CORA Cork Open Research Archive
Cartlann Taighde Oscailte Chorcaí

Title	From 'Myth-Science' to 'Robot Voodoo Power': Sun Ra's afrofuturist and anti-anti-essentialist legacy, with French translation by Erwan Jégouzo: Du concept de «Myth-Science» au «Robot Voodoo Power»: L'héritage afro-futuriste et anti-anti-essentialiste de Sun Ra
Authors	Rollefson, J. Griffith
Publication date	2013
Original Citation	Rollefson, J. Griffith (2013) 'From 'Myth-Science' to 'Robot Voodoo Power': Sun Ra's Afrofuturist and anti-anti-essentialist legacy', with French translation by Erwan Jégouzo: 'Du concept de «Myth-Science» au «Robot Voodoo Power»: L'héritage afro-futuriste et anti-anti-essentialiste de Sun Ra', in Thorel, B. and Szymczyk, A. (eds.) Lili Reynaud Dewar: Interpretation. Paris: Paraguay Press / Kunsthalle Basel, pp. 96-105; 110-120
Type of publication	Book chapter
Link to publisher's version	http://www.lespressesdureel.com/EN/sommaire.php?id=2847&menu=4
Rights	© 2013, Paraguay Press / Kunsthalle Basel. All rights reserved.
Download date	2026-11-15 11:58:59
Item downloaded from	https://hdl.handle.net/10468/4093



UCC
University College Cork, Ireland
Coláiste na hOllscoile Corcaigh

From "Myth-Science" to "Robot Voodoo Power": Sun Ra's Afrofuturist and Anti-Anti-Essentialist legacy

J. Griffith Rollefson

On the 1972 live album *It's After the End of the World*, the keyboardist, composer, and bandleader Sun Ra offers his terrestrial audience a taste of his posthumanism, taking them on a musical voyage through his trademark black sci-fi worldview. On Ra's piece "Myth Versus Reality (The Myth-Science Approach)" vocalist June Tyson and alto saxophonist Danny Davis ask the Earthlings in attendance: "If you are not a reality, whose myth are you? If you are not a myth, whose reality are you?" before launching into space on Ra's moog-powered rocket. Indeed, throughout his performing career Ra challenged received knowledge and presumptive truths through his steadfast claim that he was born on Saturn. But far from a purely fiction-driven enterprise, Ra's material critique becomes apparent on this live recording from the 1970 Donaueschingen and Berlin Festivals.

Davis continues, explaining matter-of-factly: "I don't expect to be a citizen of this planet, it takes *too long*." As I argue here, the seemingly paradoxical concept of "Myth-Science" is the key to understanding Ra's fantastic but materially liberating Afrofuturist philosophy. Moreover, the term's ambivalent unity is at the binary-collapsing core of the larger Afrofuturist project. "Myth-Science" is thus a mantra and machine that has lived on, shapeshifting and teleporting through other souls long after Ra moved on from this world.

Since the term "Afrofuturism" first appeared, scholars have seized upon the idea as a way to critique the reified distance between racialized fictions of *black magic* and *white science*—often in satirical and even playful ways. Yet, the very premise of Afrofuturism relies on the normalized disparity between blackness and the cybernetic technological future—a binary that is reflected in the racially coded phrase "digital divide." As Nelson explains: "Forecasts of a utopian (to some) race-free future and pronouncements of the dystopian digital divide are the predominant discourses of blackness and technology in the public sphere. [...] Blackness gets constructed as always oppositional to technologically driven chronicles of progress."[1] Thus, the danger with the Afrofuturist strategy is that it can quickly turn into a reification of black inferiority through simple contrast with supposed "white" technologies.

As a partial corrective for this potential pitfall of the Afrofuturist project, I will propose a theoretical framework for Afrofuturism premised on Paul Gilroy's notion of "anti-anti-essentialism," which first appeared in the pages of *Black Music Research Journal* in 1991. Central to this model is the idea manifest in Nelson's explication of Afrofuturism that the conception of a "race-free future" smacks of a white (male) future.[2] In order to expose this false utopia the Afro*futurist* project also focuses on the *past* through its tactical recovery of black soul.

1 Alondra Nelson, in "Introduction: Future Texts," *Social Text*, vol. 20, n.2, 2002.

2 Cf. Mark Dery, "Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose," in "Flame Wars: The Discourse of Cyberculture," *South Atlantic Quarterly*, vol.94, n.4, 1993, 273.

At the core of this balancing act is an understanding that the concepts of soul and authenticity are constructions that play on tropes of voodoo magic—a supposed retention from the "dark continent." But, although the idea of musical "soul" can play to the essentialist stereotypes of white supremacy in the U.S. and abroad, it has also proven a powerful tool for promoting black solidarity. The Afrofuturist strategy therefore highlights the magical qualities of black authenticity by articulating it to the equally fantastic *anti*-authenticity of white science fiction and playing with the resulting ironies. In short, this is Sun Ra's "The Myth-Science Approach."

Promoting neither the ethnic nationalism of essentialist thought nor the free-floating identities of post-structuralism I aim to show that Afrofuturism's third way offers a critique of both positions by erasing the rationalized distance between the two seemingly irreconcilable poles and therefore fundamentally undermining the terms of debate. To capture the implications of this collapsed binary I am using a line from Kool Keith's tune "Earth People" wherein the rapper's Jupiter-born alter ego conjures the notion of "Robot Voodoo Power"—a formulation echoing Ra's "Myth-Science" in which Keith collapses tropes of white science and black magic one onto the other.[3] Where the stereotyped vision of Afro-Caribbean voodoo stands in as a signifier of blackness, the robot stands as a similarly stable symbol of whiteness. As Theo Cateforis explains in a section from a recent article on the whiteness of Devo titled "Robotic Bodies, White Bodies": "[...] the robot is precisely that type of loaded signifier that opens out onto a much larger cultural window."[4] To be sure both voodoo and robots are real—but to the extent that they stand in as entrenched symbols of race, their meanings are wholly fantastic. Kool Keith consolidates these loaded signifiers of whiteness and blackness in a manner consistent with the most ingenious forms of Afrofuturist cultural critique. I offer this "Robot Voodoo Power" thesis not as a stand-in for Afrofuturism but as an explicit attempt to keep open the dialectical play implicit in the most successful of Afrofuturist statements. As I will argue, it is the racialized tension between future and past, science and myth, *robots* and *voodoo*, that gives Afrofuturism its critical *power*.

The "Robot Voodoo Power" Thesis

Following from Paul Gilroy's discussion of the unsatisfactory nature of the two critical positions most commonly taken with regard to black identity—the essentialist and anti-essentialist arguments—I would like to propose that Afrofuturism reflects a strategic version of what Gilroy first refers to as "anti-antiessentialism" in his article "Sounds Authentic: Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a 'Changing' Same"[5] and later as "anti-anti-essentialism" in his *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*.[6] Through playful engagement with the primitivist tropes of voodoo or black magic and their ironic juxtaposition to science fiction as a sort of white magic, Afrofuturism strikes blows to both the black nativist stance (read: essentialist) and the white poststructuralist argument (read: anti-essentialist).

As Gilroy sees it, essentialist arguments are of questionable political efficacy, but because of continued inequality it is not yet time for the free-floating identities of postmodernists. He writes: "The unashamedly hybrid character of these black Atlantic cultures continually confounds any simplistic (essentialist or anti-essentialist) understanding of the relationship between racial identity and racial non-identity, between folk cultural authenticity and pop cultural betrayal."[7] Gilroy's anti-anti-essentialism thus critiques black nationalism as an outmoded ideology and denounces post-structuralism as a white idealist project while recovering the idea that blackness has real material meaning as a cultural category. As W. E. B. Du Bois argued in his 1897 "The Conservation of Races": "We believe it the duty of the Americans of Negro descent, as a body, to maintain their race identity until this mission of the Negro people is accomplished, and the ideal of human brotherhood has become a practical possibility."[8] As Sun Ra's 1970 concerts in Germany underscored, this ideal has not yet become possible: "it takes too long!" I suggest that the strategic anti-anti-essentialism of Afrofuturism is a critical project with the mission of laying the groundwork for a humanity that is not bound up with the ideals of white Enlightenment universalism and its discriminating citizenships. This, in brief, is the "Robot Voodoo Power" thesis—and this is where Afrofuturism's third way becomes apparent.

Although Gilroy does not comment directly on "Afrofuturism," his work anticipated the field of inquiry through its deep engagement with the manner in which technologies confound discourses of black authenticity—especially in music. In his 1991 article "Sounds Authentic" Gilroy writes specifically of "the opportunity to use music as a model that can break the deadlock between the two unsatisfactory positions that have dominated recent discussion of black cultural politics."[9] Updating Amiri Baraka/LeRoi Jones's idea of the "changing same," he employs the historical fact of technological innovation in black music—from country to urban blues, from jazz to fusion, and from turntable based to digitally produced hip hop—to argue against binary formulations.[10] His choice

3
Kool Keith/Dr. Octagon, *Dr. Octagon*, Bulk/Mo Wax, 1996.

4
Theo Cateforis, "Performing the Avant-Garde Groove: Devo and the Whiteness of the New Wave," in *American Music*, vol.22, n.4, 2004, 566.

5
Paul Gilroy, "Sounds Authentic: Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a 'Changing' Same," in *Black Music Research Journal*, vol.11, n.2, Autumn 1991, 123-128.

6
Id., *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge: Harvard University Press, 1993, 96-110.

7
Ibid, 99.

8
W.E.B. Du Bois, "The Conservation of Races," in David W. Blight and Robert Gooding-Williams (eds.), *The Souls of Black Folk*, Boston: Bedford Book, 1997, 237.

9
Op. cit., 124.

10
Gilroy describes this update of Amiri Baraka/LeRoi Jones's central argument that is laid out in *Blues People: The Negro Experience in White America and the Music*

of the double negative term "anti-anti-essentialism" to describe this position also reflects the playfulness of the Afrofuturists in its recognition that it is in fact the rigid binary between the essentialist and anti-essentialist positions that is the real joke. Indeed, it is this double rhetorical move and its side-stepping of double consciousness in favor of a third way that makes Afrofuturism's anti-anti-essentialism so ingenious and potent.

Perhaps the most explicit of Gilroy's linkages with Afrofuturism comes in his discussion of Parliament-Funkadelic's utopian potentialities from his first book: *'There Ain't no Black in the Union Jack'*. Closely echoing Ra's concept of "Myth-Science," he describes how Parliament-Funkadelic's futuristic visions held a potential through which "The destructive capacity of America's technological rationality would be held in check by mystic, natural forces contained within the pyramids of ancient Egypt, a durable symbol of black pride and creativity."[11] In the following section, I track Sun Ra's legacy and support this continuity between Afrofuturism and anti-anti-essentialism—this "Robot Voodoo Power" thesis—from Ra through Parliament-Funkadelic to Kool Keith.

Sun Ra's "Myth-Science Approach"

Sun Ra presents his epistemic framework on *It's After the End of the World*. Implicit in his equating of "reality" and "science" in their counterpoint to "myth" on the piece "Myth Versus Reality (The Myth-Science Approach)" is a questioning of rationality and even history. For him, the history writers are complicit in the subjugation of African Americans and the perpetuation of Euro-American racism. Indeed, Ra's view of historians resonates with Othman Sullivan's notoriously witty statement about anthropologists: "I think this anthropology is just another way to call me a nigger."[12] As Ra commented in the 1980 documentary, *A Joyful Noise*: "I'm not a part of history, I'm more a part of mystery."[13]

For Ra, this mystery is part of a highly complex understanding of the world through contingency and positionality. Later in the documentary he explains his dialectics from an iconic position on Washington D.C.'s Pennsylvania Avenue: "You can't have anything without a comparison. I'm sitting in front of the White House looking across the street and I don't see the Black House ... See, you can't have anything without its parallel and its opposite. This is something the people of Earth are unaware of." Throughout his oeuvre, Ra portrays a world that is infinitely more complex—and mystical—than the rationally narrativized past of facts in chronology. Yet, his episteme is not grounded in magic, for in his view myth cannot function without "its parallel and its opposite": reality (science).[14] It is simply the idea that the past can be explained solely in terms of reality with which Ra finds fault.

Ra first employed the term "Myth-Science" in the mid-1950s to describe his musical collective, a rather traditional jazz orchestra in terms of instrumentation, that he dubbed the "Myth-Science Arkestra." From his earliest performances with the Arkestra, Ra's music featured progressive blues and jazz harmonies coupled with quasi-African grooves in expansive arrangements with titles like "Saturn" and "Ancient Aiethopia" (1958). By the 1960s, with albums such as *When the Sun Comes Out* (1963) Ra added space-centered chants and freely and wildly improvised lines and odd timbres to his already eclectic compositional language. Through the 1960s and 1970s the instrumentation of his ensemble expanded to include traditional West African hand drums, shakers, and bells in addition to hyperfuturistic electronic instruments such as the Wurlitzer, MiniMoog, and electric violin. In this way, Ra's balanced attention to tradition and technology (myth and science, past and future) has a way of undermining the internal logics of reified musical genres. Skipping from boogie-woogie riffs, to overblown saxophone multiphonics, to electrified sine waves, Ra fashions a sonic world that mirrors his politics through its destabilization of racialized musical meanings. Ra's musical universe thus embodies his "Myth-Science" episteme. Indeed, his stage persona also reflected this seeming ambivalence through his donning of what is best described as Pharaonic space garb, consisting of brightly colored dashikis, Egyptian headdresses, and antennaed space helmets.

As the bandleader and his collective's name imply, Ra and the Arkestra drew heavily upon a mythologized vision of a Judeo-Egyptian past in which the tropes of exodus and rescue are recontextualized in an interplanetary future. Ra's "Myth-Science Approach" to history thus draws upon the dialectical tension between a "manufactured" black past and an equally overwritten white future. Just as Ra's life and music reflect a desire to reshape his past—and that of African Americans—his project also promotes a constant reimagining of the future by questioning the Western universalist structures of "equality" that yield realities that are hardly egalitarian. His shaping of a mythic past located in African civilization is part of a larger Afrofuturist mode of history making that disarticulates Africa from the totalizing narratives of oppression that threaten

that Developed from it (New York: William Morrow and Co., 1963) and further developed in *Black Music* (New York: William Morrow and Co., 1967) as follows: "I believe it is possible to approach the music as a *changing* rather than unchanging same. Today, this involves the difficult task of striving to comprehend the reproduction of cultural traditions not in the unproblematic transmission of a fixed essence through time but in the breaks and interruptions that suggest that the invocation of tradition may itself be a distinct, though covert, response to the destabilizing flux of the postcontemporary world." Cf. *The Black Atlantic*, *op. cit.*, 101.

11 Paul Gilroy, *'There Ain't No Black In the Union Jack': The Cultural Politics of Race and Nation*, London: Hutchinson, 1987, 180.

12 Quoted in Robin D. G. Kelley, *Yo' Mama's Disfunktional!: Fighting the Culture Wars in Urban America*, Boston: Beacon Press, 1997, 16.

13 *Sun Ra: A Joyful Noise*, directed by Robert Mugge, Rhapsody Films, 1980, 60 min.

14 It is worth comment here that Ra uses "parallel" and "opposite" as synonyms since his understanding of opposites is so dialectical and mutually constitutive.

to represent blackness as a burden alone. Of these narratives Ra explains in *A Joyful Noise*: "that's his-story, you haven't heard my story."

In the second section of "Myth Versus Reality (The Myth-Science Approach)," entitled "Angelic Proclamation," Danny Davis says politely to the gathered audience: "We want to tell you about my home planet, Saturn." He continues the "proclamation" quickly, shifting from spoken language to a free solo on alto sax that winds through metallic sheets of overblown multiphonics—groaning and screaming timbres that stand in stark contrast to the cordial exposition of his extraterrestrial origins. After a battery of riotous percussion effects gradually join in the mayhem, and then abruptly subside, Davis continues: "You think you are human. Suppose you've made a mistake (as humans always do) and you're an angel instead. But you shouldn't make errors because I came to tell you: you are now citizens of the greater uni-verse. *I don't expect to be a citizen of this planet, it takes too long.* So, I hereby proclaim you citizens of my greater uni-verse" [my emphasis].

As Davis finishes his introduction Ra enters with a free solo on MiniMoog—the oscillator-based futuristic keyboard instrument *par excellence*. Beginning with gently intertwining portamento sine waves the solo quickly grows frenetic as the clean lines grow distorted emulating a spaceship's warm-up and eventual launch. Hollywood film studios had been using sine wave and oscillator instruments such as the Theremin and *Ondes Martenot* throughout the 1940s and 1950s to portray UFOs and extraterrestrial encounters, but no one before Ra used Robert Moog's widely influential synthesizer in such a wildly inventive manner. Notably, today the instrument has come to stand as something of an enduring symbol of the easy compatibility—if not interdependence—of soul and technology for both the disco and hip hop generations.

The piece "Myth Versus Reality (The Myth-Science Approach)" thus begins by helping the audience to question its reality, then offering them an alternative subjectivity, and finally launching the collection of new uni-versal citizens into space on Ra's musical craft. In his 1974 feature-length film *Space is the Place*, Ra offers a dramatized version of this basic narrative at the heart of his larger Afrofuturist project. In one of the most poignant scenes of the film, Ra materializes in an Oakland, California youth center and describes his project to a group of highly dubious teenagers. Nabeel Zuberi describes the scene at length in his article "The Transmolecularization of [Black] Folk: Space is the Place, Sun Ra and Afrofuturism."

> *[...] we suddenly see Ra from a more objective point of view. He announces himself as an ambassador from the Intergalactic Council of Outer Space. Faced with some youthful skepticism about his authenticity and disparaging comments that he looks like an old hippy, Ra poses the rhetorical question, "How do you know I'm real?" The youths say "Yeah" inquisitively. Ra continues, "I'm not real. I'm just like you. You don't exist in this society. If you did, your people wouldn't be seeking equal rights. You're not real. If you were, you'd have some status among the nations of the world." Close ups of several of the youngsters show that his words have been absorbed.*[15]

The central component of Ra's holistic Afrofuturist episteme is evident in the very material critique that he directs against U.S. (and global) concepts of citizenship. By noting that on Earth citizenship "takes too long" and challenging the Oakland youths to interrogate their place in an inequitable U.S. society Ra again expresses his disdain for the hypocrisy of white universalism.

Ra's poem "Freedom from Freedom" is another pointed encapsulation of his take on hollow liberal rhetoric. He writes:

> *Freedom from the decree of freedom/From the liberty/ Of the land of destruction* (...)
> *What price freedom that despairs?/What glory freedom that destroys?*[16]

Similarly, in another scene from the documentary film *A Joyful Noise,* Ra stands at the base of a twenty-foot tall Egyptian sphinx in the University of Pennsylvania's Natural History Museum. Here Ra echoes the distrust of liberal rhetoric in "Freedom from Freedom": "I myself am rising up above what *they* call liberty and what *they* call equality—and whatever man thinks is the greatest thing. I have to rise above that. So, I have to judge a tree by the fruit. I don't like what I see and I don't want to be a part of it." Despite his distrust of the next great ideas of Western progress and his seeming predilection for the mythical, magical, and mystical, here we get a glimpse of Ra the materialist.

If liberty, equality, and universalism are the solid foundations—the roots, trunk, and branches—of our democracy, then why should the fruit that it produces—racism and brutal inequity—be so "strange and bitter"[17]? Perhaps, Ra's remarkably comprehensive and consistent cultural critique is more pragmatic than his literally *outlandish* behavior would indicate. He explains further in *A Joyful Noise*: "We hold this myth to be potential. They hold their truths to be self-evident. Our myth is not self-evident because it is a mystery." For Ra, Enlightenment rationality, Western progress, and white supremacy

15 Nabeel Zuberi, "The Transmolecularization of [Black] Folk: Space is the Place, Sun Ra, and Afrofuturism," in *Off the Planet: Music, Sound and Science Fiction Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 2004, 88-89.

16 Sun Ra, "Freedom From Freedom," in James L. Wolf and Hartmut Geerken (eds.), *The Immeasurable Equation: The Collected Poetry and Prose*, Norderstedt: Books on Demand/Waitawhile, 2005, 177.

17 Here, I am of course referencing Billy Holiday's signature song "Strange Fruit." Although my intent here is to highlight the intertextuality of the two statements, the metaphors of both are unfortunately historically inseparable in the context of American racism.

are inseparable. They reflect only one narrow vision of the world and therefore could not possibly capture any real truth.

George Clinton and Parliament Funkadelic, "P-Funk" and "hypersoul"

If Sun Ra established the core tenet of anti-anti-essentialist collapsed binaries in musical Afrofuturism, then George Clinton and Parliament-Funkadelic continued and amplified that futuristic tradition. Like the Arkestra, Parliament saw a direct linkage between their futuristic "mothership" and the ancient "secrets of the pyramids." On their 1976 album *The Clones of Dr. Funkenstein* Parliament lays out its own "Myth-Science Approach" as the concept album's protagonist, Dr. Funkenstein (one of Clinton's many alter-egos), welcomes the listener into his lab:

> *Once a funk upon a time, in the days of the Funkapus, the concept of specially designed Afronauts capable of funkatizing galaxies was first laid on man-child but was later repossessed and placed among the secrets of the pyramids until a more positive attitude towards this most sacred phenomenon—clone the funk—could be acquired. There in these terrestrial projects it would wait, along with its coinhabitants of kings and pharaohs like sleeping beauties with a kiss that would release them to multiply [...]*

The collapse of mythic past and future is self-evident here, with the update of the classic fairy tale anacrusis preparing the listener for a story of "sleeping beauties" and "secrets of the pyramids" side by side with "Afronauts" and cloning. Indeed, the album's narrative draws heavily on the Frankenstein story and the trope of the mad scientist—who is also somehow magical—to locate a past truth in ancient Pharaonic Egypt that was "repossessed" for protection from the negativity of encroaching white civilization.

In drawing on the mad scientist archetype, the album also echoes Amiri Baraka's play *A Black Mass*, a work based on Nation of Islam creation stories in which the black mad scientist Yacub breathes life into an evil white race. The basic story as first told by NOI founder Wallace Fard Muhammad was almost certainly known to George Clinton as it indeed was to Sun Ra.[18] Notably, however, in their takes on this black "Myth-Science" both Ra and Parliament purge the story of its wholesale demonization of the white race. As Zuberi writes of Ra's use of this NOI creation myth: "Though he didn't subscribe to its cosmology [...] these [and other] texts made their way into Ra's mythical lexicography."[19] Similarly, rather than emphasizing a Manichean battle between good Blacks and evil Whites as in the original myth, Parliament's version of the black mad scientist is a more conciliatory figure—and perhaps most importantly, a more playful one.

On the title track of the 1975 album *Chocolate City*, Clinton slyly expresses his dissent from the unfulfilled promises and structural racism of American liberal democracy. The track begins hopefully, echoing Ra's thoughts from *A Joyful Noise*: "What's happening CC [Chocolate City]? They still call it the White House but that's a temporary condition, too. Can you dig it, CC?" Later on the track Clinton continues: "We didn't get our forty acres and a mule but we did get you, CC. Gainin' on ya. Movin' in and around ya. God bless CC and its vanilla suburbs." And on the 1976 album *Mothership Connection* Clinton begrudgingly but jokingly gives a degree of credit to other funk musicians, both black and white, musing on the tune "P. Funk (Wants to Get Funked Up)": "Hey I was diggin' on y'alls funk for a while. Sounds like it got a three on it though, to me. Then I was down south and I heard some funk with some main ingredients like Doobie Brothers, Blue Magic, David Bowie. It was cool, but can you imagine Doobie in your funk? Ho!"

As with Ra, the articulation of past and future myths as well as the inherent critique of the liberal rationality of the present are essential to Parliament's episteme. Indeed, Clinton uses Ra's language of "citizens of the universe" on *Mothership Connection* bypassing the historically restricted citizenship of planet Earth. In addition, the narratives of abduction and exodus inform Clinton's Afrofuturism as body snatchers appear and we hear choruses of "swing down sweet chariot, stop and let me ride." The inspiration for Clinton's "Mothership" concept for the album was likely also inspired by black Islamic teachings that held a select group of black people are in fact superhuman and will be saved from Earth by a "mothership" as the white race perishes in flames.

Opting out of this nationalist ideology, however, Clinton's Parliament again adopts a symbol of black separatism while undermining its most divisive aspects through playful articulation to the decidedly anti-civilized imagery of the character "Sir Lollipop Man," the outrageous stage shows featuring space costumes, and a giant UFO mothership. Through their staging, costumes, and narratives of "extraterrestrial brothers, dealers of funky music" and "terrestrial projects" Parliament develops characters that Kodwo Eshun fittingly describes as "Spacepimps."[20] By reconfiguring and redeploying ethnic markers in ironic ways Clinton balanced his critique of white supremacy with a healthy suspicion of Black Nationalism. As Ra's formulation of the word "Arkestra" combines the primordial mythic vessel with the iconicity of European high art music, Clinton's "Parliament-Funkadelic" collapses the central symbol of Western democracy

18 For a description of Ra's exposure to NOI ideology see John F. Szwed, *Space Is the Place: The Lives and Times of Sun Ra*, New York: Pantheon, 1997, 132. Ra set Baraka's play to music in 1965 at the Black Arts Repertory Theater School, but as Baraka notes Ra was engaged only marginally in Black nationalist movements writing: "[...] the Black Arts experience added a more openly Black nationalist edge to Ra's actually scientific philosophical musings on the Universe." See liner notes to Amiri Baraka & Sun Ra and the Myth-Science Arkestra, *A Black Mass* (1968), Sun Boy Records, 1999, reissue.

19 Nabeel Zuberi, *art. cit.*, 80.

20 See Kodwo Eshun, *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*, London: Quartet, 1998, 139.

onto a signifier of drug-laced black soul. Clinton, like Ra before him, seeks a symbolic escape from the politics of the ossified dualities embodied in these terms.

It is on *Mothership Connection* that Parliament first introduces their Afrofuturistic concept of "P-Funk"—a concept that resonates with Alexander Weheliye's term "hypersoul."[21] While the funk idea captures the musical idea of black soul, "P-Funk" (shorthand for Parliament-Funkadelic) amplifies, electronifies, and futurizes that soul. "P-Funk" is therefore an update of Ra's "Myth-Science"—a sort of hyper-mediatized techno-soul.

In a calm, reassuring, and measured voice, reminiscent of a radio evangelist, Clinton introduces the listener to "P-Funk" on the tune "P.Funk (Wants to Get Funked Up)":

> *Good evening. Do not attempt to adjust your radio. There is nothing wrong. We have taken control as to bring you this special show. We will return it to you as soon as you are grooving. Welcome to station W-E-F-U-N-K, better known as We Funk or deeper still the Mothership Connection. Home of the extraterrestrial brothers, dealers of funky music—P-Funk, uncut funk, the bomb.*
> *Coming to you directly from the Mothership. Top of the chocolate milky way. Five hundred thousand kilowatts of P-Funk power [...]*

After the cool, low-level background groove builds to a climax, the chorus erupts: "Make my funk the P-Funk!" The now heavy groove continues as Bootsy Collins's signature "space bass"—a star-shaped electric bass played through a Mu-Tron III envelope filter—emerges, percolating up in blips and growls from the broader musical texture provided by Bernie Worrell's keyboards and Maceo Parker and Fred Wesley's "Horny Horns."

The Mu-Tron processor through which Bootsy's bass tones move not only modulates the frequencies of the original sound waves, but also somehow amplifies the funk in his countermelodic bass lines. Rather than displacing or attenuating the soul of Bootsy's musicianship as we might postulate a technological middleman would, the little futuristic blinking knobbed device catapults the musical soul to another level. The undeniable funkiness of Bootsy's Mu-Tron—like Jimi Hendrix's wah pedal and Zapp's vocoder—underscores this unexpected synergy of soul and science that we might fittingly describe as "hyper*funk*."

As former members of James Brown's band Collins, Parker, and Wesley were as well schooled as anyone in soul and funk, but their work on the 1970s Parliament-Funkadelic albums created an entirely new sound. While the duo of Parker and Wesley provided the horn arrangements in much the same punchy and syncopated style as they had while performing with the JBs, the pairing with Collins's now virtuostically spaced out style and Worrell's complement of synthesized keyboard sounds gave Parliament a uniquely hyper-funky sound. The "five hundred thousand kilowatts" that Clinton describes in "P. Funk" *juice* the funk and give it its hyper-technologized sensibility. In this way Parliament's music and space-age stage personae aesthetically embodied the legacy of Afrofuturist thought for the disco era. Furthermore, their profoundly successful engagement with technology and technological discourses of progress helped to destabilize the fallacious dualism of white technology and black soul.

Kool Keith a.k.a. Dr. Octagon, a.k.a. Black Elvis

Kool Keith, a founding member of the early hip hop group Ultramagnetic MCs, is an increasingly influential Afrofuturist artist today who embodies the dialectics of Sun Ra and George Clinton. It is his cyber-incantation of "Robot Voodoo Power" that best represents the Afrofuturist lineage of Ra's "Myth-Science" and Parliament's "P-Funk." On the 1997 *Dr. Octagon* album the eponymous protagonist (Keith) raps of his return to Earth and to the past from the year 3000. He describes his time-traveling medical space expedition over a Casio retro-synth beat with turntable scratches by DJ Q-Bert on the tune "Earth People":

> *First patient, pull out the skull remove the cancer*
> *Breaking his back, chisel necks for the answer*
> *Supersonic, bionic,* robot voodoo power
> *Equator ex, my chance to flex skills on Ampex*
> *With power meters and heaters gauge antifreeze*
> *Octagon, oxygen, aluminum intoxicants*
> *More ways to blow blood cells in your face*
> *React with four bombs and six fire missiles*
> *Armed with seven rounds of space doo-doo pistols*
> *You may not believe livin' on the Earth planet*
> *My skin is green and silver, bald head lookin' mean*
> *Astronauts get played tough like a ukulele*
> *As I'm movin' rockets, overriding levels*
> *Nothing's aware. Same data, same system*
> *(Controlled by Gammalyte)*
> *Earth people: New York and California*
> *Earth People: I was born on Jupiter [...]*

Although Dr. Octagon was born one planet closer to Earth than Sun Ra—and uses a fax machine for transportation instead of an ark or mothership—he shares the Afrofuturist dismissal of Earth as a galactic backwater unable to imagine the beyond through its rational ideology.

At the same time, however, the power of Keith's Afrofuturist episteme is its insistence on the ridiculousness of the myths that U.S. media have constructed about the future. His mention of a ukulele in the same breath as astronauts makes sense in the context of the album as it highlights the 1950s sci-fi craze

21 See Alexander Weheliye, "'Feenin': Posthuman Voices in Contemporary Black Popular Music," in *Social Text*, vol.20, n.2, 2002.

that accompanied a simultaneous Hawaiian craze in the U.S. Like comedian Tracy Morgan's "Astronaut Jones" character of a black astronaut crooning with a guitar under his arm and holding a highball on the *Saturday Night Live*, Kool Keith pokes fun at fifties-era whiteness just as he critiques the dearth of representations of black people in space. Similarly, the robotic (white) female voice that begins the tune by announcing: "paging Dr. Octagon. Code blue in sector nineteen" is taken right from film and television conventions of ironically soothing sci-fi voices that announce imminent destruction (e.g. "this ship will self-destruct in ten seconds"). While his aesthetic of over-saturation and ironic juxtaposition comes off as nearly indecipherable, the logic of his pastiche is striking. His "Robot Voodoo Power" collapses futuristic white myths upon primitivistic black ones in order to critique both stereotyped media images.

Unlike Fredric Jameson's now-famous description of postmodernism as pastiche emptied of its critical power—or "blank parody"—Keith's postmodernism is marked as oppositional despite its seeming inanity and playfulness.[22] Indeed, his critique extends not just to the white anti-authentic but also to the black hyper-authentic. On his 1999 concept album *Black Elvis/Lost in Space*, Keith swims in disembodied racial signifiers but maintains a coherent position against simplistic racial formulations. As the title implies, Keith is bringing racial fantasies full circle in donning the alter ego of "Black Elvis." Here his character is of course *a black man acting like a white man acting like a black man*. But he is not just another impersonator without a cause, but an artist who knows something about the histories of authenticity, appropriation, and race in American popular music. Most importantly, Keith's brilliant full-circle formulation of Black Elvis echoes the double negative of Gilroy's anti-anti-essentialism. The figure of Black Elvis simultaneously critiques a reified essential black masculinity while maintaining that an anti-essentialist argument runs the risk of freeing Elvis's appropriation—and white appropriation at large—from criticism.

Although Keith does not look to Pharaonic Egypt to locate his mysticism as with Ra and Parliament, he does share a position in the inner city "terrestrial projects" with George Clinton's "P-Funk." On a track replete with the electronic wah effects and female background singers of 1970s black exploitation films, Black Elvis (Keith) raps: "(Chorus: *Supergalactic lover*) Comin' from the projects on the hill / (*Chorus*) / In my monkey-green ragtop Seville." The funky "Spacepimp" sexuality of "Supergalactic Lover" stands in direct contrast with "Rockets on the Battlefield," a prior track on which Keith performs the asexual techno-banter of a (white) sci-fi space captain: "raising levels Jim... moving levers up at seven decimal eight." That both are media constructions seem all too obvious to Keith.

In the opening tableau of the *Dr. Octagon* concept album, the doctor clad in "white suit and stethoscope" admits he is "just a man" to a sultry sounding female nurse. The scene soon reveals itself as a mock-pornography skit as the good doctor confesses that he has "needs"—and the skit degenerates from there. While decidedly "off color" and potentially offensive, the skit is telling in its use of the doctor character as a man whose professional life has garnered him a capacity for superhuman emotional distance—a capacity that inevitably fails. Despite its crass humor, however, the skit does real political work in its recognition that as a society we invest in the idea that certain positions of power are somehow superhuman. The simple image of "white suit and stethoscope" and Keith's mention of "professional ethics" bring into focus the caricature of a man in power who must nonetheless suppress his sexuality for the sake of his profession—a man who must be "above it all."

On "Blue Flowers," the hit track from the album, Keith's producer Dan "The Automator" Nakamura provides an ingenious beat featuring an incessant loop of the main theme from Béla Bartók's 1938 violin concerto. The first half of the lyrical but eerie theme floats over a bass-heavy hip hop drum track before shifting into a virtuosic scratch solo by DJ Q-Bert. Keith enters with the lines:

Dr. Octagon paramedic fetus of the East
With priests I'm from the Church of the Operating Room
With the strikes of force scalpels since the Holocaust
I do indeed in greed explore meet the patients
Back to brooms with the nurse with the voodoo curse [...]
I come prepared with the white suit and stethoscope

On "Blue Flowers" Keith explores his character, the cut-rate and decidedly creepy "orthopedic gynecologist," in more depth. The character's subtle hints at necrophiliac intent on the track are reinforced on the tune's video, which also echoes Keith's penchant for floating signifiers. We catch brief glimpses of autopsy footage and Aztec petroglyphs, World War II archival film and medieval Christian artworks, circuitry and skeletons as they whiz by in a barrage of fuzzy succession and individual white letters fall like snow in the foreground.

Especially notable is a somewhat extended camera shot that anticipates Keith's work on *Black Elvis* in which a character in blackface (either Q-Bert or Keith himself) emerges in sunglasses and backwards cap grinning ear to ear. The seemingly disparate visual elements of the video suddenly snap into focus as Keith rehistoricizes himself in a complex lineage of "black" entertainers through this pastiche aesthetic. Sonically, the foregrounding of the fluid but foreboding Bartók violin theme on the track reminds us all the while of the doctor's corrupted medical ethics as a sort of orchestral beauty gone awry—a signifier of untouchable high art

22 See Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society," in Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle: Bay Press, 1983.

brought down into the debased world of low brow street music.

It is the surplus of signification that Keith engages in that gives his cultural critique such power. As the number of sounds and images reaches a critical mass the logic that maintains the stability of these polarized media signifiers buckles under the weight of their supposed meanings. Remarkably, these sound bites and screen shots are simultaneously exposed as simplistic stand-ins for real engagement and rebuilt into a liberating way out of the dualistic bind. In short, this Afrofuturist destabilization has a hyper-signified message—it clears the way to an ambivalent unity. The anachronistic simultaneity of robots and voodoo, rockets and ukuleles, Bartók and Q-Bert, and of course the brilliantly stupid "space doo-doo pistols" provides Keith with the metaphors for challenging myths of past and future. The tension produced by collapsing the fantasies/fallacies of black superstition and white science fiction one onto the other creates a powerful weapon with which to reflect the deformed irrationality of these visions back onto the rationalized "universalist" society that created them. Thus, Keith's construction of "Robot Voodoo Power" seems a fitting encapsulation of his Afrofuturist cultural critique and a succinct representation of the potential inherent in the larger Afrofuturist project.

The Tree and the Fruit

Does the fact that Sun Ra opted out of humanity in the mid-1950s just as the civil rights movement was gaining steam in the U.S. cast him as a race traitor? Do Parliament's overindulgent "Spacepimps" undermine the project of racial equality? Can Keith's "Black Elvis" be considered anything more than a postmodern joke? In short, are "Myth-Science," "P-Funk," and "Robot Voodoo Power" signs of resignation and hopeless fantasy or "real" answers that have meaning in the material world—a world that cannot seem to escape the perpetuation of racism and inequality?

I would like to assert that they do have real political efficacy because they problematize the rigid binary of blackness/whiteness and the matrix of binaries that are inscribed upon this central set. Remarkably, Afrofuturism performs this destabilization from a staunchly oppositional position that is decidedly black because it is rooted in the historical reality of white universalist racism and continuously works against that history. While Du Bois advises African Americans to maintain their race identity until the U.S. meets them on their terms, the Afrofuturists diversify blackness while recuperating Du Bois's steadfastness. As Sun Ra explained: "I have to judge a tree by the fruit. I don't like what I see and I don't want to be a part of it." The materialist foundations of this seemingly idealist project are nowhere more evident.

I would argue that the broadly defined Afrofuturist project takes its lead from this position. Although Afrofuturism draws on tropes of exodus and seems to promote an escape from reality, it instead does very real social and cultural work. Afrofuturism is itself a mode of meaning making and historical production that navigates, counters, and ultimately transcends the history of African American oppression while retaining a critical blackness. While Afrofuturist dialectics recognize myths and collapse ossified binaries into dynamic unities the episteme is grounded in its material opposition to white racist universalism. By stepping outside of the white liberal tradition and rewriting blackness in all its complexity Afrofuturism offers a novel form of revolution that is rooted in a long history of black opposition.

Indeed, the Afrofuturist project speaks to a very broad group of people on a broad range of material issues. By engaging people in an active appreciation of such fantastic visions, Afrofuturism primes the mind and body to both imagine and live in a world apart from that depicted in the rationalized histories of Western civilization. Perhaps just as importantly, the visibility of Afrofuturism in the African American artistic canon should offer some sense of the power of this project. Thoughtful authors such as Ralph Ellison, Amiri Baraka, Samuel Delany, Ishmael Reed, and Octavia Butler, brilliant artists such as Jean-Michel Basquiat, Fatimah Tuggar, Renée Cox, in addition to the countless musicians that are most visible in the field all attest to Afrofuturism's political and material power.

It is no mistake that the Afrofuturist critique makes its case most poignantly in the realm of the arts, for aesthetic creation bypasses the strictures of rhetorical logic in favor of an embodied position. For the literary and cultural theorist Fred Moten the experience of double consciousness is intimately tied to the bifurcations and ruptures of Enlightenment thought and its central mind/body binary. As he argues in his *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition* black artistic performance holds the potential of expressing an immanent critique of Western rationality and its systems of meaning from an embodied position. Afrofuturism is in this regard a decidedly materialist rather than idealist project. Indeed, the "break" that he speaks of is first and foremost a recognition of the rupture between language and the speech act that provides a site of opposition—a place where counter-meanings can be constructed and (white) rationality can be critiqued. Moten writes: "This disruption of the Enlightenment linguistic project is of fundamental importance since it allows a rearrangement of the relationship between notions of human freedom and notions of human essence."[23] In short, he illustrates the centrality of slavery to Enlightenment universalism and lays bare the processes by which the mind/body split was accomplished through the subjugation of the black body. Thus, Moten argues that the black radical aesthetic has become

23 Fred Moten, *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, 7.

the critical—the artistic has become the scholarly—through its very existence and resistance.

It is this disjuncture or "break"—the glaring anomaly of material racism at the heart of ideal universalism—that is seized upon by Afrofuturist critiques of Western rationalism and its white supremacy. Sun Ra, George Clinton, and Kool Keith embody their critique through the sights, sounds, and movements of their interplanetary presences and therefore move past the written rhetoric that has upheld the fallacies of liberty and equality—"rising up above what *they* call liberty and what *they* call equality" as Ra put it. Their very voices are an immanent critique of the Western hegemony of signification. In times such as these when the words "democracy" and "freedom" ring empty—when they are *broken* from their emancipatory potential by self-interested military industrialists and when declarations of "humanitarian crises" are based more on considerations of race, class, and power than the universal value of human life it seems that we might look for alternatives to this ancient and now co-opted rhetoric. Cast by slaveholders and forged in the fires of colonialism this ossified ideology no longer *moves* people.

By contrast Ra, Clinton, and Keith also avoid the essentializing pitfalls of ethnic nationalism while recovering its emotional and embodied assets. These Afrofuturists do not subscribe to the post-racial narratives of scientific progress nor do they see the current vision of a race-free future as a place they wish to live. But they are no more interested in a return to an idyllic, primordial, and racially pure motherland. Instead, through their art Ra, Clinton, Keith, and countless others involved in Afrofuturist and anti-anti-essentialist projects are working toward a place and time in which this polarized vision no longer makes any sense. And in a typically playful manner, they are all the while laughing at the very thought of such simplistically dualistic human notions. The Afrofuturist strategy thus carves out a new emancipatory potential—a fantastic but *ethical* anti-anti-essentialist third way—by recovering the hope of the future and the solidarity of the past.

Du concept de « Myth-Science » au « Robot Voodoo Power » : L'héritage afro-futuriste et anti-anti-essentialiste de Sun Ra

J. Griffith Rollefson
Traduit de l'anglais (États-Unis) par Erwan Jégouzo

Avec *It's After the End of the World*, album *live* paru en 1972, le claviériste, compositeur et chef d'orchestre Sun Ra emporte son public terrestre dans une odyssée musicale, déployant sa vision personnelle, post-humaniste, d'un monde de science-fiction noir. Dans « Myth Versus Reality (The Myth-Science Approach) », morceau composé par Ra, la vocaliste June Tyson et le saxophoniste Danny Davis demandent aux êtres humains qui les écoutent : « Si vous n'êtes pas réels, à quel mythe appartenez-vous ? Si vous n'êtes pas un mythe, de quelle réalité faites-vous partie ?[1] », avant de décoller vers l'espace à bord d'une fusée propulsée par le moog de Ra. Tout au long de sa carrière, Ra ne cessa jamais d'affirmer qu'il était né sur Saturne, comme un défi lancé aux idées toutes faites et aux vérités considérées comme acquises. Loin d'être pure fiction, la dimension critique de l'entreprise de Ra est évidente sur cet enregistrement effectué au cours des Festivals de Donaueschingen et Berlin en 1970.

Davis continue, prosaïque : « Je ne compte pas devenir un citoyen de cette planète : cela prend *trop de temps*. » Comme je le développe ici, le concept apparemment paradoxal de « Myth-Science » est la clé de la compréhension de la philosophie afro-futuriste de Ra, à la fois fantastique et objectivement émancipatrice. De plus, l'ambivalente unité du terme est au cœur disloqué du plus large projet d'Afro-futurisme. La « Myth-Science » est ainsi un mantra et une machine toujours vivante, qui n'a cessé de se métamorphoser et de se téléporter dans d'autres âmes bien après que Ra a quitté ce monde.

Depuis que le terme « Afro-futurisme » a fait son apparition, les chercheurs s'en sont saisi comme un moyen de critiquer la distance réifiée entre les fictions éminemment connotées de *magie noire* et de *science blanche*, souvent sur un mode satirique et même ludique. Pourtant, au principe même de l'Afro-futurisme se trouve la distance normalisée entre identité noire et futur technologique cybernétique, dichotomie que reflète l'expression « fracture numérique ». Comme l'explique Alondra Nelson : « Les prévisions utopiques (pour certains) d'un futur sans race, d'une part, et d'autre part, le constat d'une fracture numérique dystopique dominent les discours sur l'identité noire et la technologie dans la sphère publique. [...] L'identité noire se construit toujours en opposition à des phases de progrès technologiques[2]. » De fait, ce qui fragilise la stratégie afro-futuriste, c'est le fait qu'elle puisse très rapidement être réduite à une réification de l'infériorité noire par simple contraste avec la technologie supposément « blanche ».

Pour répondre à cette critique possible du projet afro-futuriste, je propose un cadre théorique fondé sur la notion d'« anti-anti-essentialisme » que Paul Gilroy a formulé en 1991, dans un article publié par le *Black Music Research Journal*. Esssentiel est ici un argument mis en avant par Nelson dans son analyse de l'Afro-futurisme : ce à quoi ressemble un « futur sans race », c'est à un futur blanc (et masculin)[3]. Pour dénoncer cette fausse utopie, le projet afro-*futuriste* se concentre alors sur le *passé*, en reprenant tactiquement à son compte la notion d'âme noire.

S'il est important de considérer que les concepts d'âme et d'authenticité sont des constructions jouant sur les tropes de la magie vaudou – secret supposé du « continent noir » –, et bien que l'idée d'une « âme » musicale puisse conforter les stéréotypes essentialistes du racisme blanc, aux États-Unis comme ailleurs, il faut rappeler qu'il s'est agi là d'un excellent outil de promotion de la solidarité noire. La stratégie afro-futuriste souligne les qualités magiques de l'authenticité noire en l'articulant avec la tout aussi

fantastique *anti*-authenticité de la science-fiction blanche, jouant avec les paradoxes en découlant. C'est là « l'approche mytho-scientifique » de Sun Ra.

En ne mettant en avant ni le rationalisme ethnique de la pensée essentialiste, ni les identités fluctuantes du poststructuralisme, mon but est de montrer que l'Afro-futurisme est une troisième voie qui propose une critique des deux positions, effaçant la distance rationalisée entre deux pôles *a priori* irréconciliables et, de fait, sapant fondamentalement les termes du débat. Pour saisir les implications de la remise en question de ce dualisme, citons une formule de Kool Keith dans sa chanson « Earth People », où l'alter ego jupitérien du rappeur en appelle au « Robot Voodoo Power » (« pouvoir robot vaudou »), notion qui fait écho à la « Myth-Science » de Ra, et disloque les tropes de la science blanche et de la magie noire en les confrontant l'une avec l'autre[4]. Là où la vision stéréotypée du vaudou afro-caribéen se pose en signifiant de l'identité noire, le robot est le symbole tout aussi stable de l'identité blanche. Comme l'explique Theo Cateforis dans une section d'un article sur le groupe de musique électronique Devo intitulé « Robotic Bodies, White Bodies » : « [...] le robot est précisément le type de signifiant chargé qui ouvre une fenêtre culturelle bien plus large[5] ». Le vaudou et les robots existent certainement, mais, dans la mesure où ils se posent en symboles établis de la race, leur sens est absolument fantastique. Kool Keith combine ces signifiants chargés des identités blanche et noire avec les formes les plus ingénieuses de la critique culturelle afro-futuriste. Je propose cette thèse du « Robot Voodoo Power » non pas comme un substitut à l'Afro-futurisme, mais comme une tentative explicite de maintenir la vivacité du jeu dialectique implicite dans les affirmations les plus fortes de l'Afro-futurisme. Comme je vais l'expliquer, ce sont les implications sur le plan racial des tensions entre passé et futur, science et mythe, *robot* et *vaudou*, qui donnent à l'Afro-futurisme son *pouvoir* critique.

La thèse du « Robot Voodoo Power »

À la suite de Paul Gilroy, qui a discuté la nature insatisfaisante des deux positions critiques les plus souvent en jeu en ce qui concerne l'identité noire – les arguments essentialiste et anti-essentialiste – je proposerais de considérer l'Afro-futurisme comme une version stratégique de ce que Gilroy appelle « *anti-antiessentialism* » dans son article « Sounds Authentic : Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a ‹ Changing › Same[6] » et plus tard « *anti-anti-essentialism* » dans *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*[7]. À travers un engagement ludique avec les tropes primitivistes du vaudou ou de la magie noire, et leur juxtaposition ironique avec la science-fiction comme une espèce de magie blanche, l'Afro-futurisme remet en question la perspective nativiste noire (comprenez : essentialiste) et l'argument poststructuraliste blanc (comprenez : anti-essentialiste).

Selon Gilroy, les arguments essentialistes sont d'une efficacité politique contestable, mais dans la mesure où l'inégalité perdure, le temps des identités fluctuantes des postmodernistes n'est pas encore arrivé. « Le caractère ouvertement hybride de ces cultures atlantiques noires réfute ainsi toute interprétation simpliste (essentialiste ou anti-essentialiste) du rapport entre identité et non-identité raciale, authenticité traditionnelle et trahison populaire[8]. » L'anti-anti-essentialisme de Gilroy est donc une critique du nationalisme noir, considéré comme une idéologie obsolète, et une réfutation du post-structuralisme, vu comme un projet idéaliste blanc, ce tout en rétablissant l'idée que l'identité noire possède une véritable signification matérielle en tant que catégorie culturelle. Comme l'argumente W. E. B. Du Bois dans son texte de 1897 « La Conservation des races » : « Nous pensons qu'il est du devoir des Américains de descendance nègre, en tant que corps, de maintenir leur identité de race jusqu'à l'accomplissement de la mission du peuple et que l'idéal de la fraternité humaine soit devenu une possibilité pratique[9]. » Comme l'expriment les concerts de Sun Ra en 1970 en Allemagne, cet idéal n'a pas encore été rendu possible : « cela prend trop de temps. » Je suggère que l'anti-anti-essentialisme stratégique de l'Afro-futurisme est un projet critique visant à poser les fondations d'une humanité qui ne soit pas liée aux idéaux de l'universalisme des Lumières « blanches » et de sa citoyenneté discriminante. Voilà ce qu'est, en résumé, la thèse du « Robot Voodoo Power » – et comment devient visible la troisième voie de l'Afro-futurisme.

1
Nous avons pris le parti de traduire, même imparfaitement, les textes et paroles de chansons citées par l'auteur dans la mesure où c'est bien à leur sens qu'il s'intéresse. Pour les paroles originales, voir la version anglaise du texte, pp. 96-105 de ce volume (N.d.t.).

2
Alondra Nelson, « Introduction : Future Texts », in *Social Text*, vol. 20, n. 2, 2002. Notre traduction. Ici comme dans la suite du texte, nous avons choisi de traduire la notion de « *blackness* », essentielle dans la discussion proposée par l'auteur, par « identité noire », et, parallèlement, de rendre « *whiteness* » par « identité blanche » (N.d.t.).

3
Cf. Mark Dery, « Black to the Future : Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose », in *South Atlantic Quarterly*, vol. 94, n. 4, 1993, p. 273.

4
Voir l'album de Kool Keith/Dr. Octagon, *Dr. Octagon*, Bulk/Mo Wax, 1996.

5
Theo Cateforis, « Performing the Avant-Garde Groove : Devo and the Whiteness of the New Wave », in *American Music*, vol. 22, n. 4, 2004, p. 566. Notre traduction.

6
Paul Gilroy, « Sounds Authentic : Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a ‹ Changing › Same », in *Black Music Research Journal*, vol. 11, n. 2, automne 1991, pp. 123-128. Notre traduction.

7
Publié aux États-Unis en 1993 ; paru une première fois en français en 2003 aux éditions Kargo dans une traduction de Jean-Philippe Henquel ; puis réédité dans une nouvelle traduction de Charlotte Nordman sous le titre *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010. C'est à cette version que nous nous référons ici (N.d.t.).

8
Ibid., p. 147.

9
W.E.B. Du Bois, « The Conservation of Races », in David W. Blight et Robert Gooding-Williams (dir.), *The Souls of Black Folk*, Boston, Bedford Book, 1997, p. 237. Notre traduction.

Bien que Gilroy ne fasse pas directement allusion à l'Afro-futurisme, il a anticipé sur ce champ dans son étude approfondie de la manière dont les technologies contrarient le discours de l'authenticité noire – en particulier dans la musique. Dans *L'Atlantique noir*, Gilroy évoque précisément « l'occasion d'utiliser la musique comme un modèle qui permettrait de sortir enfin de l'impasse dans laquelle nous enferme l'alternative des deux positions insatisfaisantes qui dominent aujourd'hui le débat sur la politique culturelle noire[10]. » En prolongeant l'idée du « Même changeant » d'Amiri Baraka / LeRoi Jones, il prend l'exemple historique de l'innovation technologique dans la musique noire – de la country au blues, du jazz à la fusion, et du scratch à la production assistée par ordinateur dans le hip hop – pour contester les formulations binaires[11]. Son choix de décrire cette position par la double négation « anti-anti-essentialisme » reflète également l'esprit ludique des Afro-futuristes, soulignant que la véritable farce est cette dichotomie même, entre positions essentialiste et anti-essentialiste. C'est ce double mouvement rhétorique, la double conscience qui l'accompagne et ouvre une nouvelle voie, qui rend l'anti-anti-essentialisme de l'Afro-futurisme si ingénieux et puissant.

Peut-être les affinités les plus claires entre Gilroy et l'Afro-futurisme se font-elles jour dans son analyse de l'utopie de Parliament-Funkadelic dans son premier livre, *« There Ain't no Black in the Union Jack »*. Faisant étroitement écho au concept de « Myth-Science » de Ra, il explique comment les visions futuristiques de Parliament-Funkadelic offrent un potentiel prometteur, grâce auquel « la capacité destructive de la rationalité technologique de l'Amérique serait tenue en échec par les forces mystiques et naturelles contenues dans les pyramides de l'Égypte ancienne, symbole durable de la fierté et de la créativité noire[12]». Je me propose de retracer l'héritage de Sun Ra et la continuité entre Afro-futurisme et anti-anti-essentialisme – cette thèse du « Robot Voodoo Power » –, de Ra jusqu'à Kool Keith en passant par Parliament-Funkadelic.

La « Myth-Science » de Sun Ra

On peut comprendre à partir de *It's After the End of the World* le cadre de pensée de Sun Ra. L'équivalence qu'il pose entre « réalité » et « science » en regard du « mythe » dans le morceau « Myth Versus Reality (The Myth-Science Approach) » est une remise en cause implicite de la rationalité et de l'histoire mêmes. Pour lui, ceux qui écrivent l'histoire sont complices de l'assujetissement des Afro-Américains et de la perpétuation du racisme euro-américain. De fait, la conception que se fait Ra des historiens rappelle la célèbre déclaration d'Othman Sullivan sur les anthropologues : « Je pense que toute cette anthropologie n'est qu'une autre façon de me traiter de nègre[13]. » Ra remarquait, dans le documentaire de 1980 *A Joyful Noise* : « Je ne fais pas partie de l'histoire, je fais plutôt partie de son mystère[14]. »

Pour Ra, ce mystère renvoie à une compréhension complexe du monde à travers la contingence de sa situation. Plus loin dans ce même documentaire, il explique sa dialectique depuis un lieu symbolique, Pennsylvania Avenue, à Washington : « Tout peut se comparer. Je suis assis devant la Maison Blanche, je regarde de l'autre côté de la rue, et je ne vois pas la Maison Noire… Vous voyez, vous ne pouvez pas avoir une chose sans son parallèle ni son opposé. C'est un fait dont les habitants de la Terre n'ont pas conscience. » À travers son œuvre, Ra dépeint un monde infiniment plus complexe – et mystique – qu'un arrangement chronologique, narratif et rationnel de faits passés. Pourtant, son épistémè ne se fonde pas sur la magie, le mythe ne pouvant fonctionner de son point de vue « sans son parallèle ni son opposé » : la réalité (ou la science)[15]. C'est simplement l'idée que le passé puisse être expliqué uniquement en termes de réalité que Ra dénonce.

Ra a employé le terme de « Myth-Science » pour la première fois au milieu des années 1950 pour décrire son collectif musical, un orchestre de jazz plutôt traditionnel, qu'il surnomma le « Myth-Science Arkestra ». La musique de Ra dans ses premières représentations avec l'Arkestra était un mélange d'harmonies jazz et de blues progressif couplé avec des grooves quasi-africains dans des arragements exubérants, que l'on trouve dans des titres comme « Saturn » et « Ancient Aiethopia » (1958). Au cours des années 1960, avec des albums comme *When the Sun Comes Out* (1963), Ra ajouta à son langage musical déjà éclectique des chants évoquant l'espace, des paroles librement et sauvagement improvisées et des timbres étranges. L'instrumentation de

10
Op. cit., p. 148.

11
Voici en quels termes Gilroy développe cette reprise de l'argument de Amiri Baraka / LeRoi Jones : « […] je crois possible de définir la musique comme un Même changeant plutôt qu'immuable. Aujourd'hui, cela passe par la tâche difficile de tenter d'appréhender la reproduction des traditions culturelles non pas dans la transmission non problématique d'une essence figée, mais dans les ruptures et les interruptions qui suggèrent que l'invocation de la tradition peut elle-même constituer une réponse distincte, bien qu'indirecte, au flux déstabilisant du monde post-contemporain. » *In L'Atlantique noir*, *op. cit.*, p. 150.

12
Paul Gilroy, *« There Ain't No Black In the Union Jack » : The Cultural Politics of Race and Nation*, Londres, Hutchinson, 1987, p. 180. Notre traduction.

13
Cité in Robin D. G. Kelley, *Yo' Mama's Disfunktionall: Fighting the Culture Wars in Urban America*, Boston, Beacon Press, 1997, p. 16. Notre traduction.

14
Robert Mugge, *Sun Ra : A Joyful Noise*, production Rhapsody Films, 1980, 60 min.

15
Il est intéressant de remarquer que Ra emploie ici les termes de « parallèle » et « opposé » comme synonymes, tant sa conception des oppositions est dialectique et se constitue mutuellement.

son ensemble s'élargit au cours des années 1960 et 1970 pour inclure des percussions traditionnelles d'Afrique de l'Ouest – tambourins, shakers et cloches – en plus des instruments électroniques hyperfuturistiques comme le Wurlitzer, le MiniMoog et le violon électrique. De cette manière, l'attention égale que porte Ra à la tradition et à la technologie (au mythe et à la science, au passé et au futur) permet de saper la logique interne de genres musicaux réifiés. Passant de riffs de boogie-woogie à des overblows de saxophone et des ondes électrifiées, Ra façonne un monde de sons qui déstabilise les significations musicales racialisées, reflétant sa vision politique. L'univers musical de Ra incarne la « Myth-Science » comme épistémè. Qui plus est, son personnage de scène exprime cette ambivalence à travers son costume, que l'on peut décrire comme une tenue de pharaon de l'espace, comprenant une tunique dashiki aux couleurs vives, une coiffe égyptienne et un casque spatial à antennes.

Comme l'indiquent le nom du groupe et de son leader, Ra and the Arkestra s'inspirait d'une vision mythologisée du passé judéo-égyptien, recontextualisant les tropes de l'exode et de la rédemption dans un futur interplanétaire. L'approche « mytho-scientifique » de l'histoire proposée par Ra s'appuie sur la tension dialectique entre un passé noir « manufacturé » et un futur blanc tout aussi surécrit. De même que la vie et la musique de Ra reflètent un désir de reconstruire son passé – et celui des Africains Américains – son projet met en avant une constante réimagination du futur, et remet en question les structures universalistes occidentales de l'« égalité », qui charrient des réalités qui en sont bien éloignées. Sa conception d'un passé mythique situé dans la civilisation africaine fait partie intégrante d'un mode d'écriture de l'histoire plus large, propre à l'Afro-futurisme, qui met l'Afrique à l'écart de récits d'oppression totalisants qui représentent l'identité noire comme un fardeau. Ra évoque ainsi ces récits dans *A Joyful Noise* : « c'est leur histoire (*his-story*) ; vous n'avez pas entendu la mienne. »

Dans la deuxième partie du morceau « Myth Versus Reality (The Myth-Science Approach) », intitulée « Angelic Proclamation », Danny Davis annonce poliment au public : « Nous voudrions vous parler de notre planète, Saturne. » Le rythme de sa « proclamation » est rapide, passant du langage parlé à un solo improvisé de sax alto – des grognements et des cris en contradiction totale avec l'exposition chaleureuse de ses origines extraterrestres. Un vacarme de percussions rejoint progressivement ce chaos puis cesse brutalement, avant que Davis ne continue : « Vous pensez être des humains. Supposons que vous vous soyez trompés (comme le font tous les humains) et qu'en fait vous soyez des anges. Mais vous ne devriez pas vous tromper car je suis venu vous dire : vous êtes maintenant des citoyens du grand uni-vers. *Je ne compte pas être un citoyen de cette planète : cela prend trop de temps.* [...] Je vous proclame donc citoyens de mon plus grand uni-vers. » [C'est moi qui souligne].

Au terme de l'introduction de Davis, Ra fait son entrée avec un solo improvisé au MiniMoog, synthétiseur à oscillateurs qui est l'instrument futuriste par excellence. Sonnant au début comme un léger entrelacement d'ondes sonores en portamento, le solo prend rapidement un rythme frénétique, les lignes mélodiques se déformant de plus en plus, jusqu'à évoquer la mise en route d'un vaisseau spatial avant son lancement. Dans les années 1940 et 1950, les studios d'Hollywood avaient eu recours à des instruments à ondulations ou oscillateurs comme le Theremin et les Ondes Martenot pour illustrer musicalement OVNIs et rencontres extraterrestres, mais personne avant Ra n'avait utilisé le célèbre synthétiseur de Robert Moog d'une façon aussi libre et inventive. L'instrument en est venu aujourd'hui à symboliser la compatibilité évidente, pour ne pas dire l'interdépendance de l'âme et de la technologie aussi bien pour les générations du disco que du hip hop.

Le morceau « Myth Versus Reality (The Myth-Science Approach) » commence donc par inviter le public à remettre en question sa réalité, avant de lui offrir une subjectivité alternative, et enfin de libérer ce groupe de nouveaux citoyens uni-versels dans l'espace, à bord du vaisseau musical de Ra. Dans son long-métrage de 1974, *Space is the Place*, Ra offre une version dramatisée de ce récit initial, qui est au cœur du plus large projet afro-futuriste. Dans l'une des scènes clés du film, Ra se matérialise à Oakland, en Californie, et décrit son projet à un groupe d'adolescents particulièrement dubitatifs. Nabeel Zuberi décrit la scène en détail dans son article « The Transmolecularization of [Black] Folk: Space is the Place, Sun Ra and Afrofuturism » :

[...] nous voyons soudain Ra d'un point de vue plus objectif. Il se présente comme un ambassadeur du Conseil Intergalactique de l'Espace Sidéral. Devant faire face à un certain scepticisme de la part des jeunes quant à son authenticité, et à des commentaires désobligeants sur son air de vieux hippie, Ra pose cette question rhétorique : « Comment savez-vous que je suis réel ? » Les jeunes répondent « Ouais ? » avec une certaine curiosité. Ra reprend : « Je ne suis pas réel. Je suis juste comme vous. Vous n'existez pas dans cette société. Si c'était le cas, votre peuple n'aurait pas à réclamer l'égalité des droits. Vous n'êtes pas réels. Sinon, vous auriez un statut parmi les nations de ce monde. » Des gros plans sur plusieurs visages confirment que ses paroles ont fait leur effet[16].

L'élément central de l'épistémè holistique afro-futuriste de Ra est clair dans les critiques concrètes qu'il dirige contre le concept de citoyenneté américain (et son acception générale). En notant que sur Terre la citoyenneté « prend trop de temps » et en poussant les jeunes d'Oakland à interroger leur place dans une société inégalitaire, Ra exprime une fois de plus son mépris pour l'hypocrisie de l'universalisme blanc.

Dans son poème « Freedom from Freedom », Ra formule autrement son opinion sur l'inconsistance de la rhétorique libérale :

Se libérer du décret de liberté / De la liberté / Des terres de la destruction [...]
Combien vaut la liberté qui désespère ? / Quelle gloire apporte la liberté qui détruit[17] *?*

De la même manière, dans une autre scène du documentaire *A Joyful Noise,* Ra se tient au pied du sphinx de six mètres de haut du Muséum d'Histoire Naturelle de l'Université de Pennsylvanie. Ses propos font écho à la méfiance envers la rhétorique libérale dont est empreinte « Freedom from Freedom » : « Je m'élève moi-même au-dessus de ce qu'*eux* appellent liberté et égalité – peu importe ce que l'homme pense être le plus important. Je dois m'élever au-dessus de cela. Je ne peux juger l'arbre que par son fruit. Je n'aime pas ce que je vois et je ne veux pas en faire partie. » Malgré sa défiance vis-à-vis des grandes idées du progrès occidental et sa prédilection apparente pour le mythe, la magie et la mystique, voilà un aperçu de Ra le matérialiste.

Si la liberté, l'égalité et l'universalisme sont les fondations solides – les racines, le tronc et les branches – de notre démocratie, alors pourquoi le fruit qu'il produit – le racisme et une inéquité brutale – est-il aussi étrange et amer[18] ? Peut-être que cette critique culturelle remarquablement complète et cohérente est-elle plus pragmatique que l'attitude littéralement « folklorique » de Ra ne pourrait l'indiquer. « Nous pensons que ce mythe est puissant. Ils pensent que leurs vérités sont évidentes. Notre mythe n'est pas évident parce que c'est un mystère », ajoute-t-il dans *A Joyful Noise*. Pour Ra, la rationalité des Lumières, le progrès occidental et la domination blanche sont indissociables. Ils ne font qu'illustrer une vision du monde biaisée, et seraient incapables de rendre compte de quelque vérité ou réalité que ce soit.

George Clinton, Parliament Funkadelic, « P-Funk » et « hypersoul »

Si Sun Ra a établi le principe central de la dislocation anti-anti-essentialiste des dualismes dans l'Afro-futurisme musical, George Clinton et Parliament-Funkadelic ont pris le relais de cette tradition futuriste en l'amplifiant. Tout comme l'Arkestra, Parliament a vu un lien direct entre leur « vaisseau-mère » futuriste et les antiques « secrets des pyramides ». Sur l'album de 1976 *The Clones of Dr. Funkenstein*, Parliament expose sa propre « approche mytho-scientifique », par le biais du protagoniste de l'abum, Dr. Funkenstein (l'un des nombreux alter egos de Clinton), qui accueille ainsi l'auditeur dans son laboratoire :

Il était une funk, à l'époque du Funkapus, le concept des Afronautes spécialement élaboré pour funkiser les galaxies fut envoyé pour la première fois sur l'humanité, mais fut repris et enfermé parmi les secrets des pyramides en attendant qu'une attitude plus positive envers ce phénomène sacré – cloner le funk – prenne forme. Là, dans ces cités terrestres, il attendrait, aux côtés des rois et des pharaons, comme une belle au bois dormant attendant un baiser pour se libérer et se multiplier [...]

16
Nabeel Zuberi, « The Transmolecularization of [Black] Folk : Space Is the Place, Sun Ra, and Afrofuturism », in *Off the Planet : Music, Sound and Science Fiction Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2004, pp. 88-89. Notre traduction.

17
Sun Ra, « Freedom From Freedom », in James L. Wolf et Hartmut Geerken (dir.), *The Immeasurable Equation : The Collected Poetry and Prose*, Norderstedt, Books on Demand / Waitawhile, 2005, p. 177. Notre traduction.

18
Je fais bien sûr ici référence à la chanson de Billie Holiday « Strange Fruit » : « *Here is a strange and bitter crop...* » Mon intention est ici de souligner la relation d'intertextualité, mais ces métaphores sont malheureusement historiquement inséparables du contexte raciste américain.

L'amalgame du passé mythique et du futur est évident ici, avec la parodie de l'anacrouse classique du conte de fée préparant l'auditeur à une histoire de « belle au bois dormant » et de « secrets des pyramides », auquel sont associés des « Afronautes » et le clonage. De fait, le récit de l'album s'appuie essentiellement sur l'histoire de Frankenstein et le trope du savant fou – qui a aussi quelque chose d'un magicien – pour situer dans l'Égypte des pharaons une ancienne vérité, « reprise » pour être protégée de la négativité de l'invasion par la civilisation blanche.

En invoquant l'archétype du savant fou, l'album fait aussi écho à la pièce d'Amiri Baraka, *A Black Mass*, une œuvre basée sur les récits fondateurs de la Nation of Islam dans lesquels le savant fou noir Yacub insuffle la vie dans une race blanche malveillante. La trame générale imaginée par le fondateur de la NOI, Wallace Fard Muhammad, était certainement connue par George Clinton comme elle l'était par Sun Ra[19]. Il faut cependant noter que Ra comme Parliament, dans leur approche de cette « Myth-Science » noire, expurgent le récit de sa diabolisation de la race blanche dans son ensemble. Zuberi remarque justement, à propos de l'utilisation de Ra du mythe biblique de NOI : « Même s'il n'adhèrait pas à leur cosmologie [...] ces textes [et d'autres] se sont intégrés au vocabulaire mythologique de Ra[20] ». De la même manière, plutôt que de mettre l'accent sur un combat manichéen entre les « bons » Noirs et les « méchants » Blancs comme dans le mythe original, la version de Parliament du savant fou noir est une figure plus conciliante et, plus important peut-être, plus ludique.

Sur la chanson titre de l'album de 1975 *Chocolate City*, Clinton exprime d'un air entendu son mécontentement vis-à-vis de la démocracie libérale américaine, ses promesses non tenues et son racisme structurel. Le début du morceau sonne plein d'espoir, en écho aux réflexions de Ra dans *A Joyful Noise*: « Que se passe-t-il, CC [Chocolate City] ? Ils l'appellent encore la Maison Blanche mais ce n'est que temporaire. Tu piges, CC ? » Plus loin dans le morceau, Clinton reprend : « On n'a pas eu nos quarante acres et une mule, mais on t'a eu, CC. On te rattrape. On arrive et on t'encercle. Que Dieu bénisse CC et sa banlieue à la vanille. » Et dans l'album de 1976 *Mothership Connection*, Clinton donne à contrecœur, sur le ton de la plaisanterie, un certain crédit aux autres musiciens funk, aussi bien noirs que blancs, sur le titre « P. Funk (Wants to Get Funked Up) » : « Hey, ça fait un moment que j'écoute ce que vous faites, les gars. Mais pour moi ça vaut pas plus d'un 3. Je suis descendu dans le Sud et j'ai entendu du funk avec les Doobie Brothers, Blue Magic, David Bowie comme ingrédients. C'était cool, mais vous imaginez Doobie dans votre funk ? Oh ! »

Comme chez Ra, l'articulation des mythes du passé et du futur ainsi que la critique constante de la rationalité libérale du présent sont essentielles dans l'épistémè de Parliament. Dans *Mothership Connection*, Clinton emprunte à Ra le terme de « citoyen de l'univers » pour dépasser la citoyenneté historiquement restreinte de la planète Terre. Qui plus est, des récits d'enlèvement et d'exode viennent enrichir l'Afro-futurisme de Clinton ; il est question de possessions par des extraterrestres, et des refrains comme « descends, ô char, arrête-toi et emporte-moi. » En ce qui concerne le concept de « Mothership », Clinton s'était probablement inspiré des enseignements islamiques noirs selon lesquels un groupe d'élus du peuple noir, en fait surhumains, seraient sauvés de la Terre par un « vaisseau-mère » tandis que la race blanche périrait dans les flammes.

Le Parliament de Clinton se distingue cependant de cette idéologie nationaliste en sapant les aspects les plus conflictuels des symboles du séparatisme noir qu'il adopte, par l'articulation humoristique de l'imagerie résolument anti-civilisée du personnage de « Sir Lollipop Man », et des jeux de scène outranciers comprenant tenues spatiales et vaisseau-mère géant. À travers leurs mises en scène, leurs costumes, leurs histoires de « frères extraterrestres dealers de musique funk » et de « projets terrestres », Parliament développe des personnages que Kodwo Eshun décrit avec beaucoup d'à-propos comme des « *spacepimps*[21] » – des macs de l'espace. En reconfigurant et en redéployant les marqueurs ethniques par des moyens ironiques, Clinton équilibre sa critique de la domination blanche par un scepticisme bienvenue à l'égard du nationalisme noir. Si dans la terminologie de Ra l'« Arkestra » combine le vaisseau primordial mythique[22] avec l'iconicité du grand art musical européen, le « Parliament-Funkadelic » de Clinton résulte d'un choc entre le symbole central de

19
Pour une description du rapport de Ra à l'idéologie de la N.O.I., lire John F. Szwed, *Space Is the Place : The Lives and Times of Sun Ra*, New York, Pantheon, 1997, p. 132. Ra mit en musique la pièce de Baraka en 1965 au Black Arts Repertory Theater School, mais comme Baraka a pu le faire remarquer, Ra n'était engagé que marginalement dans les mouvements nationalistes noirs : « [...] l'expérience des Black Arts ajouta un tranchant plus ouvertement nationaliste noir aux méditations de Ra sur l'Univers, alors plutôt scientifiques et philosophiques. » Cf. pochette de l'abum de Amiri Baraka & Sun Ra and the Myth-Science Arkestra, *A Black Mass* (1968), Sun Boy Records, 1999, réédition.

20
Nabeel Zuberi, *art. cit.*, p. 80. Notre traduction.

21
Voir Kodwo Eshun, *More Brilliant than the Sun : Adventures in Sonic Fiction*, Londres, Quartet, 1998, p. 139.

22
« Ark » signifie « arche », renvoyant ainsi à l'Arche de Noé (N.d.e.).

la démocratie occidentale et un signifiant de l'âme noire intoxiquée. Clinton, comme Ra avant lui, cherche une échappatoire symbolique à la politique des dualités ossifiées ancrées dans ces termes.

C'est dans *Mothership Connection* que Parliament introduit pour la première fois le concept afro-futuriste du « P-Funk » – concept auquel fait écho le terme d'« hypersoul » proposé par Alexander Weheliye[23]. Tandis que le mot de « funk » capture l'idée musicale d'âme noire, le « P-Funk » (abbréviation de Parliament-Funkadelic) amplifie, électronise et futurise cette âme, cette « *soul* ». « P-Funk » est ainsi une mise à jour du concept de « Myth-Science » de Ra – une sorte de techno-soul hyper-médiatisée. D'une voix calme, rassurante et mesurée, rappelant celle d'un évangéliste de radio, Clinton présente le « P-Funk » à l'auditeur sur le titre « P. Funk (Wants to Get Funked Up) » :

> *Bonsoir. N'essayez pas de régler votre radio. Tout va bien. Nous avons pris le contrôle pour vous présenter cette émission spéciale. Nous vous le rendrons dès que vous grooverez. Bienvenue à la radio W-E-F-U-N-K, plus connue sous le nom de We Funk, The Mothership Connection pour les intimes. Patrie des frères extraterrestres, dealers de musique funky – P-Funk, funk à fond, de la bombe.*
> *En direct depuis le Vaisseau-mère. Du haut de la Voie Lactée au chocolat. Cinq cent mille kilowatts de puissance P-Funk* [...]

D'abord en fond sonore, cool et retenu, le groove monte en intensité jusqu'au refrain : « *Make my funk the P-Funk!* » Un groove maintenant soutenu s'installe tandis qu'émerge le son de la « basse de l'espace », véritable signature de Bootsy Collins – une basse électrique en forme d'étoile jouée avec un filtre Mu-Tron III –, dont les blips et les grognements se mêlent à la large texture musicale fournie par les claviers de Bernie Worrell et les cuivres luxuriants de Maceo Parker et Fred Wesley.

Le processeur Mu-Tron à travers lequel passent les notes jouées par Bootsy ne module pas seulement les fréquences des ondes originales, il amplifie également, en quelque sorte, le funk de ses lignes de basse contre-mélodiques. Plutôt que de déplacer ou d'atténuer l'âme musicale de Bootsy comme on l'attendrait d'un intermédiaire technologique, le petit appareil futuriste à bouton clignotant la catapulte à un autre niveau. La « funkitude » indéniable du Mu-Tron de Bootsy – comme la pédale wah-wah de Jimi Hendrix et le vocoder de Zapp – souligne une synergie inattendue entre âme et science, que l'on pourrait qualifier d'« hyper*funk* ».

Collins, Parker et Wesley, tous des anciens membres du groupe de James Brown, ont été à bonne école en matière de soul et de funk, mais leur travail sur les albums des années 1970 de Parliament-Funkadelic produit un son complètement neuf. Tandis que les arrangements de cuivre proposés par le duo Parker/Wesley gardent le style percutant et syncopé caractéristique de leur jeu avec les JBs, leur association avec le style de Collins, sur une orbite virtuose, et avec les claviers synthétiseurs de Worell donne à Parliament un son unique hyper-funky. Les « cinq cent mille kilowatts » que Clinton décrit dans « P. Funk » expriment le suc du funk, et assoient sa sensibilité hyper-technologisée. Parliament, autant par sa musique que par ses représentations spatiales, a ainsi pris en charge esthétiquement l'héritage de la pensée afro-futuriste à l'âge du disco. En outre, leur approche particulièrement efficace de la technologie et des discours sur le progrès ont contribué à déstabiliser le dualisme fallacieux entre technologie blanche et âme noire.

Kool Keith et ses avatars : Dr. Octagon, Black Elvis

Kool Keith, membre fondateur d'un des groupes pionniers du hip hop, Ultramagnetic MCs, est un artiste afro-futuriste dont l'influence ne cesse de grandir aujourd'hui, et qui prolonge la dialectique de Sun Ra et de George Clinton. Sa cyber-incantation du « Robot Voodoo Power » montre bien comment il se situe dans la lignée afro-futuriste de la « Myth-Science » de Ra et du « P-Funk » de Parliament. Sur l'album de 1997 *Dr. Octagon*, le personnage éponyme (Keith) rappe son retour sur Terre et son voyage dans le passé, depuis l'an 3000. Sur le titre « Earth People », il raconte son expédition spatio-médicale à travers le temps sur un beat rétro-synthétique Casio, accompagné par les scratches de DJ Q-Bert :

23
Cf. Alexander Weheliye, « ‹ Feenin › : Posthuman Voices in Contemporary Black Popular Music », in *Social Text*, vol. 20, n. 2, 2002.

Premier patient, retire le crâne, ôte le cancer
En lui cassant le dos, cisaille le cou, trouve la réponse
Supersonique, bionique, pouvoir robot vaudou
Équateur ex, ma chance de tester mes réflexes sur Ampex
Potentiomètres de puissance et jauge de chauffage antigel
Octogone, oxygène, toxiques aluminium
Encore un moyen de te cracher des cellules de sang au visage
Réagir avec quatre bombes et six missiles
Armé de sept chargeurs de pistolets de l'espace doo-doo
Vous n'allez pas vouloir vivre sur la planète Terre
Ma peau est verte et argentée, crâne chauve l'air mauvais
Les astronautes m'ont senti passer comme un ukulélé
Mise en place des roquettes, niveaux prioritaires
Tout est calme. Mêmes données, même système,
(Contrôlé par Gammalyte)
Peuple de la Terre : New York et Californie
Peuple de la Terre : je suis né sur Jupiter [...]

Bien que Dr. Octagon soit né sur une planète plus proche de la Terre que Sun Ra – et qu'il utilise une machine à fax pour voyager au lieu d'une arche ou d'un vaisseau-mère – tous deux se retrouvent dans le rejet afro-futuriste de la Terre, vue comme une source galactique tarie, incapable de forcer son imagination au-delà de son idéologie rationnelle.

Dans un même temps, l'épistémè afro-futuriste de Keith montre sa puissance en insistant sur le ridicule des mythes futuristes que les médias américains ont construit. La mention d'un ukelélé et d'astronautes dans un même souffle fait sens dans l'album car il renvoie à la concomitance de la vogue de la science-fiction et de l'engouement pour Hawaï dans les États-Unis des années 1950. Tout comme Astronaut Jones, personnage de cosmonaute noir joué par l'humoriste Tracy Morgan dans le *Saturday Night Live*, chante comme un crooner avec une guitare sous le bras et un whisky à la main, Kool Keith se moque de l'identité blanche typique des *fifties* et critique la rareté des représentations de Noirs dans l'espace. De même, la voix de femme (blanche) robotique qui commence la chanson en annonçant « Appel au Dr. Octagon. Code bleu dans le secteur dix-neuf » reprend directement la convention cinématographique et télévisuelle de la voix suave annonçant ironiquement une destruction imminente (par exemple, « ce vaisseau va s'auto-détruire dans dix secondes »). Tandis que cette esthétique de sur-saturation et de juxtaposition ironique est quasi-indéchiffrable, la logique de son pastiche est imparable. Ce « pouvoir robot vaudou » renvoie dos à dos les mythes futuristes blancs et les mythes primitivistes noirs, critiquant les stéréotypes des deux images médiatiques.

Contrairement à la définition désormais célèbre du postmodernisme comme pastiche vidé de pouvoir critique telle que l'a posée Fredric Jameson – « une parodie vide, blanche[24] » –, le postmodernisme de Keith est empreint de contestation, malgré son apparente inanité et son caractère ludique. En effet, sa critique ne se limite pas à l'anti-authenticité blanche mais touche aussi l'hyper-authenticité noire. Dans son album-concept de 1999, *Black Elvis/Lost in Space*, Keith nage au milieu de signifiants raciaux désincarnés tout en restant cohérent dans son rejet des formulations raciales simplistes. Comme l'indique le titre, Keith reboucle les fantasmes raciaux sur eux-mêmes en enfilant le costume d'un « Elvis noir ». Son personnage est ici bien sûr *un homme noir imitant un Blanc qui imite les Noirs*. Cependant il n'est pas un simulateur de plus, sans cause à défendre, mais bien un artiste qui en sait long sur l'histoire des notions d'authenticité, d'appropriation et de race dans la musique populaire américaine. Mieux encore, la formulation brillante de l'« Elvis noir » fait écho à la double négation de l'anti-anti-essentialisme de Gilroy. Cette figure permet une critique de la masculinité noire réifiée, tout en maintenant qu'un argument simplement anti-essentialiste présente le risque de dédouaner le geste d'appropriation d'Elvis – et l'appropriation blanche en général – de toute critique.

Si Keith ne se tourne pas vers l'Égypte pharaonique pour situer son mysticisme comme Ra et Parliament, il se place, avec Georges Clinton et son « P-Funk », dans

24
Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, traduit par Florence Nevoltry, Paris, éditions de l'ENSBA, 2011, p. 57.

les « cités terrestres » des quarties défavorisés. Sur un titre bourré d'effets wah-wah et de voix d'accompagnement féminines rappelant les films de blaxpoitation des années 1970, Black Elvis/Keith rappe : « (Refrain : *Supergalactic lover*) Venant des cités sur la colline / (Refrain) / Dans ma Seville décapotable vert singe ». La sexualité funky façon « mac de l'espace » du « Supergalactic Lover » (« amant supergalactique ») contraste complètement avec « Rockets on the Battlefield », morceau précédent dans lequel Keith emprunte le registre technique asexué d'un commandant (blanc) de vaisseau de science-fiction : « montée des niveaux, Jim... déplacement des leviers à sept virgule huit. » Qu'il s'agisse dans les les deux cas de constructions médiatiques semble plus qu'évident pour Keith.

Dans l'ouverture du concept album *Dr. Octagon*, le docteur, « en costume blanc et stéthoscope », avoue qu'il « [n'est] qu'un homme » à une infirmière à la voix attirante. La scène se révèle rapidement une parodie de film pornographique, la situation dégénérant quand le bon docteur confesse ses « pulsions ». Tout en étant délibérément « incolore » et potentiellement choquant, ce sketch est intéressant dans sa mise en scène du personnage du docteur comme un homme qui s'est doté dans sa vie professionnelle d'une distance émotionnelle surhumaine, capacité qui s'effondre inévitablement. Malgré son humour vulgaire, cette saynète a une véritable portée politique, et souligne comment à l'intérieur de notre société, nous entretenons l'idée selon laquelle certaines positions de pouvoir sont, d'une certaine façon, surhumaines. La simple image du costume blanc et du stéthoscope, ainsi que « l'éthique professionnelle » évoquée par Keith, brossent la caricature d'un homme puissant qui doit néanmoins abolir sa sexualité au nom de sa profession – un homme qui doit être « au-dessus de tout ».

Sur « Blue Flowers », le titre phare de l'album, le producteur Dan « The Automator » Nakamura installe un rythme ingénieux, qui intègre une boucle incessante tirée d'un concerto pour violon de Béla Bartók de 1938. La première moitié du thème, lyrique mais étrange, flotte au-dessus d'un rythme lourd de batterie hip hop avant de se transformer en un solo de scratch virtuose de DJ Q-Bert. Keith entre en scène avec ces paroles :

> *Dr. Octagon fœtus de l'Est paramédical*
> *Avec des prêtres je viens de l'Église de la Salle d'Opération*
> *Avec la force de frappe des scalpels depuis l'Holocauste*
> *J'ausculte les patients vraiment avec gourmandise*
> *Retour aux balais avec l'infirmière et la malédiction vaudou* [...]
> *Je suis prêt, en costume blanc et stéthoscope* [...]

Dans « Blue Flowers », Keith explore toutes les facettes de son personnage décidemment lugubre de « gynécologue orthopédique » de seconde zone. Les indices subtils des penchants nécrophiles du personnage sont renforcés dans le clip de la chanson, qui atteste également de l'intérêt que porte Keith à des signifiants flottants : on y saisit de brefs extraits d'autopsie et des bribes de pétroglyphes aztèques, des archives de la Seconde Guerre Mondiale aussi bien que de l'iconographie chrétienne médiévale, des circuits imprimés et des squelettes s'échappant d'une confusion de lettres blanches tombant comme de la neige au premier plan.

Il est particulièrement intéressant de noter un moment de la vidéo qui annonce le travail de Keith sur *Black Elvis*, où l'on voit le visage d'un personnage *blackface*[25] (Q-Bert ou Keith lui-même) surgir en lunettes de soleil et casquette à l'envers avec un large rictus. Les éléments visuels apparemment disparates de la vidéo prennent soudain tout leur sens, alors que Keith entreprend de se réhistoriciser lui-même, se situant dans la tradition d'hommes de spectacle « noirs » à travers son pastiche esthétique. Du point de vue sonore, la prééminence donnée dans le morceau au violon fluide mais inquiétant de Bartók nous rappelle l'éthique médicale corrompue du docteur, comme une sorte de beauté orchestrale décadente – le signifiant d'un grand art intouchable rabaissé au niveau des musiques urbaines.

C'est en travaillant ce surplus de signification que Keith donne autant de force à son analyse culturelle. Alors que l'accumulation des sons et des images atteint une masse

25
Le terme de *blackface* renvoie à un type de spectacle donné par des comédiens et des chanteurs blancs, inteprétant, le visage enduit de noir, des histoires et des morceaux de musique appartenant aux répertoires des cultures populaires noires. (N.d.e.).

critique, la logique censée maintenir leur stabilité de signifiants polarisés cède sous le poids de leurs significations supposées. D'une manière remarquable, ces fragments sonores et ces plans apparaissent comme les substituts simplistes à un engagement réel, et dans un même temps ils sont reconfigurés et libérés de leur carcan dualiste. En résumé, le message que porte la déstabilisation afro-futuriste est sursignifié, pour ouvrir la voie à une unité ambivalente. La simultanéité anachronique des robots et du vaudou, des fusées et des ukulélés, de Bartók et de Q-Bert, et bien sûr des « pistolets de l'espace doo-doo » aussi brillants que stupides, offrent à Keith toutes les métaphores pour questionner les mythes du passé et du futur. La tension produite en rabattant les fantasmes et les sophismes de la superstition noire et de la science-fiction blanche les uns sur les autres crée une arme puissante, permettant de renvoyer l'irrationalité déformée de ces visions à la société rationnelle « universaliste » qui les a créées. Ainsi, le « pouvoir robot vaudou » construit par Keith apparaît comme une encapsulation pertinente de sa critique culturelle afro-futuriste, et représente avec concision le potentiel inhérent au projet afro-futuriste dans son ensemble.

L'arbre et le fruit

Est-ce que le fait que Sun Ra se soit retiré de l'humanité au milieu des années 1950, juste au moment où le Mouvement des droits civiques prenait de l'ampleur aux États-Unis, le condamne comme un traître à sa race ? Les « macs de l'espace » complaisants de Parliament minent-ils le projet d'égalité raciale ? L'« Elvis noir » de Keith peut-il être considéré comme autre chose qu'une blague postmoderne ? En résumé, les concepts et idées derrière les termes de « Myth-Science », « P-Funk », et « Robot Voodoo Power » sont-ils des signes de résignation et des fantaisies désespérées, ou bien de « vraies » réponses qui font sens dans le monde matériel – un monde qui ne semble pas pouvoir échapper à la perpétuation du racisme et de l'inégalité ?

Je voudrais affirmer qu'ils ont une réelle efficacité politique parce qu'ils problématisent le clivage des identités noire/blanche, et la matrice des dualismes qui sont inscrits sur cette configuration centrale. Il faut souligner comment l'Afro-futurisme réalise cette déstabilisation depuis une situation de claire opposition, point de vue résolument noir dans la mesure où il trouve ses racines dans la réalité historique du racisme blanc, et qu'il travaille de manière continue contre cette histoire. Du Bois conseillait aux Afro-Américains de maintenir leur identité propre jusqu'à ce que les États-Unis se rendent à leurs conditions ; les Afro-futuristes proposent des identités noires diverses, tout en reprenant la fermeté de Du Bois. Comme l'a expliqué Sun Ra : « Je ne peux juger l'arbre que par son fruit. Je n'aime pas ce que je vois et je ne veux pas en faire partie. » Les fondations matérialistes de ce projet apparemment idéaliste ne sont nulle part plus évidentes.

C'est me semble-t-il depuis cette position que le projet afro-futuriste dans son acception la plus large prend sa dynamique. Bien qu'il s'appuie sur les tropes de l'exode et semble prôner une fuite hors de la réalité, il effectue au contraire un travail social et culturel très réel. L'Afro-futurisme est en lui-même un mode de fabrication du sens et de production historique qui traverse, contredit et en fin de compte transcende l'histoire de l'oppression des Afro-Américains sans renier une identité noire critique. Tandis que la dialectique afro-futuriste reconnaît la force des mythes et renverse les dichotomies figées pour en faire des unités dynamiques, son épistémè est fondée dans son opposition matérielle à l'universalisme blanc raciste. En s'écartant de la tradition libérale blanche et en récrivant l'identité noire dans toute sa complexité, l'Afro-futurisme propose une forme inédite de révolution, qui prolonge une longue histoire de la contestation noire.

En effet, le projet afro-futuriste s'adresse à très large public, et traite d'un grand nombre de problèmes tout à fait concrets. En incitant chacun à considérer de manière active des visions aussi fantastiques, l'Afro-futurisme engage l'esprit autant que le corps à imaginer et à vivre dans un monde autre que celui que l'on trouve dans les histoires rationalisées de la civilisation occidentale. Peut-être, de manière tout aussi importante, l'influence visible de l'Afro-futurisme dans l'art afro-américain permet-elle de saisir le pouvoir de ce projet. Des écrivains aussi réfléchis que Ralph Ellison, Amiri Baraka, Samuel Delany, Ishmael Reed et Octavia Butler, des artistes brillants comme Jean-Michel

Basquiat, Fatimah Tuggar ou Renée Cox, en plus des innombrables musiciens particulièrement visibles dans ce domaine attestent du pouvoir politique et matériel de l'Afro-futurisme.

On ne peut manquer de constater que la dimension critique de l'Afro-futurisme est mise en valeur de manière singulièrement sensible dans le champ des arts, la création esthétique étant à même de se départir des restrictions de la logique rhétorique en incarnant un positionnement. Pour le théoricien de la littérature Fred Moten, l'expérience de la double conscience est intimement liée aux antinomies et aux ruptures dans la pensée des Lumières et à son dualisme central corps/esprit. Comme il l'explique dans *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, la performance artistique noire porte en elle le potentiel d'expression d'une critique immanente de la rationalité occidentale et de son système de signification depuis une position incarnée. L'Afro-futurisme est à cet égard un projet résolument matérialiste plutôt qu'idéaliste. En effet, le « break », la rupture que Moten évoque est d'abord et avant tout une reconnaissance de la disjonction entre le langage et la parole, qui ouvre un espace oppositionnel – un lieu où des contre-significations peuvent être construites et la rationalité (blanche) critiquée. Selon Moten, « cette remise en cause du projet linguistique des Lumières est d'une importance fondamentale en ce qu'elle permet un réarrangement du rapport entre les notions de liberté humaine et d'essence humaine. »[26] En résumé, il explique que l'esclavage est au centre de l'universalisme des Lumières, et met au jour comment la division entre le corps et l'esprit a été littéralement accomplie par l'assujetissement du corps noir. Moten avance ainsi l'idée que l'esthétique noire radicale a pris un rôle critique – tandis que l'art trouvait sa dimension spéculative – du fait de sa propre existence, et de sa résistance même.

C'est de cette disjonction, de cette rupture – l'anomalie aveuglante du racisme effectif au cœur de l'universalisme idéal – que l'Afro-futurisme tire avantage, dans sa critique du rationalisme occidental et du racisme blanc. Sun Ra, George Clinton et Kool Keith donnent corps à leur critique dans les visions, les sons et les mouvements de leurs entités interplanétaires et de là, dépassent l'écriture rhétorique qui cautionnait les sophismes de la liberté et de l'égalité – « au-dessus de ce qu'*eux* appellent liberté et égalité », pour reprendre les mots de Ra. Leurs voix mêmes sont une critique immanente de l'hégémonie occidentale sur les significations. Dans des périodes où les mots « démocratie » et « liberté » sont vidés de leur sens – lorsqu'ils sont *coupés* de leur potentiel émancipatoire par des industries militaires motivées par leurs seuls intérêts, et que l'on déclare des « urgences humanitaires » d'après des considérations de race, de classe et de pouvoir, davantage que sur la valeur universelle de la vie humaine, il est important de chercher des alternatives à une rhétorique séculaire, aujourd'hui tenue pour acquise. Établie par des esclavagistes et forgée dans les flammes de la colonisation, cette idéologie sclérosée ne *mobilise* plus personne.

À l'inverse, Ra, Clinton et Keith savent éviter les écueils essentialistes du nationalisme ethnique tout en récupérant ses valeurs émotionnelles et incarnées. Ces Afro-futuristes ne souscrivent pas aux récits post-raciaux du progrès scientifique, pas plus qu'ils ne considèrent la vision actuelle d'un futur sans race comme un endroit où ils voudraient vivre. Mais ils ne s'intéressent pas pour autant à un retour vers une mère patrie idyllique, primordiale et racialement pure. Tout au contraire, Ra, Clinton, Keith et bien d'autres tenants de l'Afro-futurisme et de l'anti-anti-essentialisme travaillent à rendre possible un espace et un temps où cette vision polarisée serait dénuée de sens. Et d'une manière tout à fait ludique, ils se moquent dans un même temps de l'existence de notions humaines si naïvement dualistes. La stratégie afro-futuriste dessine une nouvelle possibilité d'émancipation – une troisième voie anti-anti-essentialiste, fantastique mais *éthique* – reprenant confiance dans l'avenir, et solidaire du passé.

26
Fred Moten, *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, p. 7. Notre traduction.

sommaire / contents

Mireille Rias

3 UN OVNI (*Camp* avant l'heure ou avant le mot)
4 A UFO (*Camp*, before its time, or its inception)

Sun Ra and his Arkestra

6 concert aux / at Nuits de la Fondation Maeght

Lili Reynaud Dewar

22 Ma mère est un perroquet, ce qui ne fait pas de moi un oiseau
28 My mother is a parrot, but that doesn't make me a bird

34 *Interpretation Drawing (Language of the Gods)*

Interpretation

38 exposition personnelle / solo show, Kunsthalle Basel

Diedrich Diederichsen

46 As Serious as Their Lives: Sun Ra & Stockhausen, Progress & Ideology
54 *As Serious as Their Lives* : Sun Ra & Stockhausen, progrès & idéologie

62 *Interpretation Drawing (What America Should Consider)*

Interpretation Drawings & Interpretation Performance

66 dans le cadre de / in the framework of *Morality*, Witte de With, Rotterdam
70 dans le cadre de / in the framework of Performa 11, New York

Anthony Elms

72 Nothing Here Now But the Rhinestones
78 Il n'y a plus rien ici à présent, sauf de la camelote

Interpretation Drawings & Interpretation Performance

84 exposition personnelle & performance / solo show & performance, 1m³, Lausanne

J. Griffith Rollefson

96 From "Myth-Science" to "Robot Voodoo Power": Sun Ra's Afrofuturist and Anti-Anti-Essentialist legacy
110 Du concept de « Myth-Science » au « Robot Voodoo Power » : L'héritage afro-futuriste et anti-anti-essentialiste de Sun Ra

106 *Interpretation Drawing (I Don't Give a Hoot)*

122 *Interpretation Drawing (There Are Two Ethiopias)*

126 crédits / credits & colophon

colophon

Lili Reynaud Dewar *Interpretation*

sous la direction de / editors:
Benjamin Thorel, Adam Szymczyk

avec des textes de / essays by:
Diedrich Diederichsen,
Anthony Elms,
Lili Reynaud Dewar,
J. Griffith Rollefson

traducteurs vers l'anglais / translations into English:
Gerrit Jackson (Diedrich Diederichsen), Susan Pickford (Lili Reynaud Dewar)

traducteurs vers le français / translations into French:
Gérard Briche (Diedrich Diederichsen), Erwan Jegouzo (J. Griffith Rollefson), Elsa de Rémur (quatrième de couverture / back cover), Yves Seban (Anthony Elms)

édition & relecture / copy editors:
Grégoire Thorel, Benjamin Thorel

direction artistique / graphic design:
Change is good (Rik Bas Backer & José Albergaria)

textes composés en / typeface:
Maison & Maison Neue by Timo Gaessner (www.milieugrotesque.com)

papier / paper:
Symbol Tatami White (couverture & intérieur / cover & interior);
Cristal (jaquette / dustjacket)

imprimé par / printed at:
Artes Gráficas Palermo, Madrid

références / references:
ISBN : 978-2-918252-12-2
dépôt légal : Février 2013

© 2013, Lili Reynaud Dewar
© 2013, Kunsthalle Basel, Paraguay Press
© 2008, J. Griffith Rollefson, the Board of Trustees of the University of Illinois
tous droits réservés / all rights reserved

ce livre a été conçu par Lili Reynaud Dewar dans le prolongement d'un ensemble d'expositions et de performances / this book has been conceived by Lili Reynaud Dewar following her suite of exhibitions and performances:

Interpretation
Kunsthalle Basel
18/04–06/06/2010
commissariat / curated by:
Adam Szymczyk; assisté de / with the assistance of: Roos Gortzak

Interpretation
1m³, Lausanne
09-31/07/2010
commissariat / curated by:
Tiphanie Blanc & Josef Hannibal

Interpretation Drawings
présentés dans l'exposition collective / exhibited in the group exhibition *Morality—Act VII: Of Facts and Fables*
Witte de With, Rotterdam
13/05–10/10/2010
commissariat / curated by: Juan A. Gaitán & Nicolaus Schafhausen;
assistés de / with the assistance of: Amira Gad

Interpretation
performance présentée dans le cadre de / performance presented in the framework of *Morality—Act IX: Let Us Compare Mythologies*
Witte de With, Rotterdam
18-20/06/2010
commissariat / curated by:
Renske Janssen & Dorothea Jendricke

Interpretation
performance présentée dans le cadre de / performance presented in the framework of Performa 11
Calder Foundation, New York
04-05/11/2011
commissariat / curated by:
Victoria Brooks

publié par / published by:

Paraguay Press
(a division of castillo/corrales)
80 rue Julien Lacroix
75020 Paris
France
paraguaypress@gmail.com
www.paraguaypress.com

et / and

Kunsthalle Basel
Steinenberg 7
4051 Basel
Switzerland
info@ kunsthallebasel.ch
www.kunsthallebasel.ch

KUNSTHALLE BASEL

avec le soutien de / with the support of:

l'Institut Français

INSTITUT FRANÇAIS

LUMA Foundation

avec le soutien du
Centre national des arts plastiques (aide au premier catalogue), ministère de la Culture et de la Communication

et la participation de / additional support was provided by:

1m³
45 avenue de la Harpe
1007 Lausanne
Switzerland
www. galerie1m3.com

1m3

Mary Mary
Suite 2 / 1
6 Dixon Street
Glasgow G1 4AX
Scotland, UK
www.marymarygallery.co.uk

Mary Mary

Lili Reynaud Dewar tient à remercier / wishes to thank: Daniel Dewar & Daniel Reynaud, La Grande Oreille, Eve & Thomas Reynaud, Christian Rose, Mireille Rias, Mary Knox & Hendrik Hegray, Mathieu Bernard, Sacha Béraud & Mathieu Carmona, Roos Gortzak & Adam Szymczyk, Tiphanie Blanc, Jeanne Graff, Benjamin Valenza & Stéphane Barbier Bouvet, Juan Andres Gaitán, Victoria Brooks, Thomas Boutoux & Benjamin Thorel, Roman Seban, Eva Svennung & Catherine Chevalier, Hannah Robinson, Maja Hoffman, et plus particulièrement / and especially Nicolas Murer



SPO BE O BE..... BBC WAY....

O ISRAEL, THOU HAST DESTROYED THYSELF
.BBINNY ONE NOTE.. THE SAME ALWAY A
A ZERO OF NOTHINGNESS....
.BBIN BO IS .BOBIN ONE NOTE..... BO.. OO... I
BOE... BO... OB.... SPO BE OB BE..... SPO
OB IS BO.. OB IS BO... BO IS OB..... BO IS
SPOBE OBE...
.BBINNY ONE NOTE IS .BOBIN BO.... .BBIN BO
OB... NO OB IS .NO OB... .BOBIN OB..... .BBIN OB
OB IS OB BO... OB OB IS OB BE...
OBE OBE IS SPOBE OBEOBE... EBBOBS

UNGS SAY THAT BBC WAY IS A VER
BBC WAY IS THE NEGRO... IN BBC IS
ES ARE THE PEOPLE OF THE WAY.....
AY IS A VERY FUNNY FELLOW.....
BBBBB THE WAY IS IN BBC.... THAT

AY IS A VERY FUNNY FELLOW IF YO
WHERE HE'S BEEN..... BO
SPO IS IN BBC SPO.....
BALLS... THREE BALLS EQUALS TH
THE RIGHT HAND.... ON IN THE RI
.. IN STORE... RESERVED.... SAVED..
NERS....BEUT... 7258.... .BACK BBONE
A SAY .BACK.... AREN'T YOU TIRED O
WOULD SCATTER THEM INTO COME
ES ARE IN THE CORNERS... IN SPOBE
WAY IS THE WAY OF THE CROSS....
BO IS .NO BO.... NO BO

TATION -BE.... THEY CRIED UNTO T
E, DEPART.. TOUCH NOT... WHEN THE
THE WANDERING .JEW..... THE UNBORN
PART OF .BABEL... .BABAB.... THE UNBORN
AMERICA HAS HER UNBORN HEROES TOO...
THEY ARE IN THEIR PRESENT PREDICAMEN
IT IS WRITTEN BBBBBBBBB " AS WE SAY

THE BEAR THAT WE AND LEFT WE .... TH
LION ATTACKED THEM.... THE BEAST THAT LE
NEGRO.. BBSEA BBBBBBB4 I WILL REDEEM T
DESTROYER O ISRAEL, THOU HAST DESTROY
THE DEVIL IS GREEN AND RED....
THEY HAVE WANDERED AS BLIND MEN IN T
THEY ARE NOT SAVED NEITHE BBEC BBBM S
BLIND MAN'S BLUFF IS THE BLIND MAN'S G

Lili Reynaud Dewar

Inter-pretation

The interpretation of an existing script or score is the essential element in any performance. Lili Reynaud Dewar is interested in staging techniques and ritualistic aspects of theatre: her work takes the form of installations which include sculptures, texts, photographs and visual signs—and also involve the live participation of musicians and actors. In the suite of exhibitions and performances titled *Interpretation*, she develops her own reading, and explores the intimate legacies, of a peculiar body of work—that of the African American musician Sun Ra.

A composer, writer, and filmmaker Sun Ra was also the author of typewritten pamphlets, "streetcorner leaflets," and "polemical broadsheets," in which he conveyed his ideas on religion, society and politics. Born in 1914 as Herman Poole Blount, he changed his "slave name" to Sonny El Ra in 1952 and died as Sun Ra in 1993. His greatly diverse practice influenced free jazz and became an inspiration for avant-garde music that he coincidentally held in disregard. He is remembered for his unique scenic presence and for the iconography that he created for the Sun Ra Arkestra—one of the many bands he founded in the mid-1950s, and which he led until his death. Drawing from sources and traditions as heterogeneous as Freemasonry, the Bible, Egyptian solar mythology, interstellar journeys and twentieth century avant-garde art, Sun Ra was a quintessential multi-disciplinary artist who perfected and personified his own myth. Claiming that his origins were extraterrestrial, he invented a public persona as an individual statement of emancipation against the segregationist and racist politics in the U.S. of the 1950s and 1960s.

"Interpretation" is the title of one of the pieces on Sun Ra and his Solar-Myth Arkestra's 1971 album *The Solar-Myth Approach*. In this context, "interpretation" might point to improvisation and constant experimentation as guiding principles in new music, but it also reminds us of the interpretation of myths or dreams, and even hints at telling the future. In a more general sense, and in relation to Reynaud Dewar's work, interpretation might be a way of making use of remote historical sources; a productive form of understanding that transforms the familiar content into allegory. Interpreting antagonistic cultural backgrounds and working through her own experiences, Reynaud Dewar has consistently questioned the very notion of origin, and investigated the relation between an artist's personal identity and his or her work.

This book can be considered as the last part of a project that developed through art works, exhibitions, and live events—not organized programmatically but rather, improvised through a piecemeal approach to art and research as such. In the same way, the publication gathers different visions of Sun Ra from photos taken by Philippe Gras documenting the concert Sun Ra and his Arkestra gave in 1971 at the Fondation Maeght, to texts by Diedrich Diederichsen, Anthony Elms and J. Griffith Rollefson on his music, his theatrics and his politics. For a book is less a matter of pinning down the definite truth of a fact, or of one's fiction, but an exercise in opening a multiplicity of interpretations.

L'interprétation d'un scénario ou d'une partition joue un rôle essentiel dans toute performance. Dans son travail, Lili Reynaud Dewar a recours à certaines techniques de mise en scène et reprend au théâtre de nombreux aspects rituels, développant des projets où se mêlent sculptures, textes, photographies, films, incluant parfois la participation de musiciens et d'acteurs. Dans l'ensemble d'expositions et de performances qui constitue le cycle *Interpretation*, Reynaud Dewar propose une lecture personnelle d'une œuvre singulière – celle du musicien afro-américain Sun Ra – et de ses héritages.

Compositeur, écrivain et cinéaste, Sun Ra fut aussi l'auteur de pamphlets, libelles, tracts, et « broadsheets » transmettant ses idées sur la religion, la société et la politique. Né Herman Poole Blount en 1914, il troque en 1952 son « nom d'esclave » pour celui de Sonny El Ra, puis de Sun Ra, qu'il gardera jusqu'à sa mort en 1993. L'étonnante diversité de sa pratique a beaucoup influencé le free jazz, et a été une source d'inspiration pour la musique d'avant-garde, ce malgré une certaine indifférence de sa part à l'égard de cette mouvance. L'univers visuel qu'il a imaginé pour le Sun Ra Arkestra – un des nombreux groupes qu'il a fondés au milieu des années 1950 et dont il est resté le leader jusqu'à sa mort – de même que la singularité de sa présence scénique firent par ailleurs beaucoup pour sa notoriété. S'inspirant de traditions aussi disparates que la franc-maçonnerie, la Bible, la mythologie égyptienne, les voyages interstellaires et l'art d'avant-garde du xx^{e} siècle, Sun Ra incarne une forme d'artiste polymathe et protéiforme, passé maître dans la construction et l'incarnation de son propre mythe. N'ayant de cesse de clamer publiquement ses origines extraterrestres, enfin, il s'est construit un personnage atypique, en forme de déclaration d'émancipation face aux politiques ségrégationnistes et racistes des États-Unis des années 1950 et 1960.

« Interpretation » est le titre d'un morceau de Sun Ra, qui figure sur l'album de Sun Ra and his Solar-Myth Arkestra *The Solar-Myth Approach*, paru en 1971. Le terme renvoie ici à l'improvisation et à l'expérimentation en tant que principes essentiels de l'invention musicale ; il évoque également dans ce contexte l'interprétation des rêves et des mythes, voire la divination et la prophétie. De manière plus générale, et telle qu'elle apparaît dans le travail de Reynaud Dewar, l'interprétation peut être envisagée comme une méthode d'utilisation de sources historiques lointaines, un mode d'apprentissage productif susceptible de transformer le familier en allégorie. C'est en interprétant des faits culturels antagoniques par le prisme de ses propres expériences ou de sa biographie que Lili Reynaud Dewar propose d'examiner le rapport entre l'identité personnelle d'un ou d'une artiste et de son œuvre, et qu'elle réenvisage la notion même d'origine.

Ce livre peut être considéré comme la dernière phase d'un projet qui a pris la forme d'œuvres, d'expositions et de performances – une recherche poursuivie sans programme, improvisée, fragmentée, inventée. De même, ce volume rassemble différentes visions de Sun Ra : photographies prises par Philippe Gras au concert de Sun Ra and his Arkestra aux Nuits de la fondation Maeght en 1970, essais de Diedrich Diederichsen, Anthony Elms and J. Griffith Rollefson revenant sur sa musique et ses écrits dans leurs dimensions esthétiques et politiques. Plutôt que d'établir la vérité définitive d'un fait, fût-il réel ou fictionnel, le livre a ici vocation à en déployer les possibles interprétations.