



**HAL**  
open science

# L'improvisation dirigée et la gestuelle chez Zappa : le cas du film "Baby Snakes"

Martin Laliberté

► **To cite this version:**

Martin Laliberté. L'improvisation dirigée et la gestuelle chez Zappa : le cas du film "Baby Snakes". Juliette Boisnel et Pierre Albert Castanet. Frank Zappa L'un et le Multiple, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, pp.155-175, 2017, 979-10-240-0763-2. hal-01721769

**HAL Id: hal-01721769**

**<https://hal.science/hal-01721769>**

Submitted on 23 Mar 2023

**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.

## L'improvisation dirigée et la gestuelle chez Zappa : le cas du film *Baby Snakes* (1979)

Martin Laliberté, Université Paris-Est, LISAA (EA 4120), UPEMLV, F-77454, Marne-la-Vallée, France.

OS Martin Laliberté « L'improvisation dirigée et la gestuelle chez Zappa : le cas du film *Baby Snakes* », in *Frank Zappa, l'un et le multiple*, Juliette Boisnel et Pierre-Albert Castanet (dir.), Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, coll. « Changer d'époque », 2017, p.155-175. hal-01721769.

### Introduction

A l'occasion de cette année d'anniversaire de la mort de Frank Zappa, cette communication se penche sur le travail de chef d'orchestre du musicien californien. Cet article explore la dimension hybride de Frank Zappa, apparemment perché sur la frontière entre le monde populaire de la musique et le monde savant, si cette frontière a bien un sens. A tout le moins, le compositeur californien a su se créer une niche esthétique et professionnelle curieuse, résistant aux catégorisations faciles : tout à la fois *freak* notoire, *guitar hero*, compositeur contemporain au plein sens du terme, amuseur, provocateur et figure publique, chef d'orchestre de jazz d'avant-garde ou de rock, crooner et chanteur de doo-wop sarcastique à ses heures.

Pour souligner l'anniversaire de son décès prématuré et contribuer à un déchiffrement de son œuvre, cet article se penche sur les pratiques d'improvisation et la gestuelle de Frank Zappa, plus particulièrement à la fin des années 1970, lors d'une tournée jubilatoire après la fin de son contrat avec la Warner. Cette période est intéressante car Zappa est alors encore partiellement lié aux avant-gardistes *Mothers of Invention*, tout en dirigeant une formation essentiellement rock et jazz-rock de grand talent. Le fort potentiel musical de cet effectif lui permet ainsi des explorations typiques de l'art dit savant et un fonctionnement rock plus accessible et rentable au plan économique.

Au niveau de la méthode, ce travail propose de prendre au sérieux le positionnement mi-savant, mi-populaire de Frank Zappa et d'étudier cette dualité en soi, sans force le trait ni dans la direction savante ni dans la direction populaire. D'autre part, la tournée de 1977 et le film *Baby Snakes*<sup>1</sup> (1979) qui en découle ont été retenus car, outre l'accès facile à ce document, cette période constitue un point charnière dans la carrière du compositeur américain. Comme nous le verrons, la phase la plus expérimentale (1966-1979) se termine pour un temps et le succès commercial à grande échelle se profile alors.

Pour contribuer à une connaissance plus approfondie de son œuvre, les nombreuses facettes de l'improvisation dirigée de Zappa et ses dimensions gestuelles sont étudiées en quatre temps. Après une mise en contexte de la musique du compositeur californien et de sa dualité constitutive, les principales caractéristiques stylistiques et sonores sont discutées. Ensuite les gestes de direction de Zappa sont étudiés et mis en perspective. Enfin, une

---

<sup>1</sup> Frank Zappa, *Baby Snakes, a movie about people who do stuff that is not normal* (1979), DVD, Eagle Rock, 2003, 166 minutes, ASIN B0000JML7G.

dernière partie confronte cette gestique aux grands modèles musicaux et instrumentaux, pour en révéler les aspects vocaux, percussifs et, surtout, mixtes qui le caractérise.

## I Contexte : Frank Zappa, un compositeur contemporain à Los Angeles

...Un vrai (...), c't'un communiste de cœur, c't'un socialiste d'esprit, pis c't'un capitaliste de poche<sup>2</sup>

La carrière et la musique de Frank Zappa exigent un travail particulier du musicologue, s'il ne veut pas les dénaturer ; il faut trouver un positionnement analytique juste et équilibré. Une compréhension de cette musique passe par une compréhension de sa situation de compositeur contemporain autour de Los Angeles à partir du milieu des années 1960. Il est intéressant de rechercher comme lui un équilibre entre le R&B, le doo-wop, le rock-n'-roll, le jazz, les folies *freak*<sup>3</sup> et soixante-huitardes et de réelles recherches d'avant-garde musicale.

Comme on ne peut manquer de le voir tout de suite en étudiant Frank Zappa<sup>4</sup>, sa carrière est constamment marquée par une double tentation : un goût profond pour l'art musical contemporain savant et une recherche de l'indépendance économique permise par le monde musical commercial. Comme il lui semble impossible de gagner correctement sa vie dans le contexte musical américain, vu son tempérament d'autodidacte, et vu son goût réel pour les musiques populaires de sa génération, la recherche d'autonomie financière lui a rapidement semblé le meilleur chemin. Je crois qu'il faut le croire lorsqu'il dit vers la fin de sa vie<sup>5</sup> être un « conservateur pratique », un capitaliste libertaire mais conservateur.

Il en aurait peut-être été différemment s'il avait grandi ailleurs qu'à San Diego puis à Lancaster<sup>6</sup>, petite ville à l'orée du désert et d'une grande base militaire, deux villes à la fois loin et proches de Los Angeles. Mais comme il ne vient pas de New York, Chicago, ni même de San Francisco, la métropole californienne doit être prise en compte ici. Pas que pour avoir une image médiatique et gagner sa vie : lors qu'on est de LA, on a des valeurs et envies en conséquence : c'est la ville du confort de vie, la capitale culturelle incontournable de l'Ouest, la ville de tous les virtuoses (acteurs et musiciens) mais aussi la ville du commerce sans pudeur. LA est encore une ville au mode de vie très tôt décomplexé (sexualité ouverte, folies diverses) mais aux valeurs conservatrices, au fond.

En plus de ce contexte, les aspects contradictoires de Frank Zappa pourraient aussi s'expliquer comme une recherche de distinction : avoir une pratique musicale originale et personnelle mais gagner sa vie dans un monde californien où le divertissement règne sans conteste. Ses « folies » diverses pourraient-elles n'être qu'une façon extravagante de se démarquer dans une ville très compétitive ? On pourrait citer ici les deux labels qu'il cofonde

---

<sup>2</sup> Cette boutade contradictoire d'Yvon Deschamps, humoriste québécois né en 1935 me semble typique des contradictions des artistes nord-américains de cette génération. « Yvon Deschamps » in [fr.wikipedia.org](http://fr.wikipedia.org/wiki/Yvon_Deschamps). [http://fr.wikipedia.org/wiki/Yvon\\_Deschamps](http://fr.wikipedia.org/wiki/Yvon_Deschamps). Tous les sites internet cités dans ces articles ont été vérifiés en octobre 2014.

<sup>3</sup> Le milieu *freak*, apparenté au mouvement *hippy*, reste passablement distinct (plus festif, moins politique ? et légèrement plus tardif) ; c'est un milieu anticonformiste et expérimentateur caractéristique de la région de LA, alors que le mouvement *hippy* est plus centré sur San Francisco.

<sup>4</sup> Les principales références pour ce travail sont : Frank Zappa (with Peter Occhiogrosso) *The real Frank Zappa book*, New York, Touchstone /Simon & Shuster, 1989, 352 p ; Barry Miles *Zappa : a biography*, Londres, Atlantic, 2004, 464 p. ; Andrew Greenaway, *Zappa the hard way*, Londres, Wymer, 252 p. et le cycle des articles Wikipedia en anglais et en français, en débutant par « Frank Zappa » in [fr.wikipedia](http://fr.wikipedia.org/wiki/Frank_Zappa).. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Frank\\_Zappa](http://fr.wikipedia.org/wiki/Frank_Zappa). Voir tous les liens connexes de Wikipedia.

<sup>5</sup> Frank Zappa 1989, op. cit. p. 315.

<sup>6</sup> La famille Zappa a beaucoup bougé durant toute la jeunesse de Frank, de Baltimore à la Floride puis de haut en base de la Californie. Zappa et Occhiogrosso, op. cit. p. 15-36.

avec Herb Cohen en 1966 : « Bizarre » et « Straight » : deux groupes d'artistes entre expérimentation et « écurie » musicale plus commerciale<sup>7</sup>. Le « vendable » finançant l'expérimental ? Il intervient peut-être ici une part de calcul et de cynisme qui pourrait étonner un peu face à l'image publique extravagante du compositeur californien.

La question pourrait d'ailleurs être bien plus simple. Si on observe souvent que les artistes d'une génération donnée tentent la synthèse de ce qui l'a passionné chez ses prédécesseurs et la conciliation des oppositions anciennes<sup>8</sup>, alors il devient assez compréhensible que Zappa ait tout naturellement tenté de fusionner les musiques d'avant-garde et les musiques américaines électriques.

Ne tranchons donc pas trop vite. Les paradoxes non résolus font tout l'intérêt de Frank Zappa.

Un métissage post-moderne bien avant la lettre ?

Le premier projet de Zappa apparaît avoir été la carrière de compositeur savant. Cela dit, à part sa formation aux percussions orchestrales en cours d'été<sup>9</sup> et sa participation aux activités musicales de son *high-school*, il n'a pas pu<sup>10</sup> ou voulu<sup>11</sup> suivre une formation académique et a toujours préféré l'auto-apprentissage. Toute sa vie, il apparaît comme un lecteur assidu de partitions et de livres, un auditeur curieux de radio, disques, cinéma et télévision, bien que souvent limité par ses petits budgets de jeunesse. Les années durant lesquelles il effectue ces apprentissages, la fin des années 1950 et le début des années 1960 sont marquées à la fois par les héritages avant-gardistes de Webern, Stravinsky et Varèse<sup>12</sup> et par les iconoclastes américains comme Cage<sup>13</sup> et les acteurs des happenings ou des mouvements contre-culturels. On remarque aussi chez lui la convergence californienne de l'image et du son. Zappa a toute sa vie œuvré entre les deux champs artistiques. Cela est un des raisons pour lesquelles ce travail cite beaucoup de documents audiovisuels.

Une des ses premières apparitions télévisées nous donne un bel exemple de convergences californiennes : à vingt ans, avant la moustache, il tente d'apparaître comme un compositeur de musique d'avant-garde aux fortes inspirations cagiennes dans le *Steve Allen Show* en 1963<sup>14</sup>. Il crée un certain effet dans ce programme de variétés en faisant une sorte de happening musical autour d'une bicyclette amplifiée jouée comme un instrument de percussion (un an avant *Mikrophonie I* !), avec accompagnement d'instruments improvisateurs, d'une bande magnétique préparée par ses soins et de lecture de texte. La

---

<sup>7</sup> On trouve un excellent documentaire sur cette question précise : Tom O'Dell, *From Straight to Bizarre Zappa, Beefheart, Alice Cooper and Los Angeles' Lunatic Fringe*, 161 minutes. Visible sur YouTube [https://www.youtube.com/watch?v=fX\\_bnR1SZRM&list=RdFfX\\_bnR1SZRM#t=1](https://www.youtube.com/watch?v=fX_bnR1SZRM&list=RdFfX_bnR1SZRM#t=1).

<sup>8</sup> On pourrait proposer de belles équations comme Boulez = Schönberg + Stravinsky + Ravel ...

<sup>9</sup> Zappa et Occhiogrosso, *op. cit.* p 29.

<sup>10</sup> En raison de ses origines modestes ? *Ibid.* p 15-28. La lecture de cette biographie permet aussi de constater que Zappa est en ascension sociale évidente. Le fait d'être particulièrement intelligent dans un milieu qui ne comprenait pas très bien et dans un contexte d'hostilité plus ou moins latente envers les immigrants italiens l'a sûrement aussi conforté dans son travail solitaire.

<sup>11</sup> Il affirme n'avoir pas été intéressé par une éducation supérieure à 20 ans, sauf pour rencontrer des filles. *Ibid.* p 39.

<sup>12</sup> *Ibid.* p 29-35.

<sup>13</sup> Cela dit, le nom de Cage n'apparaît pas dans la *Freak Out List* (voir la note 16, *infra*), bien que Kagel y soit. Cette influence me semble pourtant partout chez lui, Zappa et Occhiogrosso, *op. cit.* p 140-141, par exemple. Zappa évoque aussi souvent Dada et le surréalisme.

<sup>14</sup> Le 4 mars 1963, au Steve Allen Show, une émission de variétés de qualité à fortes composantes comiques et musicales. Outre la démonstration sonore bruitiste et humoristique, Zappa y parle en particulier de sa musique orchestrale du film « The World's Greatest Sinner » de 1962. [https://www.youtube.com/watch?v=1MewcnFl\\_6Y](https://www.youtube.com/watch?v=1MewcnFl_6Y).

bande a été préparée dans son premier studio, le « Studio Z », à Cucamonga, avant ses premiers ennuis légaux et une peine de prison marquante.

Evidemment, ce genre de parcours et d'événements ne va pas le conduire rapidement à la notoriété musicale ou à l'autonomie financière<sup>15</sup>. Il va plutôt suivre une autre voie.

Gagner sa vie : le R&B et les *Mothers (of Invention)*

How could anybody that liked Varèse and Stockhausen and Schoenberg like doo-wop?!  
But... He did.

He just loved music, period.<sup>16</sup>

Thanks to songs like "Dinah Moe Humm," "Titties & Beer" and "Don't Eat the Yellow Snow," I managed to accumulate enough cash to bribe a group of drones to grind its way through pieces like "Mo 'n Herb's Vacation," "Bob in Dacron" and "Bogus Pomp" (eventually released on London Symphony Orchestra, Volumes I and II)<sup>17</sup>.

Il est important de rappeler que dès son adolescence Zappa aime autant les musiques afro-américaines (R&B, blues, doo-wop, jazz) que les musiques dites savantes. Durant sa jeunesse les disques sont chers et précieux ; tous comptent. Soulignons aussi que cela n'allait pas de soi à la fin des années 1950 qu'un « blanc » écoute et achète de telles musiques. Etait-ce plus facile pour un « déclassé italien » ? Ce goût pour les disques rares s'accroît à la fin du *high-school*, surtout en relation avec son ami Don « Captain Beefheart » Van Vliet<sup>18</sup>. De façon forte son premier disque *Freak Out* (1966), aussi le premier double album de rock, met en évidence une liste de 179 influences sur le groupe, presque toutes disposées en colonnes de 23 noms<sup>19</sup>.

Après avoir abordé la musique comme batteur puis guitariste<sup>20</sup> dans des groupes de R&B comme les *Black Outs* ou les *Soul Giants*, Zappa fonde les *Mothers<sup>21</sup> of Invention* à partir de 1964. Cette nébuleuse de musiciens va constamment évoluer pendant une dizaine d'années, avant de devenir le « groupe de Frank Zappa ».

On peut trouver quatre principales déclinaisons des *Mothers* :

- *Mothers A* : 1965-66, un groupe de R&B un peu métissé. Un groupe fluctuant : Collins, Estrada, Black, Hunt, Sherwood mais qui conserve un peu d'égalité entre ses membres ...
- *Mothers B* : 1966-69, stabilisés et clairement employés par Zappa : autour de Ian Underwood, Gardner, Estrada, Tripp, Preston, Sherwood...
- *Mothers C* : 1970-71, la version « *Flo and Eddie* », un groupe élargi dont : Duke, Dunbar, Underwood et les deux anciens chanteurs du groupe les Turtles.

<sup>15</sup> Son autobiographie, op. cit. développe son long parcours vers la stabilité financière.

<sup>16</sup> Don Preston et George Duke dans le film de Chrome Dreams *The Freak Out List, Frank Zappa Under the Influence* », 2010, Prism films, 60 minutes.

<sup>17</sup> Zappa et Occhiogrosso, op. cit. p 145.

<sup>18</sup> *Ibid.*, op. cit. p. 36-40.

<sup>19</sup> Notons que ce sont des nombres premiers, dans une sensibilité numérolgique caractéristique des musiques sérielles. Cette liste fait l'objet du documentaire de Chrome Dreams, op. cit.

<sup>20</sup> Il effectue aussi de petits boulots de 1960 à sa professionnalisation musicale autour de 1963, Zappa et Occhiogrosso, op. cit. p 40-44.

<sup>21</sup> Un nom faisant référence à l'expression « motherfucker » encore assez inusitée en 1964 et à la notion de « putain de sa mère de musiciens ». Pour les médias, le nom sera adouci ensuite en référence à l'expression « nécessité est la mère de l'invention ».

C'est l'époque de l'incendie du Casino de Montreux et de l'agression à Londres, puis de la longue convalescence de FZ.

- *Mothers D* : 1973-75, version du théâtre Roxy : Ruth Underwood, Duke, Brock, Fowler, Thompson, Ponty, Humphrey, Marquez...
- Enfin, les *Mothers* évoluent à partir du milieu de cette décennie vers le « groupe » de Zappa, 1975-88. Cette forme est celle du plus grand succès médiatique et public, après le succès critique de 1968-75. Le film *Baby Snakes* met en scène la version de 1977 du groupe.

On constate, comme chez Miles Davis<sup>22</sup>, que le compositeur s'entoure d'une série d'artistes assez importants et que les Mothers ou les groupes ultérieurs agissent comme une véritable « pépinière de talents » : « Do like I do. Hire the handicapped » conseille-t-il à Tommy Mars plus tard<sup>23</sup>. Celui-ci complète : « That made so much sense to me : You get somebody who's young, who's hungry ». Voici une sélection de jeunes musiciens étant passés chez Zappa : les frères Brecker, Terry Bozzio, Adrian Belew, Steve Vai, Warren Cucurullo, Vinnie Colaiuta, Eddy Jobson, Tommy Mars, Patrick O'Hearn, Chad Wackerman, Ike Willis, Scott Thunes... Sans oublier les anciens Mothers qui reviennent ponctuellement : Brock, Duke, Fowler ou ses propres enfants, Moon et Dweezil ...

A part peut-être la version A, ces formes d'ensembles ont un but assez clair : outre lui permettre de mener une activité musicale régulière, les profits dégagés par les tournées servent à payer les projets personnels du compositeur et sa vie de famille. Les musiciens sont clairement des employés salariés<sup>24</sup>, facilement disponibles, même en dehors des tournées. Souvent, certains d'entre eux, Adrian Belew, par exemple, vivent un temps à domicile chez les Zappa, avec d'autres assistants : un ingénieur du son, un archiviste, des « baby-sitters »<sup>25</sup>... Il faut remarquer que contrairement aux compositeurs officiels subventionnés par l'Etat ou les mécènes, ou aux compositeurs devant vivre d'autre chose, que la solution choisie par Zappa est assez réussie financièrement et artistiquement. Cela dit, après le semi-échec de la tournée de 1988<sup>26</sup> et le début de sa prise au sérieux par le monde musical savant, Zappa délaisse complètement le concert de rock.

## II Etude des principaux éléments du langage musical de Zappa

« ...je me persuade, de plus en plus, que la musique n'est pas, par son essence, une chose qui puisse se couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle. Elle est de couleurs et de temps rythmés.... »<sup>27</sup>.

If any of my kids ever asked me that question, the answer would have to be: "*What I do is composition.*" I just happen to use material other than *notes* for the pieces.

Composition is a process of organization, very much like architecture. As long as you can conceptualize what that organizational process is, you can be a 'composer' -- in any MEDIUM you want.

<sup>22</sup> *The Freak Out List*, développe aussi cette question intéressante.

<sup>23</sup> Robert L. Doerschuk « The Zappa legacy, veterans of his keyboard chair recall the life & work of Frank Zappa » *Keyboard Magazine*, avril 1994, Cupertino, Miller Freeman, p 68. L'ensemble de cet article apporte d'excellents témoignages des principaux musiciens de Zappa.

<sup>24</sup> Il parle de la tension inévitable que cela engendre dans son documentaire sur le film *200 Motels* : Frank Zappa (et Roelof Kiers), *The True Story of Frank Zappa's 200 Motels*, 1988, VHS, 59 minutes.

<sup>25</sup> Zappa et Occhiogrosso, *op. cit.* p 101-102. Voir aussi Mathew Longfellow *Classic Albums : Frank Zappa – Apostrophe (' ) / Over-Nite Sensation*, DVD, Eagle Rock, 2007, 97 min.

<sup>26</sup> Andrew Greenaway, *op. cit.*

<sup>27</sup> Claude Debussy à Jacques Durand, 1907, cité dans Timothée Horodyski, *Varèse : héritages et confluences* (les masses sonores – l'espace du son – la spatialisation), Villeneuve-d'Ascq, Septentrion, coll. « Thèses à la carte », 2000, p. 223. Cette thèse est à recommander pour toute étude de Varèse.

You can be a 'video composer,' a 'film composer,' a 'choreography composer,' a 'social engineering composer' -- whatever. Just give me some *stuff*, and I'll organize it for you. That's what I do<sup>28</sup>.

## A la recherche de l'imaginaire sonore de Zappa

C'est à ce niveau que la multiplicité de Zappa se révèle concrètement. Sa notion d'une *electric chamber music* fusionne les héritages des musiques d'avant-garde et des musiques R&B, jazz et rock qui passionnaient sa génération. Détaillons un peu ces aspects complémentaires.

Héritages des avant-gardes de 1900-1970 : Schönberg, Stravinsky, Varèse, Cage et théâtre musical

Comme on l'a vu dans la première partie Frank Zappa hérite d'une part des avancées de la musique moderne et contemporaine dite savante. C'est-à-dire qu'il a intégré très tôt durant ses années de *high-school*, plusieurs aspects stylistiques qu'il a ensuite approfondi en fonction de ses écoutes de disques, lecture de partitions et de livres. Il est utile d'en faire une première liste spécifique :

### Eléments stylistiques principaux

Eléments « savants » :

- modalité, tonalité élargie, atonalité, échos dodécaphoniques hérités de Schoenberg et Webern<sup>29</sup> ;
- goût pour les masses sonores et clusters, hérités de Cowell, Cage, ou Xenakis ?
- rythmes irrationnels, polymétrie, polyrythmie. Un travail rythmique post-Stravinsky, Varèse et Stockhausen ;
- un goût pour le travail du timbre et du son (Ravel, Varèse, Forsythe, Sessions) ;
- goût pour les bois, cuivres, claviers, moins pour les cordes frottées (Varèse encore) ;
- forme ouverte et improvisation dirigée, en héritage de Cage ou Dada ;
- une esthétique du collage, de la juxtaposition, de l'irruption, de l'ironie distanciée cagienne et soixante-huitarde ;
- un goût pour l'humoristique et le théâtral (Cage, Kagel) ;
- recherches électroacoustiques et technologiques permanentes, de la bande magnétique concrète au Synclavier<sup>30</sup>/studio numérique performant. Les influences sont Stockhausen, peut-être Schaeffer<sup>31</sup>, et toute leur descendance.

Son espace mental a quelque chose de plastique, proches de celui de Varèse qui pense la musique en timbres, blocs, points et courbes dans le temps, fig. 1 :

---

<sup>28</sup> Zappa et Occhiogrosso, *op. cit.* p 139. On remarque la nature intrinsèquement multimédia de cette position artistique.

<sup>29</sup> Les noms cités ici viennent principalement de la *Freak Out List*.

<sup>30</sup> Un des premiers synthétiseurs numériques, développé de 1972 à 1993 et au-delà par Jon Appleton et ses collègues au Dartmouth College.

<sup>31</sup> Il n'apparaît pas dans la *Freak Out List* bien que le collage sonore complexe soit un des principes du travail de Zappa.

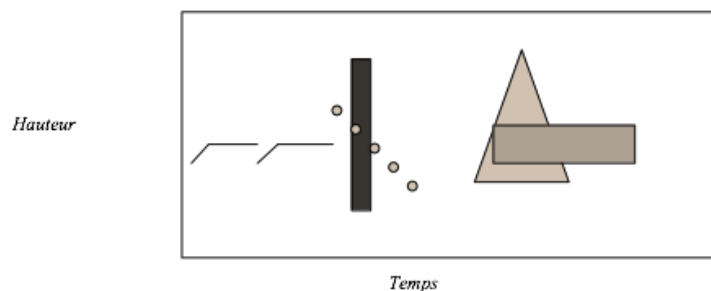


Fig. 1. L'espace mental hérité de Varèse ?

Sur cet « écran sonore », la musique devient un jeu de couleurs et de formes disposées dans le temps et la hauteur. Une des hypothèses principales de ce travail est que, comme un grand nombre de compositeurs contemporains savant, Frank Zappa participe de la mutation plastique de l'imaginaire sonore initiée par Schoenberg et Debussy et renforcée par Stravinsky, Varèse, Ligeti, Xenakis ou la musique électroacoustique et numérique<sup>32</sup>. Comme chez ses devanciers « savants », pour remplacer la dynamique d'une musique tonale défunte, la musique se manipule désormais comme une matière plastique multidimensionnelle<sup>33</sup>.

Cela dit, il faut simultanément souligner ses héritages des musiques dites populaires, tout aussi actives pour Zappa.

#### Eléments « Populaires » :

- modalité, tonalité élargie, éventuellement clusters et masses ;
- travail rythmique jazz et post-rock...
- forme ouverte et improvisation dirigée free-jazz ou jazz ou blues ou rock ;
- goût pour les guitares électriques, bois, cuivres, claviers, moins pour les cordes frottées (fanfares) ;
- recherches électroacoustiques et technologiques permanentes, de la bande concrète au Synclavier/studio numérique performant ;
- une esthétique post-Beatles du collage, de la juxtaposition, de l'irruption, de l'ironie distanciée ;
- un goût pour l'humoristique et le théâtral (vieux adage du showbiz : « Make'em laugh<sup>34</sup> »).

Deux choses sont à signaler ici. D'une part, le goût sincère de Zappa pour les musiques populaires le pousse souvent à conserver des éléments d'écriture traditionnels ou son orchestration électrique moderne. Cela l'arrange aussi dans une perspective lucrative : le public est moins dérouté. D'autre part, le contexte de la maturation de son écriture, la milieu et la fin des années 1960, est particulier car à ce moment, il y a des convergences importantes<sup>35</sup> : les musiciens de jazz et de rock sont devenus curieux et introduisent souvent des éléments de sophistication musicale dans leurs œuvres et, encore plus important, une part

<sup>32</sup> Makis Solomos *De la musique au son*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2013, 545 p.

<sup>33</sup> Martin Laliberté « Origines et devenir des « nouvelles technologies musicales ». in *Musiques, arts et technologies : pour une approche critique*, R. Barbanti, E. Lynch, C. Pardo et M. Solomos (éd.), Paris, l'Harmattan, coll. « Musique Philosophie », 2004, p. 347-360.

<sup>34</sup> Le grand numéro de Donald O'Connor dans *Singin' in the Rain* de Gene Kelly et Stanley Donen (1952) a quelque chose de pré-zappaesque dans son excès.

<sup>35</sup> Ce point est développé de façon intéressante dans *The Freak Out List*, *op. cit.*, en particulier par Don Preston et George Duke.



significative du public est prête à suivre. Après les Beatles, le public achète des disques<sup>36</sup> de Stockhausen, Stravinsky, ou des électroacousticiens ; de 1969 à 1975, le jazz-rock et le rock progressif se développent et obtiennent des disques d'or ou de platine. Cette convergence historique explique pourquoi on retrouve certains éléments dans les deux listes précédentes. De plus, les technologies du son ont énormément progressé depuis que les musiciens « populaires » s'y sont intéressés, ce qui a permis en retour des développements « savants » considérables.

Après ce rapide survol des éléments stylistiques de la musique de Zappa, passons à une étude de sa gestique particulière.

### III A la recherche d'une gestique adaptée : contemporaine et jazz rock

Les convergences spécifiques de la musique de la musique du compositeur l'ont amené à développer une série d'outils étonnants dans un contexte plutôt rock et jazz. En conséquence de ses choix musicaux et esthétiques, Zappa a dû trouver différents moyens pour diriger ses interprètes, éventuellement aussi le public. Plusieurs difficultés étaient à résoudre :

- avoir une gestique efficace pour diriger une musique complexe (c'est un problème de chef usuel) ;
- se faire comprendre et diriger des non-lecteurs ou des mauvais lecteurs autant que des lecteurs confirmés (cela se lie à la nature hétéroclite de ses ensembles) ;

Il lui fallait donc trouver gestes pertinents dans un contexte de méfiance du public et des musiciens issus du monde populaire envers l'art savant et de ses usages/codes. La peur d'un certain ridicule — la très américaine peur de se montrer « supérieur », ou « snob » —, qui était périlleux pour l'image de rockeur et les finances de Zappa. Ce problème se nuance car après 1960 le jazz est considéré comme une musique « savante » aux USA, au point de devenir pour plusieurs la musique « classique » nationale. Par exemple, la gestique de direction des *big-bands* se stabilise rapidement dans les années 1940 et influence Zappa en partie. D'autre part, la fin des années 1960 était aussi assez permissive à tous niveaux : les excentricités étaient désormais admises voire attendues, pourquoi pas des gestes de direction musicale pour un groupe de rock ?

Concrètement, Zappa élabore peu à peu une gestique personnelle que l'on peut étudier.

#### Typologies gestuelles

Quatre typologies se dégagent des films de ses concerts et travaux de studio. Une première typologie explicite se dégage d'une émission de télévision australienne de 1973, retrouvé sur YouTube<sup>37</sup>. C'est la gestique de l'époque des Mothers A, B et C mais dans ce cas, ces gestes sont utilisés pour diriger le public dans la salle du studio de télévision, fig. 2 :

Fig. 2. Typologie I : Gestes de base

No	Geste à une main	Effet	Commentaire

<sup>36</sup> La fameuse collection « Prospective 21<sup>e</sup> Siècle » débutée en 1967 chez Philips vient ici en mémoire.

<sup>37</sup> C'est un talk-show nocturne diffusé en 1973. <http://www.youtube.com/watch?v=i-WCxPXCKgg>.

1	index en balayage	« <i>claps</i> »	débute et arrête applaudissements effets de « stéréo » et de masse
2	2 doigts vers haut	« <i>poot</i> » son très grave, flatulant	son granuleux grave avec sa part comique assumée
3	2 doigts vers bas	« <i>grunt</i> », « <i>bump cut-off</i> » son très grave fort et court	punctuation claire à la fois humoristique et fonctionnelle
4	médius vers le haut avec mouvement du bras	« <i>peep</i> » note la plus aiguë	doigt et bras d'honneur mais aussi « <i>shriek</i> » du jazz et effet contemporain connu
5	gestes de coupures (main paume vers cible, balayage...)	coupe	pas explicite mais utilisé moyennement efficace (autodidacte)
6	main demi-fermée, doigts vers cible, mouvement en profondeur (dynamique) et de bas en haut (hauteur)	note aléatoire avec mouvement dynamique et de hauteur du son	chironomie avec sensibilité électroacoustique ose plus avec musiciens confirmés

Les gestes se font de la main droite, la gauche pouvant rester sur la guitare et enchaîner rapidement en fonction de l'arrangement musical. Ils déclenchent des effets sonores amusants de punctuation musicale et d'ironie (gestes 2, 3, 4), ou bien permettent un travail de la masse sonore (gestes 1, 5 et 6). On sait que Zappa n'a pas suivi de formation de chef d'orchestre. Il a apparemment élaboré ses gestes en lisant des ouvrages sur la question en bibliothèque, en observant des chefs (à l'époque des fanfares ou de *200 Motels*) et en travaillant par lui-même<sup>38</sup>. On remarque aussi le lien du geste 4 avec les sons particuliers des vents du jazz et du blues (*shriek, drop, doit...*).

La seconde typologie, issue des commentaires des Mothers A et B dans différents documentaires retrouvés en ligne<sup>39</sup>, développe la première mais se destine davantage aux musiciens qu'au public. Les gestes sont très proches mais utilisés d'une façon souvent plus élaborée car les musiciens les connaissent bien et ont répété abondamment, fig. 3 :

Fig. 3. Typologie II : Gestes pour les Mothers

No	Geste à une main	Effet	Commentaire
1	médius	<i>peep</i>	similaire tableau précédent
2	main ondulante	« <i>bouiaaah</i> » son à hauteur fluctuante	<i>bends</i> de guitare et jazz et geste électroacoustique
3	rotation de la main, doigts vers le bas	dirige solos improvisés	<i>fills</i> du jazz / blues / rock mais langage de FZ
4	poing vers le haut	cluster grave	ou vers le bas ?
5	5 doigts, main vers cible, mouvement pulsé	indique 5 / 8 et donne tempo en battue asymétrique (2+3)	fonctionne aussi pour les 7/8, 11/8 et superpositions de mesures et tempos (xenochronie avant la lettre)

Ces gestes élaborés sont aussi visibles dans les concerts au théâtre Roxy de 1973<sup>40</sup> et dans le *Dub Room Special*<sup>41</sup>. Grâce à eux, Zappa peut sculpter le son en direct.

<sup>38</sup> Ce qui a étonné ses musiciens issus des « conservatoires » américains, comme Don Preston, Ian Underwood, Ed Mann...

<sup>39</sup> Principalement celui-ci : « Frank Zappa 1940-1993 », *Late Show Special Broadcast*, 1993, 60 minutes environ. Visible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=ZuhoavP4k4c>.

<sup>40</sup> Deux beaux extraits sont visible sur YouTube : [https://www.youtube.com/watch?v=lnDqHppWS\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=lnDqHppWS_Q) et <http://www.youtube.com/watch?v=usC2msFdX94>. Le travail gestuel atteint un développement de *Sound Painting* avant la lettre.

Les autres typologies peuvent être construites à partir de *Baby Snakes*. Deux formes émergent. Une première résulte de l'étude des geste de Zappa dirigeant des musiciens en studio (Bozzio, Mann et Mars, les mieux formés musicalement) pour réaliser la bande-son des animations de pâte à modeler par Bruce Bickford, fig. 4 :

Fig. 4. Typologie III : *Baby Snakes* studio

No	Geste principalement md	Effet	Commentaire
1	pointe cible	attire attention, souvent confirmé tête et sourire	geste de chef assez classique et efficace
2	prépa et impulsion	paire cymbales Mann et montée bruit synthé Mars	
3	pointe cible 2	roulement rotos-toms Bozzio	
4	coupure à 2 mains semi-circulaire de tous les musiciens	coupure brève	
5	prépa et impulsion	cymbale splash	
6	signe ok, balayé	tenue voix et coupure	
7	pointe cible	cri aigu	
8	2 mains mouvement latéral non synchronisé	fouillis de sons voix indépendants (quelques percussions)	
9	geste général	cris aigus	
10	pointes cibles variées et différentes gestes rapides	rires à 3 comme sommet	
11	de face pointe cibles, confirmation regard et sourire	ponctuations, caractère et coupures	
12	gestes en 8	pagaille sonore 3 couches	comparable geste rotation
13	vers bas	cri medium avec ponctuations percussions	
14	mimiques faciales	?	
15	ok et faciales crooner	Mouvement ondulant du son ?	
16	à la batterie Simmons	jeu paramètres	

Dans ce travail audio-visuel, la musique et l'image sont interactions complexes et la palette gestuelle est beaucoup plus diversifiée. Zappa a à cette époque acquis de l'expérience de chef et utilise parfois ses deux mains, ainsi que des mimiques faciales. On pourrait comparer ces gestes aux suggestions de Guy Reibel dans ses *Jeux vocaux*<sup>42</sup>, bien que serais surpris si Zappa ait eu connaissance de cet œuvre. La convergence résulte plutôt d'une même mutation plastique de la musique et d'un travail pratique en recherche d'efficacité. On peut aussi comprendre l'intérêt de Zappa pour les pâtes à modeler et les animations fluides de Bickford : les deux participent d'une conception très continue du temps, de l'espace, de la matière et du son, ce qui se rattache directement aux héritages savants depuis Schönberg.

<sup>41</sup> Frank Zappa, *The Dub Room Special*, DVD, Eagle Vison, 1982, 90 minutes. Cette œuvre vidéo combine une émission de télé de 1974 de grand intérêt (les Mothers D), quelques animations de Bruce Bickford et un concert de 1981.

<sup>42</sup> Guy Reibel, *Jeux musicaux*, volume 1, « jeux vocaux », Paris, Salabert, 1984, 274 p.

La dernière typologie se dégage des extraits de concert de ce même DVD, en particulier de la scène où Zappa dirige l'ensemble et son vieux comparse des Mothers A et B, Roy Estrada, fig. 5 :

Fig. 5. Typologie IV : *Baby Snakes* concert

No	Geste	Effet	Commentaire
1	balayage général	met fin impro percussions	2 mains, posé guitare
2	pointe et indique tempo	lance l'accompagnement du « trombone humain »	
3	tire fils et jette en l'air	vague sons synthé (2e fois) puis cluster ponctuation	
4	rire	réaction Mars au piano	FZ fait sa tête de crooner, rit du côté musique de strip-tease du moment
5	geste général 2 mains bas	coupure et ponctuation ( <i>grunt</i> ) + éclairage solo synthé	
6	pointe percussions, <i>poot</i> et coupe	ponctuation percussions et piano	
7	doigts solo synthé puis tourne	prolonge solo et fait tourner caméra	
8	FZ appelle Estrada : "get the gas mask <sup>43</sup> "	Le fait sortir en costume avec masque	mitre et cotte de mailles, masque à gaz
9	geste de coupure général et lance percussions	percus sèches et voix Estrada au micro	nb dispositif percus : claviers, blocs, cloches, gr. C., congas, cloches
10	parle (scène « Lonely Boy »)	Estrada chante et sons voix	sons tenus puis bruits puis bénédiction avec masque
11	balayage	pour impros de transition	fond sons vocaux délirants continus q-crooner
12	<i>Grunt</i>	ponctuation tous	
13	pointe Belew	cymbales	Estrada sons tenus et « Please, help me »
14	pointe trois musiciens	trois ponctuations percussives	« Please » en augmentation-densification (passage au percussif)
15	pointe trois musiciens	trois ponctuations percussives orgue en fond (son liturgique)	bénédiction main, rires fous et cris
16	pointe basse	lance basse et retour sons tenus et harmoniques	matière élastique
17	tournoiements 1 main+ bras	sirène tournante avec roulements divers	Estrada "I can't"
18	rapproche mains	resserre l'ambitus (hauteur et dynamique)	
19	éloigne mains	effet inverse	cris sourds et hachés
20	fait courir sa main	solos le suivent	

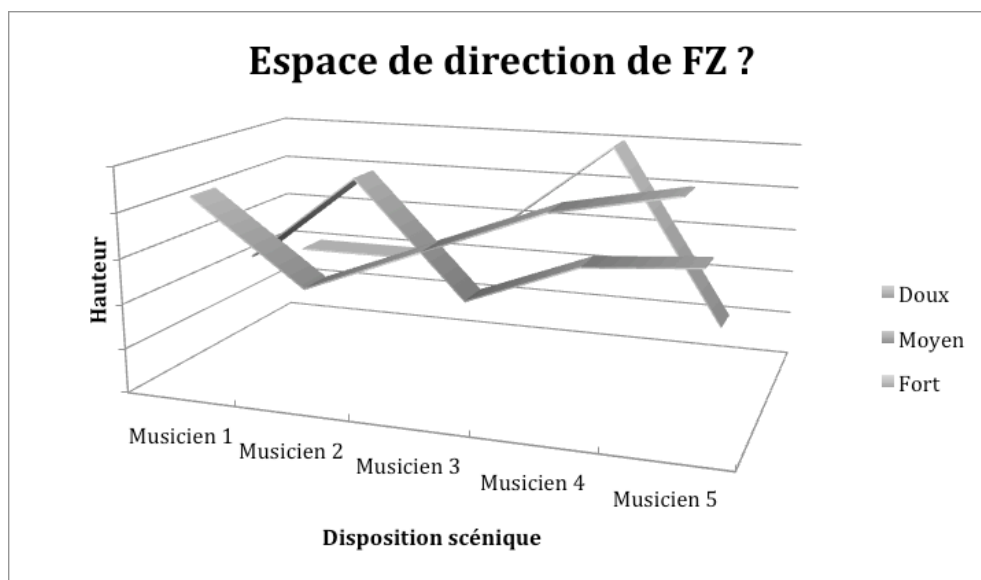
<sup>43</sup> La fascination de Zappa pour les masques à gaz remonte à son enfance de fils d'un employé de l'industrie militaire, Zappa et Occhiogrosso, *op. cit.* p 15-21.

21	pointe instruments perc. de proche	Mann suit	plus précis et nuancé
22	"A" puis main à plat en rythme	La majeur	nb bonne anticipation
23	"C" main ouverte	Do majeur	
24	gestes d'animation pompeux	gestes romantiques un peu ridicules	animation de tous
25	laisse filer et indique ponctuations	Cibles réagissent	liberté et détail
26	gestes tournoyant	Solos	
27	FZ joue du Estrada par gestes variés	cris et mimiques, ponctués musiciens	On remarque le contrôle de micro d'Estrada

Ce quatrième cas est le plus développé, à cause de la longueur du morceau et parce que ce travail gestuel est le principal objet de la séquence théâtre-musical. Les autres concerts et enregistrements cités ont probablement des développements aussi, bien que non montrés dans le montage. Cela dit, la comparaison des différents gestes au fil du temps, des petits gestes du guitariste-leader de 1968 à la direction musicale développée de 1977 et, encore plus des années 1980-90 laisse penser que Zappa se détourne de la guitare pour investir davantage ce champ. Il a même dirigé des œuvres de Varèse pour son usage personnel<sup>44</sup>. Sa direction de l'Ensemble Modern en 1992<sup>45</sup> constituerait alors l'apogée de cette évolution.

Pour terminer cette partie, on peut se demander qu'est-ce que Zappa dirige, au juste ? Quel est l'espace mental qu'il manipule, fig. 6 ?

Fig. 6. Espace mental pour direction musicale ?



<sup>44</sup> Cela est montré dans *The Freak Out List*, *op. cit.*

<sup>45</sup> Tout est bien documenté sur YouTube, par exemple ici : (répétition) <https://www.youtube.com/watch?v=xBIZ7gCJoWE> et (concert complet) <https://www.youtube.com/watch?v=QCSbucdVEkg>.

Le temps est en temps réel, au moment du geste et n'apparaît pas dans cette image. Cela est donc distinct du schéma varésien de la figure 1. Pour condenser la discussion, voici quelques commentaires :

- L'axe de la hauteur fondamentalement continu ici, avec des approximations variables selon les instruments<sup>46</sup>. Tout est susceptible de glissement de hauteur ; ce continuum de la hauteur « savant » est aussi sous-entendu par les *pitch bends* de guitare ou les modulations de synthétiseurs typiques du blues ou rock ;
- Autre élément intéressant, on retrouve une relative continuité de l'axe des musiciens : en concert et en studio, les transferts de gestes fréquents. Comme chez les musiciens spectraux, par exemple, ou dans la musique électroacoustique, les mélanges de timbres de toutes provenances abondent. L'important c'est le résultat global ;
- On retrouve encore des substitutions fréquentes de l'axe de la profondeur pour les nuances dynamiques, alors que traditionnellement, c'est l'étalement radial par rapport au centre ou l'amplitude du geste qui contrôle cet aspect ;
- Dernière différence notable par rapport à la direction classique, il y a peu d'indications de tempo : dans le jazz et le rock la section rythmique s'en charge et fonctionne de façon assez autonome, une fois lancée.

#### IV Timbre : entre le percussif, le vocal et le mixte

Le timbre chez Zappa se révèle paradoxalement traditionnel par certains aspects. Par exemple, il conserve la conception instrumentale d'un contrôle du timbre par sélection d'instruments typés, bien qu'aux sonorités élargies jusqu'à l'extravagance par moment, plutôt que la conception électroacoustique totalement plastique. Cela dit, on constate en même temps une grande modernisation de l'instrumentarium, tant par rapport au jazz qu'à la musique « classique ». Comme je l'ai déjà dit, il souhaite créer une *electric chamber music*. Il reprend ou anticipe par moment l'instrumentarium du jazz-rock des années 1970-80, avec un fort appoint de percussions contemporaines :

- Guitares électriques et vaste panoplie d'effets ;
- Son de guitares attaqués et palm mute, plutôt que sons ordinaires ;
- Beaucoup de distorsion et fuzz ;
- Basses électrique avec et sans barrettes ;
- Piano et orgues électriques à jeux attaqués ;
- Synthétiseurs du jour (EML, Moog, E-mu, Yamaha...) ;
- Voix multiples (doo-wop) très rythmiques et effets fréquents (mode de chants élargis et électronique) ;
- Usage permanent de bandes, *re-recordings*, *overdubs* et xenochronie pour versions finales des disques<sup>47</sup> et des œuvres audio-visuelles. Il est d'ailleurs frappant de constater sa veille technologique permanente : de la vidéo légère aux premiers systèmes numériques, en passant par un grand nombre de prototypes expérimentaux, Zappa utilise systématiquement les technologies de son temps ;

---

<sup>46</sup> Les compositeurs spectraux comme Tristan Murail ont une pratique similaire.

<sup>47</sup> Cela est évident dans le disque et le livret de *Sheik Yerbouti* (1979).

- Les percussions sont systématiques et couvrent toutes les familles : peaux, métaux, bois, claviers et percussions électroniques. Cela confère à sa musique, avec le goût global de Zappa pour la discontinuité, un caractère « percussif » assez net, au sens où je le défend<sup>48</sup>.
- Dans ce sens, ses techniques de temps autonomes, la xenochronie, peuvent accentuer les aspects discontinus et « percussifs ».

Toutefois, sa musique conserve au même moment, une part importante de vocal<sup>49</sup> assez pure :

- mélodies chantées et jouées très fréquentes (aussi pour garder contact avec le public ?)
- timbres souvent harmoniques (claviers, guitares tenues et à feedback, voix vocalisantes...)
- ou plus mixte
- percussions à claviers plutôt que sans hauteur ...
- grille harmonique modale ou tonale des morceaux
- métissages stylistiques
- xenochronie plus horizontale et mélodique

En fait, il utilise systématiquement une palette riche participant à la fois des deux pôles d'attraction ; il favorise les mixtes vocaux et percussifs, fig. 7 :

Fig. 7. La palette sonores étendue de Zappa

---

<sup>48</sup> La théorie des archétypes sonores et musicaux que je propose s'appuie sur deux pôles : la continuité vocale, la discontinuité percussive. Ces deux attracteurs génèrent un domaine dynamique de rencontre : le champ mixte. Voir Martin Laliberté *op. cit.* et, à paraître 2015, *Modèles instrumentaux, modèles musicaux : entre musique et technologies*. Paris : L'Harmattan, coll. « Musique-Philosophie », 350 p.

<sup>49</sup> Toujours au sens où je l'entend.

	vocal	mixte					percussif
		Cri long					Cri Bref
						Ponctuations	
Continuité, horizontalité Harmonicité, voyelles		Chant vocalises	Chant ord	Sprechgesang	Parlando	Parlé ord.	Discontinuité, verticalité Inharmonicité, consonnes
		Guitare à feedback	Guitare saturées	Guitare PM	Guitare attaquée	Guitare bruit	
				Guitare rythmique marquée			
		Synthé harmonique tenu		Synthé inharmonique tenu		Synthé percussif	
		Orgue électrique « clean »	Orgue électrique saturé		Orgue électrique saturé perc		
		Clavinet long		Clavinet sec			
		Piano électrique doux		Piano électrique fort/saturé			
					Marimba doux	Marimba fort	
			Vibraphone doux ped			Vibraphone fort sec	
					Gr. c. orc.	Gr. c. ped.	C. cl
				Triangle	Cloche va.	Toms	Blocs
				Crash longue	Crash frap/sec		Spash
			Gong long	Tam t long	Gong sec		Tam t sec
				Métaux longs		Métaux secs	

On le voit, le centre de gravité de ces sonorités est vers le centre mixte et le percussif, bien que du vocal demeure. Dans ce domaine aussi la pensée de Zappa n'est pas d'un côté ou de l'autre mais se caractérise par la mixité, par les convergences. Cela dit, le percussif est plus significatif chez lui que chez d'autres musiciens plus lyriques et vocaux.

Dans le même esprit, on peut constater que ses gestes de direction sont le plus souvent ponctuels : ce sont des indications de moments<sup>50</sup>/sons discontinus et placés avec soin dans le temps. Toutefois, ces moments déclenchent aussi souvent des gestes plus continus qui culminent plus tard, sur un autre geste percussif. En complément, on retrouve assez souvent des geste de contrôle continus : principalement de la hauteur et de l'intensité, plus rarement de timbre/brillance ou autre aspect timbrique. Enfin, beaucoup de gestes sont de l'ordre de la « direction d'acteur » ou de « performance » : les aspects ponctuels ou continus servent à contrôler le jeu théâtral plus que le son. Dans ce cas, les consignes préalables (convenues d'avance) guident le son.

## Conclusion

En 1977, après « l'enfer des Warner Brothers », Zappa répond au diable de *Titties n' Beer* : « The truth is : I don't belong anywhere », avant de faire danser la salle sur *The Black Page #2*.

Après une explication ésotérique complexe, Zappa conclut : « You and me Bruce, entertainment all the way... »<sup>51</sup>.

Ces éléments d'analyse ne font encore qu'effleurer le sujet mais tentent de poser des jalons utiles. La complexité de Frank Zappa demeure. Il n'y a d'ailleurs guère d'intérêt à

<sup>50</sup> La musique de Stockhausen compte pour lui, comme le rappelle la *Freak Out List*.

<sup>51</sup> Frank Zappa, *Baby Snakes*, op. cit.



éclaircir. Pour le comprendre, il faut accepter que Frank Zappa reste sur le fil du rasoir : musicien à la fois savant et populaire, *guitar hero* et chef d'orchestre, homme de musique et d'image, artiste généreux et entrepreneur froid, *freak* et conservateur, anthropologue amateur d'une société atypique, aimant et détestant les gens, l'Amérique et le monde contemporain<sup>52</sup>.

C'est précisément dans cette richesse qu'il livre un témoignage touchant et pertinent sur le monde actuel et par sa poésie déroutante et amusante lui apporte un certain supplément d'âme.

## Bibliographie

### Ouvrages et articles

Claude Debussy à Jacques Durand (1907), cité dans Timothée Horodyski, *Varèse : héritages et confluences* (les masses sonores – l'espace du son – la spatialisation), Villeneuve-d'Ascq, Septentrion, coll. « Thèses à la carte », 2000, p. 223.

Robert L. Doerschuk « The Zappa legacy, veterans of his keyboard chair recall the life & work of Frank Zappa » *Keyboard Magazine*, avril 1994, Cupertino, Miller Freeman, p 53-68.

Andrew Greenaway, *Zappa the hard way*, Londres, Wymer, 252 p.

Barry Miles *Zappa : a biography*, Londres, Atlantic, 2004, 464 p.

Frank Zappa (with Peter Occhiogrosso) *The real Frank Zappa book*, New York, Touchstone /Simon & Shuster, 1989, 352 p.

Martin Laliberté, « Schaffer today: Preliminary steps toward a renaissance of the schaefferian approach to music? » in J. Zihlerl et V. Bartolic (ed) *Proceedings of the International conference Pierre Schaeffer: mediArt*, Rijeka, Croatie, Editions du Museum d'art Moderne et Contemporain, 2011, p. 102-122.

Martin Laliberté à paraître 2014, « The transformation of musical listening: the case of electroacoustic music », in G.M. Borio (ed), *Actes du colloque international « Musical Listening in the Age of Technological Reproducibility »*, Venise, Fondation Cini, 2014, 23 p.

Martin Laliberté « Origines et devenir des « nouvelles technologies musicales ». in *Musiques, arts et technologies : pour une approche critique*, R. Barbanti, E. Lynch, C. Pardo et M. Solomos (éd.), Paris, l'Harmattan, coll. « Musique Philosophie », 2004, p. 347-360.

Martin Laliberté à paraître 2015, *Modèles instrumentaux, modèles musicaux : entre musique et technologies*. Paris : L'Harmattan, coll. « Musique-Philosophie », 350 p.

Guy Reibel, *Jeux musicaux*, volume 1, « jeux vocaux », Paris, Salabert, 1984, 274 p.

---

<sup>52</sup> Ces convergences et mélanges contradictoires rappellent le cas tout aussi complexe de Pierre Schaeffer. Voir Martin Laliberté, « Schaffer today: Preliminary steps toward a renaissance of the schaefferian approach to music? » in J.Zihlerl et V Bartolic (ed) *Proceedings of the International conference Pierre Schaeffer: mediArt*, Rijeka, Croatie, Editions du Museum d'art Moderne et Contemporain, 2011, p. 102-122 et, à paraître prochainement, « The transformation of musical listening: the case of electroacoustic music », in GM Borio (ed), *Actes du colloque international « Musical Listening in the Age of Technological Reproducibility »*, Venise, Fondation Cini, 2014, 23 p.

Makis Solomos *De la musique au son*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2013, 545 p.

#### Documents audio-visuels

Chrome Dreams *The Freak Out List, Frank Zappa Under the Influence* », 2010, Prism films, 60 minutes.

Gene Kelly et Stanley Donen *Singin' in the Rain*, 1952, MGM

Tom O'Dell, *From Straight to Bizarre Zappa, Beefheart, Alice Cooper and Los Angeles' Lunatic Fringe*, 161 minutes.

Mathew Longfellow *Classic Albums : Frank Zappa – Apostrophe (') /Over-Nite Sensation*, DVD, Eagle Rock, 2007, 97 min.

Frank Zappa, *Baby Snakes, a movie about people who do stuff that is not normal* (1979), DVD, Eagle Rock, 2003, 166 minutes, ASIN B0000JML7G.

Frank Zappa, *The Dub Room Special*, DVD, Eagle Vison, 1982, 90 minutes.

Frank Zappa (et Roelof Kiers), *The True Story of Frank Zappa's 200 Motels*, 1988, VHS, 59 minutes.

Franz Zappa : consultez l'ensemble de sa discographie mais pour les thèmes couverts dans cet article *Freak Out* (1966), *Hot Rats* (1969), *Zoot Allures* (1976), *Over-Nite Sensation* (1973), *Apostrophe (')* (1974), *Sheik Yerbouti*(1979), *Joe's Garage* (1979), London Symphony Orchestra, vol. 1. Et 2. (1983/87), *Boulez Conducts Zappa : The Perfect Stranger* (1984), *The Yellow Shark* (1993)

#### Sites Internet

« Yvon Deschamps » in [fr.wikipedia.org](http://fr.wikipedia.org/wiki/Yvon_Deschamps).  
[http://fr.wikipedia.org/wiki/Yvon\\_Deschamps](http://fr.wikipedia.org/wiki/Yvon_Deschamps).

« Frank Zappa » in fr.wikipedia.. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Frank\\_Zappa](http://fr.wikipedia.org/wiki/Frank_Zappa). Voir tous les liens connexes de Wikipedia en anglais et français.

Frank Zappa au Steve Allen Show : [https://www.youtube.com/watch?v=1MewcnFl\\_6Y](https://www.youtube.com/watch?v=1MewcnFl_6Y).

Frank Zappa au théâtre Roxy de Los Angeles. YouTube :  
[https://www.youtube.com/watch?v=lnDqHppWS\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=lnDqHppWS_Q) et  
<http://www.youtube.com/watch?v=usC2msFdX94>

Frank Zappa et l'Ensemble Modern : (répétition)  
<https://www.youtube.com/watch?v=xBIZ7gCJoWE> et (concert complet)  
<https://www.youtube.com/watch?v=QCSbucdVEkg>.

« Frank Zappa 1940-1993 », *Late Show Special Broadcast*, 1993.  
<https://www.youtube.com/watch?v=ZuhoavP4k4c>