



HAL
open science

Cottage Industry : Frank Zappa, un freak entrepreneur

Jacopo Costa

► **To cite this version:**

Jacopo Costa. Cottage Industry : Frank Zappa, un freak entrepreneur. Colloque "Zappologies", Philharmonie de Paris, 28-29 septembre 2018, Sep 2018, Paris, France. <hal-03070748>

HAL Id: hal-03070748

<https://hal.science/hal-03070748v1>

Submitted on 7 Jan 2021

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.



HAL Authorization

***Cottage industry* : Zappa, un freak entrepreneur**

L'approche entrepreneuriale de Zappa représente une « troisième voie » tout à fait personnelle dans le panorama de l'économie du rock, à mi-chemin entre la grande industrie discographique et le marché indépendant. Cette approche correspond à son positionnement social et artistique. En effet, Zappa tendait à se définir par négation, surtout en soulignant sa non-appartenance à des groupes sociaux distincts. Par extension, il avait la tendance à attribuer ce caractère « inclassable » aussi à son public et à son entourage. Dans beaucoup de témoignages, Zappa tient à marquer sa distance à la fois de la bourgeoisie et de la contre-culture des hippies, il ne veut pas être perçu comme une rock star, mais pas non plus comme un véritable compositeur savant.

Cette tendance à nier son appartenance à des groupes constitués, a pour effet de produire une sorte d'identification avec tous les autres « non affiliés », les « indéfinis » de la société, que Zappa appelle *freaks*. Les caractéristiques sociales des *freaks* restent tout de même vagues : on ne peut pas parler de classes d'âge ou de patrimoine, ni de catégories d'emploi. Les *freaks* aussi s'identifient « négativement », par leur non-conformisme vis-à-vis des différents groupes sociaux constitués et de leurs codes. L'aspect visible de ce non-conformisme (qui n'est pas nécessairement une forme assumée d'anti-conformisme) est la non obéissance à n'importe quelle mode — que ce soit la mode ordonnée des *white collars* ou celle bohémienne des hippies.

En ce qui concerne plus spécifiquement le milieu musical, encore une fois Zappa se trouve mal à l'aise avec les contraintes imposées par les différentes représentations sociales, car son activité dépasse les limites du rock en tant que genre musical mais, en même temps, il n'y a pas une autre catégorie où l'on peut la caser. La production de Zappa entame notamment un dialogue incessant entre le rock et la musique savante, mais Zappa montre une insouciance de fond vis-à-vis de la légitimation culturelle ; en d'autres termes, il ne reconnaît pas la distinction entre *highbrow* et *lowbrow*, par exemple dans le binôme musique savante – rock. Par conséquent, son ouverture artistique ne doit pas être interprétée en fonction d'une légitimation culturelle, mais comme la conséquence naturelle d'une curiosité omnivore envers différentes productions artistiques, jugées pour leur contenu et non pas pour leur possibles connotations.

Dans la critique que Zappa fait des *white collars*, les grosses compagnies de la *corporate America* sont une cible importante : Zappa était particulièrement hostile aux géants de l'industrie discographique, ce qui est naturel, puisque dans ses relations professionnelles avec MGM et Warner Brothers il rencontra plusieurs obstacles à sa carrière et il dut entreprendre des causes judiciaires. Cependant, la critique que Zappa fait contre l'industrie discographique n'est pas une critique de l'économie du marché, mais plutôt du fonctionnement corporatif de cette industrie et du peu de contrôle laissé aux artistes sur leur propre travail. La conduite de Zappa pendant le litige avec

Warner Bros montre de manière très claire sa volonté d'affirmer le contrôle économique sur sa musique, tout d'abord par le choix — risqué — de la voie judiciaire.

En effet, la carrière de Zappa peut être interprétée comme une longue recherche d'autonomie économique et artistique. Si l'on considère *Bizarre* et *Straight*¹, qu'il créa en 1968, il s'agit d'un exemple classique de labels indépendants existant sous l'aile d'une *major* discographique (MGM dans ce cas), mais on peut remarquer dans cette entreprise l'effort de Zappa de contrôler directement la production, ou au moins de ne pas avoir beaucoup d'obstacles dans les aspects artistiques de la production elle-même. On peut supposer que ce désir de contrôle avait été suscité par des mauvaises expériences dans son travail aux dépendances d'un label ; en parlant des temps trop réduits pour les enregistrements d'*Absolutely Free* (réalisé pour MGM), Zappa observe : « Quand vous enregistrez pour **un label**, vous travaillez toujours sur leur budget, sur leur planning. Quand le budget est épuisé, **c'est tout**. Si le master ne sonne pas bien, qu'en ont-ils à foutre ?² ».

Après *Bizarre* et *Straight*, Zappa créa les labels *DiscReet*, *Zappa Records* et *Barking Pumpkin Records* : au-delà des noms différents, on remarque une même approche entrepreneuriale, à savoir celle de la production indépendante, s'appuyant sur des *majors* pour la distribution. Si, d'une part, le choix de l'indépendance répond à une volonté d'autonomie dans la production, d'autre part il ne doit pas être confondu avec une opposition quelconque du marché capitaliste, puisque Zappa ne crée pas un service de distribution indépendant et il n'a aucune objection au fait de collaborer avec les *majors*, pourvu qu'elles ne dictent pas les conditions de production³.

En outre, Zappa montre d'être bien conscient des responsabilités que l'indépendance comporte, et qui constituent le contrepois de la liberté créative. Ces responsabilités incluent principalement les risques financiers (car Zappa payait de sa poche), mais aussi la prise en charge de plusieurs tâches non artistiques :

Le côté sombre d'avoir votre propre entreprise de disques, c'est que vous devez vous **financer vous-même**. Le meilleur choix pour ceux qui veulent se lancer dans l'industrie de la musique est probablement encore celui de décrocher un contrat d'enregistrement et de laisser quelqu'un d'autre payer pour sa production. La partie "business" enlève du temps à la partie "glamour" de la musique, et je ne connais pas beaucoup de musiciens qui ont le tempérament pour faire face à cela⁴.

1 Voir Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 87-88. *Bizarre* gérait la production musicale plus « hardie » (*Trout Mask Replica*, le célèbre album de Captain Beefheart, fut publié sur ce label) alors que le label « frère », *Straight*, s'occupait d'artistes un peu plus *mainstream*.

2 *Ibid.* Texte original : « When you record for '**a label**,' you're always working on *their* budget, on *their* schedule. When the budget runs out, **that's it**. If the master doesn't sound right, what the fuck do they care? ».

3 En effet, Zappa conçut une proposition pour un service de distribution de la musique à travers le téléphone ou le câble de la télévision (une sorte de streaming *ante litteram*) ; dans ce projet, Zappa aurait voulu prendre en charge la distribution d'une partie du catalogue de différentes compagnie discographiques, mais il ne trouva aucun interlocuteur intéressé (voir Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 337-340).

4 Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 249. Texte original : « The grim side of having your own record business is that you have to **finance yourself**. The average guy who wants to go into the music business is probably still better off getting a record contract and letting someone else pay for his production.

The 'business part' takes time away from the 'glamorous part' of making music, and I don't know many musicians

Les arguments de Zappa sont ceux d'un *businessman*. Zappa était le manager d'une entreprise, même si les dimensions de cette dernière étaient relativement réduites en comparaison des majors discographiques (dans son autobiographie, il la définit comme une *cottage industry*⁵). Si le rapport de Zappa avec les musiciens de son groupe est souvent décrit comme « dictatorial », c'est probablement dû à une représentation idéalisée de la figure du *bandleader*, où le poids du charisme serait beaucoup plus important que la hiérarchie dans la chaîne du travail, les responsabilités et la prise en charge des aspects organisationnels. Zappa ne manquait pas de souligner que son rôle, en tant que *bandleader*, était essentiellement celui d'un chef d'entreprise : « Je [...] dois m'occuper de la gestion quotidienne de l'équivalent d'un petit cirque en tournée. Une partie du travail consiste à s'assurer que le groupe livre ce qu'il est censé livrer pour les personnes qui ont acheté les billets. ⁶ ».

Le rôle de *businessman*, assumé par Zappa dès les années 1960, se différencie des postures de la plupart des rockeurs de cette époque, même si, du point de vue strictement économique, les différences sont moins importantes que ce qu'il paraît. Dans un témoignage sur Zappa et son rapport avec la culture des années 1960, Barry Miles relate la rencontre de Paul McCartney avec Zappa, lorsque ce dernier cherchait à obtenir l'autorisation de McCartney pour parodier la pochette de *Sgt. Pepper's* :

Je m'attendais à ce que Paul [McCartney] invite Frank chez lui, mais il y avait un fossé de communication entre eux. À l'époque, les différences culturelles entre Liverpool et Los Angeles étaient si grandes qu'entre eux c'était une conversation de sourds : Zappa venait d'une ville musicale peuplée de petits labels indépendants, tous en quête de positionnement, et Paul d'une industrie du disque contrôlée par deux ou trois grandes compagnies, avec peu de labels ou de producteurs indépendants. Paul était déconcerté par Zappa ; il connaissait bien les disques des Mothers et s'attendait à quelqu'un de très branché et amusant, le genre de personne qu'il pouvait inviter pour fumer et bavarder. Au lieu de cela, Paul m'a dit que Frank avait l'air d'un homme d'affaires américain coriace : « Il n'arrêtait pas de parler de "produit" », m'a-t-il dit quand je l'ai vu plus tard dans la soirée. (...) Frank aussi était perplexe. Il m'a dit : « Mais c'est un Beatle ! Il peut tout faire ! Il n'a qu'à dire à EMI qu'il est d'accord. » C'était probablement vrai aux États-Unis. Mais les Beatles étaient sur EMI, et EMI à l'époque était comme la BBC, avec des hommes en manteaux blancs portant des blocs-notes et des secrétaires poussant les chariots du thé ⁷.

who have the temperament to deal with that. ».

5 Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 249.

6 Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 177. Texte original : « I [...] have to take care of the daily business of running the equivalent of a little circus on the road. Part of the job is to make sure that the band delivers what it's supposed to deliver for the people who bought the tickets. ». Le musicologue anglais David Nicholls met en relation cette attitude entrepreneuriale de Zappa, son individualisme et sa recherche d'autonomie, avec l'attitude similaire d'Edgar Varèse, compositeur fétiche de Zappa : <https://www.youtube.com/watch?v=YYtK04och-0&feature=youtu.be> (entre 22:52 et 24:18, dernier accès le 12 février 2018)

7 Barry Miles, « Inside Dr Zircon's Secret Lab », dans *Mojo Classic : Zappa*, 2010 : numéro spécial, p. 41. Texte original : « I had expected Paul to invite Frank over to his house, but there was a communication gap between them. Back then the cultural differences between Liverpool and Los Angeles were so great that they talked very much at cross-purposes: Zappa came from a music city crowded with small independent labels, all jostling for position and Paul from a record industry controlled by two or three large companies, which had little in the way of independent labels or producers. Paul was puzzled by Zappa; he knew the Mothers' records well and had been expecting

L'échange décrit entre Zappa et McCartney a quelque chose de comique, car il représente deux personnes qui dialoguent sans se comprendre. McCartney est presque gêné par l'attitude de *businessman* de Zappa ; de son côté, ce dernier est étonné qu'un Beatle n'ait pas les réflexes d'un manager dans la gestion des affaires. Comme le souligne Miles, ces réactions s'expliquent en fonction des réalités économiques différentes auxquelles les deux artistes appartenaient.

D'une part, il y a la multitude des labels indépendants de Los Angeles, dont Zappa est un représentant avec *Bizarre* : il s'agit de petites entreprises, auxquelles les *majors* laissent une certaine marge de liberté artistique, tout en en contrôlant la distribution ou en les exploitant pour creuser des niches du marché difficiles à atteindre. Dans ce contexte, le chef d'entreprise doit souvent se charger de la plupart des tâches et des décisions : travail de A&R, comptabilité, communication, gestion de l'emploi du temps des artistes, voire même le travail artistique proprement dit, ce qui était le cas de Zappa. D'autre part, en Angleterre, il y a une industrie ne laissant pas (pas encore) de place aux indépendants, mais avec une division très nette et hiérarchisée des compétences.

Si des musiciens comme les Beatles — et la plupart des groupes de rock des années 1960 — peuvent assumer la posture « romantique » des artistes qui ne se préoccupent pas des aspects économiques de leur activité (*the grim side of music business*, comme le dirait Zappa), c'est parce que certaines structures corporatives s'en occupent pour eux, à travers toute une série de figures professionnelles (managers, responsables A&R, chargés de diffusion, chargés de presse, etc.)⁸. Au-delà de ces différences de fonctionnement entre les labels indépendants américains et des *majors* tels qu'EMI, le marché de la musique — et en particulier du rock — à la fin des années 1960 n'est pas véritablement mis en cause en tant que tel. La voie de l'indépendance, prise par un artiste tel que Zappa, montre un type d'organisation plus concentré et plus personnalisé, mais elle n'aboutit pas à un *réseau de marché alternatif* à celui dominé par les *majors* : encore une fois, le fait que les petits labels indépendants comme *Bizarre* soient distribués par des compagnies des dimensions de MGM prouve qu'il y avait un seul marché.

En sortant du cadre des années 1960, il faut souligner que le choix de l'indépendance effectué par Zappa tout au long de sa carrière ne répond pas seulement à un désir d'autonomie vis-à-vis de l'industrie discographique, mais aussi vis-à-vis des institutions culturelles publiques. En étudiant le rapport de Zappa avec ces institutions — qu'il côtoya notamment lors de ses expériences

someone very hip and amusing, the kind of person he could have over for a smoke and a chat. Instead, Paul told me that Frank sounded like a tough American businessman: "He kept talking about 'product'," he told me when I saw him later that evening. [...] Frank also was puzzled. He told me, "But he's a Beatle! He can do anything! All he has to do is tell EMI he said it's OK." This was probably true in the USA. [...] But the Beatles were on EMI, and EMI in those days was like the BBC, with men in white coats carrying clipboards and tea ladies pushing trolleys around. »

8 En parlant des Beatles, il faut rappeler que, dans les dernières années de leur existence, ils essayèrent de se lancer dans le *music business* de façon plus active, avec la création du label Apple. Cependant, malgré les ressources financières dont ils disposaient, ce label échoua rapidement, peut-être aussi à cause du manque de compétences des Beatles dans le domaine des affaires, qui avait été géré pour eux depuis le début de leur carrière par les professionnels de l'industrie discographique.

orchestrales — l'on se rend compte que ses critiques sont du même ordre que celles qu'il exprimait contre l'industrie discographique.

Comme pour les labels discographiques, Zappa critique le fonctionnement bureaucratique des orchestres financées avec les fonds publiques et des institutions consacrées à la promotion de la musique. Ce fonctionnement bureaucratique enlève aux artistes — notamment aux compositeurs — le plein contrôle de leur production (plusieurs fois Zappa eut à se plaindre des temps de répétitions trop réduits pour la création de ses morceaux orchestraux, des temps de répétitions qui ne pouvaient pas être modifiés en raison des contraintes syndicales ou contractuelles) ⁹.

En outre, tout comme les compagnies discographiques « gonflent médiatiquement » des phénomènes musicaux que Zappa considère comme pauvres ou privés de contenu, de leur côté les institutions publiques et le monde de la culture « sérieuse » créeraient la demande et l'offre d'un marché artificiel :

L'une des choses qui détermine le programme des conservatoires et des académies est : laquelle des modes actuelles de la musique savante reçoit le plus de subventions des mystérieux bienfaiteurs de l'**Univers du Mécénat**. (...) Pour obtenir un statut à l'université, un professeur ou un compositeur en résidence doit être branché sur quelque chose de **vraiment captivant** — quelque chose de **FINANCIABLE**, et, à ce jour, le mot secret est **MINIMALISME**. Ainsi, après un semestre occupé à noter les travaux de leurs stagiaires minimalistes, ils ajustent leurs bérets et remplissent les formulaires de demande de subvention. Les étudiants et les professeurs sont en compétition chaque année pour obtenir des morceaux de cette tarte ¹⁰.

Zappa comprenait très bien qu'au-delà des distinctions entre la « culture savante » et la « culture populaire », voire même entre l'industrie discographique et les politiques culturelles publiques, il y a les mêmes problèmes de fond : le poids accordé aux modes, le rôle disproportionné des discours médiatiques aux dépenses des contenus artistiques, les mécanismes corporatifs.

En conclusion, il serait intéressant de comparer la démarche économique de Zappa avec celle d'autres artistes « inclassables ». Dans le cadre de mes recherches, j'ai traité le cas de Rock In Opposition, un collectif de groupes européens actif entre la fin des années 1970 et le début des années 1980 (parmi lesquels Henry Cow, Stormy Six, Etron Fou Leloublan, Aksak Maboul...). Tout comme pour Zappa, la musique de ces artistes les rendait impossibles à caser de façon non

9 En plus des problèmes d'ordre artistique, les projets orchestraux peuvent représenter des risques économiques important pour les artistes qui choisissent de les financer personnellement : dans son autobiographie, Zappa présente plusieurs exemples de grosses pertes financières liées à des projets orchestraux où il avait investi personnellement, et qui échouèrent à cause du non-respect des pactes établis de la part des orchestres : voir Zappa et Occhiogrosso (1989), p. 145-153.

10 *Ibid.* p. 188-189. Texte original : « One of the things that determines the curriculum in music schools is: *which of the current fashions in modern music gets the most grant money from the mysterious benefactors in Foundation-Land.* [...] In order to gain status at the university, a professor or *composer in residence* has to be plugged into something that's **really hot**—something **FUNDABLE**, and, as of this writing, the secret word is **MINIMALISM**. So, after a busy semester grading the papers of their minimalist trainees, they adjust their berets and fill out the request forms for 'foundation assistance'. Students and instructors alike compete annually for pieces of this pie. ».

problématique dans les catégories figées de l'industrie culturelle, et eux aussi ils prétendaient une autonomie artistique totale. À la différence de Zappa par contre, les groupes de Rock In Opposition choisirent la voie « collectiviste » : ils créèrent un réseau — constitué de musiciens mais aussi de programmeurs, de discographiques et de « contacts » au sens plus large — qui avait l'ambition de représenter une véritable « économie alternative », abolissant les hiérarchies et collectivisant les ressources. La courte aventure de Rock In Opposition peut être lue comme un « geste politique » qui s'explique avec l'orientation explicitement philo-marxiste des artistes du collectif.

Au contraire, Zappa ne met pas en cause les bases de l'économie capitaliste, mais sa carrière peut être interprétée comme l'effort — souvent désenchanté, voire voué à l'échec — d'un capitalisme vertueux et intelligent, valorisant la qualité des contenus artistiques et non seulement le profit. Ses démarches économiques ne conçoivent pas la dimension du collectivisme, tout comme son positionnement social — et j'oserais dire son expérience humaine — sont marqués par un individualisme assumé, à la limite de la solitude.