

Perdu sous les
étoiles :
Mothership et
autres solutions
de remplacement
de la terre et de
ses territoires

Le fait d'être noir et la science-fiction, c'est du pareil au même.

— Greg Tate^[1]

Nous venons des étoiles et nous y retournons aussi.

— George Clinton

Revenir ? Où ? Cet endroit n'existe pas. Alors envoyez-nous sur la planète dont nous venons.

— Ishmael Reed

Saturne, Sirius et le Zimbabwe – de Platon à Photek

Le 8 mai 1977, à l'Opéra de Cologne, est donné *Sirius*, de Karlheinz Stockhausen. Les costumes ont été dessinés par l'artiste Mary Bauermeister. Les musiciens sont vêtus de longues robes scintillantes ou de vêtements chatoyants et brillants qui leur arrivent jusqu'aux pieds. Ils portent des couvre-chefs qui rappellent ces casques qu'ont fait connaître les illustrations de science-fiction, quelque part entre *Metropolis* et *Star Trek*, dont l'utilité, paraît-il, dépasse toujours la simple protection de la tête, équipés qu'ils sont d'antennes et autres systèmes paranoïdes destinés à entrer en contact avec des extraterrestres. Quiconque avait eu l'occasion de voir le Sun Ra Arkestra dans les quinze ou vingt années précédentes ne pouvait s'empêcher d'établir un parallèle entre ces costumes et les vêtements étoilés de ce grand big band afro-américain de free-jazz science-fictionnesque^[2]. « *The band produces an environment, with their music most of all, but also with their dress (gold cloth of velvet, headbads and hats, shining tunics)*^[3]. » Et le biographe de Sun Ra, John F. Szwed, a déniché quelques autres concordances d'une précision parfois étonnante, entre l'homme de Cologne et celui de Birmingham, Alabama. En tout cas, à la fin de l'année dernière, interrogé par un journal sur cette représentation de *Sirius*, Stockhausen avait affirmé – avec son mélange typique, ambivalent, d'humour rhénan et d'astro-délire très sérieux – qu'il espérait lire dans les gros titres de l'année à venir : « Une soucoupe volante de Sirius a atterri à l'aéroport de Cologne. » Cette précision dans le repérage des distances

à franchir pour les voyages dans l'espace, Stockhausen la partage avec Sun Ra, dont les préférences allaient, outre à l'étoile préférée de Stockhausen, Sirius, à Saturne et Vénus.

Etoiles et sons, au moins depuis Platon, entretiennent une célèbre relation métaphorique. L'histoire de la musique regorge de tentatives pour donner forme à cette idée du cosmique ou de l'harmonique des sphères. Mais c'est précisément au cours de ce siècle, où les impératifs européens de tempérament égal et d'harmonie fonctionnelle ont subi de multiples attaques, que ces orientations, certaines assez anciennes et plutôt poétiques, voire astrologiques, ont connu un renouveau. Deux interprétations, opposées au premier regard, ont coexisté, depuis la pièce *Die Planeten*, Op. 32, de Gustav Holst (dont la quatrième partie, « Jupiter », a trouvé tant d'aficionados parmi les musiciens de heavy metal), jusqu'aux compositions astrologiques de Stockhausen et aux essais du compositeur de jazz George Russel pour représenter la conjoncture sous les étoiles, par sa théorie musicale du panchromatisme, par exemple dans *Jazz in the Space Age* de 1960. L'une des deux interprétations voit dans cette conjoncture astronomique une direction conservatrice : car celle-ci confirme ce que l'harmonie fonctionnelle européenne a toujours su ; la seconde y discerne en revanche une direction subversive : la tâche consistant à composer en fonction de l'harmonie cosmique conduit maintenant à renverser les lois musicales existantes (ou, à l'inverse, vient justifier cosmiquement les renversements fraîchement accomplis). Chez Sun Ra comme chez Stockhausen, on trouve les deux manières. Innovation à tout prix, rhétorique de l'aventure et de la découverte d'un côté, débauche de pulsations stables et bien réglées de l'autre. Dans le cas de Sun Ra, c'est à prendre à la lettre. Il a sans cesse poussé son Arkestra (et, pour finir, il ne faisait presque plus que cela) à surpasser les grands orchestres de la sphère du swing et les big bands.

Le chapitre actuel de l'histoire commune de la musique et de l'espace se joue dans la musique techno d'aujourd'hui. Au début des années quatre-vingt-dix, sont sortis, à peu de distance l'un de l'autre, deux des disques les plus importants et les plus mystérieux de la production techno de ces dernières années, sous les noms d'artistes X-102 et X-103 ; en

Allemagne, ils sont distribués par le label du techno-club berlinois classique « Tresor ». Il s'agit de productions du collectif de Detroit Underground Resistance dont les membres, Jeff Mills, Mike Banks et Robert Hood, sont considérés comme les fondateurs de la deuxième génération de la production techno de cette ville. Quelques années plus tard, dans le film de John Akombrah *The Last Angel Of History*, en compagnie des pionniers de la techno de première génération de Detroit, Juan Atkins et Derrick May, du musicien et théoricien Edward George et du journaliste Kodwo Eshun, ils répondent à des questions concernant le rapport entre culture électronique underground noire et science-fiction. Dans le film, un personnage fictif, un « voleur de données » noir, recherche des liens entre la science-fiction et les productions en art, littérature et musique de la diaspora africaine. Le voleur de données est introduit comme un personnage pouvant aussi être vu comme un modèle par les musiciens noirs électroniques qui travaillent dans les conditions actuelles du numérique : « Le voleur de données vient du futur, renonce à son droit de vivre là-bas (dans le futur) et décide de rester ici. Il devient l'ange, l'ange de l'histoire^[4]. »

X-102 et X-103 traitent chacun de l'un des grands thèmes de l'« afro-futurisme » et de l'« afro-nautisme » – c'est ainsi que Kodwo Eshun nomme cet entrelacement motivique alliant fantasmes sur l'origine et utopies, contre-histoire stratégique et mythologie propice à l'évasion, paradoxes progressistes et idylles démentes... un rêve qui chercherait un lieu, noir, transhistorique, qu'il soit sous l'eau, dans l'univers ou dans certaines niches de l'histoire de l'Égypte et de l'Éthiopie, un lieu qui, dans le meilleur des cas, voudrait opposer à l'eurocentrisme davantage (et mieux) qu'un simple africocentrisme, à savoir l'universalisme. Un lieu qui soit aussi universel que la couleur noire peut l'être. Ces lieux, chez Underground Resistance, s'appellent Atlantis et Saturne. Ce faisant, les innovateurs techno s'inscrivent dans une tradition spécifique, ce qui, au premier regard, semble contredire les deux valeurs de la techno qui, surtout à l'époque, faisaient autorité : d'une part, une foi inconditionnelle en une nouveauté antitraditionnelle, « sans sources », et, d'autre part, une universalité globale, sans lieux ni groupes spécifiques. Avec UR, pour la première fois, la techno se situe explicitement

à l'extrême gauche de l'échiquier politique, résolument « noire » avec ça, mais aussi, pour le coup, dans une certaine mesure, également « traditionnelle ». Ainsi, l'album *Rings of Saturn* de X-102 se trouve naturellement comme chez Sun Ra, dans la tradition de la célèbre référence à ce corps céleste que ce dernier aimait à revendiquer comme planète-patrie et lieu de naissance mythique. En même temps, sur la pochette du disque, ces anneaux de Saturne sont décrits principalement du point de vue des « sciences naturelles ». Les quinze unités musicales correspondraient alors aux quinze zones différentes des anneaux ou autres satellites de Saturne. L'idée propre à la techno de faire éclater la musique, sans état d'âme, « techniquement », en ses plus petites unités, trouve sa correspondance dans le morcellement « froid », opéré par les sciences naturelles sur le légendaire Saturne. Néanmoins, la planète reste toujours le lieu mythique : par cet hommage désenchanté, le trio d'extrême gauche en régénère le pouvoir à l'attention d'une nouvelle génération. Le lieu africain futuriste qui doit être situé simultanément avant et après l'expérience de la diaspora ne fait plus désormais l'objet d'une culture noire secrète, c'est vrai, mais celui d'une culture de la danse universaliste, globale, englobant toutes les autres, tout en devant à son tour se soumettre à des règles linguistiques qui ne seront comprises que des initiés. Elle permet (c'est à peu près ce que dit Jeff Mills, qui à l'époque était chez X-102 et X-103 – et c'est ce que les musiciens de jazz revendiquaient pour le jazz) de parler de choses concrètes de façon suffisamment dénotative, même avec les seuls moyens musicaux^[5]. De parler par exemple des anneaux de Saturne, dont Sun Ra se faisait des idées si précises et qui, des années après X-102, ont continué à susciter l'intérêt de musiciens électroniques dont ceux provenant de la diaspora africaine, comme celui du musicien de drum'n'bass Photek qui a lui aussi enregistré ses « *Rings of Saturn* ».

L'« Atlantide », l'autre thème de UR, occupe également depuis longtemps certains musiciens de la diaspora africaine, de même que d'autres cultures mythiques du monde sous-marin, les continents perdus et les formes originelles des grands blocs terrestres. A cet égard, c'est très certainement le gigantesque double album de Miles Davis, *Pangaea*, qui s'avère le plus remarquable ; il contient un morceau sur le continent

des origines, « Gondwana », que les archéologues africocentrés revendiquent volontiers pour une culture noire originelle, et un sur le « Zimbabwe », pays très réel qui menait à cette époque sa lutte de libération anticoloniale. Dans un disque comprenant des compositions de Wayne Shorter, Davis fait référence au topique « *Water Babies* », qu'ont fait connaître des récits d'esclaves. Des femmes enceintes qui avaient été jetées par-dessus bord par des marchands d'esclaves durant la traversée de l'Atlantique auraient mis leurs enfants au monde sous l'eau et ceux-ci, les « *Water Babies* », auraient fondé une civilisation sous-marine. Le point commun de la plupart de ces histoires est qu'elles relient une idée sur les origines à un concept d'utopie. Les « bébés de l'eau » enlevés et quasiment assassinés fondent une nouvelle Atlantide et le continent originel perdu se voit reconstitué par les luttes de libération actuelles.

Structurellement, il est aisé de rattacher ces histoires, tout comme les mythes sur l'espace, au topique de la navigation comme métaphore plausible pour le musicien expérimental, lui qui doit prendre des décisions précises (mais seulement si elles sont réalisables) dans un environnement lui offrant apparemment une liberté de décision illimitée. Peut-être est-ce l'étroite relation entre la sémantique liée à de tels mythes – politiques, historiques et/ou technologiques – et la pratique musicale réelle chargée de les mettre au jour et de les raconter, qui les rend à la fois particulièrement plausibles et compatibles avec des projets politiques plus rationnels. Grâce à la plus grande ouverture des signes musicaux, tel mythe, s'il est accompagné, suggéré ou même raconté par la musique, se conçoit avec naturel tout en se renouvelant de manière beaucoup plus énergique lors de chaque nouvelle exécution de cette musique, que tel autre, qu'un récit ne ferait que répéter. Par ailleurs, on peut plus facilement y introduire des modifications et le mythe se montre sensible aux objections et aux modulations en tout genre. La constance de certains motifs dans des musiques aussi différentes dans leur réalisation technique et dans leur usage social que le swing, le free-jazz, le P-Funk, la techno de Detroit et la drum'n'bass renvoie néanmoins à certaines dimensions de la sémantique que la seule logique musicale ne suffit pas à expliquer.

Berlin 1997 : multiculturalisme et consommation d'exotisme

Dans l'import-export culturel, on peut décrire la plupart des problèmes, mais aussi certaines opportunités, comme relevant de l'identification ou de l'exotisme. Transmis sous forme de marchandises, les rapports consuméristes aux expressions artistiques « des Autres » ont tendance, à condition de ne pas tomber dans le détachement et l'indifférence, à virer soit à l'identification précipitée et hystérique, soit à la jouissance exotique, source de distanciation et d'altérité. Le concept de multiculturalisme, surtout en Allemagne, est de plus en plus compris comme un concept où ces rapports « culturels » de jouissance et de consommation obscurcissent, masquent, voire remplacent carrément des relations et des discussions politiques s'inscrivant dans le cadre de la légalité ; aussi peut-on craindre que, selon un tel modèle, ce soient les assignations (*Zuschreibungen*) et les comportements consuméristes culturels correspondants (ceux-là mêmes qui se nourrissent d'anciennes et de nouvelles variantes de racismes, sexismes et culturalismes) qui, à différents niveaux, régulent le rapport entre majorités et minorités, « Mêmes » et « Autres », comme entre styles de vie (*lifestyles*) forcés ou conquis. Le fonctionnement de ces rapports fondés sur la consommation d'art, apparemment sans friction et théoriquement enrichissant pour tous les participants, représente souvent, et précisé-ment dans ce que l'on appelle la musique noire ou la musique du monde, une sorte d'argument intuitif en faveur de cette tendance qui conçoit la politique multiculturelle non pas comme politique au sens conventionnel du terme, mais comme un marché des assignations culturelles.

J'ai dit *problèmes*, et j'en ai nommé quelques-uns, mais aussi *opportunités*. Dans le rapport consumériste à ce que l'on appelle l'Autre, au sens le plus large et à ses expressions artistiques au sens le plus large également, règne quand même toujours, dans le domaine de l'herméneutique et de l'esthétique, suffisamment de chaos pour que, sur les chemins des malentendus productifs, émergent des ouvertures imprévues (on est séduit, on tombe amoureux), autorisant toute une série de rapprochements qui suppriment les séparations sans tomber dans les impasses de l'identification et de l'exotisme décrites plus haut. Et je ne parle pas ici d'activités du genre caritatives ou « entente entre les peuples », mais de

la consommation culturelle quotidienne de tout un chacun (*everybody*), laquelle est toujours consumériste mais ne l'est jamais uniquement.

Néanmoins, toute critique de ces phénomènes de séparation dont j'ai parlé plus tôt doit commencer là où commencent les zones et les sphères dans lesquelles l'Un – ce qui devient pour moi objet de critique politique – et l'Autre – ce que je représente peut-être moi-même ici avec ce langage d'amour, de séduction et de rapprochement, à savoir l'enthousiasme des fans, initialement sans orientation – sont irréconciliablement et brutalement séparés. Depuis au moins quarante ans, des Allemands sont fans et consommateurs de musique afro-américaine^[6]. Ces fans, dans un certain sens, sont même l'un des mythes fondateurs de la République fédérale allemande. Que la génération d'après-guerre, en affirmant son credo envers ce que la génération nazie de ses parents appelait de la « musique de nègre », se soit libérée de l'idéologie fasciste de ceux-ci, c'est plausible en même temps qu'embelli pour des raisons d'évidence historique, comme c'est le cas de toutes les images frappantes renvoyant à des moments historiques : le père ouvre violemment la porte et éteint la radio. A partir de ce moment, je sais que je ne veux pas devenir comme mon vieux. En ce sens, il a bien fallu que les Afro-Américains apportent encore un certain temps leur concours aux adolescents allemands, aux garçons surtout, pour qu'ils puissent devenir des adultes. Parallèlement, un discours (essentiellement germanophone, imprégné de projections et de fantasmes et touchant l'ensemble de la littérature en musicologie, histoire des civilisations et sociologie) avait recours à la langue allemande pour contrer les reproches qui auraient pu émaner des objets de ces projections. Depuis les tournées de l'« American Folk & Blues Festival » organisées par Fritz Rau à travers l'Allemagne dans les années soixante, des musiciens afro-américains se racontent avec étonnement des anecdotes sur des espèces d'hommes des bois allemands qui les auraient apostrophés, la langue chargée de bière, avec de lourds accents : « *Play the blues, man !* » Les tournées en Allemagne vues comme aventures spatiales.

Aujourd'hui, toutes les personnes concernées ont ouvert les yeux, pour l'essentiel, sur cet état de choses. Ce qui ne veut pourtant pas

dire qu'elles aient changé fondamentalement. Car, malgré une foule de phénomènes nouveaux, porteurs d'un paradoxe de plus en plus évident, au sein des relations d'importation et d'identification – que l'on pense au succès unanime du hip-hop allemand qui se présente comme explicitement allemand ou à la fonction productive de cette folie de l'identification qui gagne la culture hip-hop destinée aux adolescents issus de l'immigration –, malgré ces phénomènes, la division du travail régie par le racisme continue à fonctionner dans le cadre d'une relation fictive nature/culture ou primaire/secondaire. Mais justement, l'électronique contemporaine et son discours futuriste offrent à cet égard la quantité de matériau susceptible de bouleverser ces relations, et ainsi de les miner de l'intérieur. Aussi, Kodwo Eshun a-t-il de nouveau beau jeu de faire remarquer que le Düsseldorf du début des années soixante-dix et la RFA de cette lointaine ambiance révolutionnaire sociale-démocrate, sociale autant que technologique, d'avant la première crise du pétrole à partir de laquelle on doit s'expliquer Kraftwerk, occupent pour les musiciens techno et les futuristes africains de Detroit une fonction semblable à celle du delta du Mississippi pour des générations de fans de blues blancs qui ont fantasmé en faisant du rock^[7].

L'une des ambitions de cette manifestation de l'hiver 1997 à Berlin^[8] était de discuter de ces multiples reflets et réfractions avec le plus grand nombre possible de représentants et représentantes des différentes fonctions et moments de l'afro-futurisme, en s'appuyant sur ce phénomène qui, tout en étant très concret et constant, revêt néanmoins des formes fort diverses. Aussi avait-on choisi l'anglais comme langue de conférence. Et ce, en dépit d'une critique qui exigeait la transparence en ne pensant souvent, en fait, qu'à préserver l'intégrité d'une communauté liée par des projections et fantasmes collectifs, alors qu'elle devait être brisée. Et bien sûr, avec toutes les pertes possibles de nuances et d'aisance que cela entraîne quand une grande partie des participants s'exprime dans une langue étrangère – laquelle n'est cependant connue de nombreux fans qu'en tant qu'espace rempli de signes linguistiques paisibles que n'a pas troublés l'usage quotidien, et pas comme idiome familier parlé entre sujets vivants susceptibles de se contredire.

Car cette manifestation s'était fixé comme autre objectif central de discuter de ces relations d'interprétations et de projections et de leurs conditions – non pas avec un arrière-plan moral, abstrait et/ou normatif, mais avec en toile de fond la consommation culturelle, familière à tous. De montrer que celle-ci induit toujours l'apparition de relations régulières et d'un fonctionnement non réfléchi, avec des implications de ces relations dans le quotidien de la plupart des fans de techno ou de jazz, de science-fiction ou de théâtre dansé, et qu'il n'est nul besoin de procéder au préalable, au recensement de ces relations. Et que les décisions esthétiques du côté des producteurs tout comme les sentiments et plaisirs du côté des récepteurs, s'ils sont toujours imbriqués, ne sont pourtant pas réductibles aux seuls contenus de ces asymétries.

Afro-modernisme : la figure de l'excentrique noir (*Black Eccentric*)

La figure du génie fou de la modernité – Van Gogh, Artaud – est un objet particulièrement ambivalent et scabreux : à ses potentiels d'intensification, de « libération », de transgression, s'opposent projections, kitsch, exploitations et sublimations. Les projections fantasmatiques de fans, blancs ou pas, sur des artistes en tout genre, afro-américains ou issus de la diaspora africaine, forment un autre système : fait d'aporées, dans le meilleur des cas, et, sinon, de méconnaissances ou de rapports d'exploitation. Néanmoins, ces dernières années, l'intérêt accru pour les trois artistes noirs majeurs considérés comme « fous^[9] » – Sun Ra, George Clinton et Lee Perry – paraît mener de façon déjà presque synthétique à des complications insolubles relevant d'un ordre supérieur. Là où, pour ainsi dire, Louis Armstrong et Artaud, se souhaitent le bonjour à un niveau supérieur. Mais c'est justement pour cela qu'il est indispensable de ne tomber ni dans un scepticisme primaire et sûr de son fait, tendant à exclure tout déplacement, tout mouvement, ni dans un enthousiasme naïf qui, comme j'ai pu l'écrire un jour, dans ma jeunesse, à propos de Lee Perry, croit reconnaître, dans les édifices imaginaires fragiles et souvent désespérés de ce génial excentrique afro-antillais, les œuvres d'un « être totalement libéré ». Mais peut-être la figure de l'excentrique noir moderniste^[10] (dont

la fascination continue à s'exercer jusqu'à aujourd'hui, tout en restant finalement incomprise), derrière laquelle, sous une forme adoucie, sont sûrement à ranger des gens comme Thelonius Monk, Miles Davis ou Ornette Coleman, est-elle aussi un type (*Typus*) permettant de formuler les questions liées à l'enthousiasme pour Artaud aussi bien que celles liées aux projections fantasmées sur la musique noire, de telle sorte que des points communs structurels tels qu'enthousiasme, identification et « exotisation » deviennent particulièrement tangibles – et peuvent ainsi faire l'objet de débats. Quiconque, à l'instar d'Albert Ayler – dont l'excentrisme revêtait un caractère particulièrement tragique –, a pu croire que la musique était la force curative de l'univers, a forcément eu avec ce genre de médecine des expériences tout aussi certaines qu'avec des maladies ou des blessures réelles, et si formidables que seule la pharmacopée du Tout y pouvait quelque chose.

On trouve sans doute les premiers exemples d'excentriques noirs de la modernité à l'époque que l'on a appelée la « Harlem Renaissance », qui a récemment suscité de nombreux travaux historiques et fait l'objet de nouvelles représentations^[11]. La bohème noire incarnée par Jean Toomer, Claude McKay, Bessie Smith, Langston Hughes et Zora Neale Hurston vivait à New York, dans les années vingt, sous l'emprise, d'une part, d'un renouveau noir moderniste, fondé sur un protonationalisme culturel et, d'autre part, d'une réception nourrie de projections et victime du prisme déformant de l'exotisme, sans oublier sa dépendance économique envers la partie la plus au sud de Manhattan et ses espions culturels ambigus tel le génial autant que douteux Carl Van Vechten. D'un côté, il y avait dans la musique, le théâtre, la littérature et le cinéma quantité de nouveaux talents noirs, de l'autre, la renommée de ces artistes et celle des formes et genres qu'ils ou elles créaient se faisaient *via* des descriptions et définitions de Blancs. Ainsi, dès son début, l'essor culturel formidable de Harlem fut étroitement lié à la naissance ou à la reformulation d'assimilations (*Zuschreibungen*) et de stéréotypes. Dans ce contexte, l'excentricité typiquement moderne de cette bohème fut déclarée d'essence noire et considérée conventionnellement comme un topique – que ce soit pour des raisons de nationalisme culturel ou pour des raisons liées à un

exotisme mal compris. Les mêmes propriétés qui caractérisaient n'importe quel artiste d'avant-garde comme typiquement avant-gardiste étaient considérées chez des avant-gardistes noirs comme typiquement noirs. D'une part, des bohèmes et modernistes noirs comme Monk avaient de nombreuses et excellentes raisons de se comporter d'une façon décrite comme excentrique, et ces raisons ne se différenciaient en rien de celles qui s'avéraient capitales pour des modernistes occidentaux n'importe où ailleurs. D'autre part, on les invitait sans cesse à adopter ce genre de comportement, parce que cela correspondait aux stéréotypes d'indomptabilité, d'originalité ou de créativité que l'on attribuait aux Noirs. Des types comme Monk et, d'une tout autre façon, Armstrong ou Sun Ra, étaient en situation de pouvoir jouer encore avec le fameux stéréotype du gars astucieux, tout en déployant, sur l'autre niveau, la figure du *Black Eccentric*. D'autres n'avaient pas d'autre choix, pour survivre, que de vivre avec ce stéréotype.

Toutefois, la figure de l'excentrique noir s'inscrit aussi dans la problématique souvent théorisée et bien plus essentielle de la « *double consciousness* », la thèse sans cesse rediscutée, depuis W. E. B. DuBois, sur la constitution fondamentale du sujet afro-américain, en particulier de l'artiste et de l'intellectuel, qu'ont reformulée, au cours de ces dix dernières années, Greg Tate et Michelle Wallace, en l'inscrivant dans des contextes féministes et actuels^[12]. L'excentrique opère pour ainsi dire dans le rôle de « Noir » qui, d'un côté, lui a été assigné et que, de l'autre côté, il essaie de neutraliser de différentes manières, aussi bien pour le public blanc que pour le public noir initié, sans pouvoir se permettre cependant de mettre vraiment en danger la force de persuasion de tel ou tel de ses rôles. Ce n'est que plus tard, environ vingt ans après la Harlem Renaissance, à l'époque du be-bop des années quarante, que certains tentèrent de se présenter en artistes et individus autonomes, aussi bien à un public blanc qu'à un public noir. Mais même là, la situation était doublement déterminée. A l'objectif stratégique de se présenter au public blanc comme artiste et individu indépendant, seul responsable, s'oppose l'autre objectif, celui de vouloir fonder sa condition d'artiste en tant que représentant de la « négritude » (« *blackness* ») – même si cela participe du

concept reconnu par le courant dominant blanc – sur une autre tradition, délibérément « noire », elle. La structure matricielle de la *double consciousness* se voit complétée par le fait qu'un Noir musicien de jazz et artiste cherche à être considéré par son public noir (naturellement davantage expérimenté et initié) non seulement comme son représentant – capable de s'en tirer très bien aussi auprès du public blanc –, mais aussi comme un « artiste-sujet » autonome et indépendant. En l'occurrence, il ne devait pas se laisser bouffer par le problème que la simple idée de cet artiste-sujet autonome était « blanche » ; en tout cas, au début de l'ère be-bop encore, dans l'Amérique de la diaspora africaine, elle entraînait en contradiction avec une foule d'approches collectivistes ou « africaines » de l'artiste – lesquelles n'auraient cependant comme seule perspective que le particularisme étriqué propre à la diaspora : un objectif des racistes, précisément. Il devient évident que la nécessité d'inventer un modèle d'artiste autonome (qui sache pertinemment que le modèle d'après lequel il définit son autonomie est lui-même issu d'une dépendance) devait conduire, dans le jazz justement, à la reformulation d'une condition universelle de l'artiste, accessible à n'importe quel génie : on pouvait compter pour cela d'une part, sur les propositions syncrétiques de Cecil Taylor, qui prétendait s'y connaître aussi bien en « nouvelle musique » qu'en traditions africaines, d'autre part, sur l'universalisme négatif d'un Miles Davis jouant le dos au public blanc, contre lui pour ainsi dire, sans jouer non plus pour qui que ce soit en particulier. Quant à ceux qui étaient restés des excentriques comme Monk ou Sun Ra – sans tomber comme quantité d'autres, à force de se heurter aux difficultés de la *double consciousness*, dans la toxicomanie –, ils refusaient qu'on puisse à tout moment lire une cohérence dans leur stratégie, car s'ils en adoptaient une, c'était souvent de façon purement instinctive. Des musiciens comme Sun Ra et Ornette Coleman, qui avaient grandi non pas dans le Nord, urbain et plus instruit à bien des égards, mais au beau milieu du Sud ségrégationniste, étaient beaucoup plus démunis pour comprendre ces problèmes quand ils y ont été confrontés après avoir émigré dans le Nord, que des musiciens issus d'Etats du Nord et de bonne famille comme Miles Davis.

1946-1996 : ovnis et *aliens* – de la *Nation Of Islam* à Jodie Foster

La « double conscience » n'a jamais été un problème réservé aux artistes. Pour des Afro-Américains ou des gens dans une situation similaire, elle représente une barrière ou une difficulté à accéder au statut de sujet, ce dont se réjouissaient des gens de gauche formés à la critique althusserienne du sujet aussi bien que les lacaniens, qui y voyaient une « chance », sans prêter attention au fait que ces formes ratées et incomplètes se distinguent à peine de celles associées aux maladies mentales : absence d'autonomie, exclusion, tendance à la stéréotypie. Car l'accès à une forme de subjectivité dominante reste la condition préalable nécessaire à l'exercice d'une influence politique et culturelle. Ce n'est qu'une fois celle-ci acquise que l'on peut entreprendre de s'en libérer. Inversement, un point de vue extérieur sur certaines formes de subjectivité donne des résultats certes précieux d'un point de vue expérimental, mais il est impossible de les susciter à la demande. Dans les années soixante – ce cas de figure ne s'était présenté que rarement auparavant –, des célébrités noires représentant tous les Etats-Unis se trouvèrent pour la première fois confrontés à une version beaucoup plus aiguë de ce problème. Pour s'en sortir en tant qu'individu, pour exploiter des chances (apparemment) identiques, la solution était de rompre avec la *community* qui, inversement, allait de nouveau se trouver réduite à quelques-uns ; et cette situation s'amplifia jusqu'à devenir un poids : il fallait prouver que l'on n'agissait pas en traître et que l'on n'avait pas non plus perdu son authenticité, ce qui, par nature, supposait une rupture avec la continuité d'une certaine normalité raciste. Des paradoxes du même ordre ont marqué le destin souvent malheureux et plein de contradictions de la première vague des célébrités noires, une génération marquée par les luttes pour les droits civiques des Noirs, tels James Brown, Marvin Gaye ou Muhammad Ali. Si ce dernier avait résolu le problème en se battant pour les Etats-Unis sur le plan international, chez lui, il était membre d'une organisation délibérément séparatiste, militant en faveur de la fondation d'un Etat noir sur le territoire de trois Etats du Sud.

Quand, à la fin des années quatre-vingt, on interrogea une fois de plus Muhammad Ali, membre éminent de cette Nation Of Islam et pre-

mier « *black Muslim* » dont on ait entendu parler (y compris en Europe), sur la doctrine d'Elijah Muhammad, dont il s'était fait le porte-parole dans les années soixante avec tellement d'énergie et de loyauté, il répondit en substance qu'une grande part de celle-ci restait importante pour lui aujourd'hui. Mais qu'il ne croyait plus forcément à bon nombre de ses thèses, comme l'histoire du méchant Yacub qui aurait élevé les « diables blancs » et, surtout, qu'on ne pouvait plus désormais adhérer à l'histoire du vaisseau spatial^[13].

Oui, mais maintenant, c'est justement « l'histoire du vaisseau spatial » qui attire plus que jamais de nombreux Américains, hommes et femmes, et ce, aussi et surtout à l'extérieur de la communauté issue de la diaspora africaine. Le sous-genre de la science-fiction dans lequel des *aliens* et des vaisseaux spatiaux, étrangers ou alliés, jouent le rôle décisif, domine la culture populaire dans une proportion croissante, n'épargnant ni le public de masse des cinémas à *blockbusters*^[14] ni ce que l'underground produit de plus dissident. La popularité d'espèces non humaines ayant des traits humains ou anti-humains augmente d'année en année. Des *aliens* menacent la terre, des *cyborgs* et des androïdes ne cessent d'échouer, de façon tragique ou amusante, à n'être pas de véritables êtres humains, tandis que des ovnis résolvent des problèmes extrêmement humains, sexuels et politiques. Ils nous aident à établir des contacts ratés ou perdus quelque part ailleurs. Des hommes en noir montent au ciel, d'autres se servent du téléphone. Trente millions d'Américains et d'Américaines croient à la réalité de visiteurs venus de l'espace.

Une vieille et célèbre réserve de la critique de l'idéologie à l'égard de la science-fiction (selon laquelle se cacheraient, dans ses représentations les plus sauvages de l'Autre, les motifs xénophobes, nationalistes ou racistes les plus quotidiens) semble se confirmer aujourd'hui, répétition burlesque des années cinquante. En l'occurrence, ce réflexe d'interprétation néglige dans un premier temps beaucoup de choses ayant trait à la nouveauté de l'éventail actuel de la science-fiction, et à ses fonctions. Le fait que la plupart de ses motifs soient passés par des phases durant lesquelles on les savourait ou on en souriait en tant que *trash culture* n'immunise pourtant pas, apparemment, contre le fait de les prendre

aujourd'hui au sérieux avec moins de distance que jamais. La présence et la disponibilité permanentes de certains topiques – fût-ce l'*alien* en tant qu'Alf – semblent avoir stabilisé le côté « naturel », allant de soi, de leur présence, et affaibli la distance ironique avec laquelle ils étaient présentés jusqu'à aujourd'hui. Au lieu de cela, beaucoup de l'enthousiasme actuel pour les ovnis se marie bien avec ce que, depuis Waco, Oklahoma et la terreur des milices, l'on nomme aux Etats-Unis « anarchisme de droite ». Il est connu que des parties croissantes de la population sont aujourd'hui persuadées que le gouvernement, toujours responsable de tout aux Etats-Unis, retient des informations sur les ovnis. Exactement de la même façon qu'Elijah Muhammad, jadis, enseignait que le gouvernement blanc ne donnait pas accès à toutes les informations sur le grand vaisseau spatial qu'il appelait *The Mother Plane* : « *The small circular-made planes called flying saucers, which are so much talked of being seen, could be from this Mother Plane*^[15]. » Energies d'opposition, insatisfactions, stress quotidien semblent avoir réussi leur mise sur orbite.

Même Louis Farrakhan, l'actuel dirigeant de la Nation Of Islam – qui reste la plus importante et la plus populaire organisation des Afro-Américains de l'opposition – a fait l'expérience d'un ovni ; il raconte que, en 1985, il a été propulsé sur un vaisseau spatial – qui, comme cela avait déjà été le cas avec son prédécesseur Muhammad Hesekiel, aurait ressemblé à la fameuse vision du char de feu – et qu'il y a reçu de nouvelles directives de feu Elijah Muhammad... tout comme ce dernier, autrefois, en avait reçu directement d'Allah^[16]. D'un côté, on peut imaginer qu'il utilise ici, à l'instar d'Hesekiel et de son prédécesseur à la Nation Of Islam, une vision de la Grande Ourse pour souligner et légitimer son titre de leader – cible au demeurant de bien des contestations – dans le style d'un prophète de la Bible ; et, d'un autre côté, qu'il utilise à son profit la popularité croissante de ces histoires d'enlèvements par des ovnis : aux Etats-Unis, depuis les années quatre-vingt, elles font de plus en plus fureur, privant de sommeil le petit-bourgeois de l'Arizona, mais prenant aussi une place grandissante dans la contre-culture. Aujourd'hui, les histoires d'enlèvements par des ovnis représentent un segment en forte croissance au sein du domaine, déjà énorme en soi, de la littérature

New Age, mais ce n'est pas tout : sur les principales chaînes de télévision, des émissions abordent ce phénomène en faisant comme s'il était aussi quotidien et réel que les embouteillages d'un boulevard périphérique. S'ajoute à cela le fait que dans certains cercles de culture ambient et post-techno, les enlèvements par des ovnis et des extraterrestres sont devenus « tendance » et sont considérés comme une nouvelle drogue... laquelle, cadrant merveilleusement avec la rumeur générale de conjuration des X-Files, vient gratifier ces derniers d'une note existentielle^[17].

Rien ne manque non plus à la majorité de ces histoires, en matière d'implications raciales et racistes, issues de la vieille imagination créatrice d'ovni telle qu'elle ressort des années cinquante. L'auteure Louise White, après avoir lu *in extenso* huit nouveaux volumes de comptes rendus de personnes prétendument enlevées par des ovnis, en arrive à la conclusion suivante « [...] *abduction narratives, as a genre, have a curious tendency to configure themselves as stories about race*^[18]. » Selon elle, en effet, les caractéristiques structurelles des comptes rendus de personnes qui auraient témoigné d'enlèvements par des Indiens aux XVIII^e et XIX^e siècles se sont généralement répétées. Un trait particulier commun à tous ces récits serait que, jadis comme aujourd'hui, ils relatent leurs histoires d'enlèvement par d'autres races comme étant de nature sexuelle : « *If there is such a thing as a UFO-discourse, there are a lot of penises in it*^[19]. »

Mais voilà que ces tout derniers temps, dans la vision de la diaspora africaine, se répand une nouvelle théorie du succès des récits d'enlèvement : les enlèvements par des ovnis ont une ressemblance évidente avec la scène originelle de la diaspora, l'enlèvement à partir de l'Afrique. Là, le parallèle avec les ovnis n'est que l'une des nombreuses descriptions « mythologisantes » ou métaphoriques de processus entièrement historiques issus de l'histoire de la colonisation et de l'accumulation de richesses par les Européens et les Nord-Américains. Tant que les conséquences immédiates de la violence incomparable de ce processus étaient visibles au quotidien et perceptibles dans le concret, personne n'avait l'idée d'en faire de telles métaphores. Plus elles sont devenues abstraites, à travers leur transmission culturelle, plus l'importance de leurs conséquences s'est décalée et différentes versions ont vu le jour, qui avaient

naturellement une signification différente pour la propre représentation politique des diverses populations de la diaspora africaine et de leur organisation. La version ovni se rattache d'une part à l'image extrêmement répandue du vaisseau – vaisseau spatial, dans ce cas –, qui s'avère aussi centrale pour la mythologie politique des descendants de la population africaine enlevée, que pour celle des colonisateurs européens et nord-américains. D'autre part, elle débarrasse cette métaphore de sa dimension (uniquement dirigée vers le passé) de vaisseau vu comme véhicule soit d'un enlèvement originel, soit d'un retour dans un territoire originel et l'ouvre à toutes les représentations possibles d'évolutions, de mutations et de métissages, spécialement dans les usages en vigueur au sein de la culture contemporaine des jeunes de la diaspora africaine. Par ailleurs, vaisseaux et autres moyens de transport, ceux qui rentrent chez eux et ceux qui enlèvent, ceux qui ont été égarés et ceux qui errent, s'inscrivent dans la philosophie de l'histoire de Steven Spielberg où, personnages incongrus et perdus, ils conquièrent leur place entre dinosaures et extraterrestres, Noirs et Juifs.

Deux versions : le *Mother Plane* de Muhammad...

A l'époque de la première phase d'expansion et de succès de la Nation Of Islam, dans les années quarante et cinquante, les motifs de science-fiction dans l'enseignement de Muhammad tels qu'ils furent consignés par écrit, plus tard, dans les trois chapitres traitant du combat décisif au ciel (« *Battle In The Sky Is Near* », « *The Great Decisive Battle In The Sky* » et « *The Battle In The Sky* ») faisaient partie des constructions les plus enflammées et les plus populaires de la mythologie de la Nation Of Islam. Sun Ra, d'ailleurs, aurait fait remarquer à ce propos que Muhammad lui avait volé ses droits de propriété intellectuelle^[20]. Dans un entretien avec John Corbett, les alliés de Sun Ra, Alton Abraham et James Bryant, parlent de cette époque^[21]. Ils évoquent un regroupement assez flou de bohèmes noirs, chrétiens et musulmans, qui discutaient d'une multitude de sujets dans le Chicago des années cinquante. Selon eux, Elijah Muhammad n'était d'ailleurs pas loin, sans qu'on s'en soit tenu trop près non plus.

John Szwed, le biographe de Sun Ra, rend compte lui aussi dans son livre des nombreuses différences qui, finalement, avaient séparé ces deux hommes, si semblables au premier regard^[22]. Des années avant que le complexe « voyages dans l'espace, vie extraterrestre et *aliens* sur terre », sorti de l'imagination des films de série B de Hollywood et des modelages idéologiques officiels et non officiels de la guerre froide, ne finît par devenir officiellement l'affaire de l'Etat – *via* un événement tel que l'alunissage ou le succès mondial de films comme *2001 Odysée de l'espace* –, les mythologies liées aux ovnis et aux *aliens* jouèrent un rôle non seulement dans les formes culturelles vulgaires et méprisées, les romans à quatre sous et les bandes dessinées, mais aussi dans les premières formes que prirent les us et coutumes des Beatniks et la culture des *bipsters*. Comme par exemple chez des proto-rappeurs et stars beatniks de la fin des années quarante et du début des années cinquante tels Slim Gaillard et King Pleasure – mais aussi dans l'imaginaire *politique* d'Américains de la diaspora africaine.

Mais là, le scénario de science-fiction qui devait s'avérer déterminant dans la définition du film de série B des années cinquante (des extraterrestres ou des *aliens* attaquent la terre militairement ou, de façon encore plus raffinée, par le biais d'empoisonnements ou encore en s'introduisant dans les corps humains) avait déjà fait à l'époque un virage à 180 degrés. Dans les textes du fondateur de la Nation Of Islam, Elijah Muhammad, les ovnis n'étaient pas des agresseurs, mais faisaient partie des sauveurs. Le grand vaisseau spatial qui, dans la continuité des paroles de Muhammad, symbolisait la réalisation de la vision d'Hesekiel d'une roue de feu au ciel et que l'on désigne aussi sous le terme de « voiture de Dieu », serait un vaisseau de guerre bricolé au nom d'Allah par les meilleurs cerveaux du monde, prévu pour entrer en action lors du grand combat décisif. Ensuite : que Dieu protège les ennemis d'Allah, les Blancs de toute façon, mais aussi les incroyants parmi les non Blancs^[23]. Les passagers futurs, et déjà actuels en partie, de ce *Mother Plane* qui se montre à l'occasion dans le ciel, ce n'est donc pas les autres, mais, dans ce récit, c'est « nous ». Un vaisseau viendra donc, ainsi que d'autres moyens de transport de la diaspora avant lui, mais surtout, toujours, des vaisseaux – « *People get ready, there's a train coming* ». Sans doute précurseurs du vaisseau

spatial de Muhammad, les paquebots transatlantiques de la compagnie maritime de Marcus Garvey (Black Star Liner) étaient bien plus réels ; au début du XX^e siècle, celui-ci voulait ramener les Noirs de la diaspora en Ethiopie grâce à sa compagnie maritime nationaliste ; aujourd'hui encore, les rastafaris lui vouent une grande vénération. Cette flotte ne comprenait plus d'agresseurs, seulement des passagers, mais également des sujets actifs, des passagers qui fuyaient, qui émigraient. Ils ne venaient pas de n'importe où pour arriver comme des étrangers à un endroit précis, mais ils laissaient une diaspora aux contours flous ou une Babylone, ils quittaient l'étranger donc, pour aller quelque part ailleurs. Selon cette logique, Sun Ra, quand il dit « *Space is the place* », ne parlerait pas d'un lieu de fuite, mais du lieu où les gens qui ont été dispersés et expulsés séjournent déjà de toute façon en permanence. Et, en effet, c'est aussi parfois ce qu'exprime explicitement Sun Ra.

... et l'espace de Sun Ra

A première vue, cela ressemble à un renversement presque trop simple des constellations classiques de science-fiction envisagées sous l'angle de la diaspora. Sun Ra se projette dans la figure de l'homme de Saturne selon une logique qui dirait : si nous-mêmes ne sommes pas chez nous là où nous nous trouvons, changeons tout simplement le sens des tropes en vigueur dans le monde étranger qui nous entoure, et identifions-nous aux ennemis de nos ennemis – aux extraterrestres, aux *aliens*^[24]. Certes, avant la Nation Of Islam et l'Arkestra de Sun Ra, c'est assez rarement que des Afro-Américains ont fait référence de façon explicite à un stéréotype culturel répandu en inversant les valeurs ; en revanche, aux Etats-Unis, c'est connu, entre les différentes formes de culture afro-américaine et les formes correspondantes de culture populaire en général, il ne s'est produit que trop souvent des reprises mutuelles teintées de scepticisme ou des interprétations où dominaient la parodie, le pastiche et la dérision – des formes où s'expriment tout autant l'hostilité qu'une certaine complicité. La dérision de Noirs par des Blancs dans la culture des Minstrels a vite été retournée tout aussi souvent et avec davantage de succès. L'utilisation à la

fois sceptique et ironique de fleurs de rhétorique de la culture blanche dominante – on le sait depuis les études révolutionnaires d'Henry Louis Gates Jr., intitulées par exemple « *Signifyin (g)* » – a été déterminante, au plus tard au XX^e siècle, pour une grande partie de la culture quotidienne noire de l'opposition et de l'art d'Américains noirs ou issus d'autres diasporas.

La façon dont Sun Ra, à la différence de Muhammad et de la Nation Of Islam, s'est saisi des métaphores « colonisatrices » de l'espace de la science-fiction et les a périphrasées pour ses propres objectifs est d'ailleurs davantage que le simple retournement d'une structure binaire de « nous » et « eux ». Ce qui précède cela, encore une fois, c'est que de toute façon, au moins deux relations font toujours partie de la matrice de l'histoire de l'espace : d'abord, la relation nous-eux, déjà mentionnée, entre terriens et *aliens*, qui se laisse facilement retourner au sens de « les ennemis de nos ennemis sont nos amis », à tel point que, à un moment, vingt ou trente ans après la première identification des Noirs à des *aliens*, recourir à cette identification avait fini par devenir courant dans les sous-cultures et les contre-cultures de l'Ouest. On le sait, la représentation la plus durable de ce motif est due à David Bowie. La deuxième dimension de la matrice de science-fiction serait la relation voyageur/« visité par des voyageurs », relation que l'on peut, de nouveau, diviser en quatre sous-relations : aventurier opposé à autochtone, colonisateur opposé à colonisé/colonisable et enfin émigrant opposé à pays d'immigration ou pays d'immigration opposé à immigrant. Mais occuper cette matrice de science-fiction ne se limite pas, en général, à retourner la relation « nous » contre « eux » (ou les autres relations binaires), quels que soient les acteurs de cette occupation. On peut nommer parmi ceux-ci : Sun Ra ou, à sa suite, d'autres artistes comme Lee Perry, dans le reggae des années soixante-dix (celui d'extrême gauche ou le spirituel) ; dans le funk, des virtuoses proto-postmodernes comme George Clinton ou Bootsy Collins et, plus tard, dans d'autres conditions technologiques et historiques, dans la première génération de hip-hop, par exemple les Cold Crush Brothers à la fin des années quatre-vingt ; ou encore des types d'artistes individuels, africocentrés, tels Divine Styler ou Dr. Octagon de Ultramagnetic MCs ; et enfin, aujourd'hui, d'innombrables représentants de

la scène drum'n'bass et les expérimentateurs « afronautes » de Black Electronica et, de façon particulièrement insolite, 4Hero. Bien plus, la plupart de ces artistes ont tendance à semer le désordre dans l'ensemble de la matrice constituée de ces relations binaires, alors qu'avec la Nation Of Islam, elle restait figée, était simplement retournée.

Voilà pourquoi Sun Ra est tout aussi souvent l'*alien* de Saturne qu'un astronaute faisant irruption dans l'univers pour le coloniser. Il joue avec des univers parallèles (« *Shadoro Worlds* ») ou des mondes en opposition (« *Kingdom Of Not* »). Il engage un moment un chanteur – Yochanan, surnommé « *the space age vocalist* » –, qui, en tant que « *Sunman* », parle aux « *Earthmen* », lisant même un jour un « *Message to the Earthman* » et se rapproche ainsi de nouveau, sur le plan rhétorique, d'Elijah Muhammad dont le manifeste fondateur de sa religion s'intitulait « *Message to The Blackman* ». Sun Ra est tout aussi souvent le dieu de la Grande Ourse que Hesekiel, le prophète, donc, obnubilé par sa vision – c'est particulièrement évident dans le film *Space Is the Place*. Parfois il est né sur Saturne, parfois il n'a fait qu'y bâtir un refuge pour les Noirs. Il est à la fois le colonisateur de l'espace et le colonisé. Il occupe donc de toute façon plusieurs pôles des codes binaires de la science-fiction, parfois simultanément, souvent à la suite, à un rythme très rapide. La contre-identification, partie de lui, à l'*alien*, est donc davantage qu'une riposte fixée négativement : elle évolue dans le cadre de relations déconstruites mais aussi généralement enthousiastes avec les tropes de la science-fiction. Et cet enthousiasme pour la fiction de l'espace et ses métaphores reste le seul point fixe et stable dans l'art de Ra (et des nombreux cas similaires) : il est lui-même l'homme de *debors*, tantôt l'homme du Soleil, puis de nouveau celui de Saturne, puis l'astronaute, mais toujours un homme qui vient des grandes histoires de l'espace.

Certains motifs sont nés récemment de ces associations. Le *mothership*, qui est en fait un *terminus technicus* de la science-fiction des années cinquante, devient, surtout chez George Clinton, où il est répété, un signe équivoque qui contient des allusions à la mère patrie, c'est-à-dire au point de départ des dispersions (de la diaspora), mais qui pourrait aussi tout à fait être en relation avec le *Mother Plane* de Muhammad ou

avec des ancêtres communs à celui-ci. Effectivement, on est sans cesse renvoyé à des « signifiants premiers », manquants, mais encore clairement dotés d'une grande force, qui sont souvent (censés être) issus de la Bible ou de textes apocryphes, mais dont l'absence est aussi constitutive du déploiement des discours qui émergent autour d'eux. Certaines utilisations de motifs bibliques par la diaspora africaine développent une vie propre qui les rend comparables aux motifs dérobés à la science-fiction. Le concept « *ark* », en particulier, qui se réfère de façon égale à l'arche (« *ark* » en anglais) de Noé et à l'arche d'alliance (« *ark of the covenant* »), apparaît dans d'innombrables emplois, entre autres dans le nom de l'orchestre de Sun Ra (*Arkestra*), dans le projet *Newark* d'Amiri Baraka ou, surtout, dans les studios Black Ark de Lee Perry et dans d'innombrables titres de free-jazz comme chez Sunny Murray ou Noah Howard et dans des paroles de chansons de reggae^[25]. Tout comme le « *train* », dans le célèbre gospel, représente le pragmatisme – à la fois réaliste et lié aux espoirs placés dans la technologie contemporaine – de militants des droits civiques, tout comme, chez Perry et d'autres, la seule utilisation de l'arche représente les archaïsmes rétrospectifs, africocentrés, des rastafaris, et tout comme chez Sun Ra, tous les moyens de transport de la diaspora apparaissent dans des mélanges bigarrés, sans oublier les précurseurs d'un « *Transrapid* » de la diaspora (quand il dédie un album aux monorails).

Aller-retour du *Mothership* à l'autoroute

Le chemin des *Ships* aux *Motherships* n'est donc pas tout à fait parallèle à la contre-identification à l'*alien*. On ne peut pas non plus l'expliquer seulement à partir de la déconstruction enjouée de Sun Ra. C'est aussi un chemin partant des métaphores politiques liées à la diaspora et au nationalisme (avec, en bagage, cet optimisme vis-à-vis de la technologie tel qu'il apparaissait dans la deuxième moitié du XX^e siècle, de façon particulièrement marquée aux Etats-Unis), et allant vers un concept plus général de contexte et de territoire, qui désormais ne se tourne plus uniquement vers le passé ni ne se détermine que par la politique identitaire ; ses composantes, *Mother* et *Ship*, sont constituées d'un signe qui évoque l'appartenance et

l'origine, et d'un deuxième qui parle en faveur d'un départ spirituel, du fait d'être en route, et des conditions de la migration.

Certes, d'un côté, il est possible d'utiliser cette image de façon quelque peu illicite pour une nomadologie postmoderne façon kitsch, où l'on ne sait plus faire la différence entre migrations forcées et digressions culturelles bourgeoises. En outre, elle repose sur une vision douteuse et sexiste de l'origine, la mère patrie, mais, d'un autre côté, elle pourrait servir à réformer ou à remplacer les formulations habituelles de la politique identitaire nationaliste. Celle-ci élargirait le concept de contexte et de solidarité à une subjectivité politique, du fait que cette image d'une mère patrie qu'à l'origine, on pouvait seulement atteindre par le retour, est mise en relation avec le mouvement, l'absence de liens, le départ et d'infinis horizons sans frontières. Dans cette nouvelle acception – qui, certes, s'enlise derechef dans la vieille binarité « hommes guerriers aventureux en voyage » et « mère patrie stable dans l'imaginaire » chaque fois qu'elle ouvre ou élargit effectivement le rapport à l'identité –, le *Mothership* apparaît à maintes reprises comme code solide, particulièrement dans les années soixante, en général sous une forme comique et légère chez George Clinton dans les années soixante-dix, surtout dans son orchestre Parliament. Clinton est aussi celui qui se permet une blague sur la dimension sexuée du *Mothership* : sur la pochette du disque de Parliament *Mothership Connection* de 1975, il sort du *Mothership* en habits de femme – comme double *alien*. Dans le film d'Akomfrah, de nouveau, il déclare tout à fait sérieusement à ses interviewers qu'il pourrait très bien se représenter une origine ou un avenir planétaire des Afro-Américains.

Longtemps, il y eut dans la communauté afro-américaine un discours anticolonial et antiraciste fort, audible et compréhensible, qui plus est, prêt à se rapprocher d'une rhétorique rationaliste souvent moins réfléchi dialectiquement et relevant d'un universalisme de facture occidentale non conscient de ses contradictions ; et tant que dura ce langage, c'est-à-dire durant toute l'époque du mouvement des droits civiques, les discours de la diaspora, moins prêts au rapprochement et d'une certaine manière plutôt autoréférentiels, étaient peu entendus en dehors de leur zone d'influence immédiate. La prise de position de Muhammad Ali en

faveur de la Nation Of Islam et, quelque dix ans plus tard, le premier grand engouement mondial pour le reggae ou encore, chez de rares initiés, pour tel ou tel musicien de free-jazz, ont représenté les seules occasions de se confronter à des exemples de cette pensée. La plupart du temps, ses formulations, textes et titres énigmatiques n'étaient consommés par la collectivité que comme spécialité exotique, ou simplement identifiés, inversement, à un discours antiraciste – de toute façon de plus en plus fort dans le monde entier. D'une part, cela lui portait tort en la simplifiant, et surestimait l'intégrité et la faisabilité des discours qui lui étaient opposés comme alternative ; cela empêchait également qu'émerge une critique nécessaire du retour au nationalisme culturel qui se pratiquait en maints endroits. D'autre part, ce genre de critique à courte vue et l'affirmation d'un mauvais exotisme coupaient la continuité de ce courant culturel en effaçant l'importance de son rôle, en particulier envers de nombreuses pratiques artistiques et culturelles.

Il ne faudrait pas que la proximité qui existe entre les versions dominantes de cette pensée – de ce côté-ci du *Mothership*, pour ainsi dire – et des projets nationalistes réactionnaires ou, dans le meilleur des cas, bornés, comme celui de la Nation Of Islam, conduise à considérer que ses manifestations artistiques sont soumises à ces derniers ; il faudrait plutôt prêter attention à la façon dont les visions artistiques de ces excentriques engendrent aussi parfois, à partir des métaphores les plus émoussées, du matériau intéressant. Les figures mentionnées ici ont été et sont vraiment des gens qui ne se retrouvaient chez eux ni dans la version nationaliste et séparatiste de la politique noire, ni dans sa version intégrationniste ; qui, à cause d'idées plus individuelles, divergentes, comme des penchants sexuels par exemple – que l'on pense aux aspects homosexuels chez Sun Ra ou Miles Davis – ne pouvaient être intégrés ni par l'un ni par l'autre des modèles et qui, du coup, avaient des tierces solutions à proposer. Mais que, à leur tour, ils ne se soient pas alors tournés vers un modèle de vie purement individuel de style bohème, cela peut avoir tenu à des convictions politiques ou, malgré tout, liées à la politique identitaire ou simplement au fait que ce modèle, à leur époque, n'était pas disponible à Birmingham, Alabama. Dans sa jeunesse, Sun Ra n'a pas eu un seul jour

la moindre chance de devenir Artaud. Alors, il lui a fallu émigrer vers une autre planète. Le *Mothership* et autres véhicules interplanétaires devraient alors être vus comme des solutions à situer au-delà de la fausse alternative intégrationnisme contre séparatisme – en tout cas comme une formulation artistique de celles-ci manquant de sens pratique.

George Clinton lui-même, au fil de ses différentes incarnations de voyageur de l'espace, laisse ouverte la question de savoir dans quel rôle il voyage. Durant une période, il démarra ses concerts vêtu d'un manteau d'hermine blanc, sortant d'un vaisseau spatial « atterri » sur la scène, que l'on connaissait par la pochette de *Mothership Connection* – sur la musique de *Rencontres du troisième type*. Assez souvent, il incarne l'astronaute de la terre, mais, de manière tout aussi récurrente, il évoque ce « vaisseau maternel » qui vient d'on ne sait où avec lui à bord. Quand il déboule du *Mothership* en travesti, avec des bottes qui lui arrivent au genou, aux semelles épaisses, de longs gants et une petite jupe de perles, c'est-à-dire avec des signes de clichés « afro », stéréotypes sexuels et plaisanterie à la mode, il fait l'effet d'un *alien* égaré sur la terre, qui, apparemment, n'a pas visé cette planète avec un très bon sens de l'orientation. Mais son casque le caractérise sans aucune ambiguïté comme femme astronaute. Puis, de nouveau, le *Mothership* devient une métaphore pratique dans la célèbre stratégie commerciale de Clinton : celui-ci est simultanément sous contrat, avec ses différents groupes de funk, dans différentes maisons de disques qui représentent les plus petits vaisseaux spatiaux que contient le *Mothership*. En fin de compte, ce dernier apparaît, au sens de la diaspora, comme point de référence temporaire des Africains issus de celle-ci.

Dans ce contexte, Greg Tate parle d'une identification ou d'une contre-identification d'un genre particulier. Dans un entretien avec George Clinton, il interroge celui-ci sur ce qui a inspiré le titre de sa chanson « *Nubien Nut* ». De façon surprenante, Clinton mentionne le livre de Leni Riefenstahl, cette « *German chick* », sur les Nuba, où il aurait trouvé une photo et « *There's one motherfucker in one picture just looks like me*^[26]. »

Dans une étude sur les figures du théâtre moderne qu'il considère comme centrales et déterminantes, Artaud et Wagner^[27], Samuel Delany qualifie de « fascistes » les textes d'Artaud sur les Tarahumaras mexicains.

Et il ajoute de manière tout à fait explicite : fasciste de la même façon que les deux livres de Leni Riefenstahl sur les Nuba. Il est d'ailleurs significatif que le premier d'entre eux porte en Allemagne comme sous-titre *Menschen wie von einem anderen Stern* (Des hommes comme venus d'une autre planète^[28]). Comme le pense Paul Gilroy, ces livres doivent avoir été des livres de *coffetable* tout à fait courants dans les ménages de la classe moyenne africocentrée des années soixante-dix. On y reconnaît la marque du « concept de beauté » cher à Riefenstahl, qu'elle n'a cessé d'invoquer, y compris pour justifier ses films sur le Reichstag et les Jeux olympiques, concept où le corps puissant, grandiose, bâti à partir des proportions antiques puis surdimensionné, doit représenter une valeur pure, apolitique et ahistorique de la nature. Celle-ci est bien entendu étroitement liée, d'une part, à l'idée d'une race de seigneurs biologiquement supérieure mais aussi, d'autre part, aux images populaires du corps les plus diverses, celles-là mêmes que reprend sans cesse avec le succès que l'on sait, l'esthétique pop et publicitaire – sans toujours garder intacte, pourtant, la même force d'impact. Se pose évidemment la question de savoir dans quelle mesure l'adoration (fixée sur un corps biologique, acontextuelle) du corps huilé surdimensionné, forgé dans l'acier et ayant pourtant la souplesse d'un fauve, n'est pas aussi étroitement apparentée, structurellement, à la référence positive faite aux *aliens*. Et donc, est-ce que l'idée profasciste qui se propage continuellement depuis les films de Riefenstahl sur les 36^e Jeux olympiques, imprégnant encore certaines esthétiques publicitaires d'aujourd'hui, est-ce que cette vision de corps brillants en métal ou en acier fait également partie intégrante du réservoir dont émerge l'équipage du *Mothership* ? Clinton se serait-il empêtré dans les enchevêtrements des assignations et contre-assignations, des identifications et contre-identifications, des exotismes et contre-exotismes ? Y aurait-il donc un « juste » et un « faux » dans le *Mothership* ?

De l'autoroute au TEE : modèle Allemagne 1972

Les deuxièmes Jeux olympiques qui se sont déroulés sur le sol allemand – Munich 1972 – ont donné lieu, eux aussi, à des interprétations culturelles

des corps, des approches de la culture et du sport – cette fois, plutôt dans le cadre du « Programme culturel et de divertissement », tandis que le dispositif général avait une allure moderniste et optimiste, une dimension rationaliste. C'est au sein de ce Programme qu'eurent lieu des manifestations musicales que l'on qualifierait, avec nos concepts d'aujourd'hui, de « musiques du monde ». A la manière des grandes expositions universelles du tournant du siècle dernier, on avait invité des musiciens de tous les coins de la planète, en les engageant à présenter des objets culturels exotiques dignes d'un événement mondial. Dans les années soixante, des Allemands avaient préparé le terrain à ces idées de musiques du monde, aussi bien en jazz qu'en « musique sérieuse » : Joachim Ernst Berendt, le pape du jazz, avait par exemple confronté des musiciens allemands de free-jazz à des ragas indiens, ou Don Cherry à des musiciens de Bali ; Karlheinz Stockhausen, lui, n'ayant cessé de rêver d'un *Get-Together* global des sons s'appuyant sur la technologie, avait produit des compositions à l'avenant. Bien entendu, je ne veux pas dire par là que ces démarches entretenaient la même relation que Riefenstahl à la corporalité et aux illusions idéologiques sur l'origine et la primauté. Par ailleurs, on ne peut pas comprendre complètement l'intensité particulière avec laquelle, à l'époque, et précisément en Allemagne, la musique issue de la situation postcoloniale a été mise en scène, sous l'aspect d'un étrange concept associant globalité et universalité, sans avoir à l'esprit ce rapport au « monde » qu'avait et voulait avoir la culture de la République fédérale d'Allemagne, si nettement différent de celui de la Grande-Bretagne, de la France et des Etats-Unis. Ainsi, le fameux Programme a permis d'assister à des événements aussi curieux qu'une bataille de batteries entre Art Blakey et Ginger Baker – ce qui collait particulièrement bien à l'esprit olympique de la compétition – ainsi qu'à une foule de concerts de musique ethnique.

Dans le public, se trouvaient à l'époque Ralf Hütter et Florian Schneider-Essleben, deux jeunes musiciens qui allaient devenir pour la musique pop allemande, sous le nom de Kraftwerk, quelque chose comme les fondateurs de la répétitivité et d'une qualité *funky* huilée, douce, dotée d'un mouvement propre. Plus tard, ils devaient raconter au journaliste britannique David Toop que ce Programme leur avait

donné l'idée de fonder eux aussi leur musique sur une base ethnique. Quand ils avaient entendu la musique de gamelan de Bali, ils avaient voulu faire la même chose pour cette Allemagne qui produisait des véhicules automobiles, avait de bons résultats économiques et que caractérisaient d'autres stéréotypes du même type. Ils avaient voulu créer la musique tribale allemande de l'ère industrielle et aussi, plus tard, celle d'une ère postindustrielle^[29]. Les musiciens de Kraftwerk avaient découvert qu'il peut être productif de construire par soi-même, à partir d'assignations étrangères et de stéréotypes, un modèle personnel capable d'évolution. Comme dans le *Mothership*, qu'ils connaissaient peut-être, ils avaient conjugué pour ce modèle une attitude de *hipster*^[30] et un certain dandysme, une affirmation de la technologie et une référence identitaire à un lieu ou à une généalogie. Ce faisant, ils avaient trouvé profitable d'installer un modèle métaphorique de ce genre sur la terre ferme – et si celle-ci n'était pas définie par la politique ou l'idéologie, au moins, elle le serait, tout aussi sûrement, par la technologie, même si ses contenus étaient ambivalents^[31].

Mais les musiciens de Kraftwerk, non seulement avaient mal évalué la différence entre la référence à une diaspora et à des origines imaginaires (c'est-à-dire des points de référence artificiels, que cela soit tout à fait conscient ou pas), et la référence à un Etat réel ; mais surtout, ils n'avaient pas su prévoir ce qu'allait devenir, dans la conjoncture d'une Allemagne réunifiée, leur référence (d'une légèreté ambivalente dans les années soixante-dix) à une RFA caractérisée par des stéréotypes. Ainsi, faisaient-ils assez souvent référence à la légèreté à l'identité allemande et au fait d'être allemand. Mais, dans une certaine mesure, c'est aussi cette légèreté qui avait visé juste entre 1970 et 1975, du fait qu'elle induisait ou présupposait l'impossibilité d'une référence sérieuse. N'empêche que les possibilités de construire des TransEuropExpress et des autoroutes d'après le modèle des *Motherships* et des *Spaceways* ont leurs limites. Aujourd'hui, les plus avancés et les plus raffinés des nouveaux musiciens électroniques allemands font en général remarquer à ce propos^[32] qu'ils font de la musique spécifiquement allemande ou qu'ils sont désormais définitivement libérés de l'influence afro-américaine.

On pouvait entendre assez souvent des choses similaires à l'époque du punk, à New York justement : que le punk était la première musique à s'être enfin débarrassée du blues^[33]. Et Genesis P. Orridge, cofondateur de la « musique industrielle », disait récemment que la musique afro-américaine, en fin de compte, était trop profondément imprégnée d'expériences pré-industrielles et ne l'avait jamais touché parce qu'il n'y avait plus de coton à cueillir dans le monde industriel et post-industriel^[34]. Si donc on a bel et bien transposé et utilisé des modèles de construction identitaire inspirés par la science-fiction et la technologie, ou des modèles carrément postidentitaires comme le *Mothership* – s'appuyant sur des métaphores technologiques telles que vaisseau spatial, *alien* et robots/machines humaines –, il n'en reste pas moins toujours des gens qui prennent la parole en se servant de cette relation « souveraine » et fictive à l'histoire et à l'identité pour articuler leur désir de « *White Riot* ». Sans compter tous ceux qui entendent cela de façon moins ambivalente que The Clash à l'époque^[35]. Les meilleures réponses à ces expériences que font les musiciens allemands de leur propre culture nationale, c'est à vrai dire cet habitant noir de Detroit déjà mentionné qui les donne, ou ce musicien électro de Londres, considéré comme témoin de son temps par Kodwo Eshun, qui se réfère au Düsseldorf de Kraftwerk comme les blues-rockers blancs au delta du Mississippi.

Are You For Real ?

Le modèle du *Mothership* n'est pas un modèle politique. C'est une métaphore politique à l'intérieur d'un discours esthétique. John Akomfrah et Edward George l'ont mis en relation avec une image comme l'Ange de l'Histoire de Walter Benjamin^[36]. A l'instar de ce dernier, il est en situation de s'émanciper dans un sens positif, de canaliser et maîtriser des énergies politiques et esthétiques jusque-là isolées. Les multiples et soudaines tentatives faites, dans le monde entier, pour découvrir et formuler tout d'un coup les relations entre la condition de la diaspora décrite dans « *Black Atlantic* » de Gilroy ou par des auteurs de science-fiction (Samuel Delany, Octavia Butler), la musique d'excentriques noirs modernistes

(Sun Ra, George Clinton, Lee Perry, King Pleasure, Albert Ayler, Slim Gaillard) et une nouvelle musique électronique issue de la diaspora africaine ou inspirée par celle-ci, ces tentatives offrent de nouvelles possibilités, mais remettent tout aussi souvent en mémoire la situation à laquelle on est déjà arrivé. Un regard sur cette *secret black technology* autorise la transgression de la frontière entre métaphorisation et littéralité, entre esthétique et politique, tout comme cette frontière le constitue.

Peut-être est-ce le trouble que ressentit Stefan Brecht, le fils de Bertolt, lors d'un concert de Sun Ra, à la fin des années soixante^[37] qui exprime avec le plus de clarté ce dont il pourrait s'agir. Brecht, auteur d'un livre décisif sur le théâtre homosexuel^[38] et admirateur des New York Dolls, le taxa d'abord de mauvais goût – tout comme Stockhausen, lui-même l'un des *Space Travellers* allemands les plus éminents avec Beuys, s'était demandé, effaré, après un concert de Sun Ra, comment on pouvait ruiner une musique d'avant-garde aussi excellente par une mascarade^[39]. Puis, après avoir compris que, mauvais, seul notre goût l'était toujours, Brecht avait fini par poser la question décisive : existait-il chez Sun Ra quelque chose qui pourrait ressembler à de l'ironie ? Sa réponse a été négative. John Szwed, lui aussi, racontait que, dans ses années new-yorkaises, Sun Ra avait souvent fait remarquer aux musiciens que réussir à bien jouer avait une influence directe sur la survie et l'équilibre de l'univers, qu'une erreur pouvait avoir des conséquences fatales. Difficile pour la musique d'être moins ironique, pense Szwed : « *As serious as music can get*^[40]. » Mais pouvait-il vraiment dire cela sans ironie au moment précis où il imposait pour son Arkestra une forme musicale justement dépourvue de tout ce qui aurait pu ressembler à un son juste, ou alors seulement dans un sens tout à fait intuitif : l'improvisation collective libre, sans aucune contrainte tonale ? Car Sun Ra, avec son sérieux mortel, n'est pas non plus ligoté sur l'autre rive de l'ironie. Sa littéralité ne se situe pas sur la rive négative, elle se produit plutôt là où les deux rives ont disparu – et aussi peu que mascarade et musique puissent se scinder en deux branches de l'art. Chez lui, dilettantisme et distinction, *trash* et profondeur, délivrance et banalité ne sont pas étroitement juxtaposés : ils n'ont jamais été séparés. Cette unité va jusqu'à l'inclusion du politique,

ailleurs impossible, dans la métaphore du *Spaceship* ; les circonstances extérieures ont le droit d'embarquer et de faire le voyage. Dans « *Space Is the Place* », Sun Ra visite un bureau des Black Panthers et doit d'abord se laisser interroger par des femmes méfiantes : est-ce que lui et sa cour à l'égyptienne seraient « *for real* » ? Il répond qu'aux Etats-Unis, les Noirs, fondamentalement, ne le sont pas, car, en fait, ils n'ont rien à dire, pas de pouvoir, ils sont un mythe. Mais alors, dans quelle mesure cette réponse est-elle *for real* ?

Le sérieux religieux absolu, papiste à outrance, avec lequel Sun Ra entrait en scène, a souvent été une posture réservée aux initiés. Un test, aussi, visant les petits-bourgeois profanes : quelle quantité de foutaise (*bullshit*) sont-ils capables de croire et de prendre au sérieux ? En même temps, on ne faisait pas ce genre de « tests pour initiés » rien qu'avec des imbécillités et de la foutaise, mais, au contraire, en recourant à des choses qui pourraient être qualifiées de sérieuses. Est-ce là une autre manière de se tester soi-même ? A la fin, presque toujours, le choix vient tout éclaircir, mais une telle décision n'existe pas chez Sun Ra. Il refuse de prendre parti entre de fausses alternatives, entre intégrationnisme et séparatisme, tout autant qu'entre *Highb* et *Low* ou entre plaisanterie et sérieux. Il crée ainsi la condition préalable à une souveraineté dont un George Clinton témoigne aussi quand il se réfère à la version d'un Nubien vu par Leni Riefenstahl. Bien sûr, il pourrait toujours mettre en avant les arguments – pas toujours totalement faux non plus – qui voient dans l'afrocentrisme une idéologie plutôt compatible avec une esthétique à la Riefenstahl : mais le *Nubian Nut*^[41] n'est pas non plus une icône afrocentrée, au contraire, c'est un personnage de bande dessinée qui joue dans un espace situé au-delà de l'assignation et du renversement plat de ces attributions en contre-stéréotypes. Un être qui sait d'ailleurs se défendre, de façon de nouveau exemplaire, contre le risque de s'exposer désormais à des fantasmes politiques du fait de son état « hybride ». Chaque fois que *Motherships* et arches sont traduites en ce type d'exemples politiques, elles ont déjà perdu ce pourquoi elles avaient été inventées à l'origine : une place mobile, au-delà des décisions et des fausses alternatives. Si elles deviennent des modèles, ce sont souvent des excentriques

comme les fondateurs eux-mêmes qui ne trouvent plus de place à bord. D'un autre côté, ce qui fait l'actualité brûlante de ces moyens de transport de la diaspora, c'est qu'ils interpellent directement les modèles politiques, soit en les suivant, soit en s'en démarquant. En se démarquant de la politique par des mises en scène théâtrales et musicales outrées, ils peuvent exercer une pression plus directe (non détournée), plus intégrée et plus massive, qui finit par rendre pensable politiquement ce qui, au début, apparaissait comme un refus de penser politiquement.

L'original allemand du texte traduit ici est inédit. Il a été publié dans une version remaniée in Diedrich Diederichsen, *Loving The Alien*, Berlin, 1998*.

Notes

[1] Toutes les épigraphes viennent du film *The Last Angel of History* de John Akombrah et du Black Audio Collective, avec la collaboration, entre autres, d'Edward George et de Kodwo Eshun.

[2] Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik, 1970-77*, vol. 4, Cologne, 1978, p. 561-562.

[3] « L'Orchestre crée un environnement, avant tout avec sa musique, mais aussi avec les vêtements (velours doré, bandeaux dans les cheveux et chapeaux, tuniques scintillantes). » In LeRoi Jones, *Black Music*, New York, 1967, p. 128.

[4] Cf. note 1. Cette variante du célèbre ange de Benjamin est, d'un côté, une variante de la diaspora africaine : pour celle-ci, il est essentiel de découvrir les histoires de son origine et de sa provenance. Tous les témoins ont été exterminés, l'ange doit entamer des recherches pour pouvoir jeter son regard sur l'Histoire. S'il se laissait pousser par l'orage venant du paradis, il ne verrait rien. D'un autre côté, c'est une version numérique. L'ange ne doit pas se contenter de traces et de fossiles : il peut *sampler*. Mais pour cela, il ne devient ange que quand sa position souveraine d'observateur lui échappe.

[5] Cf. Tom Holert, « Jeff Mills – *Die Hände Gottes* » (Jeff Mills – Les Mains de Dieu), in *Spex* n° 5, 1998, p. 32 et suiv.

[6] Ils le sont bien sûr depuis plus longtemps : il n'a pas fallu attendre d'aussi influents exemples que l'essai, en histoire de l'art, de Carl Einstein sur la « sculpture nègre » ou l'opéra d'Ersnt Krenek, *Johnny spielt auf*, pour

que des projections sur l'art africain et sur celui de la diaspora africaine deviennent un élément constitutif qu'on ne saurait imaginer absent, y compris de la modernité allemande. Que, à l'époque des nazis, écouter du swing eût immunisé contre l'idéologie fasciste, est une histoire souvent répétée et tout à fait crédible ; et en même temps, bien sûr, c'est un mythe qui surévalue l'influence de la musique au sein d'un milieu de toute façon potentiellement sceptique. Il existe cependant au moins une histoire qui a été rapportée à l'auteur et qui semble crédible : un jeune de dix-huit ans, que le style national-socialiste avait profondément impressionné et convaincu idéologiquement, aurait vécu une expérience d'éveil antifasciste grâce au swing.

[7] Kodwo Eshun, *More Brilliant Than The Sun*, Londres, 1998.

[8] Ce texte était le discours inaugural de la manifestation « *Loving The Alien – Science-fiction, Diaspora, Multiculture* » qui s'est tenue à la Berliner Volksbühne, avec entre autres le Sun Ra Arkestra dirigé par Marschall Allen, le Crooklyn Dub Consortium, Greg Tate, Kodwo Eshun, Barbara Kirchner, Edward George, Paul Gilroy, Dietmar Dath, Tobias Nagl, Skiz Fernando, John Szwed et bien d'autres.

[9] Presque tous les disques de Sun Ra enregistrés pour son label Saturne, introuvables durant plusieurs dizaines d'années, ont fait l'objet d'une nouvelle publication sur CD, très soignée, du label Evidence. Plusieurs monographies et une biographie ont paru. A Hambourg et à Cologne, de jeunes artistes organisent des soirées de cinéma « Sun Ra » ; la galerie Daniel Buchholz à Cologne fait passer deux films puis des disques de Sun Ra.

Entre-temps, divers *bootleggers* ont utilisé le nom de Lee Perry pour des produits d'origine obscure, mais les sérieux labels de reggae Trojan et Island publient eux aussi de magnifiques rééditions de Lee Perry, très soignées.

[10] En ce qui concerne certaines constantes de la modernité de la diaspora africaine, celles-ci, naturellement, n'ont pas été des inventions ou des propriétés d'hommes (*Männer*) ; cela n'a vraiment été le cas assez longtemps que dans la musique essentiellement instrumentale, en général sous le nom de jazz. Dans le monde de la littérature, en revanche, on peut nommer de nombreuses femmes qui n'ont cessé, justement, de retravailler et de formuler à neuf, de façon différenciée, les thèmes récurrents de l'excentrique : par exemple Alice Walker, Zora Neale Hurston ou Toni Morrison, mais surtout, dans ce contexte, Octavia Butler.

[11] Cf. surtout Ann Douglas, *Terrible Honesty – Mongrel Manhattan in the Twenties*, New York, 1994, et Houston A. Baker, Jr., *Modernism and the Harlem Renaissance*, Chicago/Londres, 1987.

[12] Voir les contributions de Greg Tate et de Michelle Wallace dans le recueil édité sous la direction de l'auteur, *Yo ! Hermetics*, Berlin/Amsterdam, 1993, ainsi que dans *Malcolm in Our Words* de Joe Wood, New York, 1993 et, bien entendu, dans le classique de W. E. B. DuBois, *The Soul Of Black Folks*, New York, 1903 (1901).

[13] « [...] And since then my beliefs have changed. I don't believe in Mr. Yacub and the spaceship anymore. Hearts and souls have no color [...]. But Elijah Muhammad was a good man, even if he wasn't the Messenger of God we thought he was [...]. Elijah Muhammad was trying to lift us up and get our people of the gutter. » Thomas Hauser (*with the cooperation of Muhammad Ali*), *Muhammad Ali - His Life and Times*, Londres, Sydney, Auckland, 1992, p. 97.

[14] Cinémas qui passent des films à gros succès commerciaux, soutenus par d'intensives campagnes publicitaires. (NdIT)

[15] « Les petits avions circulaires que l'on nomme soucoupes volantes, que tellement de gens disent avoir vus, pourraient venir de ce vaisseau maternel. » Elijah Muhammad, *Message To The Blackman in America*, Newport News, 1965, p. 290-291.

[16] Mattias Gardell, « *The Sun of Islam Will Rise In The West* », in Yvonne Yasbeck Haddad et Jane Idleman Smith, *Muslim Communities in North America*, Albany NY, 1994, p. 27.

[17] La revue *Immerse* d'ambient et d'« *Intelligent-Techno* », par exemple, considère la « matière ovni » comme son thème extra-musical le plus important.

[18] « Les histoires d'enlèvements ont tendance, en tant que genre, à se structurer comme des histoires de races. » Louise White, « *Alien Nation – The hidden obsession in UFO literature : race in space* », in *Transition* n° 63, New York, 1994, p. 23-33.

[19] « S'il existe quelque chose qui soit un discours-ovni, alors on y trouvera beaucoup de pénis. » *Ibid.*

[20] D'après un entretien du biographe de Sun Ra, John Szwed, avec l'auteur.

[21] John Corbett, *Extended Play – Sounding Off From John Cage To Dr. Funkenstein*, Durham/Londres, 1994, p. 218-227.

[22] John F. Szwed, *Space Is the Place*, New York, 1997, p. 104-105.

[23] Muhammad, *op. cit.*, p. 292-297.

[24] Au-delà du retournement, cette idée est vraiment percutante si l'on traduit cette constellation – identification à l'ennemi de l'ennemi – dans la politique mondiale afro-américaine du siècle dernier : l'ennemi qui commence à paraître dans les années cinquante sous les traits d'un *alien* est tout autant l'« Autre racialement » que l'adversaire en politique étrangère durant la guerre froide, le Russe et le communiste. Des tentatives de collaboration, d'identification, de coalition, mais aussi des cas de déception, de trahison et d'exploitation, il y en a eu beaucoup dans la relation entre communistes et politiciens et organisations afro-américaines de gauche. Dans les années trente, le parti communiste jouissait encore d'une influence considérable à Harlem. Le communisme représentait, à côté des nationalismes *black* respectifs, l'une des possibilités déjà presque traditionnelles de politique noire dans les villes du Nord. Plus tard, dans la constellation d'après-guerre, guerre froide/McCarthyisme, ces communistes n'apparaissent plus que masqués, comme *aliens*, dans l'imagination américaine populaire, tandis que des organisations comme la Nation Of Islam héritaient du potentiel politique de gauche. Sans doute ce niveau, qui se réfère pour ainsi dire à la signification politique déchiffrée de l'*alien*, joue-t-il un rôle aussi puissant que la référence aux côtés racistes du motif de l'*alien* et à ses côtés psychologiques, liés à la culture populaire.

[25] L'actuelle compilation de Lee Perry chez Island s'appelle aussi *Arkology*.

[26] Greg Tate, « *The Atomic Dog : George Clinton* », in *Flyboy In The Buttermilk*, New York, 1992, p. 34.

[27] Samuel R. Delany, « Artaud/Wagner », in *Longer Views*, Hannover, NH, 1996, p. 37.

[28] Le titre de l'ouvrage traduit en français est *Les Nouba. Des hommes d'une autre planète* (Paris, Ed. du Chêne, 1986). (NdIT)

[29] David Toop, *Ocean of Sound*, St-André-Wörden, 1997, p. 227-228.

[30] *Hipster* (de l'anglais *bip*, branché) : celui qui est branché. (NdIT)

[31] Cette ambivalence devient manifeste dans le rapport de Kraftwerk à l'énergie nucléaire. D'abord, dans « *Radio-Aktivität* », celle-ci n'est qu'un signe de plus, affirmé avec une distance de dandy, de l'avenir techno. Puis, dans le courant des années quatre-vingt, années écologistes, cette attitude devint intenable même pour Kraftwerk : le groupe s'aperçut que l'énergie nucléaire avait une trop mauvaise image dans son public. Aussi, lors de leur tournée de 1980, les musiciens changèrent quelques lignes de « *Radioaktivität* »/« *Radioactivity* » de sorte que la force nucléaire était maintenant jugée de façon un peu plus critique, sans affecter l'esthétique de la chanson. C'était presque commettre un acte de trahison envers leur distanciation de dandy : en effet, si leurs textes devaient être compris sur la base d'un rapport un pour un, comme ils le laissent supposer par cette correction, alors, naturellement, toutes les paroles des chansons de Kraftwerk deviendraient idiotes à en perdre toute validité. Ils vivaient justement du fait qu'ils faisaient partie d'une identité mise en scène avec légèreté – une lecture qui est bel et bien suggérée par tous les autres signes de l'« œuvre d'art totale » Kraftwerk.

[32]

Des fans noirs britanniques de Porter Ricks, Mike Ink ou Chain Reaction tels que Edward George, qui en a parlé à l'auteur, ont trouvé assez irritants certains propos de ces derniers allant dans ce sens et exprimés, paraît-il, en divers lieux.

[33]

Et c'était aussi souvent justifié. Le blues-rock avait déperî pour devenir une caricature hégémonique et paralysante, mais chez quelques punk-rockers qui s'en étaient libérés, la fierté de jouer non plus de la musique noire, mais désormais « la leur », s'exprima encore plus comme joie d'avoir réussi une coupure musicale nécessaire. Dans la scène punk new-yorkaise, le racisme manifeste n'était pas rare : cf. Lester Bangs, « *The White Noise Supremacists* », in *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*, New York, 1978, p. 272 et suivantes.

[34]

Ce propos se trouvait dans une interview qui fut réalisée avec lui pour un projet de Tony Oursler et Mike Kelley pour la documenta X à la demande des artistes, qui faisait partie de l'installation et que l'on pouvait voir à ce titre.

[35]

Dans le film semi-documentaire *Rude Boy* de 1979, la chanson « *White Riot* » est liée à l'échec d'un concept de révolte de jeunes « intégrée » en Grande-Bretagne. The Clash (qui reprenaient des morceaux de reggae, entre autres « *Police And Thieves* » de Lee Perry, pour ainsi dire une chanson de Black Riot) avaient écrit cette chanson (refrain : « *White Riot/I want a riot/White Riot/A riot of my own* ») comme commentaire mi-ironique, mi-solidaire du fait que les Riots de la fin des années soixante-dix, comme à Handsworth ou Brixton, étaient essentiellement des Riots noirs. Cette chanson eut tôt fait de vivre sa propre vie dans la réception punk. Dans le refrain scandé de façon énergique, on pouvait percevoir un sentiment d'animosité raciste. Le *roadie* blanc quelque peu limité, mais

sympa, issu du sud de Londres, qui, dans le film, suit The Clash dans leur voyage, se plaint à un moment du fait que de jeunes Noirs chantent la chanson en même temps qu'eux. Le chanteur et *songwriter* des Clash, Joe Strummer, lui explique que cela va tout à fait dans son sens et qu'il espère qu'encore davantage de jeunes Noirs viendront aux concerts des Clash. Bon, il avait rien contre ça non plus, répond le *roadie*, mais il faut pas qu'ils chantent la chanson en même temps, ils pourraient chanter leur propre truc avec, Babylone et les rastafaris.

[36]

Dans sa version d'« exportation », leur film commun s'intitule *Last Angel of History*, dans sa version britannique, *Mothership Connection*.

[37]

Cf. Szwed, *op. cit.*, p. 227.

[38]

Stefan Brecht, *The original theatre of the City of New York. From the mid-60s to the mid-70s. Book 2 : Queer Theater*, Francfort-sur-le-Main, 1978.

[39]

Cf. David Toop, *op. cit.*, p. 41.

[40]

John F. Szwed, *Liner Notes* pour : *Sun Ra And His Solar Arkestra*, « *The Magic City* », Evidence Records, 1991.

[41]

« *Nubian Nut* » : à la fois un morceau de George Clinton et un personnage auquel il s'identifie (un « fou nubien »). (NdIT, après question posée à l'auteur.)

Une reconstruction authentique

C'était presque un retour de chez les morts. Quand Brian Wilson, quelque peu chancelant et les yeux voilés de tristesse, silhouette trop grande, fixant on ne sait quoi au-delà de l'horizon de la Deutschland-halle, se dirigea nonchalamment vers son siège, derrière le Yamaha, au centre de la scène, c'était quelqu'un qui revenait dans le monde, mais dont la gloire, la réception et la réputation, étaient déjà posthumes. Quelqu'un sur qui l'on avait depuis longtemps cessé de compter – en tout cas comme artiste ou comme semblable avec qui communiquer – et dont l'héritage était échu aux interprétations exaltées et enthousiastes aussi bien qu'aux plus bizarres, de celles qui, en général, ne s'instaurent que quand quelqu'un a pris le même chemin que Jimi Hendrix ou Kurt Cobain.

Pourtant, Brian Wilson était fermement décidé à récupérer tout son public. Trois heures durant ! avec un orchestre de douze musiciens ! et chacune des chansons, chacun des détails de l'arrangement, chacun des contre-chants périlleux qui l'ont rendu célèbre, c'était lui qui les exécutait, lui qui en réclamait la propriété : moi, cet homme chancelant qu'un commentateur sur deux compare au convalescent d'une attaque d'apoplexie, j'ai été l'auteur et l'arrangeur de chacun de ces ravissants bijoux sonores. *Je l'ai été et je suis là – pas vraiment débordant de force ni d'énergie vitale, mais responsable de mes actes et capable de communiquer. Quiconque voudra se réclamer de ce truc à l'avenir, que ce soit mon cousin républicain, le prosaïque Mike*