et résonnantes dans les aiguës, qui se superposent de façon plus ou moins aléatoire à d'autres motifs plus définis et à la mélodie. Toutes ces sonorités entrent en interactions pour former des contrepoints inattendus, des effets de timbre, de rythme et d'harmonie. L'enjeu posé ici semble être : jusqu'à quel point des objets musicaux distincts peuvent-ils coexister sans perdre leur autonomie ? La polyphonie et la polyrythmie arrivent ici à une nouvelle extrémité, un autre point de tension et d'équilibre.

Un phénomène de saturation analogue concerne le chœur dans la dernière section de *Dio Fa*. Ici le défi posé semble être : quel nombre limite de voix superposées sommes-nous capables de discerner dans un accord et jusqu'à quel point pouvons-nous saisir le mouvement mélodique qu'elles effectuent dans la texture polyphonique ? Dans ce multiple chœur avec orchestre de cordes, la densité polyphonique atteint un seuil limite où le mouvement mélodique perçu entre les voix ne réussit plus à ébranler le statisme de l'ensemble. Métaphore musicale de la multitude des âmes damnées ou bienheureuses qui peuplent l'ici-bas ?

Timbre et humour

Les considérations sur le timbre m'amènent à parler d'un autre trait fondamental de l'œuvre de Zappa. Il s'agit de l'humour sous toutes ses formes : satire, ironie, burlesque,

scabreux, parodie, jeux de mots, rires, etc. Toutes ces expressions tiennent une place importante en parole, en musique et en images chez l'artiste. Dans les pièces musicales, l'humour s'appuie parfois sur un programme (comme c'est le cas avec les éléments burlesques du programme de *Dio Fa*), mais il réside surtout dans le style et la qualité du timbre. Zappa s'est exprimé à ce sujet :

J'ai déjà déclaré ailleurs que le « timbre commande » — commande quoi ? Entre autres, il commande dans le domaine de l'humour. À la minute où vous entendez une trompette avec une sourdine Harmon faire Fwa-da-fwa-da-fwa-da, vous enregistrez « quelque chose » — un « quelque chose » humour, [...] De même, un saxophone basse jouant dans son registre le plus grave communique une autre sorte de « Q. H. » (Quelque chose Humour) — et que dire de notre vieux copain, le trombone à coulisse — sûrement cette pièce de machinerie gracieuse, expressive, possède son propre petit générateur de « Q. H. » construit à l'intérieur³⁵.

Dio Fa nous fournit encore une fois des exemples de ce trait stylistique. Même s'il s'agit d'une pièce au caractère profondément tragique, certaines sonorités possèdent ce quelque chose de drôle. Le brassage des voix de gorge et les attaques soufflées (vers 6'05) en sont des exemples. La mécanique grotesque (vers 4'33) et celle qui évoque le trot des poneys (vers 5'37) rappellent une musique de dessins animés. De façon peut-être moins directe, l'humour est présent avec le tout dernier accord de la pièce. On ne peut qu'être frappé par le timbre éblouissant de cette finale qui évoque une publicité. C'est un son qui rappelle celui du programme informatique d'IBM lorsqu'on met l'ordinateur en marche. Ce n'est pas seulement la composition harmonique de l'accord qui suggère l'association mais son enveloppe acoustique, son éclat particulier. Cette sonorité fait l'effet d'une tierce de Picardie actualisée. C'est une finale majeure inattendue. Pourquoi le compositeur a-t-il choisi de terminer un tableau aussi sombre et inquiétant sur le thème du pouvoir religieux avec l'exubérance et le clinquant d'un stéréotype publicitaire à l'américaine ? La réponse s'impose d'elle-même. Mais même si l'auditeur n'entretient aucune idée particulière sur le rôle de la publicité et des grands conglomerats dans la culture et les croyances, il peut encore établir un lien humoristique entre l'image sonore du « bonheur publicitaire » du dernier accord de *Dio Fa* et le *splendid new wagon* dont fait mention le texte du programme³⁶.

35. « I've stated elsewhere that "Timbre Rules" — rules *what?* For one thing, it rules in "the humor domain." The minute you hear a trumpet with a Harmon mute going Fwa-da-fwa-da-fwa-da, you register "something" — a "humor *something*." [...] Likewise, a bass saxophone, playing in its lowest register, conveys another sort of "H.S." (Humor Something) — and how about our ol'buddy, The Slide Trombone — surely this graceful, expressive piece of machinery has its own little "H.S." radiator built into it. » (Zappa, Occhiogrosso, *op. cit.*, p.171.)

36. Comme chez les artistes du Pop Art, la publicité joue un rôle important dans l'œuvre de Zappa. Notamment par le biais de parodies de textes publicitaires (exemple dans la chanson *Mr. Green Genes* du disque « Uncle Meat »), ou encore par des citations de stéréotypes sonores. Le domaine publicitaire est utilisé, au même titre que la musique pop commerciale, souvent dans un esprit de dérision et de critique sociopolitique.

Conclusion

Dio Fa est une pièce au sein d'un ensemble qui en comprend 18 autres (en plus de 22 épisodes narratifs doublés d'une trame sonore plus ou moins élaborée), toutes très différentes et toutes aussi intéressantes.

Civilization Phaze III apparaît comme une continuité de *Lumpy Gravy*³⁷ avec laquelle elle partage des thèmes, des personnages et des aspects formels. Mais les

37. Réjean Beaucage me faisait remarquer que les disques « We're Only in It for the Money » et « Lumpy Gravy » ont été regroupés par Zappa pour former les deux premières phases d'un projet dont « Civilization Phaze III » constitue le troisième terme. Les paroles

avancées musicales de la dernière œuvre sont radicales. Radicale est la verve caricaturale de la pièce *Reagan at Bitburg*, qui rappelle le geste de cet ineffable président venu se recueillir, au cimetière de Bitburg, sur les tombes d'officiers... nazis ! Radical, et plutôt ironique, le fait que dans les deux actes de cet « opéra », la seule portion véritablement chantée soit un extrait de *Mary go Round*. Le texte présente des passages en quatre langues au-delà desquelles Zappa exploite tout ce que le langage fournit d'indices non verbaux qui trahissent la vie intérieure des personnages. *Civilization Phaze III* est un opéra débarrassé de toute convention esthétique. Il y aurait encore beaucoup à dire sur chacune des pièces et des conversations sonorisées, mais il est temps de conclure.

Dans l'histoire des idées, la phase III de la civilisation, à laquelle Zappa fait allusion, correspond à la postmodernité. C'est la période qui succède à la modernité marquée par le triomphe de la rationalité et du positivisme. La modernité succédait elle-même à la phase I : la période mythique. En donnant ce titre à son œuvre, Zappa se situe comme artiste par rapport à l'histoire. Quelle vision Zappa nous propose-t-il de la postmodernité ? Je pense que pour la saisir, il faut faire une analyse de la crise que traverse notre époque.

Le grand philosophe et politologue Charles Taylor a délimité trois grands maux de notre temps³⁸ : l'individualisme, qui rétrécit la vie et amène un relativisme de toutes les valeurs ; la raison instrumentale, qui enferme l'humanité dans une cage de mécanismes impersonnels et la prive des forces de la spiritualité ; enfin, conséquence de la dérive de l'individualisme et de la raison instrumentale, la perte de la liberté politique. Les descriptions de *Dio Fa*, *Waffenspiel* et *Civilization Phaze III* nous ont fourni quelques exemples démontrant l'orientation que prend l'œuvre de Zappa dans cette lignée de préoccupations. Si l'artiste est aujourd'hui encore quasiment l'objet d'un culte de la part d'un public de tous les âges, c'est parce que, dès ses débuts, son œuvre appelle à un dépassement. Elle interpelle constamment le sens moral de l'auditeur pour dénoncer et rire sans complaisance des aberrations présentes. À travers ses textes, ses thèmes, ses images, ses programmes, ses personnages, Zappa présente un regard lucide et critique de la culture contemporaine.

La musique de Zappa est dépouillée du *pathos* du moi, dont les racines courent bien loin derrière les romantiques. Le tragique chez lui n'est plus lié aux forces intérieures obscures qui enchaînent le destin individuel. Il réside dans les forces présentes du monde extérieur qu'il résume dans son dernier opéra à travers le programme de la pièce *N-Lite* : « Ce ballet montre le monde extérieur écrasé par une science funeste, le désastre écologique, l'échec politique, la justice niée et la stupidité religieuse³⁹. » Ce dépassement du moi, de la culture narcissique qui domine encore bien des sphères d'activités intellectuelle et artistique aujourd'hui, est une autre grande avancée postmoderne libératrice. Elle se manifeste à travers le refus de l'esthétisme (même moderne) et l'affirmation du pouvoir de l'artiste de témoigner de l'époque dans laquelle il est engagé. L'œuvre de Zappa marque une prise de position en faveur de l'histoire et la reconnaissance des enjeux moraux qui l'orientent.

d'ouverture de l'opéra, prononcées par des personnages déjà présent sur « Lumpy Gravy » (Spider et John) marquent cette continuité. Cette observation me semble très juste bien que, comme je l'explique plus loin, j'accorde une portée beaucoup plus large à l'intention signifiée par le choix du titre du dernier projet.

38. Charles Taylor, *Grandeur et misère de la modernité*, Montréal, Bellarmin, coll. « L'essentiel », 1992 (traduit par Charlotte Melançon), p. 11-24.

39. « *This dance shows the exterior world crushed by evil science, ecological disaster, political failure, justice denied and religious stupidity* ». Livret du disque « *Civilization Phaze III* », p. 13.

Par son travail de recontextualisation poétique des sons, des styles et des idées musicales du présent, par son abandon des hiérarchies entre musique savante et musique populaire, Zappa a mis en lumière les dimensions idéologique et affective inhérentes à tous les courants musicaux. Dans cet au-delà des codes s'établit un nouveau partage du spirituel par lequel une communauté humaine se définit et se reconnaît. En plus d'un apport exceptionnel à la musique rock, de ses liens originaux avec la musique contemporaine, le jazz et les musiques du monde, de son génie d'improvisateur et de sa formidable invention rythmique, il faut reconnaître à Zappa cette stature d'artiste-musicien. C'est un compositeur brillant et sensible qui fait preuve d'une créativité en constant renouvellement.

