VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

3 : 1 | 2004

Le Savant à l'épreuve du populaire / Musiques électroniques

Frank Zappa ou le « fait musical total »

Frank Zappa : the "Total Musical Fact"

Marc Perrenoud

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/2057>

DOI : 10.4000/volume.2057

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2004

Pagination : 59-70

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Marc Perrenoud, « Frank Zappa ou le « fait musical total » », *Volume !* [En ligne], 3 : 1 | 2004, mis en ligne le 15 avril 2006, consulté le 14 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2057> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.2057>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

éditions seteun

Marc PERRENOUD, « Frank Zappa ou "le fait musical total" », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 3(1), 2004, p. 59-70.

Éditions Mélanie Seteun

Frank Zappa ou le « fait musical total »

par

Marc PERRENOUD

Centre d'Anthropologie de Toulouse, EHESS

Résumé. Dix ans après la mort du compositeur - guitariste, la démarche créatrice de Frank Zappa et l'univers musical qu'il a engendré restent sans équivalent. Sur un mode aussi peu hagiographique que possible, on tentera ici de donner une interprétation sociologique du cheminement artistique et intellectuel de Zappa à travers l'examen de sa colossale discographie. On s'intéressera spécialement aux principes régissant les formes musicales récurrentes chez le guitariste comme dans l'orchestre entier ainsi qu'au positionnement politico-social adopté par Zappa entre 1965 et 1993.

Mots-clés. *fait musical total - subversion - encyclopédisme - virtuosité.*

Fran cis Vincent Zappa est né le 21 décembre 1940, il est mort le 4 décembre 1993. Élevé dans une famille de la petite bourgeoisie d'une petite ville du désert californien, le petit Frank passe des heures l'oreille collée au poste de radio familial. Il s'imprègne de tous les tubes doo-wop et rhythm'n'blues diffusés sur les stations locales. Batteur puis guitariste, il forme différents groupes éphémères avec des camarades de lycée, autodidactes comme lui. Se rapprochant de Los Angeles et San Francisco, il participe au début des années soixante à l'émergence du milieu alternatif, rachète un studio, devient producteur indépendant et renforce ses positions dans un réseau d'artistes que l'on ne tardera plus à qualifier de *freaks*. C'est de ce vivier que naissent les *Mothers of invention*, groupe phare de la scène californienne, puis américaine et mondiale dès 1969.

Ce parcours ne serait pas sorti du lot des histoires à succès qui forment un des piliers de l'industrie de l'*entertainment* si Zappa n'avait pas, dès l'âge de quatorze ans, nourri une passion littéralement incongrue pour la musique contemporaine et l'œuvre d'Edgar Varèse en particulier.

Johnny Guitar Watson et Varèse. Ces univers musicaux venant de directions opposées vont se catapulter entre les oreilles de Frank Zappa pour former la base musicale sur laquelle il pourra exprimer un sens du burlesque et de la critique sociale qui ne le quittera jamais. Trop lucide pour les hippies, trop potache pour l'école de Canterbury, trop sophistiqué pour le rock, Zappa a ouvert un espace musical sans équivalent dans la géographie des musiques contemporaines.

Dix ans après sa mort, ce texte court et forcément lacunaire est-il un hommage¹ ? Sans doute. Mais certainement pas une hagiographie. Plutôt une invitation à la rencontre d'un univers musical et la proposition d'une réflexion sur la singulière protéiformité d'une œuvre discographique colossale, l'inscription sociale de sa production et certaines modalités de sa réception *hic et nunc*.

1. Biographies, disques de reprises ou projets scéniques en hommage à Zappa se multiplient cet hiver et constitueraient en eux-même un objet d'étude des rituels de célébration.

Principe de totalité

La carrière musicale de Frank Zappa est principalement marquée par une volonté totalisante, presque encyclopédiste, servie par une immense versatilité (jamais inconstance mais bien art de la métamorphose). Celui qui fut un des compositeurs les plus prolifiques de sa génération a enregistré plus de soixante albums au cours desquels on retrouve presque tous les styles musicaux « populaires et savants » de la musique américaine plus ou moins entremêlés². Tous les albums de Zappa ont quelque chose de chimérique : dès les premiers temps des *mothers*, les pièces renvoyant à des univers musicaux traditionnellement incompatibles, voire opposés se succèdent ou se superposent. À titre d'exemple, on mentionnera la deuxième face de *We're only in it for the money* (1968) qui enchaîne – en les liant d'extraits déformés de voix parlées – montage « bruitiste » radical et surf music instrumentale (« Nasal retentive calliope music »), chanson pop parodique (« Let's make the water turn black », « Take your clothes off when you dance »), doo-wop décadent (« What's the ugliest part of your body? »), acid-rock californien (« The idiot bastard son », « Lonely little girl ») et pièce contemporaine pour orchestre, bande magnétique et percussions (« The chrome plated megaphone of destiny »). La plupart des faces gravées par Zappa entre 1967 et 1988 proposent une même versatilité, à tel point que l'esthétique du collage sonore est devenue une marque de fabrique. Zappa veut jouer toutes les musiques de son temps, et jouer avec elles. Certains albums donnent l'impression de passer littéralement en revue et à la moulinette la plupart des styles musicaux populaires de leur époque, c'est même le principe implicite du concept-album *Joe's Garage*. On trouve dans les différents orchestres de Zappa peut-être plus que chez quiconque ce mélange de technicité instrumentale et de dérision qui transforme le plaisir du jeu en jubilation de la virtuosité.

La notion même de virtuosité doit être entendue comme totalisante : il va s'agir le plus tôt possible – dès 1965 – de maîtriser (donc de pouvoir jouer avec) toute la chaîne de la production musicale. Après avoir travaillé quelques années avec Herb Cohen, Zappa assume seul la production de ses disques, il est compositeur, arrangeur, il dirige les répétitions et supervise les séances de mixage. Les

2. Rares sont les disques proposant clairement une expression idiomatique dominante : fusion pour *Hot rats* (1969) et *The Grand Wazoo* (1972), rock avec *Zoot Allures* (1976), musique contemporaine symphonique dans *London Symphony Orchestra* (1983) *The perfect stranger* (1984) et *The yellow shark* (1993), programmation électronique avec *Francesco Zappa* (1984) et *Jazz from hell* (1987).

pochettes d'albums sont la plupart du temps confiées à Cal Schenkel, graphiste attitré du UMRK³. En studio, les pistes se multiplient : prises instrumentales et vocales, overdubs, matériel préalablement enregistré (inédits), tout est matière à alimenter la boulimie zappaïenne. Les musiciens sont souvent tenus de faire preuve d'une rigueur inusitée dans le champ du rock, c'est ce qui amènera Zappa à se séparer progressivement de l'effectif originel des Mothers pour faire appel à de jeunes instrumentistes dans la carrière desquels il jouera souvent un rôle déterminant (George Duke, Terry Bozzio, Jean-Luc Ponty, Steve Vai etc.). Jouer avec Zappa, c'est mettre sa virtuosité au service d'un compositeur exigeant mais c'est aussi faire partie d'un groupe en tournée six mois par an à travers le monde. Zappa ne veut pas de petits soldats au garde-à-vous, il compose et met en scène un show théâtralisé dont les musiciens sont aussi les acteurs. Il est hors de question que quiconque se présente sur scène avec une partition : le répertoire doit être intériorisé par chacun pour pouvoir être interprété avec le plus grand détachement *et* la plus grande intensité.

Pour certains musiciens, le travail instrumental est augmenté du chant. Frank Zappa ne prend qu'assez rarement la voix *lead*, laissant à d'autres les acrobaties qu'il écrit⁴. Affectionnant particulièrement le registre baryton-basse, il multiplie les répons, les commentaires (« That's right! »), use largement du *Sprechgesang* pour mieux transformer les disques en « film[s] pour vos oreilles » (Zappa, 1989).

Là encore, le principe de totalité est à l'œuvre : Zappa est attiré par le concert théâtral, la comédie musicale, l'opéra-rock et la création cinématographique (à part *200 Motels*, la plupart de ses projets de films n'aboutiront pas ou seront distribués de manière confidentielle) dans la mesure où ces formes lui permettent de multiplier les personnages et les situations pour donner toute sa dimension à l'esprit de satire sociale qui l'anime depuis les premiers temps à Laurel Canyon.

On l'a dit, la virtuosité et la protéiformité mises au service d'un principe encyclopédiste sont toujours chez Zappa associés à la dérision. Les chansons d'amour ne l'intéressent pas : « *I think one of the causes of bad mental health in the United States is that people have been raised on 'love lyrics'* » (Zappa, 1989). C'est en tant que commentateur social qu'il écrit la plupart du temps, revendi-

3. Le « Utility Muffin Research Kitchen » est le studio privé de Zappa. Il y a enregistré la plupart de ses albums et les y a tous mixés.

4. Citons parmi tant d'autres Napoleon Murphy Brock (ténor sax, flûte) chantant « Inca Roads », Ray White (gtr) sur « You are what you is » ou George Duke (kbds) sur le « Bebop Tango ».

quant la rupture avec tout conformisme idéologique.

La majorité des compositions de Zappa comporte des attaques lancées contre l'Amérique « WASP » consumériste et bien-pensante. Les paroles, les titres, les pochettes, tout contribue à inscrire les premiers albums de Zappa avec les *Mothers of invention* dans la frange contestataire des mouvements freaks et hippie (Country Joe Mac Donald, The Fugs, voire Jefferson Airplane par certains aspects), mais F. Z. entretient aussi avec vigilance un rapport critique au conformisme de son propre « camp ». En effet, après deux premiers albums (*Freak out!* et *Absolutely free*, resp. 1966 et 67) à l'esprit « purement » *freak*, Zappa et les Mothers partent à New York pour monter le show « Pigs and repugnants » qu'ils jouent plusieurs mois au Garrick Theatre et c'est après cette parenthèse dont on peut penser qu'elle a renforcé la distance critique du compositeur vis-à-vis du milieu californien qu'ils enregistrent *We're only in it for the money* dont la pochette parodie celle du *Sgt Pepper* des Beatles et dont certaines chansons sont étonnantes de causticité⁵. Cette posture « réflexive » ou du moins auto-ironique marque toute la discographie de Frank Zappa et on en retrouve l'affirmation dans les titres même de plusieurs albums : *We're only...* (1968), *Just another band from L.A.* (1972), *Shut up'n play yer guitar* (1981), *Jazz from hell* (1987), *Does humour belong in music?* (1987), *The best band you never heard in your life* (1991), *You can't do that on stage anymore* (1992).

Principe d'amphibologie

Par son ambition de jouer toutes les musiques pour moquer tous les conformismes et par les moyens qu'il se donne pour la réaliser (versatilité, collages), on peut parler chez Zappa d'une esthétique de la saturation. Néanmoins, cette posture se révèle souvent génératrice d'ambiguïtés, soulignant des oppositions internes à l'univers zappaïen en voulant les masquer par la saturation musicale et sémantique.

Les « grands auditeurs » de Zappa interrogés (voir plus loin) dégagent régulièrement une opposi-

5. Les paroles de « Flower Punk » transforment l'hymne Hendrixien « Hey Joe » en « *Hey punk where are you going with that flower in your hand? - I'm goin'to Frisco to join a psychedelic band...I'm going to the love-in, sit and play my bongos in the dirt...* ». La structure du morceau consiste en une alternance de mesures à sept temps et à cinq correspondant aux questions et réponses du texte. L'effet de contraste entre les voix superposées trainant en faux unisson et le tempo rapide (250 bpm) est saisissant.

tion entre son travail orchestral et ses soli de guitare.

Les arrangements de Zappa sont très rigoureux, imposant des « mises en places » terriblement complexes, recourant souvent aux polyphonies et polyrythmies ainsi qu'au *Zapping* musical : véritables déferlements de flashes musicaux de quelques secondes, enchaînés selon la volonté du chef. Zappa a mis en place un système gestuel de direction d'orchestre (combinaisons de signes de la main) lui permettant de modifier en temps réel des arrangements et des suites instrumentales. De fait, le décalage avec ses interventions en solo peut sembler paradoxal. Les improvisations de Zappa à la guitare semblent participer totalement de la figure du *guitar-hero* émergée dès la fin des années soixante. Longues envolées sur un accompagnement basse/batterie/claviers harmoniquement minimaliste mais parfois très complexe rythmiquement, certains des soli de Zappa (fin des années soixante-dix, début 1980) sont rassemblés et montés bout à bout sur une série d'albums au nom révélateur (*Shut up and play yer guitar*, 1981). Pourtant cette dualité est portée et semble-t-il parfaitement assumée par Zappa depuis 1960. À vingt ans il s'était fait imprimer des cartes de visite le présentant comme *composer/master blues guitarist*.

Le jeu de guitare de F. Z. évolue et s'enrichit considérablement entre le début des années soixante et la fin des années quatre-vingt où, fatigué et diminué par la maladie, il abandonne les tournées puis la pratique guitaristique.

Les premiers enregistrements témoignent déjà d'une technique de jeu « brisée », atypique, où alternent *licks* classiques du style blues-rock (travail autour de la gamme pentatonique mineure et de ses blue notes) et dérapages contrôlés vers des territoires qui prennent des allures de plus en plus exotiques au fil du temps : introduction des gammes altérées, diminuées, puis de la gamme par tons qui donnera à ses interventions en solo une couleur lydienne très particulière dans certains enregistrements des années quatre-vingt. Zappa ne phrase jamais « jazz » (pas plus qu'il n'y a de passage « jazz » [chabada + walking bass] dans l'orchestre⁶), sous ses doigts le legato devient convulsif : pas de douces appoggiatures mais de grands intervalles plutôt abrupts (tierce majeure, quarte juste ou augmentée). Son utilisation croisée des bends et du vibrato mécanique inspire la

6. Même quand le groupe accompagne des « jazzmen » patentés (Randy et Michael Brecker, Tom Malone et Lou Marini) il est exceptionnel que la section rythmique joue vraiment « ternaire ». Très peu d'exemples en dehors du solo de George Duke sur « Bebop Tango » dans *Roxy and elsewhere*, de quelques passages de *Make a jazz noise here* et du standard « Stolen moments » dans *Broadway the hard way*.

génération des guitaristes ultra-virtuose des années 1980-1990 au premier rang desquels Steve Vai, membre de l'orchestre en 1981/1982. Le son du guitariste varie selon les modèles utilisés et surtout les périodes : plutôt Gibson SG Custom, saturation et wah-wah dans les années soixante-dix et plutôt Fender Stratocaster, son clair avec léger chorus et flanger à la fin des années quatre-vingt. Plus qu'un son « à lui », Zappa élabore un jeu inimitable et s'approprie le son de son époque.

Comme le son de guitare, l'orchestre est protéiforme mais toujours inscrit dans son époque : le tambourin marque tous les temps en 1969, la basse est slappée en 1979, la caisse claire est réverbérée et la grosse caisse étouffée en 1988. De même, le temps a permis à Zappa de parfaire les moyens techniques/humains à sa disposition, tant au niveau individuel comme guitariste que dans le collectif de l'orchestre pour réaliser un projet artistique dès le départ très exigeant. L'évolution du personnel des groupes de Zappa vers une plus grande compétence technique individuelle et une moindre inscription dans les espaces de sociabilité proches du compositeur (freaks californiens, jazz contemporain) peut être interprétée comme une forme de rationalisation des rapports internes à l'orchestre qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler le passage d'une solidarité mécanique (de *potes*) à une solidarité organique (de *postes*) observée par Emmanuel Brandl dans le champ contemporain des musiques amplifiées en France⁷.

De fait, la distorsion paradoxale qui apparaît au premier abord entre les parties orchestrales et les moments de solo du guitariste ne résiste pas à un examen approfondi du matériau musical et de son inscription socio-esthétique. L'orchestre est excellent, il le sait et en joue, de même pour le guitariste qui joue avec la figure du guitar-hero.

Ainsi, parties écrites et soli relèvent d'une connaissance et une reconnaissance du plaisir de jouer le jeu dans les règles, mais ces deux phases musicales apportent tout autant l'une que l'autre les preuves d'une capacité à être à la fois dedans et dehors. Un humour parodique qui poussé aux limites extrêmes de l'engagement virtuose finit par ressembler à un hommage. Sous le signe de l'oxymore, la musique de Zappa met à l'épreuve un humour sérieux et se joue avec un intense détachement.

7. Brandl E. (2003), « Processus de légitimation des musiques "rock" en région », Communication au congrès de Paris « Nouvelles tendances en sociologie de l'art ».

D'un point de vue intellectuel et politique, les mêmes ambiguïtés semblent se manifester dans l'univers zappaïen. *Straight edge* accusé de pornographie⁸, philosophe dada de la « continuité conceptuelle », malgré sa capacité à commenter de manière très lucide les aberrations de l'Amérique de son temps, Zappa ne semble jamais en mesure de développer une pensée politique sinon originale du moins vraiment argumentée. Celui qui a attaqué les « plastic people », les « Bobby Brown », les « disco boys » et les « Valley girls » n'est pas un révolutionnaire, il se définit même à la fin des années quatre vingt comme un « conservateur pragmatique » (Zappa, 1989). En fait, ses prises de positions publiques en matière de politique et d'économie sont assez banales et en font plutôt un social-démocrate teinté de libéralisme. Après la chute du mur, Zappa s'intéresse aux expays de l'Est et c'est en homme d'affaires qu'il y fait plusieurs voyages. Avec son projet de présenter sa candidature à l'élection présidentielle de 1992, c'est cette dimension politique, position un peu inattendue parce que finalement très « respectable » qui domine la fin de sa vie.

Zappa est-il simplement passé dans un lent retournement de veste de la provocation *freak* à une posture résolument normative ? Une autre interprétation est possible.

Au vu de la forme que prennent généralement les « provocations » de Zappa, on pourrait dire de l'inscription sociale de son œuvre *amplifié* qu'elle relève en partie du « goût vulgaire revendiqué » dont parle Luc Boltanski dans un article célèbre consacré au champ de la bande dessinée (Boltanski, 1975). À propos de l'émergence d'auteurs issus des fractions cultivées des classes dominées (les équipes de Pilote et Hara-Kiri), Boltanski voit la revendication de ce « goût vulgaire » comme une défense, un paravent de la « relation en porte à faux à la culture dominante » (p. 54). De même l'esthétique de la saturation chez Zappa peut-elle être analysée comme une manière de brouiller les pistes de la légitimité culturelle en imposant un nivellement formel. L'évolution de la carrière de Franck Zappa laisse d'ailleurs penser que l'idiome rock, aussi bien dans ses formes musicales que dans ses modes de sociabilité, le satisfait de moins en moins. Passé les années soixante-dix (et ses 40

8. Au cours des années quatre-vingt, des ligues de vertu au premier rang desquelles le Parents Music Resource Center (PMRC) et différentes personnalités « morales » comme le révérend James Swaggart intentent plusieurs procès à Zappa. Il se vengera spécialement et publiquement de J. Swaggart au cours de la tournée 88 : annonçant au début du concert l'inculpation du révérend pour avoir loué les services d'une prostituée, il modifie les paroles de plusieurs morceaux pour en faire des « *Swaggart versions* » décadentes.

ans), après le punk, Zappa ne fait plus avancer le rock. Ses tournées continuent à remplir les stades et offrent un spectacle toujours mieux rodé musicalement, les textes du show étant alimentés par les aventures politico-judiciaires (PMRC, révérend Swaggart) du compositeur. Il va vers le heavy metal sans conviction⁹ mais surtout vers la programmation électro-informatique du Synclavier (*Jazz from hell*, 1987). Zappa est déjà relativement familier des musiques électroniques (Varese), il utilisait des machines bien avant la formation des Mothers et les traitements sonores de *We're only in it...* inspirent encore certaines musiques électroniques d'aujourd'hui. Les débuts de l'informatique musicale semblent l'intéresser mais s'il utilise quelques samples à la fin des années quatre-vingt pour sa dernière tournée amplifiée, il n'ira plus jamais vers l'expérimentation électro ni ne tentera de s'approprier la techno alors émergente (il est d'ailleurs difficile d'imaginer Frank Zappa confronté à un sound system). L'habitude elle aussi ancienne (*Lumpy Gravy*, 1967 ; *London Symphony Orchestra*, 1983 ; *The Perfect Stranger*, 1984) de travailler avec des orchestres classiques se renouvelle enfin en 1992/1993 avec la commande de l'Ensemble Modern. Devenu conseiller personnel de Vaclav Havel (vieil amateur de ce rock interdit naguère), *business man* et compositeur « savant » reconnu, Frank Zappa à cinquante ans passés semble avoir conquis la légitimité culturelle à laquelle il a peut-être aspiré toute sa vie, caché derrière cet encyclopédisme à l'humour potache qui, conscient de son cruel manque de légitimité, ressemble à une forme boulimique de la « bonne volonté culturelle » (Bourdieu, 1979).

The Yellow Shark sort en novembre 1993, quelques jours avant la mort d'un Zappa pathétiquement diminué par le cancer.

2003 réceptions

En France, la compréhension très limitée des *lyrics* polysémiques par le public a vite amené Zappa à mettre l'accent sur les parties instrumentales lors de ses concerts et c'est avant tout en tant que virtuose de la forme musicale qu'il est reconnu chez nous.

De fait, aujourd'hui encore, Frank Zappa reste une figure tutélaire pour de nombreux musiciens et mélomanes. Toutefois, on connaît et on aime *un* Zappa (celui des Mothers, l'alchimiste fusion

9. Évolution qu'ont connu de nombreux groupes de la mouvance « progressive » comme Jethro Tull, King Crimson, Gentle Giant et autres tenants d'un rock sophistiqué qui, confrontés à l'anti-technicité du punk se sont tournés momentanément et rarement avec bonheur vers le dernier refuge de la virtuosité non-jazzistique.

des années soixante-dix, le patron rocker des années quatre-vingt, le compositeur contemporain) parfois plusieurs, mais rarement tous également¹⁰. Construisant ses goûts et dégoûts à l'intérieur même de l'œuvre encyclopédique, on peut même aller jusqu'à un violent rejet de certaines parties ou certaines époques. Pour Hervé (batter, 35 ans¹¹) grand auditeur de Soft Machine mais aussi de Weather Report, musicien de jazz et improvisateur, le grand Zappa est celui du milieu des années soixante-dix, le moins apprécié celui des années quatre-vingt pour le son « artificiel » du groupe et du batter Chad Wakerman. Claude (saxophoniste, 42 ans) apprécie particulièrement le Zappa guitariste « pour le son et le phrasé », les parties d'ensemble lui apparaissant souvent gratuites et « peu touchantes ». Pour Nicolas (vibraphoniste, 43 ans) c'est l'inverse : la musique écrite par Zappa est fabuleuse mais il s'épanche trop dans ses soli de guitare et devient vite lassant. Vincent (trompettiste, « électroniste », 26 ans) ne goûte que les aspects symphoniques et électroniques du travail de Zappa, il ne s'intéresse pas au rock ni à la fusion. Thierry (luthier, 38 ans) ne va vouloir écouter que le Zappa rock/hard rock de la fin des années soixante-dix, début 1980, laissant apparaître une moue dubitative quand la musique devient trop « bizarre »...

Autour de ces différentes facettes, Zappa réunit *jazzmen* et *rockers*, ayant même pour certains joué un rôle fondamental de passeur. Béatrice Madiot souligne très justement l'importance du jazz-rock comme point de passage du rock au jazz chez de nombreux musiciens nés après 1960 (Madiot, 91). Zappa est probablement un des « non-jazzmen » (il n'a jamais vraiment pratiqué l'idiome jazz avec lequel il entretient des rapports ambigus) les plus respectés par les « musiciens de jazz » venus du rock : sans jamais établir de grandeur interstylistique, il leur a permis de passer les frontières et surtout d'aller au-delà de la musique « faite pour eux » pour devenir peut être plus pleinement musiciens. En jouant autre chose que ce qu'ils écoutaient, ils sont sortis d'une situation de reproduction mimétique pour passer de la posture du musiqué à celle du musiquant¹², non plus seulement agi par son goût d'auditeur mais aussi et surtout par la conscience de son statut de producteur autonome.

10. «*There's no single ideal listener out there who likes my orchestral music, my guitar albums and songs like 'Dyna-Moe-Humm.'*» F.Z. cité dans St Alphonzo's Pancake Homepage (for Zappa fans) www.science.uva.nl/~robbert/zappa/.

11. Tous les musiciens cités sont (encore) intermittents du spectacle.

12. Cf. Rouget, 1980.

Il faudrait s'attacher à bâtir une typologie des réceptions de la musique de Zappa, au-delà des publics musiciens convoqués ici. Il est probable qu'à l'instar d'autres entreprises artistiques guidées par un principe de totalité (celle de Georges Perec par exemple), l'œuvre de Zappa n'a engendré que peu de *fans* au sens classique et dans l'acception exclusive du terme et il est difficile d'imaginer qu'une partie de son public a construit consciemment et formellement sa célébration dans la mesure où le caractère réflexif et ironique de ses productions semble interdire la constitution d'un fan club, du moins sur le modèle de ceux décrits par Philippe Le Guern (Le Guern, 2002). Si l'œuvre est l'objet d'un « culte », celui-ci admet tant de modalités d'exercice qu'il relève plutôt du paganisme complexe, le « *composer/master blues guitarist* » côtoyant Coltrane et Lofofora, Gong et Stockhausen ou Ted Nugent et Georges Brassens dans des panthéons individuels en perpétuelle recomposition (où les caractéristiques intrinsèques de l'univers musical de Zappa en font cependant un des éléments les plus stables).

Dans son ambition d'intégrer et de restituer l'ensemble des formes musicales de son temps, sa volonté de démonter leurs codes internes et leurs institutions, ses encouragements à la curiosité de l'amateur et son invitation implicite au plaisir du jeu pour le musicien, le « fait musical total » exclut la monomanie.

Bibliographie

- BOLTANSKI Luc (1975), « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la Recherches en sciences Sociales*, n° 1, p. 37-59.
- BOURDIEU Pierre (1979), *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.
- DAROL Guy (1996), *Frank Zappa, La parade de l'Homme-Wazoo*, Paris, Le Castor Astral.
- DELBROUCK Christophe (1994), *Frank Zappa, Chronique discographique*, Paris, Parallèles.
- DISTER Alain (1975), *Frank Zappa et les Mothers of Invention*, Paris, Albin Michel.
- LE GUERN Philippe (dir.) (2002), *Les cultes médiatiques, Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, PUR.
- MADIOT Béatrice (1991), « Les musiciens de jazz et le rock », in Mignon P. et Hennion A., *Rock de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos.

ROUGET Gilbert (1980), *La musique et la transe*, Paris, Gallimard.

THIEYRE Philippe (1991), *Le rock psychédélique américain 1966/1973*, vol. 2, Paris, Parallèles.

ZAPPA Frank et OCCHIOGROSSO Peter (1989), *The real Frank Zappa book*, USA, Poseidon Press.

Discographie synoptique

FZ and the Mothers Of Invention, 1968, *We're only in it for the money*, RCD 10503

FZ, 1969, *Hot Rats*, RCD 10508

FZ, 1972, *The grand Wazoo*, RCD10517

FZ/Mothers, 1974, *Roxy and elsewhere*, RCD10520

FZ, 1976, *Zoot allures*, RCD 10523

FZ, 1979, *Sheik Yerbouti*, RCD 10528

FZ, 1982, *Ship arriving too late to save a drowning witch*, RCD 10537

Boulez/Zappa, 1984, , *The Perfect Stranger*, RCD 10542

FZ, 1987, *Jazz from hell*, RCD 10549

FZ, 1991, *The best band you never heard in your life*, RCD 10653/54

FZ, 1993, *The yellow shark*, RAC 40560

Tous les albums de Frank Zappa sont réédités en CD par Rykodisc (78, Stanley Gardens, London W3 7SZ
- www.rykodisc.com).

Marc PERRENOUD, Centre d'anthropologie de Toulouse, EHESS,

marc.perrenoud@wanadoo.fr