HAL
open science

Petit essai d'analyse généalogique : 200 Motels de Frank Zappa (1971)

François Ribac

▶ **To cite this version:**

François Ribac. Petit essai d'analyse généalogique : 200 Motels de Frank Zappa (1971). Pierre Albert Castanet et Juliette Boisnel. Frank Zappa : L'un et le Multiple, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2018. hal-01672691

HAL Id: hal-01672691

https://hal.science/hal-01672691

Submitted on 26 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Petit essai d'analyse généalogique : *200 Motels* de Frank Zappa (1971)

Avertissement (sons de klaxon)
Dans cet article, je me propose d'analyser le film *200 Motels* de Frank Zappa à partir de deux généalogies. Tout d'abord, les spectacles et les formes de divertissements qui sont apparus en Amérique du Nord au 19e et au début du 20e siècle. Ensuite, le cinéma musical hollywoodien de 1929 à 1960. Après avoir sommairement présenté ces deux corpus, je m'efforcerai de penser le film de Zappa à l'aune de ces deux mondes et de certaines de leurs caractéristiques. Je conclurai par une réflexion à propos des méthodes d'analyses que l'on peut mobiliser pour aborder un film musical et le répertoire rock.

1 L'industrialisation des spectacles ? Le théâtre !

Il est toujours un peu risqué voire douteux de dater les débuts d'un phénomène car cela aboutit la plupart du temps à le couper de ce qui l'a nourri. Sans compter qu'en procédant ainsi on s'expose irrémédiablement aux objections de ceux (ou celles) qui vous opposerait une racine encore plus profonde que celle que vous avez déterrée. Néanmoins, comme il faut bien démarrer quelque part, on considèrera que le point de départ qui va suivre a plus valeur de convention que de référence absolue.

Toujours est-il que si l'on se réfère à l'Europe, c'est probablement à partir du 16e siècle que l'on peut discerner la mise en place progressive de ce que nous appelons aujourd'hui le théâtre, tout à la fois une série de dispositifs et de techniques, de bâtiments spécifiques, de relations entre audience et interprètes, de formes d'organisation du travail et de répertoires et de compétences. À ce moment donc, en Italie, la *commedia del arte* (le théâtre des professionnels) amène une séparation plus nette entre comédien-n-e-s professionnel-l-e-s et amateurs et popularise des figures types (Arlequin, Colombine etc.), des canevas et un dispositif scénique (les fameux tréteaux). Tout au long des 17e et 18e siècles, le genre se stabilise et se répand en Europe en même temps que des auteurs comme par exemple Goldoni (1707-1793) s'imposent. Parallèlement et bien au-delà de la seule *commedia,* le théâtre devient de plus en plus synonyme de bâtiments dédiés (que l'on appelle également des théâtres), de techniques et d'outils spécifiques (en particulier la machinerie), de professions et de tournées (Pasquier et Surgers 2011 ; Poirson 2011). À partir du 18e siècle, des quartiers dédiés au spectacles et au théâtre naissent dans les capitales européennes, quartiers où se concentrent bâtiments, compétences, métiers et un élément essentiel, le public qui vient découvrir les nouveautés (Leroy 1990 ; Charle 2008 ; Yon 2010, 2012). En bref, toutes les composantes d'un marché sont là. Tout au long du 19e siècle, la séparation entre les tâches intellectuelles et manuelles, un des principaux attributs du monde industriel, s'accentue. Elle aboutit notamment à des organisations du travail extrêmement hiérarchisées -qui s'inspirent souvent de l'armée- telles que celles que l'on trouve aussi bien dans les théâtres (soutenus par l'état ou privés) que dans les orchestres symphoniques ou le corps de danse à l'Opéra de Paris. Compagnies, troupes, violons du rang, chefs d'orchestre, uniformes des musiciens d'orchestres, autant d'expressions et de pratiques qui attestent de cette organisation hiérarchisée. Manifestation de ce mouvement de

division du travail, les metteurs en scène, les compositeurs, les chorégraphes s'affirment comme des pièces essentielles de l'art spectaculaire. Ils (il s'agit presque toujours d'hommes) revendiquent de façon croissante leur autonomie artistique, exigent du public de nouvelles formes d'attention, comme par exemple faire silence et ne pas circuler durant les représentations. Décrits comme entièrement dédiés à leur art, indifférents au commerce, les "créateurs" s'appuie pourtant sur une division extrême du travail, un mouvement constant de professionnalisation et une marchandisation de plus en plus affirmée des arts de la scène ! (Moulin 1995) Cette contradiction entre "l'art pour l'art" et le marché va d'ailleurs devenir le sujet même de nombre de pièces, opéras, romans et rhétoriques communes. Par ailleurs, les pouvoirs se méfient de ce monde en constante expansion qui rassemble des milliers de personnes chaque soir et répand ses récits. Si l'on prend l'exemple de la France du début du 19e siècle, l'empire napoléonien contrôle étroitement les répertoires via la censure et restreint non seulement le nombre de théâtres autorisés à jouer des pièces avec du texte à Paris mais s'efforce également de limiter les déplacements des troupes en province. Ces restrictions à la circulation des spectacles contribuent peut-être en partie à la concentration d'équipements dans certains quartiers des grandes métropoles : *West-end* à Londres ou les Grands Boulevards à Paris par exemple. De même, la limitation du "théâtre de texte" donne lieu à la naissance de genres muets comme le mime [1] (Leroy 1990 ; Charle 2008).

2 Le marché nord américain

Dans le "nouveau monde" les choses sont toutefois un peu différentes. Le territoire est beaucoup moins doté en "théâtres de ville", les distances sont immenses et l'état beaucoup moins présent et organisé. En outre, les colons qui s'installent dans des terres hostiles et travaillent dur sont avides de divertissement. Tout au long du 19e siècle, un réseau très dense de tournées se met en place en Amérique du Nord. À l'orée du 20e siècle, le *Vaudeville Circuit* prend une place considérable dans la culture nord américaine. Inspiré du *Music-Hall* britannique, un spectacle de *Vaudeville* est généralement composé d'une suite de numéros de danse, théâtre, mime, acrobatie, musique, interprétés par différents artistes et présentés par un maître de cérémonie, le MC qui déversera plusieurs décennies son flot dans le rap. Cousin du Vaudeville, le *Burlesque* (à ne pas confondre avec le style des débuts du cinéma muet) apparaît vers 1880. Lui aussi composé de différents numéros qui s'enchaînent, il comprend souvent des numéros de striptease et/ou des danseuses nues et est rempli d'allusions au sexe. À la façon des *minstrels shows* où les *blackfaces* parodient les noirs, la tonalité du Burlesque est souvent sarcastique (Lewis 2003, Toshes 2003).

L'économie du Vaudeville s'appuie notamment sur les infrastructures qui soutiennent la colonisation de l'Amérique du Nord, l'industrialisation et la naissance d'un état ; les routes, le train, le télégraphe, la presse, les réseaux électriques. Ainsi, le réseau ferré permet aux troupes de rayonner dans tout le territoire. C'est également le train qui permet à Phineas Taylor Barnum (1810-1891) de déplacer des centaines de personnes, d'animaux et les infrastructures techniques et administratives afin de présenter partout de gigantesques spectacles de cirque. Parfois, plusieurs de ses troupes circulent simultanément à travers le pays. La plupart du temps, Barnum fait acheter des encarts publicitaires dans les journaux locaux tandis qu'un défilé présente aux habitants les attractions et les vedettes du spectacle

1 Le film *Les enfants du paradis* (Carné, 1945) rend bien compte de l'essor de styles de théâtres "non parlants" et de ces quartiers dédiés au spectacle, ici le Boulevard du Crime à Paris.

quelques jours avant l'arrivée de la troupe. En somme la publicité et le marketing. Dans les centres urbains, Barnum ouvre aussi des zoos humains où l'on peut venir admirer toute l'année des freaks, des sauvages, des expériences scientifiques spectaculaires, en bref de l'insolite et de l'exotisme (Lewis 2003; Blanchard ; Boetsh & Jacomijn Snoep 2004, 2011 ; Harraway 2007). Dans un même ordre d'idées, les parcs d'attraction comme *Coney Island* à New York proposent aux citadin-e-s nombre de spectacles, des combats, de la restauration, des jeux etc. (Portes 1997). Témoin de l'essor conjoint d'infrastructures en dur et de tournées marathon, le quartier de Broadway (à New York) sert tout à la fois de point de chute pour les spectacles en tournée, de base pour en créer de nouveaux et de quartier spécialisé où des milliers de spectateurs(trices) se rendent tous les soirs pour se divertir. C'est également là que les amateurs comme les professionnel-l-e-s viennent chercher du travail, se tenir au courant des nouvelles tendances et -comme on dit maintenant- entretenir leurs réseaux. Conséquemment, on comprend que la production et la circulation de tous ces spectacles et événements coïncident avec le développement d'un vaste réseau de compétences et de métiers, d'innovations techniques, de moyens de communication, de formes de promotion et de communication, d'infrastructures fixes et mobiles, de firmes etc. Pour ce qui concerne la partie artistique de ce monde, la figure de l'*entertainer* domine. Un ou une professionnel-l-e issu-e du circuit du Vaudeville et/ou du Burlesque, capable de danser, chanter, jouer la comédie voire d'animer des shows. À cette même époque, les premières stars – au sens d'artistes connus nationalement et dont la personnalité est en soi une attraction- émergent. Leur gloire tient autant à leur charisme et à leur talent qu'à l'intense circulation des spectacles, des spectacles relayés par la presse, le bouche à oreille et les rumeurs, l'édition phonographique, la radio et dès les débuts du 19e siècle le cinéma.

Si l'on porte maintenant attention à la configuration des spectacles qui viennent d'être évoqués plus haut, ceux-ci se caractérisent par la volonté de divertir le public, celui des régions reculées de l'Ouest américain comme celui qui afflue dans les parcs d'attraction et les quartiers de théâtres des métropoles. Humour, sarcasmes, allusions plus ou moins explicites aux relations entre les sexes, attractions étranges ou dérangeantes sont dominantes, même si les répertoires européens comme l'opéra, le répertoire théâtral “classique” (par exemple Shakespeare) et les (mélo) drames sont aussi présents sur le marché. Par ailleurs, nombre de spectacles se présentent beaucoup plus comme des suites d'action et de numéros que comme un tout organique. Leur structure est basée sur l'addition et le mélange des genres et leur cohérence est notamment assurée par le boniment des maîtres de cérémonie et autres Messieurs Loyal qui sont, eux aussi, de véritables vedettes.

En définitive, si l'Europe a industrialisé le spectacle via le théâtre, l'Amérique passe en quelque sorte de l'industrie du théâtre à celle des loisirs.

3 Le cinéma (musical)

Justement, le cinéma est, pratiquement dès ses débuts, une attraction (Augos et Kitsopanidou 2009). Dans les premières années du 20e siècle il figure dans les spectacles forains, en Europe comme en Amérique du Nord, et trouve rapidement sa place dans les revues du Vaudeville américain[2]. Dès les débuts du cinéma et plus encore au moment de la

2 Lorsque les *nickelodeons*, les premières salles de cinéma dédiées à la projection de films, font leur apparition aux USA, il n'est pas rare que des attractions de Vaudeville accompagnent les films.

naissance d'Hollywood, les firmes cinématographiques s'inspirent fortement de l'organisation du travail du théâtre (Bordwell, Staiger & Thompson 1985 ; Singer 2001 ; Thompson & Bordwell 2010). Ainsi, les diverses fonctions (scénariste, metteur en scène, acteurs, techniciens et machinistes, administratifs, producteurs) renvoient souvent à celle que l'on trouve au théâtre et dans le monde du spectacle. Ce qui est vrai de l'organisation du travail l'est aussi pour les types de narrations et les façons de travailler : nombre des premiers tournages se font sur des plateaux où sont disposés des décors de théâtre ; les musiciens jouent pendant les tournages comme lors des projections en public, comme dans les spectacles de Vaudeville où l'accompagnement musical est monnaie courante (Robinson, Marti & Sanberg 1995 : Thompson & Bordwell 2010 ; Brown & Davison 2013). Signe manifeste de ce lien entre le théâtre et le tout jeune cinéma, on appelle les bâtiments où l'on projette les films des *movie theaters*. Idem pour la matière fictionnelle des films. Les firmes et les scénaristes empruntent au répertoire théâtral et à l'opéra leurs intrigues et leurs personnages. Ainsi, lorsque à la faveur du passage au *talking movies* initié par la Warner en 1927, Hollywood commence à produire de plus en plus de films musicaux, ceux-ci situent très souvent leur action dans le monde du spectacle et de la musique (Bordwell, Staiger & Thompson 1985 ; Lastra 2000). Le premier film parlant de la Warner, *Le chanteur de Jazz* (Alan Crosland, 1927), raconte précisément l'histoire d'un fils de rabbin qui rompt avec sa famille pour devenir un *blackface*. De fait, nombre de films musicaux nous montrent les artistes en tournée, les voyages en train, les conflits entre artistes. On y découvre les coulisses des spectacles et les répétitions, la gestation des shows et leur financement. On y raconte (les fameux biopics) l'ascension ou la chute de figures réelles ou fictives du *music business*, le vertige de la célébrité, la naissance d'un nouveau genre musical ou le déclin d'un autre. Le vaste panorama des professions du spectacle est détaillé ; impressari, producteurs, régisseurs, orchestres, éditeurs de musique, marchands d'instruments et même de partitions pour fanfare etc. Dans ce cadre, les scènes de spectacles sont les *high-lights* des récits, les moments d'apothéose où les films nous transportent dans les salles de spectacle et sur les scènes.

À l'instar d'Al Jolson (1886-1950), une des gloires du panthéon scénique nord américain du 20e siècle et interprète du *chanteur de Jazz*, le cinéma engage les stars, les figurants, les danseuses, les techniciens, les auteurs de pièces, les compositeurs, les maquilleuses, les éclairagistes de Broadway et les vedettes du circuit du Vaudeville et du Burlesque de la charnière des 19e et 20e siècles : Bob Hope, Bing Crosby, Fred Astaire, Ginger Rodgers, James Cagney, Howard Keel, Eleanor Powel, Mae West, Doris Day etc. Tablant sur le fait qu'un succès en appelle un autre, les producteurs d'Hollywood achètent également les droits des *musicals* de Broadway pour en faire des adaptations cinématographiques, et ce faisant il n'est pas rare que l'on engage également ceux et celles qui les ont créés. Dans ce cadre, le public est invité à venir écouter et regarder au cinéma des œuvres et des artistes qu'il a déjà découvert sur les scènes[3]. Autre fait structurant de la culture d'outre atlantique, les *musicals* de Broadway et d'Hollywood comprennent tout aussi bien des répertoires et des styles d'interprétation issus de ce que les américains appellent la culture “légitime” européenne que du Vaudeville. Quiconque fait un tour d'horizon des films musicaux hollywoodiens de 1929 à nos jours est frappé par la forte présence des techniques vocales et des répertoires d'opéra et d'opérette européens. De fait, comme le Vaudeville

3 Ce passage de la scène et l'écran peut être comparé à la relation qui existe entre les concerts et les disques des artistes que l'on a écoutés et vus en *live*.

mixait des répertoires et des genres différents, le *musical* cinématographique entrelace chant classique et *belting* (technique de chant mise au point dans les années 30 et dont Barbra Streisand est un bon exemple), *crooning* à la Bing Crosby et chant "folk", claquettes et danse classique, intrigues inspirées par Shakespeare et sketches burlesques, jazz et orchestrations néo classiques (Gershwin), *hilbilly*[4] et orchestre à cordes romantique etc. Le dialogue ou même la rivalité entre ces différents pôles peuvent d'ailleurs constituer la matière même des films. Ainsi, *Annie get your gun* de George Sidney (1950), adaptation d'un spectacle de 1946 écrit par Irving Berlin (compositeur et auteur), raconte l'ascension d'une jeune américaine as de la gâchette et son recrutement par Buffalo Bill pour le show qui raconte ses "exploits" et vante sa conquête de l'Ouest[5]. Outre de montrer les tournées du spectacle et des performances, nombre de séquences sont consacrées aux relations orageuses et amoureuses entre la sauvageonne américaine et un professionnel expérimenté des armes. Or justement, leurs joutes vocales nous font entendre une Betty Hutton ("la sauvageonne") qui recourt à la voix naturelle tandis qu'Howard Keel ("le civilisé") est un baryton d'opérette. Dans l'affrontement (qui bien entendu se conclura par une idylle) c'est tout à la fois la différence entre la vieille Europe et le nouveau continent qui s'expose que la différence entre les sexes. On se rappellera également de *The Band Wagon* (V. Minnelli, 1953) où le danseur de claquettes Fred Astaire et la danseuse classique Cyd Charisse s'entredéchirent avant de se tomber dans les bras.

On insiste souvent et avec raison, sur le fait que le cinéma hollywoodien a permis d'imaginer d'autres formes de temporalités, d'associations, de narrations, de rythmiques grâce notamment au montage et à la plasticité de la pellicule. Mais, on a longtemps négligé le fait que les conventions du Vaudeville ainsi que les techniques et les personnes qui en étaient issues ont fortement contribué à poser les bases de ce langage. En effet, faire se succéder des choses dissemblables, utiliser des commentateurs (sous formes de banc-titres ou de *voix off*) pour expliquer et/ou unifier des actions, découper les événements en séquences, les ellipses, le mixage de musique et d'actions, tout cela peut être rapporté à la structure du Vaudeville et plus généralement aux formes de théâtre qui préexistaient au cinéma (musical ou pas). C'est tout ce savoir social, un ensemble de conventions intégrées tant par les professionnel-l-e-s que le public, qui s'est transféré dans le cinéma. En résumé, Hollywood a fait du théâtre musical, de son histoire, de la production des shows musicaux, *la matière même de nombre de ces films*. Dans ce corpus, les films ont combiné les répertoires et les techniques issus de l'Europe et ceux qui avaient émergé dans les circuits de tournées tout au long du 19e siècle ; d'une part, la culture classique et populaire européenne et, d'autre part, les vocabulaires façonnés par les américain-e-s. J'aurai l'occasion de reparler plus loin de ce mélange des genres et de ces différents répertoires.

4 Une sociologie des objets et des espaces musicaux par le cinéma

Dès 1929, lorsque débute le flot de productions musicales, Hollywood documente de façon très minutieuse (et précieuse pour nous !) les performances, la fabrication des spectacles et tous les objets, dispositifs, métiers, temporalités, espaces de travail qui vont avec : les trains et les wagons (plus ou moins) aménagés pour les tournées, les microphones pendant les

4 *Hilbilly* : musique des péquenauds, premier nom de ce que l'on appellera un peu plus tard la *country music*.

5 Le film s'inspire de faits réels puisque la sauvageonne Annie Oakley 1860/1926 a bien existé et que Bufallo Bill a effectivement fondé un cirque qui reconstituait et vantait ses "exploits".

émissions de radio, l'architecture des cabines d'enregistrement, les petits voyants qui indiquent qu'on est *on air*, les coulisses de théâtre, les guides qui permettent d'actionner les pendrillons et les rideaux sur les scènes, la petite pièce dotée d'un piano droit où l'on déchiffre les partitions chez les éditeurs, les studios de répétition de danse avec les miroirs et les barres d'appui, le régisseur qui vient taper à la porte pour annoncer que « c'est à vous dans une minute » mais aussi les costumes de scène, les instruments, les répertoires, les métiers etc. Naturellement, les objets et les espaces varient selon que les films évoquent les troupes officiant sur les bateaux à vapeur du Mississippi au 19e siècle ou les grands spectacles musicaux des années 1930 à Broadway. On peut sans doute comprendre ce souci extrême de reconstitution à la lumière de la thèse de Rick Altman développée dans son ouvrage de référence *American Film Musical* (1987). Selon ce dernier, le code hollywoodien impose que l'état normal des choses ne soit pas brusqué. C'est pourquoi le passage dans le monde de la performance et/ou du merveilleux doit être justifié d'une façon ou d'une autre. En situant les intrigues des *musicals* dans un monde d'objets et de lieux conformes au "véritable" monde du spectacle, les scènes qui échappent aux lois qui régissent le monde physique sont alors présentées comme des illusions scéniques ou des rêves c'est-à-dire des moments qui dérogent "naturellement" aux contraintes du "vrai monde". Sans contredire ce registre d'explication, on peut aussi penser que la reconstitution minutieuse du monde du spectacle et de ses composantes humaines et techniques manifeste aussi le désir d'Hollywood de contribuer à la documentation de l'histoire de USA. Reconstitutions d'autant plus intéressantes (et même fascinantes) que celles-ci sont souvent effectuées avec des personnes (acteurs/trices ou membres de l'équipe de production) qui ont effectivement été des protagonistes des mondes dont on raconte l'histoire et montre la vie quotidienne. Pour le dire autrement, Hollywood *construit* le passé de l'Amérique du Nord : ses gestes, ses corps, ses langages, ses répertoires, ses espaces de travail, son public.

5 Elvis ? Les Beatles

Lorsque Elvis s'impose dans l'arène publique américaine, probablement au moment où il migre de Sun Records vers RCA en 1956, son impresario l'oriente résolument vers Hollywood. Le King va tourner pas moins de trente et un films de 1956 à 1969, date à laquelle il quitte les plateaux (Guralnick 1994, 1999 ; Danchin 2004). Si le vocabulaire de plusieurs de ces films prend en compte le *body langage* spécifique d'Elvis, en particulier lors des performances musicales, et s'inspire de sa propre histoire, celui-ci est surtout mis en scène à la façon des crooners. À l'exception des films où il joue explicitement le rôle d'un jeune musicien (*Jailhouse rock* -1957-, *Loving You*- 1957- *King Creole* -1958- *Roustabout* -1964-), Elvis est mis en scène comme l'étaient ses ainés (et modèles) Dean Martin et Sinatra : il chante autre chose que du rock, il danse, séduit les filles et se meut dans des contextes souvent exotiques. Autrement dit, il lui faut s'adapter au style et aux conventions existantes de la comédie musicale "traditionnelle" (Ribac & Conte 2011).

Avec les Beatles, les conventions du *musical* au cinéma se maintiennent mais sont néanmoins fortement chamboulées. Leur premier film *A Hard day's Night* (1964) est tourné en noir et blanc par Richard Lester et se présente comme un documentaire sur la vie du groupe pendant ses tournées. Le premier point de rupture avec le *musical* hollywoodien consiste en ce que les Beatles jouent leur propre rôle (ou plus exactement leurs rôles scénarisés) dans leur propre univers. Ils blaguent entre eux, draguent des filles, se moquent

des adultes, des membres du show business et de leur manager, se trémoussent et courent comme des dératés pendant que l'on entend leur chansons en *off*. Ils se disputent un peu aussi, et bien évidemment, interprètent leurs chansons. À l'opposé des Beatles, les comédien-n-e-s professionnel-l-e-s qui entourent le groupe sont des figures caricaturales et/ou outrées, ce qui accentue l'impression de naturel du groupe. Tout le *background* habituel du *musical* à l'américaine est néanmoins bien là -les coulisses, les répétitions, les intrigues parallèles, les shows, les situations professionnelles scénarisées, l'ironie et l'*entertainement*- mais ici ce sont le groupe et ses performances qui représentent le réel. Les faux semblants et les simulacres sont associés aux anciennes formes de spectacle et au show business, métaphore négative du monde des adultes. Pour accentuer cet effet de réalité, le groupe est sans cesse confronté à ses fans (qui eux et elles aussi jouent leur propre rôle). Des fans que le réalisateur invite à assister au concert qui conclut le film. En mixant les cris et les applaudissements de l'audience avec le son du groupe (qui joue en playback), Lester donne véritablement l'impression que l'on assiste à un "véritable" concert, à du rock en *live*. Lester a en quelque sorte renversé le code naturaliste hollywoodien. Plutôt que de justifier par d'habiles transitions le passage à la scène et les moments "irréels", le film nous suggère que ce sont les Beatles (et les jeunes) qui incarnent le réel et sont normaux dans un monde de faux-semblants et de simulacres (Soderbergh & Lester 1999). Si on le compare aux musicals hollywoodiens, *A Hard Day's Night*, nous montre également toutes des techniques, objets, métiers, contextes, circuits propres au rock qui, pour certains, diffèrent fortement du monde issu de Broadway et du Vaudeville.

Dans leur film suivant, *Help* (R. Lester, 1965), le groupe joue encore son propre rôle. Mais l'intrigue loufoque, une secte hindoue qui veut récupérer un bague que porte Ringo Starr, et les parti-pris de Lester font plutôt ressembler le film à une parodie de *musical* qu'à une continuation de *A Hard Day's Night*. Le film se distingue toutefois par plusieurs séquences au cours desquelles *les Beatles ne tentent pas de nous faire croire qu'ils sont en train d'interpréter en direct leurs chansons*. Au lieu de cela, ils se promènent en ski, miment très vaguement la musique, sont cadrés de façon drôlatique etc. Il s'agit bien de clips au sens où on l'entend actuellement, à savoir que c'est au moins autant le film et le réalisateur qui jouent et commentent la chanson que les interprètes (Frith, Goodwin and Grossberg 1993, Ribac & Conte 2011 ; Ribac 2014). Si comme dans tout *musical*, l'intrigue alterne avec des performances, il n'est plus question que la narration permette de justifier, de crédibiliser les scènes musicales. Les deux structures sont quasi autonomes, suivant des voies parallèles. L'émancipation du code naturaliste hollywoodien est donc ici encore un peu plus avérée. Si Lennon a dit que le groupe s'était senti un peu perdu dans ce qui devait normalement être son propre film, c'est peut-être d'ailleurs à cause de cette déconnexion. Enfin, il faut remarquer que tant dans *A Hard Day's Night* que *Help*, Ringo Starr est au centre des intrigues, probablement car il est le meilleur acteur du quatuor.

Pour leur prochain film, *Magical Mystery Tour*, commandé par la BBC et diffusé en 1967 en noir et blanc à la télévision britannique, les Beatles prennent directement la main. Aidé par le réalisateur Bernard Knowles, le groupe écrit un script qui doit beaucoup à l'atmosphère psychédélique du moment. Dans un bus bariolé qui rappelle celui des Merry Pranksters[6], le groupe et une bande d'acteurs et d'actrices délurés traversent l'Angleterre. À chaque arrêt, les Beatles et/ou certains de leurs acolytes improvisent des sketches loufoques et déjantés

6 Groupes de poètes emmené par l'écrivain Ken Kesey, qui a traversé une partie des USA dans un bus bariolé et dont Tom Wolfe a raconté l'épopée dans son livre *The Electric Kool Aid Acid Test (*1968)

dans différents contextes ; le bus, un laboratoire scientifique, des salles de bal, des restaurants, des plages, une piste de rallye... L'équipage assiste également à des spectacles comme un strip-tease ou numéro de magicien etc. Ces séquences sont ponctuées par des clips à la tonalité psychédélique -kaléidoscopes, filtres de couleurs, costumes et masques délirants- au cours desquels le groupe (ou l'un de ses membres en solo) interprètent les chansons de l'album éponyme à paraître. Ce qui frappe rétrospectivement c'est justement la présence de nombreuses allusions au monde du Vaudeville et du Music-Hall : les magiciens, le strip tease, le flirt d'une actrice obèse avec le conducteur du bus, les officiers emphatiques, les Beatles habillés en fracs blancs descendant un grand escalier lors de la chanson “Your mother should know”, Lennon fredonnant “There's no business like show business”, une des chansons phares de *Annie get your gun* d'Irving Berlin. *Magical Mystery Tour* ne se contente d'ailleurs pas de citer de façon plus ou moins parodique le cinéma musical hollywoodien et le Vaudeville, il emprunte au premier l'une de ses principales thématiques (la vie en tournée) et au second sa structure (une suite de numéros) et son esthétique.

Tourné à la façon dont le groupe a enregistré ses disques depuis 1965/66, c'est-à-dire en commençant la composition dans le studio souvent sans plan établi (MacDonald 1998, Ribac 2004a)[7], *Magical Mystery Tour* présente enfin la particularité d'être un film écrit, réalisé et interprété par les Beatles eux-mêmes. Leur prestige est tel qu'il leur a permis d'obtenir une commande de la BBC et de jouir de la plus parfaite liberté lors du tournage et du montage. S'il est exact que l'on a déjà vu dans l'histoire du cinéma des artistes diriger et concevoir leurs propres films -pensons par exemple à Orson Welles ou Gene Kelly dans le cadre hollywoodien- l'expérience de *Magical Mystery Tour* est inédite en ce sens qu'elle voit un groupe de rock expérimenter et improviser dans un monde, celui du cinéma et de la télévision, dont il n'est pas issu. Il est vrai que depuis 1956, les premiers films d'Elvis, ceux tournés avec des chanteurs anglais de rock'n'roll comme Cliff Richard ou Tommy Steele ou encore *A Hard Day's Night* et *Help* ont été de très grands succès publics en Grande Bretagne. Mais réaliser des profits grâce à la fréquentation des salles de cinéma et les ventes du *soundtrack* du film est une chose, confier à de jeunes musiciens inexpérimentés la direction d'un film en est une autre. Comment expliquer que dans un monde si professionnalisé, ou règne une division du travail si sophistiquée, la BBC ait consentie à prendre un tel risque ? Probablement parce que ses responsables pensaient que les Beatles pouvaient faire avec un film la même chose que ce qu'ils avaient fait avec leur musique ; innover esthétiquement et bouleverser les règles professionnelles tout en obtenant de très gros succès commerciaux. Fascinée par la réussite éclair de certains artistes rock comme Bowie, les Stones ou les Beatles, devenus millionnaires en quelques mois (Savage 1991), l'industrie culturelle anglaise et nord américaine s'est comportée à la façon dont toute industrie réagit lorsque des *outsiders* ouvrent de nouveaux marchés ; elle a tenté de se raccrocher aux wagons et de capter une partie des bénéfices qu'elle pensait retirer de ses investissements dans des projets présentés par (ou avec) des rock stars. En somme, comme le cinéma avait emprunté au *musical* ses répertoires, ses compétences et ses artistes à la fin des années 1920, les financeurs et les producteurs du cinéma musical des années 1960/70 ont importé les répertoires, les compétences et les artistes du rock (Farren 1979 ; Ehrenstein

7 Une façon de faire que l'on retrouve dans les années soixante chez des cinéastes tels que Godard, Fellini, Antonioni qui considèrent que le travail créatif débute lorsque les caméras commencent à tourner (Ribac & Jousse 2003, Ribac 2004b)

& Reed 1982 ; Lacombe 1985 ; Sandhal 1987 ; Crenshaw 1994 ; Rommey & Wooton 1995 ; Guillot 2000 ; Dickinson 2003 ; Ribac 2004 ; Deluxe 2010 ; Geuduin 2010 ; Ribac & Conte 2011; Sotinel 2012)

6 *200 Motels* (le film)

Lorsque Zappa débute le tournage de *200 Motels* à Londres, avec l'aide du réalisateur Tony Palmer, il se trouve dans une situation un peu comparable à celle des Beatles avec *Magical Mystery Tour*. S'il n'a pas connu le même succès planétaire, certains de ses disques ont néanmoins été de réels succès commerciaux. Une firme cinématographique peut donc parier que son audace artistique peut être transposée au cinéma et trouver son public. Il obtient donc 650 0000 dollars de la firme *United Artists* (fondée par Griftithn Chaplin, Pickford et Fairbanks) afin de tourner un film à propos de sa musique et dont il assurera la direction artistique[8]. Rappelons qu'il a 31 ans en 1971. Bien entendu, la musique du film sera commercialisée sous la forme d'un disque du même nom.

Cela étant, de quoi parle le film *200 Motels* ? De la vie quotidienne d'un groupe en tournée, Frank Zappa and the Mothers of Invention. Tout comme dans *A Hard Day's Night* et *Magical Mystery Tour*, les artistes jouent leur propre rôle dans le monde du spectacle, au sein d'une narration où documentaire, fiction, sketches et *cartoon* se télescopent sans cesse. D'emblée, la vie en tournée est décrite comme un calvaire et les musiciens du groupe sont croqués avec férocité : ils sont bêtes, égocentriques, obsédés sexuels, machistes et fourbes. Zappa est dépeint par plusieurs d'entre eux comme un tyran. Un peu à la façon de *A Hard Day's Night* où Ringo Starr quitte le groupe, l'intrigue évoque également le départ d'un des membres des Mothers et ses rancunes contre Zappa. Si ce dernier est bien présent dans le film – on le voit notamment diriger des séquences musicales et jouer de la guitare- il est doublé par un clone qui n'est autre que Ringo Starr lui-même ! Dans plusieurs scènes qui parodient les représentations canoniques des compositeurs de musique classique, Ringo/Zappa noircit frénétiquement du papier musique, aidé par une lampe d'Aladin qu'il frotte furieusement et qui lui donne l'inspiration. Ces scènes renvoient également à la vie de Zappa qui, sans cesse en tournée, a écrit une grande partie de son répertoire dans des chambres d'hôtels. Ce qui est vrai des musiciens et de leur leader l'est aussi pour l'entourage du groupe. La presse et les groupies sont décrites comme aussi stupides que vénales. D'autres créatures peuplent et traversent le film : figures masquées et/ou déguisées en poisson ou aviateur, un narrateur, des chœurs qui parlent ou chantent, des groupes de mimes, des travestis, de joyeux drilles grimés en clown, des prêtres, un cow-boy, des danseurs, des cloportes visqueux... Un orchestre classique est disposé sur des estrades et entouré de barbelés qui évoquent un camp de concentration. En réalité, si l'on ose dire, à l'exception des musiciens du groupe, il n'existe pas vraiment de personnages tels qu'on les trouve usuellement dans des fictions cinématographiques. La ville où se déroule l'action, *Centerville*, est elle-même un faux semblant, faite de décors en carton pâte, de façades derrière lesquelles on aperçoit les coulisses du plateau. Déformé par des effets d'optique, des distorsions de l'image, des saturations colorées typiques de la période psychédélique, l'environnement est tout aussi lâche et insaisissable que les différents protagonistes. Mais ici

8 Zappa dispose déjà de captations de concerts donnés avec un orchestre symphonique et son groupe The Mothers of Invention. Par ailleurs, il a déjà travaillé à un film intitulé *Uncle Meat* en 1970, projet qui a finalement été laissé en jachère.

les filtres colorés, effets kaléidoscopiques, saturations, incrustations et déformations en tous genres ne cessent de brouiller la vision du spectateur. Ils empêchent les spectateurs “d'y croire”, de se laisser emporter par l'action et la musique. Ce qui était (ou en tout cas se voulait) extatique, esthétique et expérimental dans *Magical Mystery Tour* est ici tellement systématisé que l'on comprend vite que Zappa caricature le psychédélisme. D'ailleurs, il semble se moquer à plusieurs reprises de *Magical Mystery Tour* et du psychédélisme anglais, notamment lorsque l'un des membres des Mothers tente de produire un élixir magique à la façon d'une des scènes du film des Beatles. Sans compter que sa doublure n'est autre que le batteur des Beatles et que Keith Moon (le batteur des Who) interprète une nonne[9]. Disposées entre des chansons et des instrumentaux interprétés par le groupe, diverses séquences ponctuent le film ; courts sketches, simulacres d'émissions radio, cartoons, disputes entre musiciens, immiscions d'intrus au sein de l'orchestre symphonique, querelles entre groupies, chanson dédiée à la gloire du pénis etc. En terme de construction, l'usage permanent et à tous les niveaux du *cut up*[10] (*sprechgesang*[11], passages dialogués, backgrounds sonores, différents styles musicaux enchaînés), l'omniprésence des effets spéciaux visuels et les perpétuelles bouffonneries empêchent qu'une narration linéaire ne se déploie. En d'autres mots, *200 Motels* est une sorte de vaudeville psychédélique, mais au minimum au deuxième degré.

7 Trois régimes d'authenticité (sauvent la mise)

On l'aura compris, le film de Zappa est peuplé d'aliens qui surgissent de l'inconscient des personnages, d'aliénés qui perturbent le déroulement “normal” de la vie sociale. On reconnaît là une constante du discours zappaïen depuis ses débuts, la critique des aliénations modernes et de ses incarnations ; les présentateurs TV, les médias, le conformisme des classique, la stupidité des fans et des groupies, la veulerie des musiciens de rock etc. Manifestation de cette parodie féroce du monde social, d'incessants accidents empêchent le déroulement linéaire du film, obligeant les spectateurs à prendre de la distance, une manière qui rappelle le dispositif brechtien. Toutefois, là encore à la façon des *songs* dans les pièces de Brecht, quelques (rares) séquences ramènent de la continuité et de l'organicité. Il y a d'abord les séquences où le groupe (seul ou accompagné par l'orchestre symphonique) se produit *live*. Si les différentes séquences du film sont comme rongées par des bruits et des musiques de fond, la plupart des performances du groupe sont dispensés sans ce parasitage. Mieux, les caméras accompagnent de façon quasi pédagogique l'exécution, nous montrant qui les entrées des divers instruments, qui le *drumming* du batteur, qui le bassiste jouant ses contre-chants, qui les deux chanteurs alternant les prises de parole. À ces moments là, l'esthétique laborantine qui domine est réfutée par l'éthique du *live* : les morceaux se déroulent en entier, et la caméra nous décrit comment l'écriture de Zappa se déploie par le truchement de ses interprètes. Pour accentuer ce sentiment de réalité, c'est du moins ce que l'auteur de ces lignes suppose, Zappa a filmé et enregistré ces séquences en direct. En

9 Joyeux paradoxe lorsque l'on se rappelle que c'est probablement à cause de l'impact des Pink Floyd, Who, Beatles et autres Kinks sur le public nord américain que les producteurs ont investi dans *200 Motels*. Zappa a déjà fait une satire des Beatles avec le disque *We're Only in It for the Money* (1968) qui moquait les innovations de l'album *Sgt Peppers.*

10 *Cut up* : technique pratiquée notamment par l'écrivain William S. Burroughs dans ses romans des années 1950/1960 et qui consiste à juxtaposer des fragments de textes prélevés sur différents supports (journaux, publicités, livres etc.)
11 *Sprechgesang :* technique de parlé-chanté mise au point par Arnold Schœnberg dans *Pierrot Lunaire* (1912)

d'autres termes, ici on ne triche pas, t*out ce que l'on voit et entend est joué devant nous*. Le cinéma devient documentaire, cinéma du réel, ou tout du moins se présente ainsi. L'autre séquence/vérité du film consiste en un dessin animé où l'on voit notamment un Donald Duck nous expliquer la physionomie de la bouche dans un cabinet dentaire. Si le propos est sardonique et loufoque il n'en reste pas moins que le cartoon suit son propre cours, sans que rien ne vienne interrompre les métamorphoses des objets et des personnages. La logique organique du dessin animé prime sur celle de la déconstruction permanente que l'on trouve la plupart du temps dans le film (« vous êtes dans un film sur le rock et tout ça c'est de la merde »). Toujours dans un même ordre d'idées, plusieurs ballets déroulent leur propre rythmique sans être interrompus. En fait, seules ces trois types de séquences échappent aux sarcasmes et au haché menu[12], nous suggérant (peut-être) que le langage musical, chorégraphié, cartooné ne mentent pas, eux. Comme si Zappa accordait à l'expression non *directement verbale et à sa représentation en direct* une véritable authenticité. Étonnant paradoxe d'un créateur qui ne cesse de (faire) parler pour mieux ruiner les locuteurs et les discours. Une manière qui, le plus souvent, privilégie le *télescopage* des différents genres plutôt que leur harmonisation, qui préfère placer les choses, les styles, les êtres, les plans, les sons en chien de faïence plutôt que de tenter le syncrétisme. En somme, Zappa emprunte tout autant au jazz et au classique leurs régimes d'authenticité (l'improvisation, le travail du compositeur) qu'aux techniques propres au cinéma et au rock (montage, artifices de studio, mixage, désynchronisation du geste et de l'image). Au final, il y a bien un point commun entre les deux films de Richard Lester avec les Beatles et *200 Motels* ; tous deux décrivent le monde comme fou afin de mieux insister sur la valeur salvatrice de la musique et de la performance artistique. À l'inverse d'Hollywood qui voulait sauver les apparences du monde, Zappa et Lester les condamnent comme des faux semblants.

8 Dialogues et généalogies #1 : le cinéma musical

Au début de ce texte, j'ai suggéré que *Magical Mystery Tour* et *200 Motels* prenaient place dans une longue généalogie de films hollywoodiens consacrés aux spectacles (musicaux) et à leurs productions. Films qui avaient profondément imprégnés les sociétés américaines et britanniques et à propos desquels on retrouve par exemple de nombreuses allusions dans *Magical Mystery Tour.* Sous ce même angle, il est évident que *200 Motels* s'inscrit malgré tout dans la tradition du cinéma musical américain. Il s'agit bien d'un film qui -comme ses prédécesseurs- fait de la vie en tournée et de la performance musicale ses thèmes centraux. On y narre la vie d'un ensemble musical américain en tournée, ses heurts, ses histoires de cœur (ici plutôt de sexe), ses coulisses et ses moments d'apothéose sur la scène. De ce point de vue, *200 Motels* est comparable à *Singin'in the Rain* (Donen, Kelly, 1952), à *Annie got her gun,* et bien sûr à *Magical Mystery Tour* (qu'il parodie joyeusement).

Mais comparable ne signifie pas identité. *200 Motels* nous montre les transformations intervenues dans l'organisation sociale et technique des spectacles musicaux au moment où le rock devient le style dominant de la musique populaire : on est passé du train à la voiture et au bus, les groupes remplacent tendanciellement les troupes, les leaders des ensembles

12 Dans le film *Baby Snakes* (1979) qui compile des concerts de 1997, une main en pâte à modeler vient prendre la place des doigts de Zappa sur son manche de guitare. Peu à peu l'animation remplace alors le film du concert tandis que la musique continue. Autrement dit, Zappa agglomère les deux formes d'authenticité. Intéressant de constater que c'est précisément le dessin animé plutôt que le cinéma “de caméra” qui représente la “vérité”.

musicaux sont également des *performers* (norme imposée par les Beatles), ces mêmes performers sont différents des crooners en ce sens que leur corps est moins dansant que "bougeant" ou pour le dire autrement qu'ils se sont recentrés sur le geste instrumental et ont délaissé les chorégraphies, leurs instruments de musique ne sont plus exactement les mêmes (présence des instruments électriques et de l'amplification à l'image), certains objets sont devenus non seulement omniprésents mais ont aussi changé de place (les micros). Dans ces films rock, les artistes peuvent explicitement jouer leur propre rôle et interpréter leur propre répertoire. Malgré l'importance de plusieurs scènes de performances filmées dans *200 Motels*, de nombreuses autres scènes nous montrent, que comme dans *Help*, le réalisateur interprète la musique avec les moyens du cinéma plutôt que de nous laisser croire que les instrumentistes et les vocalistes sont en train d'interpréter ce que nos oreilles entendent et nos yeux voient. Autrement dit, le principe de concordance, cher à Hollywood (une action musicale doit être justifiée par des des gestes "synchro", le passage dans un monde imaginaire doit être amené par une transition crédible), est, au moins à certains endroits caduc. En d'autres termes, *200 Motels,* comme toute une partie de la cinématographie rock des sixties et du début des seventies, nous apprend à quel point les normes se rapportant à l'authenticité et au "naturel" se sont transformées depuis les débuts du *musical* hollywoodien vers 1929. Cela ne signifie pas que tous les films musicaux du début des années 70 partagent la même perspective que *Magical Mystery Tour* ou *200 Motels* loin de là. Mais les comédies musicales inspirées par les premières conventions hollywoodiennes, par exemple les films tournés par Barbra Streisand, coexistent désormais avec d'autres façons de faire, d'autres manières de rendre compte de la place de la musique dans l'existence.

9 Dialogues et généalogies #2 : le Vaudeville

Nous avons vu à plusieurs reprises que *Magical Mystery Tour* et *200 Motels* étaient d'excellents médiums pour comprendre les métamorphoses du monde musical et en particulier la façon dont ces mondes représentaient le naturel et l'authenticité. Si le *musical* s'attachait à présenter les spectacles et les rêveries comme des moments d'exception, ces films rock font de la performance et du geste artistique la vérité qui s'oppose à un monde devenu fou. Par ailleurs, j'ai également insisté plus haut sur les filiations entre le vocabulaire du cinéma et son modèle théâtral et, dans un même ordre d'idées, sur la présence de l'imagerie et les figures du cinéma hollywoodien et du Vaudeville dans *Magical Mystery Tour.* Je voudrais à présent tenter de montrer les liens qui unissent également le style zappaïen et les conventions du Vaudeville. Pour cela, je vais donc tacher de synthétiser quelques traits saillants du style de Zappa que l'on trouve non seulement dans *200 Motels* mais aussi dans le reste de sa production et en particulier dans sa production rock et jazz.

Ce que l'on pourrait appeler une esthétique du montage est une constante du style de Zappa. Un nombre considérable de ses disques et concerts (filmés) sont bâtis comme des *patchworks*. On y trouve des fragments de discours domestiques, des extraits de films (Zappa était notamment fan de films d'horreur), des voix *off* façon cinéma ou radio, des montages sonores proche de la musique concrète, de l'orchestre symphonique à la Stravinsky ou à la Varèse, du free jazz, du blues, des chansons inspirées du *Doo Wop* (une sorte de *rythym and blues* avec des chœurs inspirés du *gospel*), du rock psychédélique, des citations détournées, du jazz, etc. Sans oublier ses innombrables citations de la culture populaire (le cinéma Z, les différents styles musicaux, les talk-shows, les jingles, les refrains

publicitaires etc.). On y trouve aussi des alternances entre des moments très hachés et de longs développements organiques où soudain la musique se déploie dans une temporalité beaucoup plus étirée.

Ajoutons à cela trois autres constantes.

D'abord, la centralité du Monsieur Loyal -souvent Zappa lui-même- qui raconte des histoires et tire les fils qui relient les fragments, les performances, les sketches et les miniatures qui s'enchaînent.

On doit également remarquer l'omniprésence de l'obscénité et des thèmes liées à la sexualité (masculine), un registre qui voisine le plus souvent avec un ton sarcastique et rigolard. De fait, les productions (rock et cinématographiques) de Zappa sont remplies de situations où les rapports entre les hommes et les femmes sont décrites et ridiculisés. Au delà, c'est l'ensemble du mode de vie américain qui est moqué sans relâche. Ce sont donc les *monstres* issus des différents sphères sociales (hippies, groupies, politiciens, animateurs TV, prêcheurs) que Zappa met en scène.

Pour bâtir ces symphonies de fragments, Zappa recrute non seulement des interprètes dotés d'une forte personnalité musicale (la liste est trop longue pour être dressée ici) mais nombre d'entre eux et elles sont également capables également de danser sur scène, de dialoguer avec le public, de se prêter à des canulars etc. En d'autres termes, il engage des m*ulti talented* et des *entertainers*.

À présent, comparons terme à terme ces façons de faire zapppaïennes -au cinéma, à la scène comme sur disque- avec le Vaudeville.

En premier lieu, la succession de numéros et la structure fragmentée zappaïenne est proche, sinon directement inspirée, du Vaudeville. Dans les deux mondes, on enchaîne des choses dissemblables, on articule différents vocabulaires des arts de la scène allant de la musique aux sketches comiques en passant par le théâtre. De même, les alternances entre les passages composés “à la Stravinsky” et les moments rock ou jazz, peuvent être comprises à l'aune de la tradition du Vaudeville et de Broadway. Car comme cela été dit plus haut, dans les spectacles nord-américains, et en particulier dans les comédies musicales, on a souvent mélangé les styles de musiques et les techniques d'interprétation, parfois en les posant l'un à côté de l'autre, parfois en les opposant comme c'est le cas dans *Annie get your gun.* Or, cette bataille entre pop et classique, Zappa la met également en scène à de multiples reprises dans son travail et notamment dans *200 Motels* lorsque des sortes de clowns agressifs font irruption dans les rangs de l'orchestre symphonique entouré de barbelés et perturbent son fonctionnement. À d'autres moments, Zappa fait coexister les deux vocabulaires plus qu'il ne les hybride.

Qu'est-ce qui fait souvent tenir tous ces fragments disparates ? Eh bien, le Master of Ceremony Frank Zappa qui anime la soirée et fait le joint entre les diverses séquences du spectacle. Or, sa maîtrise du timing, sa virtuosité rhétorique et même ses perpétuels « Ladies and Gentlemen », que l'on trouve dans de très nombreux disques, sont là encore directement empruntés aux répertoires du Vaudeville, du cirque et du Burlesque. Ses imitations, son humour, la dérision, l'*entertainment*, la parodie de tout et de tous, le goût pour les *freaks* (titre du premier disque des Mothers of Invention), les histoires improbables, le mélange des genres, tout cela provient également de la même tradition. Tradition que les émissions de radios animés par des stars puis les talk-shows TV -ponctués de séquences musicales et de

sketches comiques- ont perpétué.

De même, la rhétorique obscène et sarcastique de Zappa a, elle aussi, des racines dans les spectacles nord américains du début du 20e siècle. On la trouve dans les spectacles de Burlesque d'une Mae West à Broadway des années 1910/1920 et dans ses films des années 30 et 40 (Sochen, 1992) [13]. Plus généralement, l'omniprésence du thème de la rivalité/incompatibilité entre femmes et hommes dans l'œuvre de Zappa s'inscrit elle aussi dans une tradition que l'on retrouve tant dans le Vaudeville, à Broadway qu'à Hollywood : une figure omniprésente de la norme hétérosexuelle qui affirme tout à la fois la différence radicale entre les femmes et les hommes et leur lien irréductible (Altman 1987).

Enfin, à bien y regarder les compétences des membres du groupe *The Mothers* évoquent aussi celles des artistes de Vaudeville puisque la plupart d'entre eux/elles sont aussi bien capables de jouer la comédie, de chanter, de jouer de façon virtuose d'un instrument, de danser de façon parodique sur un plateau, de se livrer à des pitreries stupides que de déchiffrer une partition comprenant des mesures complexes et des torrents de notes. Si le style de leurs performances est effectivement assez éloigné de celui d'un Bing Crosby ou d'une Doris Day, leur formation et leur polyvalence sont somme toute assez comparables.

Conclusion : peut-on comprendre la musique par la musique et le cinéma par le cinéma ?

Dans ce texte, je me suis d'abord proposé de montrer que le film *200 Motels* dialoguait plus ou moins explicitement avec les films des Beatles et le psychédélisme britannique des sixties et plus généralement qu'il fallait le replacer dans une généalogie de films et de spectacles nord américains. Cette première approche part de la conviction que la cinématographie rock ne peut pas être uniquement appréhendée à partir d'elle même mais qu'elle doit être comparée avec d'autres formes de cinéma musical. Grâce à cette démarche historique et comparatiste on peut non seulement mettre à jour les ruptures *et* les continuités entre le rock et les styles précédents mais aussi étudier de façon fine les mondes de la musiques à différentes époques et contextes. Ce que l'on voit et entend dans les films n'est évidemment pas le réel mais bien la façon dont le cinéma représente la musique et ses protagonistes à un certain moment. C'est déjà beaucoup !

Par ailleurs, la présence des codes et des conventions du Vaudeville dans *Magical Mystery Tour* et *200 Motels* nous permet de réfléchir à ce qu'un vocabulaire artistique *incorpore* et la façon dont on peut rendre compte de ce processus. En comparant les traits saillants de l'art zappaïen avec le Vaudeville et le cinéma, on aperçoit des liens avec d'autres mondes et pratiques artistiques antérieures. Considérer les choses sous cet angle, c'est notamment considérer une musique ou un film comme un *fait social*, c'est-à-dire en envisageant non pas seulement leur fabrication et leur matériau en tant qu'ils existeraient en tant qu'eux mêmes, mais aussi les endroits où ces œuvres résonnent, les cadres dans lesquels elles sont reçues, et ce qui les a *socialement* nourries. Comme on l'a vu dans cet article,

13 Issue du circuit du *Burlesque*, actrice et auteure de pièces qui évoquent ouvertement la sexualité ou encore l'homosexualité, Mae West est repérée par des producteurs et débute sa carrière à Hollywood dans les années 30. Elle se distingue par le fait de contrôler le contenu de ses films et de contribuer souvent aux adaptations et aux scénarios. À plus d'un titre, elle est le modèle de Madonna (Robertson 1996, Schwichtenberg et al. 1993). Dans son dernier film, *Sextette* (Ken Hughes, 1978), elle est entourée de stars de rock comme Ringo Starr, Keith Moon (qui tous deux jouent dans *200 Motels*) ou encore Alice Cooper.

probablement trop sommairement, une telle approche ne signifie pas que l'on négligera les formes musicales, les plans de caméra, les sons, le mixage etc. mais que l'on s'efforce de les comprendre dans des réseaux sémantiques et historiques protéiformes qui, premièrement, ne sont pas présentés comme des vérités uniques et, deuxièmement, sont produits à partir de comparaisons qui en appellent à différents champs. *In fine*, il s'agit moins de savoir si "l'œuvre" est bonne ou pas mais de mieux cerner les différentes significations culturelles qui résonnent en elle et, qui, justement, lui donnent forme. Conséquemment, c'est par des *détours*, ici la référence aux formes spectaculaires du Vaudeville et au cinéma musical hollywoodien, que l'on peut mieux comprendre des choix, des valeurs, des parti-pris, un style en somme. Et justement, le détour n'est-il pas le moteur par excellence de l'innovation artistique ?

François Ribac, compositeur et sociologue. Maître de conférences à l'Université de Dijon, laboratoire Cimeos.

Ouvrages cités

Rick Altman *The American Film Musical* Indiana University Press 1987
Joel Augros et Kira Kitsopanidou *L'économie du cinéma américain. Histoire d'une industrie culturelle et de ses stratégies* Armand Colin 2009
Pascal Blanchard, Gilles Boetsch & Nanette Jacomijn Snoep (et. al) *Zoos humains : Au temps des exhibitions humaines* La Découverte 2004
Pascal Blanchard, Gilles Boetsch & Nanette Jacomijn Snoep (et. al) *Exhibitions : L'invention du sauvage* Actes Sud Editions 2011
David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson *The classical hollywood cinema. Film & mode of production to 1960* Routledge 1995
Julie Brown & Annette Davison *The sounds of the silents in Britain* Oxford University Press 2013
Christophe Charle *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne* Albin Michel 2008
Marshall Crenshaw *Hollywood Rock A guide to rock'n 'roll movies* Agincourt Press Book 1994
Sebastian Danchin *Elvis Presley ou la revanche du sud* Fayard 2004
Emmanuel Deluxe *Cinepop, le dictionnaire de la pop et du rock au cinéma* Camion Blanc 2010
Kay Dickinson (et al.) *Movie music the film reader* Routledge 2003
David Ehrenstein & Bill Reed *Rock on film* Virgin Books 1982
Jonathan Farren *Ciné rock* Rock & Folk-Albin Michel 1979
Simon Frith, Andrew Goodwin & Lawrence Groosberg (et al.) *Sound and vision* Routledge 1993
Christophe Geudin *Dictionnaire essentiel du documentaire rock* Les cahiers du rock 2010
Eduardo Guillot *Rock et ciné* La Mascara 2000
Peter Guralnick *Last train to Memphis* Abacus 1994
Peter Guralnick *Careless Love, the unmaking of Elvis Presley* Abacus 1999
Donna Harraway *Manifeste Cyborg et autres essais* Anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan. Exils 2007
Alain Lacombe *L'écran du rock, 30 ans de cinéma et de rock music* Lherminier 1985
James Lastra *Sound technology and the american cinema. Perception, representation, modernity* Columbia University Press 2000
Dominique Leroy *Histoire des spectacles en France* L'Harmattan 1990
Robert M. Lewis *From traveling show to Vaudeville. Theatrical spectacle in America 1830-1910* John Hopkins University Press 2003
Ian MacDonald *Revolution in the head. The Beatles 'records and the sixties* Pimlico 1998
Raymonde Moulin *De la valeur de l'art* Flammarion Paris 1995
Pierre Pasquier et Anne Surgers *La Représentation théâtrale en France au XVIIe siècle* Armand Colin 2011
Martial Poirson *Spectacle et économie à l'âge classique : XVIIe-XVIIIe siècles* Garnier 2011
Jacques Portes *De la scène à l'écran. Naissance de la culture de masse aux États-Unis* Belin 1997
François Ribac "When rock songs meet movies", in NT Binh, Sabine Abhervé et José Moure (et. al) *Musiques de films, nouveaux enjeux* Les Impressions Nouvelles 2014
François Ribac "Le rock filmé", p.81-88 in N. T. Binh (et. al) *Musique et cinéma, le mariage du siècle ?* Actes Sud/Cité de la Musique 2013
François Ribac & Gulia Conte *Les stars du rock au cinéma* Armand Colin 2011
François Ribac *L'avaleur de rock* La Dispute 2004 a
François Ribac (sous la direction de) "Rock et cinéma" numéro hors-série de *Volume !* Éditions Mélanie Séteun 2004 b
François Ribac et Thierry Jousse "Rock et cinéma, une filiation" pages 108 à 115 in *Mouvements* n° 26 mars-avril 2003
Pamela Robertson *Guilty Pleasures Feminist Camp from Mae West to Madonna* Tauris 1996
David Robinson, Jean-Christophe Marti et Marc Sandderg *Musique et cinéma muet* Réunion des musées nationaux 1995
Jonathan Rommey & Adrian Wooton *Celluloid Jukebox* British Film Institute 1995
Linda Sandahl *Encyclopedia of rock music on film* Blandford Press 1987
Jon Savage *England's dreaming. Sex pistols and punk rock* Faber and Faber 1991

Cathy Schwichtenberg (et al.) *The Madonna connection. Representational politics, subcultural identities and cultural theory* Westwiew Press 1993
Ben Singer *Melodrama and modernity. Early sensational cinema and its context* John Belton Editor 2001
Jane Sochen *Mae West. She Who Laughs, Last* Harlan Davidson 1992
Steven Soderbergh & Richard Lester *Getting away with it* Faber and Faber 1999
Thomas Sotinel *Rock et cinéma* La Martinière 2012
Kristin Thompson et David Bordwell *Film history* Mc Graw-Hill International Edition 2010
Nick Toshes *Blackface* (traduit de l'anglais par Héloïse Esquié) Allia 2003
Tom Wolfe *Acid Test* (Traduit de l'américain par Daniel Mauroc) Éditions du Seuil Paris 1975
Jean-Claude Yon *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre* Aubier Montaigne 2012
Jean-Claude Yon *Les spectacles sous le Second Empire* Armand Colin 2010