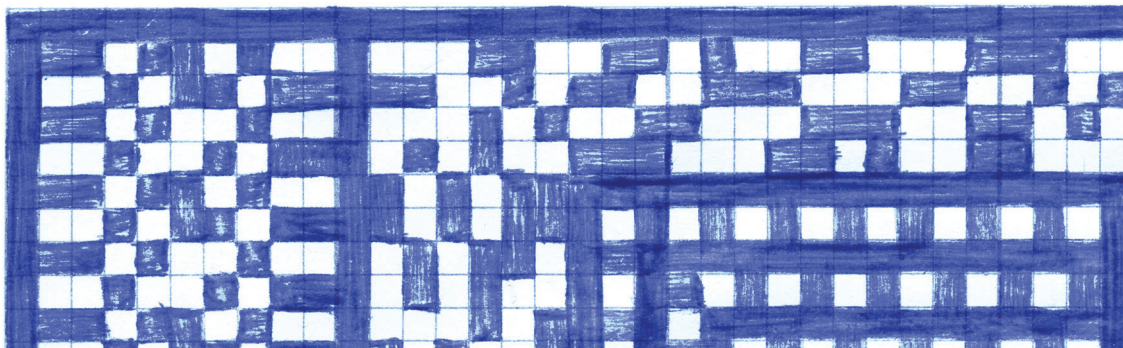
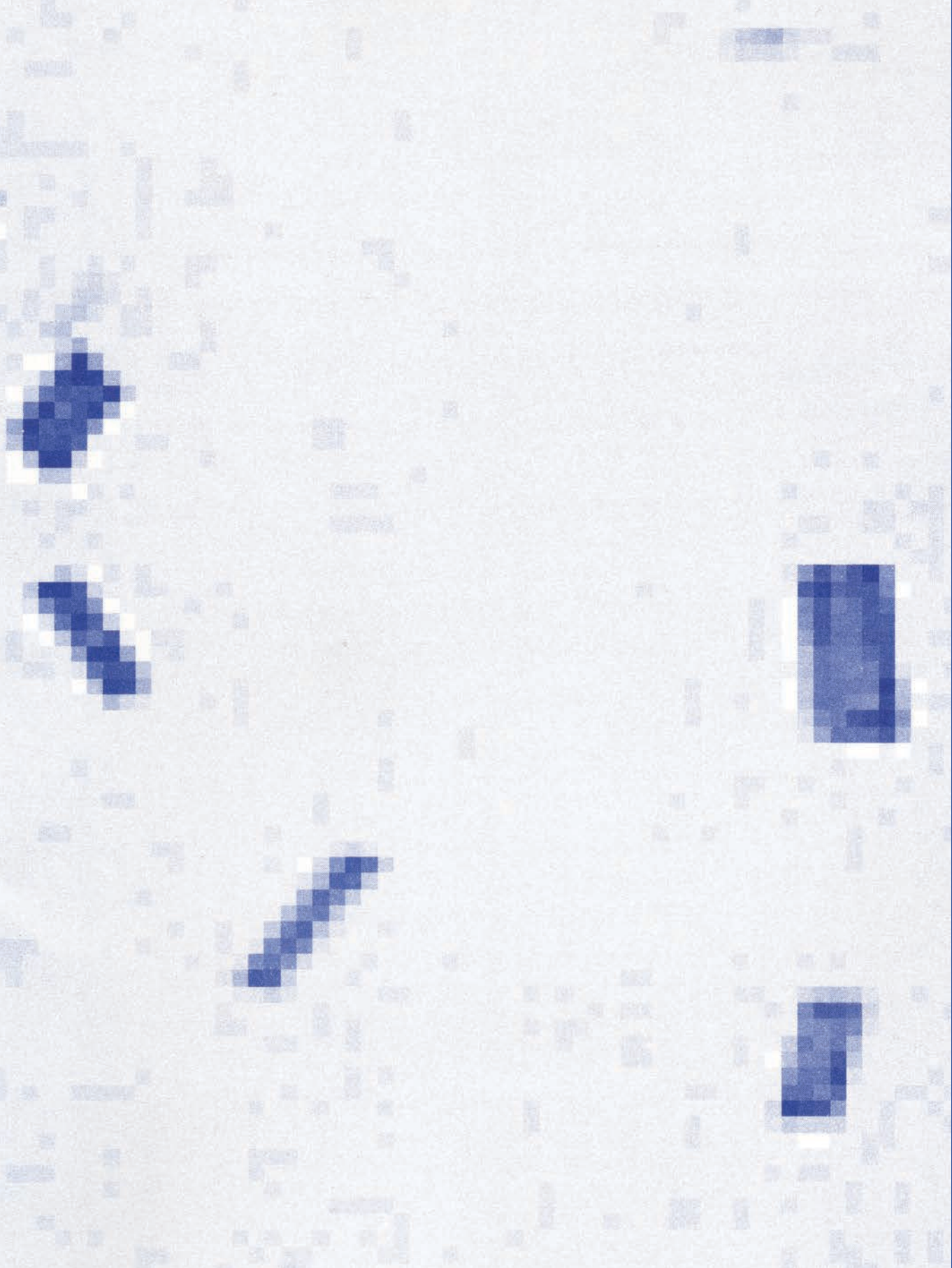
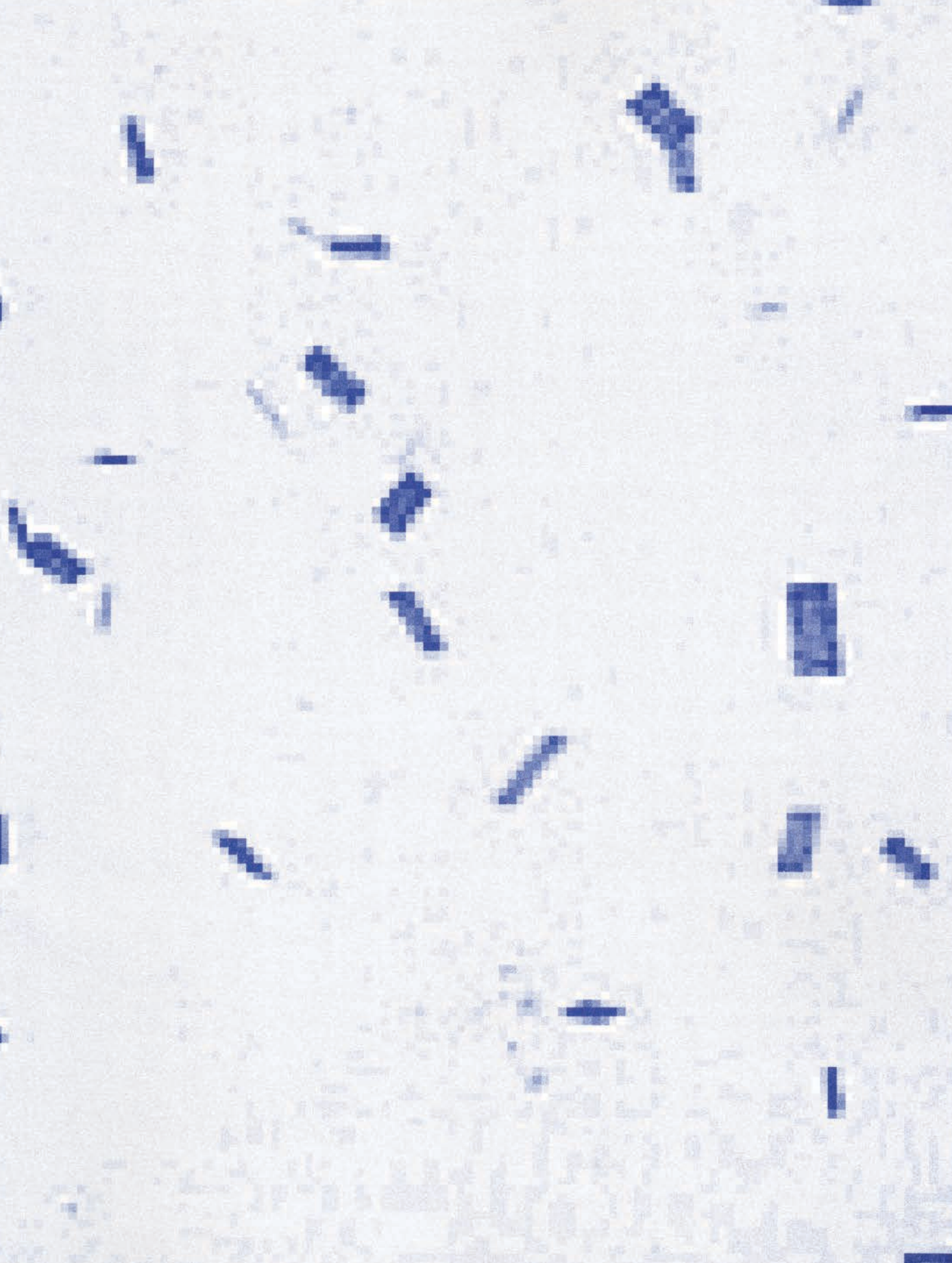


Blues Klair

VINCENT MEESEN



































Handwritten text in a historical script, possibly Arabic or Persian, on the left page of the book. The text is arranged in several lines, with some words appearing to be in a larger, bolder script than others. The ink is dark and the paper is aged and yellowed.

Handwritten text in a historical script, possibly Arabic or Persian, on the right page of the book. The text is arranged in several lines, with some words appearing to be in a larger, bolder script than others. The ink is dark and the paper is aged and yellowed.

































ULTRAMARINE, 2018

Video HD with surround sound and textile display (in collaboration with Diane Steverlyncck)

42 min. 46 sec.

Vidéo HD avec son spatialisé et dispositif textile (en collaboration avec Diane Steverlyncck),

42 min 46 s

1

THE SINGING LESSON
LA LEÇON DE CHANT
1844
Jean-Eugène Robert-Houdin

5

Kain The Poet

2

THE SINGING LESSON
LA LEÇON DE CHANT
(detail — détail)

6

USHABTI FUNERARY FIGURINES
Ancient Egypt
FIGURINES FUNÉRAIRES USHABTI
Égypte antique

3

Kain The Poet
(detail — détail)

7

"ALBI MAPPA MUNDI"
Circa 730
« MAPPA MUNDI D'ALBI »
vers 730

4

ASTROLABE
Hegira — Hégire, 613
Abū Bakr Ibn Yūsuf

8

BLUE PENITENT TUNIC
circa 18th century
TUNIQUE DE PENITENT BLEU
vers le 18^e siècle

9

Kain The Poet

13

JUDGEMENT DAY
1474 -1484
LE JUGEMENT DERNIER
1474 -1484

10

BORO FUTON
Japan
circa 1860-1920
FUTON BORO
Japon
vers 1860-1920

14

BEATING A VAT BY HAND
Allahabad, India
TRAVAIL À LA MAIN DANS UNE CUVE D'INDIGO
Allahabad, Indes
(detail — détail)
1877
Oscar Jean-Baptiste Mallitte

11

Kain The Poet
(detail — détail)

15

Lander Gyselink

12

Lander Gyselink

Michèle

40-43

Thériault

**To Revisit
and to Relate Anew**

Relire et relier

Corinne

45-69

Diserens

**A Blue Thread in the
Inextricable Labyrinth
of History**

**Un fil bleu dans le labyrinthe
inextricable
de l'histoire**

Kain

89-99

The Poet

**Jesus Wept
(The Journey of K)**

Harmony

101-109

Holiday

**Let the Blue
Name the Blues**

Vincent

127-215

Meessen

**Index +
Postface**

Eric

217-235

Fillion

**Patrick Straram
Blues clair
×
Blues clair**

Matthew

255-281

Quest

**Black Power,
Situationist
Constellations,
and the Caribbean
Imaginary**

**Black Power,
constellations
situationnistes
et imaginaire
caribéen**

To Revisit and to Relate Anew

MICHÈLE THÉRIAULT

Vincent Meessen is interested in History and in the construction of colonial modernity in the Western imaginary. Through a research process that is both systematic and speculative carried out in archives and on the ground, Meessen seeks to endow documents with a contextual agency. By linking it to people, objects and events whose intersection within a wide variety of media gives rise to new experiences of the sensible, the exhibition becomes a site for testing History in terms of the present. The resulting trajectories effectively skew received discourses, proposing rich transcultural and political rereadings and rewritings.

At the heart of the *Blues Klair* exhibition is the film *Ultramarine*. Projected on a structure of layered textiles, a spoken word performance by African-American poet Gylan Kain glints off blue's varied chromatic, historical, material and unconscious inflections. The famed precursor of rap tied to the Black Arts Movement in the 1960s and founder of The Original Last Poets, who lived for many years in exile in Amsterdam, performs as the Belgian drummer Lander Gyselinck improvises to the flow of his utterances. Throughout the performance various historical objects from collections—an astrolabe, a mappa mundi, a colonial automaton, Japanese boros, a biblical fresco and film stock—are juxtaposed with Kain's performance props. They invoke affective retrospections on exile and belonging, slave routes and colonial trade.

Commissioned by the Printemps de septembre in Toulouse and presented in 2018 at the Musée Saint-Raymond, *Ultramarine* brings to light and makes connections among these museum objects while musing about the pastel trade, which came to shape that city's history. The blue of a buried and pervading coloniality commingles with the blues of exile. By crossing the Atlantic, in occupying other sites in Montreal and Toronto, these conjured blues accrue new possibilities. At the Ellen Art Gallery, two distinct bodies of work are made to resonate with *Ultramarine*. The first corpus delves into the unfinished literary project *Blues Clair* by Patrick Straram, the late French author and passionate film and jazz critic exiled in Montreal from 1958, following his involvement in the Lettrist experiment alongside Guy Debord in Paris. The second concerns a historic 1969 Caribbean student-led racial protest at Sir George Williams University in Montreal, also known as the Sir George Williams Affair, whose repercussions were felt all the way to the Caribbean. Associating the text and archival documents, Meessen weaves a narrative that interlaces the stories of these exiles. Past black emancipatory movements are refracted through the Situationist experience, and vice versa; while the summoning of their signs and images in the present accentuates the distinct resonances of their poetics. In a second iteration of *Blues Klair* at The Power Plant in Toronto, the local 1970s avant-garde periodical *Black Images*

is adjoined to the exhibition, which also further develops the figure of Fundi, the militant Caribbean Situationist.

Predicated on local considerations; on the context's often little known or forgotten specificities; and on an exacting attention to the affordances of each venue, each of the exhibitions constructs and reconstructs a transcontinental discursive network through the filter of the colour blue. This publication, which includes texts by an art historian-curator, two historians, and a poet, is both an extension and another iteration of the project. Presented in a middle section, reproductions of two works from the exhibition dialogue with one another: a visual index and a short play involving an exchange between three characters. Seen and read together, they bring out something like the artist's constructivist approach, based on the montage of diverse fragments—a way of forging new, unforeseen connections, and of coming up with fresh narrative and critical perspectives on heretofore seemingly disconnected realities.

If today the colour blue is largely associated with conservatism and neoliberal power, here it is deconstructed, reclaimed and re-invested with poetic energy. Yet in the time that has elapsed since these Canadian exhibitions were held, current events have caught up to colour as a filter sensitive to a reading of inequalities. Appearing as the powerful decolo-

nial outcry of Black Lives Matter continues to resound in the US and around the world, this book probes—in the friction of its parts and its forms of its enunciation—the enduring presence of colonialism as well as of alliances and cultural crossovers across time and space. May it lead us, to borrow Meessen's words, “to revisit and to reconnect the scattered actors of a History we have been taught to forget.”

Translated from the French by
Michèle Thériault and Pablo Rodriguez

Relire et relier

MICHÈLE THÉRIAULT

Vincent Meessen s'intéresse à l'Histoire et à la construction de la modernité coloniale dans l'imaginaire occidental. À travers un processus de recherche à la fois systématique et spéculatif dans des archives et sur le terrain d'origine, il cherche à conférer au document une agentivité contextuelle. En le liant à des individus, des objets et des occurrences dont l'imbrication au sein de divers médias crée de nouvelles expériences sensibles, l'exposition devient le lieu d'une mise à l'épreuve de l'Histoire au présent. Les trajectoires qui en résultent désaxent la trame des discours reçus, proposent des relectures et réécritures au riche potentiel transculturel et politique.

Au cœur de l'exposition *Blues Klair* est projeté le film *Ultramarine*. Dans un dispositif textile, le bleu décline ses nuances à la fois chromatiques, historiques, matérielles et inconscientes dans une performance du poète afro-américain Gylan Kain — illustre précurseur du rap lié au Black Arts Movement à la fin des années 60 et fondateur des Original Last Poets qui a vécu en exil à Amsterdam pendant de longues années. Il est associé au jeune batteur belge Lander Gyselinck, qui improvise au gré du « spoken word » de son aîné. Tout au long de leur performance, divers objets historiques de collection — un astrolabe, une mappa mundi, un automate colonial, des boros japonais, une fresque biblique, de la pellicule cinématographique — se mêlent aux accessoires de scène de Kain. Ils font surgir des considérations mémo-

rielles et affectives sur l'appartenance et l'exil, les routes de l'esclavage et du commerce colonial.

Une commande du Printemps de septembre à Toulouse et présenté en 2018 au Musée Saint-Raymond, *Ultramarine* fait découvrir et tisse des liens entre ces objets muséaux en suscitant une réflexion de l'artiste sur le commerce du pastel qui a façonné l'histoire de cette ville. Le bleu, emblème enfoui et diffus de la colonialité et le blues de l'exil se fondent l'un dans l'autre. En traversant l'Atlantique, leur portée est étendue dans leur occupation d'autres lieux à Montréal et à Toronto. À la Galerie Ellen, *Ultramarine* sera mis en relation avec deux corpus pour donner forme à l'exposition *Blues Klair*. Celui du projet littéraire *Blues Clair* de Patrick Straram, auteur et critique passionné de jazz et de cinéma, exilé à Montréal en 1958, après avoir participé à l'aventure lettriste aux côtés de Guy Debord à Paris. Et l'autre celui de la Sir George Williams Affair, l'importante contestation raciale menée par des étudiants caribéens de l'université montréalaise en 1969, qui se répercuta jusque dans les Caraïbes. Associant le texte aux documents d'archives, Meessen tisse une trame narrative entremêlant ces deux exils. L'artiste pointe l'en-commun des mouvements émancipatoires noirs du passé dans un dialogue avec l'Internationale situationniste et fait vibrer l'écho de leurs poétiques propres dans une remise en mouvement au présent des signes et

des images. Dans une deuxième itération de *Blues Klair* au Power Plant à Toronto viendra s’y imbriquer la revue torontoise d’avant-garde des années soixante-dix *Black Images*, tandis que Fundi le situationniste caribéen militant occupera une place plus importante.

Chacune de ces expositions s’élabore à partir de considérations locales, de spécificités historiques contextuelles souvent méconnues ou oubliées et d’occupations précises des espaces de présentation construisant et reconstruisant ainsi une trame discursive transcontinentale à travers le filtre de la couleur bleue. Cet ouvrage en est à la fois un prolongement et une autre itération dans les textes d’une historienne de l’art-commissaire, de deux historiens et d’une poétesse. Nous y reproduisons au centre deux travaux de l’exposition, un imagier et une courte pièce dialoguée qui se répondent l’un à l’autre. Ils donnent à voir et à lire le montage de fragments comme la méthode constructiviste de l’artiste, c’est-à-dire une façon de tisser des liens inédits et de dégager des perspectives critiques et narratives sur des réalités à priori étrangères les unes aux autres.

La couleur bleue, aujourd’hui largement associée au conservatisme et au pouvoir néolibéral, est ici déconstruite, réclamée et réinvestie d’une puissance poétique. Or, la couleur, comme filtre sensible d’une lecture des inégalités, a depuis la tenue de ces expositions canadiennes, été dramatiquement rattrapée par l’actualité.

En paraissant dans les clameurs décoloniales du Black Lives Matter aux États-Unis et ses répercussions de par le monde, ce livre sonde, par le frottement de ses parties et la forme de ses énonciations, l’actualité des survivances héritées de la réalité coloniale, des alliances et métissages dans le temps et l’espace. Puisse-t-il nous amener, pour reprendre les mots de l’artiste, « à relire et à relier les acteurs dispersés d’une Histoire qu’on nous a appris à oublier ».

**A Blue Thread
in the Inextricable
Labyrinth
of History**

**Un fil bleu
dans le labyrinthe
inextricable
de l'histoire**

Corinne Diserens

A Blue Thread in the Inextricable Labyrinth of History

CORINNE DISERENS

Life without music is simply a mistake, a hardship, an exile.

Friedrich Nietzsche

Exile [...] is nomadic, decentred, contrapuntal; but no sooner does one get accustomed to it than its unsettling force erupts anew.

Edward Said

To slip into the blue of your blue jeans is to slip into history, not the history of this happened, then that happened — but rather what Nietzsche had in mind with his complaint that nobody had yet written the color of history.

Michael Taussig

Blues Clair (1943) is the name of a piece by guitarist and jazzman Django Reinhardt, born in Belgium to an itinerant Sinti family.¹ The title evokes “a feeling that has another distant origin, that of the work songs and struggles of the blues people.”² It was picked up by Patrick Straram le bison ravi as the title of the radio show he hosted on Radio-Canada in 1978–1979, and of an unfinished experimental novel from his youth and one of his last works, situated somewhere between chronicle, essay and diary. “Ever since *Tea for one* and *Bluesologie*,” Straram wrote, “I’ve continually put off working on a

book that consumes me and that I need : *Blues clair*. I’ve given priority instead to the research and social development work I do directly in the community to which I belong, which I consider essential.”³

The exhibition *Blues Klair*⁴ is built around exile blues. This it does through the different paths of exiles with no return : those of Patrick Straram, French-born Lettrist author and jazz enthusiast who fled to Canada to escape being drafted and of Gylan Kain,⁵ founding member of The Last Poets and “spoken word” pioneer, who left the United States to find definitive refuge in Europe. The exhibition also resonates with the 1969 student uprising at Sir George Williams University (now Concordia) in Montreal, when students of West Indian origin were in the forefront of the struggle for Black emancipation in Canada.⁶

Plastered on the outside window of the university art gallery, as if by some student activist, is a poster reproducing a newspaper photograph taken in February 1969 at the time of the occupation of the university’s computer cen-

1. From the Romani ethnic group, also called Manouche in France, from which many musicians come.
2. Reference to the seminal historical study of Afro-American music, *BLUES PEOPLE: NEGRO MUSIC IN WHITE AMERICA* (New York: Morrow & Company, 1963) by American writer, poet and Black activist LeRoi Jones, aka Imamu Amiri Baraka, one of the founders of the Black Arts Movement.

3. Patrick Straram, “Tea for one 2 hypno jazz,” in *MUSIQUES DU KÉBÈK*, ed. Raoul Duguay (Montreal: Éditions du Jour, 1971), 252 (translation by G.W.I.)
4. VINCENT MEESSEN, *BLUES KLAIR*, Michèle Thériault curator, November 17, 2018 – February 23, 2019, Galerie Leonard & Bina Ellen, Concordia University, Montreal and The Power Plant, Toronto, September 21, 2019 – January 5, 2020.

5. His name uncannily calls to mind Cain, Adam’s son and his brother’s murderer, also the figure of the wanderer, ancestor of the poor people from Europe and the slaves transported from Africa; the figure to whom God gave the mark that “protects” the wanderer. Cain is also the subject of controversy on the origin of races. Cf. William T. Lhamon Jr., *RAISING CAIN: BLACKFACE PERFORMANCE FROM JIM*

CROW TO HIP HOP (CAMBRIDGE, MASS.: HARVARD UNIVERSITY PRESS, 2000).

6. Sean Mills, *THE EMPIRE WITHIN: POSTCOLONIAL THOUGHT AND POLITICAL ACTIVISM IN SIXTIES MONTREAL* (Montreal: McGill Queen’s University Press, 2010), 95; David Austin, *FEAR OF A BLACK NATION: RACE, SEX, AND SECURITY IN SIXTIES MONTREAL* (Toronto: Between the Lines, 2013), 26–27.

tre. It shows a Black demonstrator holding up a sign with a slogan challenging the value of degrees. Printed on blue back type paper, the blown up news photo visible from the outside clearly addresses the hundreds of students who pass by the gallery every day; from the inside only a monochrome blue—that of the blue back poster paper made to be pasted or backlit—appears. It was in this room that Vincent Meessen deployed *Discordia*. We walk across a space bathed in blue light, with hundreds of standard size sheets of paper strewn all over the floor. On these, black and white contact sheet of 36 shots⁷ has been reproduced at various scales, one of which has been progressively blown up until, after five successive zooms, it ends in an abstraction that reveals the bitmap of the digitized archive image. On the wall of this first room is a blown-up reproduction, tinted blue, of a second news photo from that time: it shows a street, near the place where we are now, invaded by long streams of printer paper and thousands of punch cards thrown from the ninth-floor window of the student-occupied university computer centre, while passersby gather at the foot of the building. Below the reproduced historic image of this protest—“invented landscape” which made news at the time, a smaller colour pho-

to, which seems to have come loose inside the frame, displays the actualization of this gesture by the artist in a solitary act of throwing (instead of punch cards from the past) reproductions of the contact sheets. These do not fall from the ninth floor. They have been tossed in the air from a university courtyard and swept up by rising air currents to the ninth floor and beyond, so that they are disseminated to the neighbouring streets. While emphasizing that a gesture is political only when it is shared, Meessen also questions not only the archive in its coded materiality—the bitmap—and its restricted diffusion—its conservation in a university collection—but also the very capacity of such an exhibition, mounted in Concordia University’s Ellen Art Gallery, to work towards its activation.

SITUATIONIST IN QUEBEC

In 1969, this local “event situation,” the biggest student occupation that Canada had experienced, came in reaction to the administration’s immobilism with regard to racist and discriminatory practices towards Caribbean students.⁸ It dealt a severe blow not only to the liberal image of the university and of Montreal, but to confidence in the Canadian power structure.

7. In the version of the exhibition presented in Toronto, in which the spatial arrangement and lighting conditions were different, the artist opted for blue impressions of these contact sheets, using risograph printing a mechanical

technique that was common in the late 1960s.

8. Sean Mills, *THE EMPIRE WITHIN*, 104-108. See also David Austin, *FEAR OF A BLACK NATION*, 177-178.

And as historian Sean Mills observes, whereas the intransigent activism and belief in violence as an appropriate means of social change led in part to the destruction of the computer centre, the racist reaction in the wake of the event prompted the creation of a series of new organizations and institutions. One of the most important legacies of the Sir George Williams affair was the journal *Uhuru* (“liberty” in Swahili), which became the prevailing voice of Black activism in the city and whose first issue cover is reproduced in the *Index* (at the letter U), one of the pieces designed specifically for the exhibition. The radical Black students of Montreal—drawing on the work and ideas of the Caribbean Conference Committee (CCC)⁹—were in the forefront of Black consciousness and spearheaded the examination of Canada’s imperialist role in the West Indies.

On the adjacent wall, at the far end, a reprint is displayed of a map of the Caribbean revolts, originally featured on the front cover of the LP album released in 1973 by Fundi (aka Joseph Edwards aka George Myers), a Jamaican activist, unionist and self-proclaimed Caribbean

Situationist.¹⁰ The description of the 1970 revolts, including the one in Trinidad, specifically mentions the impact of the Black civil rights struggle in the United States and of the Sir George Williams affair in Montreal in particular. By attributing to this map the title *New Canadians*, Meessen points to the transnational repercussions of the occupation of the Montreal university computer centre. The title also refers to the name given by Guyanese workers to their country’s new bureaucrats during a wildcat strike after the nationalization of the American and Canadian bauxite companies produced no change in their social and working conditions.

Patrick Straram, aka patrick straram le bison ravi,¹¹ the sole direct relay of the Situationist International in Quebec, is found at the centre of the *Blues Klair* exhibition. Straram, a conscientious objector who’d refused to do his military service at the beginning of the Algerian War, emigrated to Canada in 1954, first to British Columbia and then to Montreal in 1958. Shortly after his departure from Paris, the French group of the Lettrist International

9. This group brought together men and women from the West Indies (Jamaica, Grenada, Barbados, Saint Vincent, Dominica) who were, through their publications and conferences, among the most influential in awakening the political consciousness of Blacks in Canada, as in their respective islands. The work of veteran Marxist, militant pan-Africanist and Caribbean nationalist C.L.R. James was central to their

activities and reflections. See David Austin, *FEAR OF A BLACK NATION*, 73-93.

10. In the version of the exhibition at The Power Plant in Toronto, Meessen brought together a more substantial group of period documents linked to Fundi, the Caribbean Situationist: pamphlets and posters, and a montage of press clippings from the journal of the Jamaican political movement Abeng—on which Fundi collaborated—

which recount the activities of the Sir George Williams University students who returned to the Caribbean Islands to raise funds for the legal defence of their imprisoned colleagues.

11. Bison Ravi is an anagram of Boris Vian, the famous French writer, musician, jazz critic, and legendary figure of Bohemian Saint-Germain-des-Prés in the fifties. Upon his return from a stay in California in the late 1960s, Patrick Straram systemati-

cally added this pseudonym to his own surname, which was itself an anagram made official by his grandfather, the conductor Walther Straram, and derived from his real family name Marrast.

12. Derived from the Chinook word “patshati,” the potlatch is a traditional ceremony that could involve eating, dancing, singing and theatrical performances. Sumptuous gifts or destructions of objects were an integral part of these

published the *Potlatch* bulletin,¹² which focused on such concerns and practices as psychogeography, unitary urbanism, *dérive* (or drifting), constructing and provoking (attractive) situations and experimenting with behaviours. Straram contributed to the first two issues. In the second issue, he writes: “They have not yet sent me out of Canada!... Maybe in the not so distant future? My behaviour is no longer merely an enigma, it terrorizes, though I cannot be reproached for a single gesture or illicit word. On the contrary, my exemplary conduct ends up being completely disorienting...”¹³ Several years later, the Lettrist International (1952-1957) gave way to a completely overhauled and much more politicized formation, the Situationist International (1957-1972). Straram would then renew his ties with Guy Debord and try to introduce Situationist thinking into Quebec, with the publication of *Cahier pour un paysage à inventer*—the cover of which is reproduced at the letter I (for *Invented Landscape*) of the piece *Index*.¹⁴ The first and only issue of this publication featured texts by various Quebec authors and members of the Situationist International, including *Formulaire pour un urbanisme nouveau* (Formulary for a New Urbanism) (1952-1953) from Straram’s Lettrist friend Ivan

Chtcheglov (aka Gilles Ivain),¹⁵ author of the unitary urbanism concept which developed out of his urban *dérives* with Patrick Straram, Guy Debord, Michèle Bernstein, Gil Wolman and others. In one of Debord’s many tributes to Chtcheglov, he asserts: “It might almost have been said that he transformed cities and life merely by looking at them. In a single year he discovered subjects of demand for a century; the depths and mysteries of urban space were his conquest.”¹⁶

READING THE CONSTELLATION

In the spatial setup of *Blues Klair*, half of the prints of *Index* were mounted on a wall covered with the work *Straram’s Trama*. Something of a visual trap or a plan for disorienting visitors, this mural pattern was recreated from an abstract drawing by the teenage Straram (reproduced at the letter Z of the *Index*), discovered during research in his archives, and subjected to a montage and a blue tinting. In the exhibition, this seemingly anecdotal print on vinyl, took on—like a narrative thread, or, in the manner of the other pieces, like a principle organizing the present-day chaos—a projective and speculative value for the characters of *Postface* (2018), a theatrical ellipsis in which

key ceremonies in the governance, culture and spiritual traditions of various native nations living on the Northwest Coast and parts of the Interior and Subarctic in western United States and Canada today. The main function was to redistrib-

ute wealth, confer status and rank upon individuals (birth, marriage, funerals), kin groups and clans, and to claim the names of and rights to hunting and fishing grounds.

13. Patrick Straram, “They write to us from Vancouver,” in

POTLATCH, no. 2 (June 29, 1954) [translation by G.W.I. Reprinted in this publication: 129-155 and 174-199.

15. Pseudonym chosen in tribute to the Knights of the Round Table.

16. This passage is from Guy Debord’s 1978 film *IN GIRUM*

IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI, in GUY DEBORD, *COMPLETE CINEMATIC WORKS*, translated by Ken Knabb (San Francisco: AK Press, 2003).

three abstract characters create an intrigue from the *Index*, a constellation of images and letters presented nearby. The title of the short piece written for the exhibition derives from a 1960 Situationist text *Préface à l'unité scénique "Personne et les autres,"* published in the fifth issue of the *Internationale situationniste*, the type-written manuscript of which was found by the artist in the Straram archives in Montreal. Written by Belgian Situationist André Frankin (aka Léonard Rankine), this preface to a "scenic unit" lent its name to *Personne et les autres* (No-One and the others), the project by Vincent Meessen and Katerina Gregos for the Belgian pavilion at the 56th Venice Biennale in 2015. *Postface to the Scenic Unit Personne et les autres*, an earlier short piece of the same type with the same characters, was written by Meessen on that occasion. Abounding in historical details about the complex relations of the European avant-gardes with the colonial question, this piece accompanied by 26 letters and as many images—a first *Index*—was distributed free of charge with the exhibition catalogue. It was described by its author as a labyrinthine itinerary leading visitors "to reread and relate" the protagonists of a forgotten history. For *Blues Klair*, Meessen composed a new *Index* of 26 images and letters and wrote a sec-

ond *Postface*, drawing on his intersecting research work on Patrick Straram, Kain The Poet and the influence of Black Power on student movements in Montreal and their links to certain social struggles in the West Indies. This piece along with its three characters—*Personne* (No-One), *Et* (And), and *Les autres* (The Others)—proposes a framework for reading the constellation deployed and arranged in *Blues Klair*.

Never ceasing to probe a situation for himself, Straram "always maintained that what he was concerned with expressing in recounting his 'everyday life,' was a concrete situation that determined the society of his day," Sylvano Santini observes. "In other words, he was convinced that the expression of his private life was not that of an ego but rather of a position in society. His thesis was clear: consciousness of the social struggle emerges from an understanding of one's own life."¹⁷ In December 1963, Straram began writing a monthly column for the new journal *Parti pris*.¹⁸ First entitled "Jazz dans la vie quotidienne" (Jazz in everyday life) and later "Interprétation de la vie quotidienne" (Interpretation of everyday life), in it he developed engaged listening aimed at integrating this music in the revolutionary project of the

17. Sylvano Santini, "La 'bâtardise' de Patrick Straram. La gauche culturelle au Québec dans les années 1970 et ses suites," in *GLOBE: REVUE INTERNATIONALE D'ÉTUDES QUÉBÉCOISES*, vol. 14, no. 1 (2011): 55 (translation by G.WI).

18. The publication ceased in the summer of 1968, shortly before the Congress of Black Writers was held in Montreal.

pro-independence left. Already in his novella “Tea for one” and his long article “Bluesologie”, Straram had indicated that “in everyday life, to be interpreted for communicating, living, writing and jazz were, are, indissociable.”¹⁹ Inspired by the writings of Henri Lefebvre, he brought together the constituent elements of a *partipriste* reading of jazz and envisaged it as revolutionary praxis. In Eric Fillion’s words, Straram maintains that this music is “an instrument of liberation created and shaped by a collectivity seeking a praxis, at once anticapitalist and anticolonialist [and...] a means for the colonized Quebecois to move on to the revolutionary stage by developing ties of solidarity with Afro-Americans.”²⁰ Insisting on the importance of contextualizing the Quebec revolutionary project within the international struggle, the references to political activism of the African diaspora and groups such as the Black Panther Party are many in the pages of *Parti pris*. Straram “incidentally reminds his comrades from *Parti pris* that they must articulate their discourse like a [H. Rap] Brown or a [Stokely] Carmichael, a [Eldridge] Cleaver or a [Bobby] Seale swing their discourse.”²¹

BLUE GUERRILLA

In the exhibition, this Straram thread precedes the textiles that envelop the projection of *Ultramarine*, a film showing a spoken word performance by Gylan Kain, an Afro-American poet in exile in Amsterdam, accompanied by Belgian percussionist and composer Lander Gyselinck improvising on his drums. In May 1968, Kain was one of the founders in Harlem of the group The Last Poets²² which experimented a new musical form—a precursor of hip-hop and rap—interweaving spoken words and percussions. In 1970, he released a solo album *Blue Guerilla*, which remained curiously unrecognized. Following the radical political agendas of Malcolm X’s Black Nationalism, the Black Panther Party, the Student Nonviolent Coordinating Committee and the Revolutionary Action Movement, the Poets collectively recited their poems to promote a unified message of Black Power and encourage revolutionary action.²³ The pioneering concert-film *Right On!* offers a captivating glimpse of the radical Black sentiment in America in the 1960s. Filmed in guerril-

19. Patrick Straram, “Tea for one 2 hypno jazz,” 217; “Tea for one,” in *ÉCRITS DU CANADA FRANÇAIS*, no. 6 (1960), 125-154; “Bluesologie,” in *LIBERTÉ*, vol. 3, no. 2 (March–April 1961): 520-541 (translation by G.W.).
20. Eric Fillion, “PARTI PRIS pour le jazz ou l’écoute engagée chez la gauche québécoise,” in Gilles Dupuis et AL. (ed.), *AVEC OU SANS Parti pris: LE LEGS D’UNE REVUE* (Montreal:

Nota bene, 2018), 436 (translation by G.W.).
21. *Ibid.*, 439. H. Rap Brown (Student Nonviolent Coordinating Committee/Black Panther Party), Stokely Carmichael (Student Nonviolent Coordinating Committee/Black Panther Party), Eldridge Cleaver (Black Panther Party) and Bobby Seale (Black Panther Party) are the important figures of the Afro-American

revolutionary movement in the sixties.
22. The name “The Last Poets” is a tribute to the poem *TOWARDS A WALK IN THE SUN* by the revolutionary South African poet Keorapetse William (Bra Willie) Kgositsile, who was in exile in New York.
23. An eye witness to the group’s first public performance on May 19, 1968, at a celebration at Marcus Garvey Park in Harlem marking the birth of Malcolm

X, reported that each of the Poets took the floor and then Kain concluded with *NIGGERS ARE VERY UNTOGETHER PEOPLE*, “a powerful poem that challenged the complacency within the Black community that he saw as an obstacle to the necessary cultural revolution. Following upon the success of these first performances, Kain procured a loft on 125th street in Harlem that the group

la-style on the streets and rooftops of Lower Manhattan,²⁴ it shows the Original Last Poets (Gylan Kain, David Nelson and Felipe Luciano) performing 28 songs adapted from their legendary Concept-East Poetry show staged at the Paperback Theater in New York in 1969. The original promotional poster of the film directed by Herbert Danska and produced by Woodie King Jr., announced the ideology and method of the group, declaring: “*Right On!* is a street cry, is a clenched fist. *Right On!* rises out of Black and 3rd World America. *Right On!* is now a film, the first ever made of poetry. Not the dead stuff of libraries. Guerilla poetry: a revolutionary art of /by young poets/actors/warriors. *Right On!* A conspiracy of ritual, street theater, soul music and cinema.”²⁵

Living in exile in the Netherlands now for more than 30 years, Kain has also recited texts in a collaboration with the fusion group Electric Barbarian—an astonishing mix of drum’n’bass, impro jazz, turntablism, blues and rap, that Meessen listened to at the beginning of the 2000s. But it wasn’t until af-

ter taking an interest retrospectively in the masterful album *Blue Guerilla*—“a writing of oneself as stream of consciousness and liberation”—that he decided to bring together Kain The Poet and Lander Gyselinck, a percussionist and composer “brought up on hip hop,” for a shoot in two sessions of two days with no prior rehearsals. These filmed musical improvisations were then intercut with images of objects from Toulouse museum collections²⁶ and Kain’s stage props, putting to work, in an epistemological and historic apparatus, a patrimonial time and an unpredictable present, in what amounts to the kind of heterochrony or conflict of times of which the present always consists. Meessen also developed a blank roll of 35mm film, revealing only the colour blue, a polymorphic blue that gradually shifts from Black to the most intense blue, then to white,²⁷ and which is also inserted into the montage. *Ultramarine*, the title of the film, refers to a deep blue pigment. The term also refers to lands overseas, to the imperial motto “plus ultra” and hence indirectly to European projects of colonial conquest. Meessen had this

dubbed ‘The East Wind Black Writer’s Workshop.’ More than just a space where the Poets could develop their routines and hold performances, the East Wind quickly emerged as an important collaborative performance and community teaching site within the Black Arts/Harlem ‘loft scene’ of the late 1960s [...]” ed. Verner D. Mitchell and Cynthia Davis, *ENCYCLOPEDIA OF THE BLACK ARTS MOVEMENT* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2019), 178.

24. That same year, in 1970, the choreographer Trisha Brown danced *MAN WALKING DOWN THE SIDE OF A BUILDING AND ROOF PIECE*.
25. *ENCYCLOPEDIA OF THE BLACK ARTS MOVEMENT*, 180. The film was screened at the Cannes Festival (in the parallel section) in May 1970, alongside films by Robert Kramer, Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin, Werner Herzog, Gilles Groulx (a friend of Patrick Straram)... It won the Interfilm Award at the Mannheim

- Film Festival in West Germany and the FIPRESCI International Film Critics Award in October 1970. It was screened in Harlem and San Francisco the following year as part of a double feature with Melvin Van Peebles’ *SWEET SWEETBACK’S BAADASSSSSS SONG*.
26. A detailed list of the objects appears in the end credits and as captions of the video stills reproduced in this publication, 306.
27. “It was because the organizers of symbolic systems—

theologians and, in their wake, the herald of arms or the poet—needed a new pole of colour (blue) that dyes in the West, who for centuries, if not millennia, had been unable to dye material in beautiful, intense and bright tones of blue, were suddenly (between 1180 and 1250) able to do so... [...] But the process doesn’t end there, because, conversely, the dissemination and progression of the new shades of blues in these different techniques

to say about the opening of *Ultramarine (The Journey of K)* and the camera that films the editing table and the technician splicing the footage: “This film is a ‘narrated exhibition,’ an attempt to colour history, to counter its discipline with poetry and music. History is an operation of montage, like cinema. No matter what we think we know, we remain dependent on the magic of editors, these technicians of relating who seize fragments and give them intelligible shape. We are all editors caught in a fragmented and disputed history. We can assemble disregarded or traumatic scraps and colour history.”²⁸ Otherwise put, we can approach this too as an ungraspable fugitive entity, polymorphous and fleeting.

Whereas Meessen effects a re-enchantment of the objectal world by staging a constellation of artefacts manipulated and (re)animated by Kain and the museum staff, the letter K in the recited poem refers to the initial of an impersonal character whose journey it recounts, in the manner of Kafka who used it to fabricate and reconfigure from his own experience, that of his characters, becoming appropriable narrative units. This letter of the Latin alphabet derived from the

word Kemet/Kemi, meaning black (soil) in Ancient Egypt, also punctuated the exhibition. Drawing inspiration from tracts and newspapers from Caribbean communities in Canada, *K-Variable (2018)* is black vinyl lettering in the dual typeface Belgica-Belgika.²⁹ The neologism AMERIKKKKKKKKANADA is based on a contraction that is then adapted to the length of the wall on which it is written, with the letter K as the variable. In the display window of the exhibition in Montreal, and through its overdetermination, the repeated letter no longer referred to the triple K of the Ku Klux Klan as such, but rather to the power *n* of K that endeavours to make of the ineffable a force to appropriate by becoming one with the letter; while in the exhibition room, on a locked door behind a table covered with books by Patrick Straram, appears a graffiti transferred from a photograph that Meessen took on one of his daily trips to the Quebec National Archives for his research on the Straram collection. The inscription on this door, “Le Klan Koderre Korrompu de MTL” (The Corrupt Coderre Clan), aside from being a reference to the former mayor of Montreal, is a reminder of the survival of the triple K as an acronym that haunts our western cultures

and in these different arts inflect, displace, and enrich the symbolism of this colour and reorganize in their turn the value systems attached to it. Furthermore, between the ideological codes and the technical imperatives, lies a third parameter, connected to the first two and

capable of exerting a significant influence on them: namely, the economic parameter. At the end of the Middle Ages, problems of colour were also and above all problems of money.” Michel Pastoureau, “Du bleu au noir: éthiques et pratiques de la couleur à la fin

- du Moyen Âge,” *MÉDIÉVALES*, no. 14 (1988): 10 (translation by G.WI).
28. Vincent Meessen, “Ultramarine,” *JOURNAL DU FESTIVAL INTERNATIONAL DE CINÉMA, FID* Marseille, July 13, 2019, 7.
29. An open source typeface project, nomad and user

transformable, developed with type designer Pierre Huyghebaert, member of Open Source Publishing (OSP), a collaborative graphic design collective developing free software.

and probably designates, for the author of the graffiti, a form of hegemonic, racist and occult white power.

We should keep in mind that the project for the film *Ultramarine* was commissioned by Printemps de Septembre in Toulouse—the Pink City that became rich from pastel commerce starting in the 14th century and where the Consistori del Gay Saber (the name is in Old Occitan) was established in 1323 to preserve the lyric poetry of the troubadours. In picking up centuries later the Medieval tradition of the *trouvères*³⁰ with its emphasis on simultaneous improvisation, Straram has rightly observed that, during the Civil War, Blacks travelled across the country with guitars and sang laments. From city to city, and town to town, they sang about the war, banditry, famine, the freeing of slaves, the building of the railway and love.

BLUE DEVILS

“Thus the blues was born. The equivalent in French would be *le noir*, *le cafard*, darkness or depression. The blues was first of all a nostalgic, poignant song, on a monotonous rhythm, terribly pervaded with lyric despair. Then all

feelings were concentrated in the blues. Joy, irony, sarcasm could serve as themes for the blues. These were no longer necessarily slow, but sometimes took on increasingly quick tempos (one of the varieties of the blues was the boogie-woogie). As Blacks came into more frequent contact with the music of whites, they shifted imperceptibly from plantation songs and negro spirituals into popular music. But the blues continued to be of incomparable integrity in its expression. It always maintained its syncopated rhythm, like a throbbing of uncommon vigour, and only served to evince profoundly vital feelings.”³¹

It was after the closure in 1917 of the regulated district of Storyville, New Orleans, home to jazz, that the 20th-century troubadours emigrated to Chicago, at the time of the first paddle-wheel steamers traveling up the Mississippi.

If *blues* (*the blues*) is an abbreviation of “blue devils,” that is, dark thoughts, the *diablotin*³² (or “little devil”) is also the name given to the vat from which the dye labourers and slaves sift the indigo from the source waters, Meessen explains. A mid-19th century photo of Bengalis working in an indigo vat is the subject of anthropologist Michael Taussig’s anthological essay “Redeeming Indigo,” pub-

30. Langue d’oil poets and composers who appeared shortly after the langue d’oc troubadours.

31. Patrick Straram, “Bluesologie,” 527 (translation by G.WI).

32. See Denis Diderot and Jean Le Rond d’Alembert, *ENCYCLOPÉDIE OU DICTIONNAIRE RAISONNÉ DES SCIENCES, DES ARTS ET DES MÉTIERS*, volume four, 1751.

lished in *What Color is the Sacred?*³³—a text that inspired the film *Ultramarine* and particularly its ending, where Kain comments in his turn on this picture of bodies immersed in toxic fumes. Taussig tells us that colour cannot easily be separated from substance: “Nor can color be easily separated from spices, another form of polymorphous magical substance. The European spice trade with the Orient meant a whole lot more than spices (a word derived from the Latin *species*). It meant dyestuffs, perfumes, and medicines, as well as condiments, a trade in which dyestuffs represented ‘a major portion of the overall spice trade.’ [...] The ‘blue uprisings’ on the Bengal indigo plantations just after the Indian Mutiny of 1857 are now the stuff of legend, categorized recently as ‘one of the mightiest peasant revolts in the sub-continent’.”³⁴

In his works, Meessen has continually made historical documents public and enacted in the present antinomic regimes using constructive and narrative methods that resonate with the metagraphic writing central to the Lettrists and with which Straram experimented: collage, information and *détournement* mixing art and everyday life, processes used for propaganda purposes and which prolong collage, assemblage, the constructions developed by Cubists,

Constructivists, Dadaists and Surrealists and in particular the work of Kurt Schwitters and his Merzbau.

The invention of apparatuses contributes to the activation and the interpretation of archives as a promise for the future. Through the study of sources and documents, it fosters interest in the genealogies of artworks and movements in relation to the transformations that societies undergo and the historical complexity in which they think about themselves so as to gain a better understanding of their stakes and their effects. It is also a matter of pointing to what is in danger of remaining invisible when we pay attention solely to the archival and bureaucratic “treatment” of visual documents. If art can be transmitted, it is firstly because it is itself an operator of transmission inherent in the history of human societies. Whether it is a question of ways of feeling, thinking or talking, every period must give itself again and again the means to do so through acts of transmission, to which the name “art” has always provided a true operating model, and has done so based on contemporary artistic practices. The use of materials specific to an artistic apparatus, the analysis of operations to which the artist gives rise and the study of the context in which it is embedded makes it possible

33. Michael Taussig, “Redeeming Indigo,” in *WHAT COLOR IS THE SACRED?* (Chicago: University of Chicago Press, 2009), 141-158.

34. *Ibid.*, 146-147.

thereafter to engage in a process of appropriation, discussion, translation, quotation and alteration.

Discussing the implications of the archiving act, Jacques Derrida noted that in Ancient Greece, “the *arkheion* was the place where the powers that be decided whether to preserve a given public document. Thus they had a power of legitimation, of a legitimating decision, as to what would be preserved or destroyed.”³⁵ If the work of memory seems to constitute a real challenge, the use of documents can prove to be an obstacle to this work. For Meessen, as for the artist Peter Friedl, forms are limited and “intelligent form has become far too powerless and needs support.”³⁶ These artists therefore are also wary of all the artistic techniques. The decisive starting point for them is the state of consciousness with which something is produced, and how this state creates a liberated area. They are interested in how power configurations can be disarmed and how an exhibition functions as “a ‘medium’—as the site of a public staging where art weaves its own web and where images are experienced as produc-

ing a narrative rather than as simply illustrating an already existing narrative.”³⁷

In his successive exhibitions, which consistently extend the stakes of his practice, Meessen strives to make history legible as a layering of competing regimes of enunciation. For this, he believes that the voice is the instrument that renders the difference perceptible, and within the voice, the accent also expresses a protest. It is a matter of the voice’s political dimension, its power to convey disagreement,³⁸ or what operates far from the institution’s ability to appropriate and defuse the subversive potential of rebellious proposals. Meessen asks “How, and to what end, can we operate, not within but through an institution that codifies, molds, appropriates, levels out, and neutralizes, on the one hand, and validates and gathers, on the other?”³⁹

With the creation of apparatuses of production, presentation and intelligibility, Meessen’s new forms and narratives offer the necessary conditions for transmission and public reception of what is still active in that which has

35. Jacques Derrida, “Le futur antérieur de l’archive,” in *QUESTIONS D’ARCHIVES*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC, “Inventaires,” 2002, 42 (translation by G.W.). This text was published on the occasion of the transfer in 1999 of the archives of the *Collège international de philosophie* at the Institut Mémoires de l’édition contemporaine.

36. Peter Friedl, “A Conversation With Anselm Franke,” in *SECRET MODERNITY. SELECTED WRITINGS AND INTERVIEWS 1981-2009* (Berlin: Sternberg Press, 2010), 225.

37. Hilde Van Gelder, “Eine Kunst der radikalen Neutralität,” in *ÜBER PETER FRIEDL* (Brussels: Wiels/Motto Books, 2013), 199 (translation by G.W.).

38. See Vincent Meessen and Katrin Mundt, “Words have

a second order memory which mysteriously persists in the midst of new meanings. A conversation between Katrin Mundt & Vincent Meessen,” *A PRIOR MAGAZINE*, no. 20 (2010): 10-35.

39. Tom McDonough and Vincent Meessen, “Dialogue entre Tom McDonough et Vincent Meessen,” in ed. Vincent Meessen, *THE*

OTHER COUNTRY / L’AUTRE PAYS (Brussels and Berlin: WIELS/Sternberg Press, 2018), 35. This book features texts by several authors in connection with Meessen’s research work on the *Situationist International*, notably its influence in Congo and Senegal, and includes certain rare or hitherto unpublished texts and documents.

been suppressed, forgotten or deleted from official or media-filtered narratives. “The paradigms and protocols of the discourse of academic history do not provide a discursive space from which to write a ‘non-modern’ history, if you like—a history that does not inscribe the modernist, linear conception of time,”⁴⁰ Harry Garuba maintains. And Meessen’s apparatuses, like Garuba’s texts, enact “a conception of time that rejects linearity but recognizes the complex embeddedness of different temporalities, different discordant discursive formations, and different epistemological perspectives within the same historical moment.”⁴¹ Thus, we should ascertain that if art questions and fosters thought, it is always from a present that it does so; in other words, from this heterochrony that artists, among others, must put or put back to work in order to address it in a shared way, taking into account shifts in cultural paradigms and the desire that the common be expanded beyond a Eurocentric outlook.

Translated from the French by Gila Walker.

40. Harry Garuba, “On Animism, Modernity/Colonialism, and the African Order of Knowledge: Provisional Reflections,” in *PERSONNE ET LES AUTRES*, ed. Katerina Gregos and Vincent Meessen (Milan: Mousse Publishing, 2015), 46. This work was published for the eponymous exhibition at the Belgian pavilion of the 56th Venice Biennale, May 9 to November 22, 2015.

41. *Ibid.*, 47.

Un fil bleu dans le labyrinthe inextricable de l'histoire

CORINNE DISERENS

La vie sans musique est tout simplement une erreur, une fatigue, un exil.

Friedrich Nietzsche

L'exil est nomade, décentré, contrapuntique et, dès que l'on s'y habitue, sa force déstabilisante surgit à nouveau.

Edward Saïd

Se glisser dans le bleu de son blue-jeans, c'est se glisser dans l'histoire, non pas l'histoire de ceci est arrivé, puis de cela est arrivé — mais plutôt ce que Nietzsche avait à l'esprit lorsqu'il se plaignait que personne n'ait encore écrit la couleur de l'histoire.

Michael Taussig

Blues Clair (1943) est le titre d'un morceau du guitariste et jazzman Django Reinhardt, né en Belgique d'une famille de Sinté¹ nomades, évoquant «un feeling qui a une autre origine lointaine, celle des chants de travail et de lutte des blues people²!» Il a été repris par Patrick Straram le bison ravi pour désigner, d'une part, l'émission qu'il anima sur les ondes de Radio-Canada en 1978-1979 et, d'autre part, un roman de jeunesse expérimental resté inachevé et l'un de ses derniers ouvrages, situé quelque part

entre la chronique, l'essai et le journal intime. «Depuis “Tea for one” et “Bluesologie”, affirme Straram, j'ai constamment reculé la mise en chantier d'un livre qui me dévore et dont j'ai besoin, *Blues clair*. Considérant essentiel et prioritaire un travail de recherche et d'animation sociale, directement au sein de la collectivité à laquelle j'appartiens³.»

L'exposition *Blues Klair*⁴ est construite autour du *blues de l'exil*, et ce, à travers divers parcours d'exils sans retour : celui de Patrick Straram, auteur lettriste français, passionné de jazz, ayant fui vers le Canada pour échapper à la conscription, et celui de Gylan Kain⁵, membre fondateur du groupe The Last Poets et pionnier du *spoken word*, qui a définitivement quitté les États-Unis pour se réfugier en Europe. L'exposition fait enfin écho au soulèvement étudiant survenu à l'Université Sir George Williams à Montréal en 1969, dans lequel des étudiants originaires des Caraïbes furent déterminants pour l'émancipation des Noir·es au Canada⁶.

1. Groupe ethnique rom, aussi appelé «manouches» en France, duquel sont issus de nombreux musiciens et groupes musicaux.
2. Référence à l'ouvrage *BLUES PEOPLE: NEGRO MUSIC IN WHITE AMERICA*, approche historique et séminale de la musique afro-américaine (1963) de l'écrivain, poète et militant noir américain LeRoi Jones, aussi connu sous le nom d'Imamu Amiri Baraka, un des fondateurs du Black Arts Movement. Amiri Baraka (*LeRoi Jones*), *LE PEUPLE DU BLUES: LA MUSIQUE NOIRE DANS*

L'AMÉRIQUE BLANCHE, trad. de l'anglais par Jacqueline Bernard, Paris, Gallimard, 1968 (1963).

3. Patrick Straram, «Tea for one 2 hypno jazz», dans Raoul Duguay (dir.), *MUSIQUES DU KÉBÈK*, Montréal, Éditions du Jour, 1971, p. 252.
4. VINCENT MEESSEN, *BLUES KLAIR*, commissaire Michèle Thériault, 17 novembre 2018 - 23 février 2019, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal et The Power Plant, Toronto, 21 septembre 2019 - 5 janvier 2020.

5. Son nom rappelle étrangement celui de Caïn, fils d'Adam et meurtrier de son frère, mais aussi l'errant, l'ancêtre des pauvres venus d'Europe et des esclaves transportés d'Afrique, et encore celui qui reçoit de Dieu la marque qui «protège» l'errant. Caïn est en outre l'objet d'une querelle sur l'origine des races. Voir à ce sujet : William T. Lhamon Jr., *PEAUX BLANCHES, MASQUES NOIRS: PERFORMANCES DU BLACKFACE DE JIM CROW À MICHAEL JACKSON*, trad. de l'anglais par Sophie Renaut, préface de Jacques Rancière,

Paris, Éditions de L'éclat, 2008.

6. Sean Mills, *CONTESTER L'EMPIRE: PENSÉE POSTCOLONIALE ET MILITANTISME POLITIQUE À MONTRÉAL, 1963-1972*, trad. de l'anglais par Hélène Paré, Montréal, Hurtubise, 2011 (2010), p. 111; David Austin, *NÈGRES NOIRS, NÈGRES BLANCS: RACE, SEXE ET POLITIQUE DANS LES ANNÉES 1960 À MONTRÉAL*, trad. de l'anglais par Colette St-Hilaire avec la collaboration de Véronique Dassas, Montréal, Lux Éditeur, 2015 (2013), p. 45-47.

Une affiche collée sur la vitrine extérieure de la galerie d'art universitaire, comme aurait pu le faire un·e étudiant·e militant·e, reproduit une photographie issue de la presse de l'époque de l'occupation du centre informatique de l'université qui deviendra plus tard l'Université Concordia. Prise en février 1969, elle montre un manifestant noir contestant par pancarte et slogan interposés la valeur des diplômes. Imprimée sur papier de type *blue back*, la photographie de presse agrandie est visible de l'extérieur, clairement adressée aux centaines d'étudiant·e·s passant devant la galerie chaque jour, tandis que de l'intérieur, un monochrome bleu — ledit *blue back* des affiches destinées à être collées ou rétroéclairées — apparaît. C'est dans cette salle que Vincent Meessen a déployé *Discordia*. On traverse un paysage baigné d'une lumière bleue et composé de centaines de feuilles de format standard éparpillées au sol. Celles-ci reproduisent à diverses échelles une planche-contact photographique en noir et blanc de 36 vues⁷, dont l'une, progressivement agrandie à la suite de cinq zooms successifs, finit par se transformer en une abstraction, révélant le bitmap de l'image d'archive numérisée. Au mur de cette première salle, une reproduction agrandie et teinte en bleu d'une seconde image de

presse d'époque montre la rue voisine du lieu où nous nous trouvons, envahie par de longues lianes de papier d'imprimante et des milliers de cartes perforées jetées par la fenêtre du neuvième étage par les étudiant·e·s occupant le centre informatique de l'université, alors que des passant·e·s se sont amassé·e·s au pied du bâtiment. En contrebas de l'image historique reproduite de ce « paysage inventé » par la lutte et qui fit événement, une petite photographie en couleur et volante, comme si elle s'était détachée à l'intérieur du cadre, montre l'actualisation de ce geste par l'artiste, jetant solitairement non pas les cartes perforées du passé, mais les reproductions des planches-contacts. Celles-ci ne tombent plus du neuvième étage. Lancées depuis une cour de l'université, elles s'envolent avec les courants d'air ascendants pour remonter jusqu'au neuvième étage et au-delà, se disséminant ainsi dans les rues avoisinantes. S'il souligne qu'un geste n'est politique que lorsqu'il est en partage, Meessen interroge non seulement l'archive dans sa matérialité codée — le bitmap — et sa diffusion restreinte — sa conservation dans un fonds universitaire —, mais également la capacité même d'une telle exposition, déployée dans la Galerie Ellen de l'Université Concordia, à œuvrer à son activation.

7. Dans la version de l'exposition présentée à Toronto, dont la configuration spatiale et les conditions de lumière étaient différentes, l'artiste a opté pour des impressions bleues de ces planches-contacts, mettant à profit la risographie, un

procédé de reproduction courant à la fin des années 1960.

SITUATIONNISTE AU QUÉBEC

En 1969, cette « situation événementielle » locale, la plus large occupation étudiante que connut le Canada, répondait à l'immobilisme de l'administration face à des conduites racistes et discriminatoires envers des étudiants caribéens⁸. Elle porta un coup dur à l'image libérale de l'université et à celle de Montréal, ainsi qu'à la confiance dans la structure canadienne du pouvoir. Et comme le souligne l'historien Sean Mills, si le militantisme intransigeant et la croyance en la violence comme moyen approprié de changement social ont conduit en partie à la destruction du centre informatique, la réaction raciste qui a suivi l'événement a entraîné la création d'une série de nouvelles organisations et institutions. L'un des legs les plus importants de l'affaire Sir George Williams fut *Uburu* (« liberté » en swahili), un journal qui devint la voix dominante de l'activisme noir dans la ville et dont la couverture du premier numéro est reproduite dans *Index* (à la lettre U), une des pièces conçues spécifiquement pour l'exposition. Les étudiant·e·s noir·e·s radicaux·ales de Montréal — s'appuyant sur le

travail et les idées du Caribbean Conference Committee (CCC)⁹ — ont été à l'avant-garde de la conscience noire et de l'analyse du rôle impérialiste du Canada dans les Caraïbes.

Au bout du mur adjacent se trouve une réédition d'une carte des révoltes des Caraïbes qui ornaît à l'origine le disque 33 tours édité en 1973 par Fundi (alias Joseph Edwards alias George Myers), activiste et syndicaliste jamaïcain autoproclamé situationniste caribéen¹⁰. Dans la description des révoltes de 1970, dont celle à Trinidad, l'influence certaine de la lutte pour les droits civiques des Noir·e·s aux États-Unis et de l'affaire Sir George Williams à Montréal, en particulier, est nommément mentionnée. En attribuant à cette carte le titre *New Canadians*, Meessen pointe les répercussions transnationales de l'occupation du centre informatique de l'université montréalaise. Ce titre fait également référence au surnom que des travailleur·se·s guyanais·es, lors d'une grève sauvage, ont donné aux nouveaux bureaucrates de leur pays après la nationalisation des compagnies de bauxite américaines et canadiennes, sans que les conditions sociales et de travail ne changent pour autant.

8. Sean Mills, *CONTESTER L'EMPIRE*, OP. CIT., p. 122-127. Voir aussi: David Austin, *NÈGRES NOIRS, NÈGRES BLANCS*, OP. CIT., p. 169-174.

9. Ce groupe réunissait des hommes et des femmes issu·e·s des Caraïbes (Jamaïque, Grenade, La Barbade, Saint Vincent, La Dominique) qui furent de par leurs publications et conférences parmi les plus influent·e·s

dans l'éveil des consciences politiques noires au Canada, ainsi que dans leurs îles respectives. Le travail du vétéran marxiste, militant panafricain et nationaliste CLR James fut central dans leurs actions et réflexions. Voir: David Austin, *NÈGRES NOIRS, NÈGRES BLANCS*, OP. CIT., p. 108-121.

10. Dans la reprise de l'exposition au Power Plant de Toronto, Meessen a rassemblé et exposé un ensemble plus conséquent de documents d'époque liés à Fundi, le situationniste caribéen: pamphlets et posters, ainsi qu'un montage de coupures de presse tirées du journal du mouvement politique jamaïcain *Abeng* — auquel Fundi collaborait — et dans

lesquelles sont relatées les démarches d'étudiants de l'Université Sir George Williams revenus dans les Caraïbes pour lever des fonds destinés à la défense juridique de leur pairs emprisonnés.

Patrick Straram, alias *patrick straram le bison ravi*¹¹, seul relais direct de l'Internationale situationniste au Québec, se trouve au cœur de l'exposition *Blues Klair*. Objecteur de conscience, il avait refusé de faire son service militaire au début de la guerre d'Algérie et avait émigré au Canada en 1954, en Colombie-Britannique d'abord, pour s'installer ensuite à Montréal en 1958. Peu après son départ de Paris, le groupe français de l'Internationale lettriste publiait le bulletin *Potlatch*¹², où étaient discutées ses préoccupations et pratiques telles que la psychogéographie, l'urbanisme unitaire, la dérive, la construction et la provocation de situations (attirantes) et l'expérimentation des comportements. Straram participa aux deux premiers numéros. Dans le second, il écrivit : « On ne m'a pas encore sorti du Canada !... Cela ne saurait tarder peut-être ? Mon comportement n'est plus seulement une énigme, il terrorise, sans qu'on puisse me reprocher aucun geste, aucun mot illicites. Au contraire, conduite exemplaire qui achève de dépayser...¹³ » Quelques années plus tard, l'Internationale lettriste (1952-1957) avait laissé la place à une formation remaniée de fond en comble

et nettement plus politisée, l'Internationale situationniste (1957-1972). Straram allait alors renouer ses liens avec Guy Debord et tenter d'introduire au Québec la ligne de pensée des situationnistes, avec la publication du *Cabier pour un paysage à inventer*—dont la couverture est reproduite à la lettre I (pour *Invented Landscape*) de la pièce *Index*¹⁴. Le premier et unique numéro de cette revue réunissait des textes de divers auteurs·trices québécois·ses et de membres de l'Internationale situationniste, dont le *Formulaire pour un urbanisme nouveau* (1952-1953) de son ami lettriste Ivan Chtcheglov (alias Gilles Ivain)¹⁵, auteur du concept d'urbanisme unitaire développé à partir des « dérives » urbaines avec Patrick Straram, Guy Debord, Michèle Bernstein, Gil Wolman et d'autres. Dans l'un des nombreux hommages qu'il a rendus à Chtcheglov, Debord affirme : « On eût dit qu'en regardant seulement la ville et la vie, il les changeait. Il découvrit en un an des sujets de revendication pour un siècle ; les profondeurs et les mystères de l'espace urbain furent sa conquête¹⁶. »

11. Bison ravi est l'anagramme de Boris Vian, célèbre auteur, musicien et critique de jazz français, figure légendaire de la Bohème à Saint-Germain-des-Prés dans les années cinquante. À son retour d'un séjour en Californie à la fin des années 1960, Patrick Straram accolera systématiquement ce pseudonyme à son propre nom de famille, qui en réalité est lui-même un anagramme officialisé par

son grand-père, le chef d'orchestre Walther Straram, qui dérivait son patronyme de celui de ses aïeux Marrast.

12. Dérivé du mot chinook « patshatl », le potlatch est une cérémonie traditionnelle qui pouvait mêler repas, danses, chants et représentations théâtrales. Des dons ou des destructions somptueuses d'objets faisaient partie intégrante de ces cérémonies clefs dans la gouvernance, la culture

et les traditions spirituelles de diverses nations autochtones vivant sur la côte Nord-Ouest et dans certaines régions de l'intérieur de la région subarctique de l'Ouest des États-Unis et du Canada actuels. La fonction principale était de redistribuer la richesse, de conférer un statut et un rang aux individus (naissance, mariage, funérailles), à des groupes apparentés et à des clans, et de revendiquer des noms et

des droits sur des territoires de chasse et de pêche.

13. Patrick Straram, « On nous écrit de Vancouver », *POTLATCH*, n° 2 (29 juin 1954).

14. Travail reproduit dans la présente publication, p. 129-155 et p. 174-199.

15. Pseudonyme choisi en hommage au chevalier de la Table Ronde.

16. Ce passage est tiré du film *IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI*, réalisé par Guy Debord en 1978.

LIRE LA CONSTELLATION

Dans le dispositif spatial de *Blues Klair*, la moitié des impressions d'*Index* était accrochée au mur tapissé de l'œuvre *Straram's Trama*. Sorte de piège visuel ou de « plan de désorientation » pour les visiteurs-ses, cette trame murale recomposée à partir d'un dessin abstrait (reproduit à la lettre Z d'*Index*) réalisé par Straram pendant son adolescence et trouvé lors de recherches dans ses archives, a fait l'objet d'un montage et d'une coloration bleue. Cette impression sur vinyle a priori anecdotique acquérait dans l'exposition, telle une trame narrative — ou, à l'instar d'autres pièces, comme un principe organisateur du chaos présent —, une valeur projective et spéculative pour les personnages de *Postface* (2018), une ellipse théâtrale dans laquelle trois personnages abstraits mettent en intrigue l'*Index*, cette constellation d'images et de lettres accrochées à proximité. Cette courte pièce, écrite spécialement pour l'exposition, doit son titre à un texte situationniste de 1960 intitulé *Préface à l'unité scénique « Personne et les autres »*, publié dans le cinquième numéro de la revue *Internationale situationniste* et dont le tapuscrit original a été retrouvé par l'artiste dans les archives de Straram à Montréal. Signée du situationniste belge André Frankin (alias

Léonard Rankine), cette préface à une « unité scénique » avait donné son nom au projet *Personne et les autres* conçu par Vincent Meessen et Katerina Gregos pour le Pavillon belge de la 56^e Biennale de Venise en 2015. *Postface to the Scenic Unit Personne et les autres*, une précédente courte pièce du même type et mettant en scène les mêmes personnages, avait été écrite par Meessen à cette occasion. Riche en précisions historiques sur les relations complexes entretenues par les avant-gardes européennes avec la question coloniale, cette pièce accompagnée de 26 lettres et d'autant d'images — un premier *Index* — fut distribuée gratuitement avec le catalogue de l'exposition et décrite par son auteur comme un itinéraire labyrinthique conduisant les visiteurs-ses « à relire et à relier » les protagonistes d'une histoire plongée dans l'oubli. Pour *Blues Klair*, Meessen a composé un nouvel *Index* de 26 images et lettres et a écrit une seconde *Postface*, tous deux nourris par ses recherches croisées autour de Patrick Straram, de Kain The Poet et de l'influence du Black Power sur les mouvements étudiants à Montréal et leurs liens avec certaines luttes sociales dans les Caraïbes. Cette pièce ainsi que ses trois personnages — Personne, Et, et Les autres — proposent une trame de lecture de la constellation déployée et agencée dans *Blues Klair*.

Ne cessant jamais de penser une situation par soi-même, Straram « a toujours soutenu qu'il se souciait d'exprimer, dans le récit de sa "vie quotidienne", une situation concrète qui déterminait la société de son époque », rappelle Sylvano Santini. « Il était persuadé, autrement dit, que l'expression de sa vie intime n'était pas celle d'un ego mais d'une position dans la société. Sa thèse était claire : la conscience de la lutte sociale advient par la compréhension de sa propre vie¹⁷. » Dès décembre 1963, Straram collabora à la nouvelle revue *Parti pris*¹⁸ avec une chronique mensuelle intitulée « Jazz dans la vie quotidienne » — qui devint « Interprétation de la vie quotidienne » — et dans laquelle il déployait l'écoute engagée, en visant à inscrire cette musique dans le projet révolutionnaire de la gauche indépendantiste. Déjà dans sa nouvelle « Tea for one » et son long article « Bluesologie », Straram indiquait que pour lui, « dans la vie quotidienne à interpréter pour communiquer, vivre, écriture et jazz étaient indissociables, le sont¹⁹. » À partir des écrits d'Henri Lefebvre, il rassembla les éléments constitutifs d'une lecture *partipriste* du jazz et l'envisagea comme praxis révolutionnaire ou,

dans les termes d'Eric Fillion, comme « un instrument de libération créé et façonné par une collectivité en quête d'une praxis à la fois anti-capitaliste et anticolonialiste. Straram soutient que cette musique est un moyen pour l'individu québécois colonisé de passer au stade de révolutionnaire en tissant des rapports de solidarité avec l'Afro-Américain²⁰. » Insistant sur l'importance de situer le projet révolutionnaire québécois dans le contexte d'une lutte internationale, les références à l'activisme politique de la diaspora africaine et de groupes tel le Black Panther Party sont nombreuses dans les pages de *Parti pris*. Straram rappelle d'ailleurs à ses camarades de *Parti pris* qu'ils doivent articuler leurs propos comme « un [H. Rap] Brown ou un [Stokely] Carmichael, un [Eldridge] Cleaver ou un [Bobby] Seale swinguent leurs discours²¹. »

GUÉRILLA BLEUE

Dans le parcours de l'exposition, cette trame de Straram précède les textiles qui enveloppent la projection d'*Ultramarine*, un film mettant en scène le poète afro-américain exi-

17. Sylvano Santini, « La "bâtardise" de Patrick Straram. La gauche culturelle au Québec dans les années 1970 et ses suites », *GLOBE : REVUE INTERNATIONALE D'ÉTUDES QUÉBÉCOISES*, vol. 14, n°1 (2011), p. 55.

18. La parution cessa à l'été 1968, peu de temps avant la tenue du Congress of Black Writers à Montréal.

19. Patrick Straram, « Tea for one 2 hypno jazz », *OP. CIT.*, p. 217; « Tea for one », *ÉCRITS*

DU CANADA FRANÇAIS, n° 6 (1960), p. 125-154; « Bluesologie », *LIBERTÉ*, vol. 3, n°2 (mars-avril 1961), p. 520-541.

20. Eric Fillion, « PARTI PRIS pour le jazz ou l'écoute engagée chez la gauche québécoise », dans Gilles Dupuis ET AL. (dir.), *AVEC OU SANS Parti pris : LE LEGS D'UNE REVUE*, Montréal, Nota bene, 2018, p. 436.

21. *IBID.*, p. 439. H. Rap Brown (Student Nonviolent Coordinating Committee / Black Panther Party), Stokely Carmichael (Student Nonviolent Coordinating Committee / Black Panther Party), Eldridge Cleaver (Black Panther Party) et Bobby Seale (Black Panther Party) sont des figures importantes du mouvement révolutionnaire afro-américain des années 1960.

lé à Amsterdam Gylan Kain et sa performance de *spoken word* accompagnée d'une improvisation du batteur et compositeur belge Lander Gyselinck. Kain fut l'un des fondateurs, en mai 1968 à Harlem, du groupe The Last Poets²² qui expérimentait une nouvelle forme musicale entrelaçant *spoken word* et percussions, précurseur du hip-hop et du rap dans la culture musicale. En 1970, il signa en outre *Blue Guerilla*, un album solo resté curieusement méconnu. S'alignant sur les programmes politiques radicaux du nationalisme noir de Malcolm X, du Black Panther Party, du Student Nonviolent Coordinating Committee et du Revolutionary Action Movement, les Poets récitaient collectivement leur poèmes afin de promouvoir un message unifié de Black Power et d'encourager l'action révolutionnaire²³. Le film-concert pionnier *Right On!*, offre un aperçu captivant du sentiment noir radical dans l'Amérique des années 1960. Filmé dans un style guérilla dans les rues et sur les toits du Lower Manhattan²⁴, on y voit les «Original Last Poets» (Gylan Kain, David Nelson et Felipe Luciano) jouer 28 mor-

ceaux adaptés de leur représentation légendaire *Concept-East Poetry* au Paperback Theater de New York en 1969. L'affiche promotionnelle originale de ce film, réalisé par Herbert Danska et produit par Woodie King, Jr., annonce l'idéologie et la méthode du groupe, en déclarant : «*Right On!* est un cri de rue, est un poing serré. *Right On!* émerge de l'Amérique Noire et du tiers-monde américain. *Right On!* est à présent un film, le tout premier à être fait de poésie. Pas la matière inerte des librairies. De la poésie de guérilla : un art révolutionnaire de jeunes poètes/acteurs/combattants. *Right On!* Une conspiration de rituel, de théâtre de rue, de musique soul et de cinéma²⁵. »

Aujourd'hui exilé depuis plus de 30 ans aux Pays-Bas, Kain, avec ses textes récités, a également collaboré avec le groupe de fusion Electric Barbarian—étonnant mélange de drum'n'bass, d'impro jazz, de *turntablism*, de blues et de rap, que Meessen écoutait au début des années 2000. Mais c'est en s'intéressant rétrospectivement au magistral album

22. Le nom «The Last Poets» est un hommage au poème TOWARDS A WALK IN THE SUN, écrit par le poète révolutionnaire d'Afrique du Sud Keorapetse William (Bra Willie) Kgositsile, qui était exilé à New York.

23. Un témoin direct rapporte que durant la première représentation publique du groupe, le 19 mai 1968, lors de la célébration de l'anniversaire de la naissance de Malcolm X au parc Marcus Garvey de Harlem, chacun des poètes s'exprima avant que Kain ne conclue avec NIGGERS ARE

VERY UNTOGETHER PEOPLE, «un poème puissant qui remettait en question la complaisance de la communauté noire qu'il considérait comme un obstacle à la nécessaire révolution culturelle. Suite au succès de ces premières représentations, Kain s'est procuré un loft sur la 125^e rue à Harlem, que le groupe a surnommé "The East Wind Black Writer's Workshop". Plus qu'un simple espace où les poètes pouvaient développer leurs routines et organiser des spectacles, le East Wind s'est rapidement imposé

comme un important lieu d'enseignement collaboratif et communautaire au sein de la "scène loft" Black Arts/Harlem de la fin des années 1960 [...]» Verner D. Mitchell et Cynthia Davis (dir.). ENCYCLOPEDIA OF THE BLACK ARTS MOVEMENT, Lanham, Rowman & Littlefield, 2019, p. 178 [traduction libre].

24. La chorégraphe Trisha Brown y dansait la même année, en 1970, MAN WALKING DOWN THE SIDE OF A BUILDING et ROOF PIECE.

25. Traduction libre. Le film fut présenté au Festival de

Cannes (section parallèle) en mai 1970, aux côtés de films de Robert Kramer, Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin, Werner Herzog, Gilles Groulx (un proche de Patrick Straram)... Il reçut le Interfilm Award au Mannheim Film Festival en Allemagne de l'Ouest et le FIPRESCI International Film Critics Award en octobre 1970, puis l'année suivante à Harlem et à San Francisco, où il fut projeté dans un double programme avec le film SWEET SWEETBACK'S BAADASSSSSS SONG de Melvin Van Peebles.

Blue Guerilla, «une écriture de soi comme flux de conscience et de libération», qu'il rassembla Kain The Poet et Lander Gyselinck, percussionniste et compositeur «biberonné au hip hop», pour un tournage en deux sessions de deux jours sans aucune répétition préalable. Ces improvisations musicales filmées ont ensuite été entrecoupées au montage par l'insertion d'images d'objets issus des collections muséales toulousaines²⁶ et d'accessoires de scène de Kain, mettant au travail, dans un dispositif épistémologique et historique, un temps patrimonial et un présent imprévisible, soit cette hétérochronie ou ce conflit des temps en quoi tout présent consiste. Meessen a fait également développer une bobine vierge de pellicule 35 mm en n'en révélant que la couleur bleue, un bleu polymorphe qui passe de manière graduelle du noir au bleu le plus intense, puis au blanc²⁷, et qui vient également s'insérer dans le montage. *Ultramarine*, titre du film, désigne un pigment bleu puissant. Le mot renvoie à l'outremer, à la devise impériale «plus ultra» et donc indirectement aux projets de conquêtes coloniales des nations européennes. À propos de l'ouverture d'*Ultramarine* (*The Journey of K*) et de la

caméra qui filme la table de montage et le laborantin en plein travail de collage, Meessen s'explique: «Ce film est une “exposition récitée”, une tentative de teinter l'Histoire, d'opposer à sa discipline une poétique et une musique. L'histoire est opération de montage, comme le cinéma. On a beau le savoir, on reste tributaire de la magie des monteurs, ces techniciens de la relation qui se saisissent de fragments et leur donnent une forme intelligible. Nous sommes tous des monteurs pris dans une Histoire fragmentée et disputée. Nous pouvons dès lors assembler des rebuts déconsidérés ou traumatiques et colorer l'Histoire²⁸.» Autrement dit, nous pouvons l'approcher elle aussi comme une insaisissable entité fugitive, polymorphe et éphémère.

Si en mettant en scène une constellation d'artefacts manipulés et (ré)animés par Kain et du personnel muséal, Meessen opère un réenchantement du monde objectal, la lettre K désigne, dans le poème récit, l'initiale d'un personnage impersonnel dont elle conte le périple, à la façon de Kafka qui l'utilisait pour fabuler et reconfigurer depuis sa propre expérience,

26. La liste détaillée des objets apparaît au générique de fin et en légende des images fixes de la vidéo qui sont reproduites dans le présent ouvrage p. 306.

27. «C'est parce que les organisateurs de systèmes symboliques—le théologien et, à sa suite, le héraut d'armes ou le poète—ont eu besoin d'un nouveau pôle de la couleur (bleu) que les teinturiers, qui pendant des siècles, voire pendant

des millénaires, avaient été en Occident incapables de teindre des draps dans de beaux tons bleus, intenses et lumineux, ont soudainement (entre 1180 et 1250) été capables de le faire. [...] Mais le processus ne s'arrête pas là, car, en sens inverse, la diffusion et la progression des nouvelles gammes de bleus dans ces différents techniques et dans ces différents arts infléchissent, déplacent, enrichissent

la symbolique de cette couleur et réorganisent à leur tour les systèmes de valeurs qui s'y rattachent. En outre, entre les codes idéologiques et les impératifs techniques s'immisce un troisième paramètre, lié aux deux premiers et pouvant exercer sur eux une influence considérable: le paramètre économique. À la fin du Moyen Âge, en effet, les problèmes de la couleur sont aussi et surtout des

problèmes d'argent.» Michel Pastoureau, «Du bleu au noir: éthiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Âge», *MÉDIÉVALES*, n°14 (1988), p. 10.

28. Vincent Meessen, «Ultramarine», *JOURNAL DU FESTIVAL INTERNATIONAL DE CINÉMA, FID* Marseille, 13 juillet 2019, p. 7.

celle de ses personnages, devenant des unités narratives appropriables. Cette lettre de l'alphabet latin dérivée du mot Kemet / Kêmi, signifiant la (terre) noire dans l'Égypte ancienne, ponctuait également l'exposition. S'inspirant de tracts et de journaux issus des communautés caribéennes au Canada, *K-Variable* (2018) est un lettrage en vinyle noir utilisant les polices de caractères doubles Belgica-Belgica²⁹. Le néologisme AMERIKKKKKKKKANADA est fabriqué à partir d'une contraction pour être ensuite adapté à la longueur du mur qui l'accueille, la lettre K en devenant la variable. En « vitrine » de l'exposition à Montréal et à travers sa surdétermination, la lettre répétée ne renvoyait plus au triple K du Ku Klux Klan en tant que tel, mais à une puissance *n* du K qui tente de faire de l'innommable une force à récupérer en faisant corps avec la lettre ; tandis qu'en salle, derrière une table recouverte de livres de Patrick Straram, était transposé sur une porte condamnée un graffiti que Meessen avait photographié sur son trajet quotidien vers les Archives nationales du Québec lors de ses recherches dans le fonds Straram. L'inscription sur cette porte, « Le Klan Koderre Korrompu de MTL », outre une référence à l'ancien maire de la ville de Montréal, rappelait la survivance du triple K comme sigle qui hante nos cultures occidentales et désigne sans doute, pour l'au-

teur·e du graffiti, une forme de pouvoir blanc hégémonique, raciste et occulte.

Il faut ici rappeler que le projet de film *Ultramarine* est né d'une invitation du Printemps de Septembre à Toulouse — la ville dite rose devenue riche grâce au commerce du pastel qui se développa dès le XIV^e siècle et où fut fondé en 1323 le Consistoire du Gai Savoir (*Consistori del Gay Saber* en ancien occitan) afin de perpétuer la poésie lyrique des troubadours. Comme le rappelle justement Straram, reprenant des siècles plus tard la tradition des troubadours³⁰ du Moyen Âge européen qui mettait à l'honneur l'esprit d'improvisation simultanée, pendant la guerre de Sécession, des Noir·e·s parcoururent le pays avec une guitare et chantèrent des complaintes. De ville en ville, de village en village, ils et elles chantèrent la guerre, le banditisme, la famine, la libération des esclaves, la construction des chemins de fer et l'amour.

DIABLES BLEUS

« Ainsi naît le blues. En français on dirait le noir, le cafard. Le blues est d'abord un chant nostalgique, poignant, l'évocation sur un rythme à la fois monotone et terriblement prenant d'un désespoir lyrique. Ensuite on concentrera dans

29. Projet typographique à source ouverte, nomade et transformable par ses usager·ère·s, développé avec le typographe Pierre Huyghebaert, membre d'Open Source Publishing

(OSP), un collectif de design graphique développant des logiciels libres.

30. Poètes et compositeurs de langue d'oïl apparus peu après les troubadours en langue d'oc.

le blues tous les sentiments. La joie, l'ironie, le sarcasme pourront servir de thèmes à des blues. Ceux-ci ne seront plus forcément lents, mais seront pris parfois sur des tempos de plus en plus rapides (une des déformations du blues sera le boogie-woogie). En se trouvant de plus en plus en contact avec les musiques des Blancs, le Noir passera insensiblement du chant des plantations et du negro-spiritual à la chanson populaire. Mais il restera d'une intégrité incomparable dans son expression. Le blues conservera toujours son rythme comme syncopé, comme une véritable pulsation d'une rare vigueur, et ne servira à retranscrire que des sentiments profondément vivants³¹.»

C'est après la fermeture en 1917 du quartier réservé Storyville de la Nouvelle-Orléans et foyer du jazz que les troubadours du XX^e siècle émigrèrent vers Chicago, à l'époque des premiers bateaux à roue qui remontaient le Mississippi.

Si *blues* (*the blues*) est une abréviation de *blue devils*, démons bleus, c'est-à-dire les idées noires, le « diabolotin³² » est aussi le nom donné à la cuve dans laquelle les ouvriers teinturiers et les esclaves récupéraient l'indigo contenu dans les eaux mères, rapporte Meessen. À propos d'une photographie de Bengalis du milieu du XIX^e siècle au travail dans une cuve d'in-

digo, l'anthropologue Michael Taussig a écrit l'essai anthologique « Redeeming Indigo », publié dans *What Color is the Sacred?*³³, texte qui a inspiré le film *Ultramarine* et plus particulièrement sa fin, où Kain commente à son tour cette image qui montre l'immersion des corps pris par des vapeurs nocives. Taussig énonce que la couleur se sépare difficilement de la substance : « La couleur ne peut pas plus être séparée des épices, autre forme de substance magique polymorphe. Le commerce européen d'épices avec l'Orient signifiait bien plus que les épices elles-mêmes (mot dérivé du latin *species*). Cela signifiait teintures, parfums et médicaments, aussi bien que condiments, un commerce dans lequel les tissus teints représentaient une part majeure du commerce entier dit des épices. [...] Les "soulèvements bleus" dans les plantations d'indigo bengalies, tout juste après la mutinerie indienne de 1857, sont aujourd'hui légendaires, catégorisés récemment comme l'une des révoltes paysannes les plus puissantes du sous-continent³⁴. »

Dans ses travaux, Meessen n'a eu de cesse de rendre publics des documents historiques et de mettre en intrigue, au présent, des régimes antinomiques en usant de procédés constructifs et narratifs qui résonnent quelque part avec

31. Patrick Straram, « Bluesologie », OP. CIT., p. 527.

32. Voir : Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *ENCYCLOPÉDIE OU DICTIONNAIRE RAISONNÉ DES SCIENCES, DES ARTS ET DES MÉTIERS*, tome quatrième, 1751.

33. Michael Taussig, « Redeeming Indigo », dans *WHAT COLOR IS THE SACRED?*, Chicago, University of Chicago Press, 2009, p. 141-158.

34. *IBID.*, p. 146-147 [traduction libre].

l'écriture métagraphique propre aux lettristes et expérimentée par Straram : collage — informations et détournement mêlant l'art et la vie quotidienne, procédés utilisés à des fins de propagande et qui prolongent le collage, l'assemblage, les constructions développés par les cubistes, constructivistes, dadaïstes et surréalistes et en particulier l'œuvre de Kurt Schwitters et son Merzbau.

L'invention de dispositifs contribue à l'activation et à l'interprétation des archives comme promesse d'avenir. Elle incite à s'intéresser, à travers l'étude de sources et de documents, aux généalogies des œuvres et des mouvements artistiques en relation avec les transformations que connaissent les sociétés et la complexité historique dans laquelle elles se pensent afin de mieux en percevoir leurs enjeux et leurs effets. Il s'agit également de désigner ce qui risque de rester invisible quand nous nous occupons seulement du « traitement » archivistique et bureaucratique de documents visuels. Si l'art peut être transmis, c'est d'abord parce qu'il est lui-même cet opérateur de transmission inhérent à l'histoire des sociétés humaines. Qu'il s'agisse des manières de sentir, de penser ou de dire, chaque époque doit en effet constamment s'en redonner les moyens grâce à des actes de transmission, auxquels le nom d'« art » fournit de tout

temps un véritable modèle opératoire, et ceci, à partir de pratiques artistiques contemporaines. L'usage des matériaux propres à un dispositif artistique, l'analyse des opérations auxquelles l'artiste donne lieu et l'étude de son contexte d'inscription permettent ensuite de mettre en place un travail d'appropriation, de discussion, de traduction, de citation et d'altération.

À propos des implications de l'acte d'archiver, Jacques Derrida rappelait que dans la Grèce ancienne, « l'arkheion était le lieu où ceux qui avaient le pouvoir décidaient de la conservation de tel ou tel document public. Ceux-là détenaient donc un pouvoir de légitimation, de décision légitimante, quant à ce qui serait conservé ou détruit³⁵. » Si le travail de la mémoire semble constituer un véritable enjeu, l'usage du document peut s'avérer être un frein à ce même travail. Ainsi, pour Meessen comme pour l'artiste Peter Friedl, les formes sont limitées et « la forme intelligente est devenue bien trop impuissante et a besoin d'un soutien³⁶. » Ces artistes se méfient donc également de toutes les techniques artistiques. Le point de départ décisif pour eux est l'état de conscience avec lequel quelque chose est produit, et comment cet état crée une zone libérée. Les intéresse la manière dont on peut désarmer les configurations du pouvoir et comment une exposition

35. Jacques Derrida, « Le futur antérieur de l'archive », dans QUESTIONS D'ARCHIVES, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC, « Inventaires », 2002, p. 42. Ce texte a été publié à l'occasion du dépôt

en 1999 de ses archives à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine par le Collège international de philosophie.
36. Peter Friedl, « A Conversation with

Anselm Franke », dans SECRET MODERNITY. SELECTED WRITINGS AND INTERVIEWS 1981-2009, Berlin, Sternberg Press, 2010, p. 225 (traduction libre).

37. Hilde Van Gelder, « Eine Kunst der radikalen Neutralität », dans ÜBER PETER FRIEDL, Bruxelles, Wiels/Motto Books, 2013, p. 199 (traduction libre).

fonctionne comme «un “médium”— comme le lieu d’une mise en scène publique où l’art tisse sa propre toile ; où les images sont éprouvées comme la production d’un récit plutôt que comme l’illustration d’un récit déjà existant³⁷.»

Au sein de ses expositions successives qui prolongent sans cesse les enjeux de sa pratique, Meessen essaie de rendre l’Histoire lisible comme une stratification de régimes d’énonciation concurrents. Pour cela, il croit que la voix est l’outil qui rend la différence perceptible, et à l’intérieur de la voix, l’accent exprime aussi une contestation. Il est question de la dimension politique de la voix, de son pouvoir de véhiculer un désaccord³⁸ ou ce qui opère loin de la récupération institutionnelle et du désamorçage du potentiel subversif de propositions rebelles. Meessen se demande «comment et dans quel but encore opérer non pas au sein, mais au travers d’une institution qui codifie, modélise, récupère, nivelle, neutralise autant qu’elle autorise et rassemble ?³⁹»

Avec la création de dispositifs de production, de présentation et d’intelligibilité, les nouvelles formes et narrations de Meessen offrent les conditions nécessaires à la transmission et

à la réception publique de ce qui est toujours actif dans ce qui a été évincé, oublié ou effacé des récits officiels ou filtrés par les médias. «Les paradigmes et protocoles des discours de l’histoire académique n’offrent aucune place discursive permettant d’écrire une histoire “non moderne”, si vous voulez—une histoire qui n’englobe pas la conception du temps linéaire moderniste⁴⁰», soutient Harry Garuba. Et les dispositifs de Meessen, comme le propose Garuba, mettent en jeu «une conception du temps qui rejette la linéarité, mais reconnaît l’intégration complexe de différentes temporalités, de différentes formations discursives discordantes et de différentes perspectives épistémologiques dans le même moment historique⁴¹.» Ainsi, il convient de vérifier que si l’art interroge et donne à penser, c’est toujours depuis un présent qu’il le fait ; autrement dit, depuis cette hétérochronie qu’il appartient entre autres aux artistes de mettre ou de remettre au travail afin de l’adresser en partage, en prenant en compte les changements de paradigmes culturels et le vœu d’un élargissement du commun en dehors de la vision eurocentriste.

38. Voir : Vincent Meessen et Katrin Mundt, «Words have a second order memory which mysteriously persists in the midst of new meanings. A conversation between Katrin Mundt & Vincent Meessen», *A PRIOR MAGAZINE*, n° 20 (2010), p. 10-35.

39. Tom McDonough et Vincent Meessen, «Dialogue entre Tom McDonough et Vincent Meessen», dans Vincent Meessen (dir.), *THE OTHER COUNTRY / L'AUTRE PAYS*, Bruxelles et Berlin, WIELS / Sternberg Press, 2018, p. 35. Il s’agit d’un ouvrage collectif lié aux recherches de Meessen sur l’Internationale situation-

niste, notamment sur son influence au Congo et au Sénégal, et qui remet en circulation certains textes et documents rares ou inédits.

40. Harry Garuba, «À propos d’animisme, de modernité / colonialisme et de l’ordre de connaissances africain : réflexions provisoires», dans Katerina Gregos et Vincent Meessen (dir.), *PERSONNE ET*

LES AUTRES, Milan, Mousse Publishing, 2015, p. 163. Cet ouvrage a été publié à l’occasion de l’exposition éponyme au Pavillon belge de la 56^e Exposition internationale d’arts visuels – La Biennale di Venezia, du 9 mai au 22 novembre 2015.

41. *IBID.*, p. 164.



16

K-VARIABLE, 2018, Montréal
Vinyl lettering in Belgika font —
Lettres vinyles, fonte Belgika

17

K-VARIABLE, 2018, Montréal





KKKKKKKK KANADA

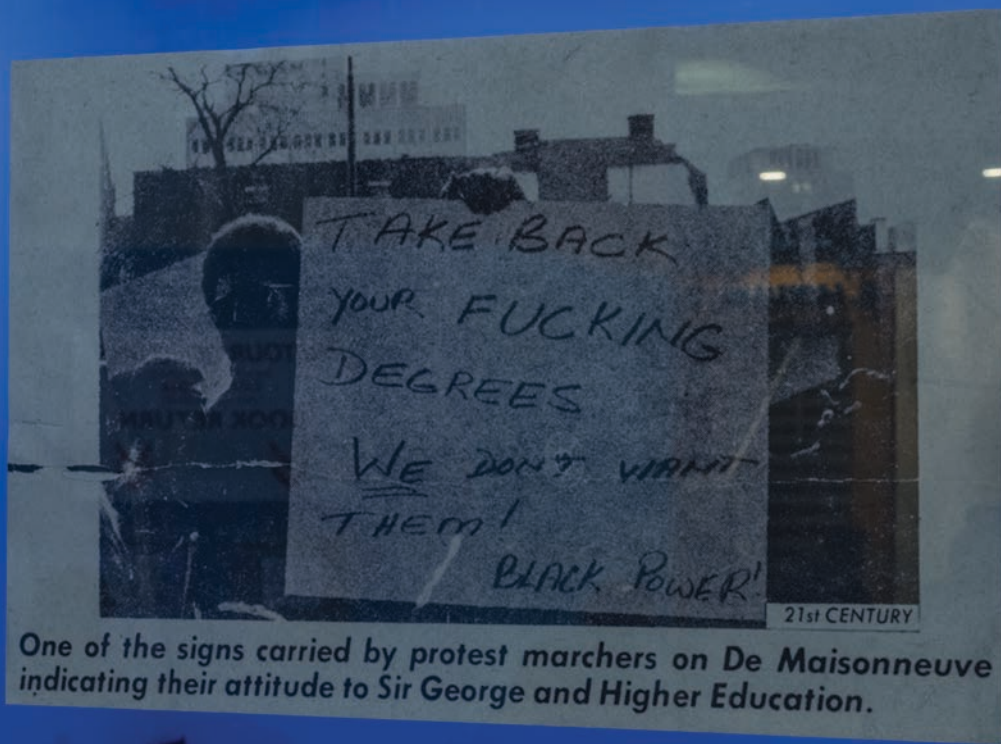
Preceding spread —
Double page précédente
K-VARIABLE, 2018, Montréal

BLUES KLAIR, 2018
INDEX, DISCORDIA, 21ST CENTURY
Exhibition view — Vue d'exposition
Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Montréal



20

21ST CENTURY, 2018, Montréal
Inkjet print on blue back paper —
Impression jet d'encre sur papier blue back



One of the signs carried by protest marchers on De Maisonneuve indicating their attitude to Sir George and Higher Education.

21

DISCORDIA, 2018, Montréal
Black and white photocopies, lighting with blue filters —
Photocopies noir et blanc, éclairage avec filtres bleus







21st CENTURY





23

Preceding spread —
Double page précédente
ULTRAMARINE, 2018, Toronto

24

DISCORDIA
Performed at Concordia University, Montreal on November 14, 2018 —
Performé à l'Université de Concordia à Montréal, le 14 novembre 2018



LE
KLAN
KODERRE
KORROMPU
DE
MTL,

Jesus Wept (The Journey of K)

Kain The Poet

26

ULTRAMARINE, 2018
Image



AS DESCRIBED BY THE TRANSACTIONAL ANALYSIS BOOK ENTITLED "I'M OK, YOU'RE OK," THE HUMAN PSYCHE IS COMPOSED OF THE 3 CENTER POINTS OF MAJOR INFLUENCE PARENT, ADULT AND CHILD, WHICH CORRESPONDS TO THE CHRISTIAN TRINITY ICON. THE BOOK SPEAKS TO 3 CIRCLES THAT ARE EITHER EMPTY OR CONTAMINATED. IN THE BEGINNING OF A CHILD'S LIFE ONLY 2 ARE ACTIVE, THAT OF THE CHILD AND THAT OF THE PARENT, WHICH THE CHILD IS ON THE RECEIVING END OF. THE CIRCLE OF THE PARENT CAN SIT DIRECTLY ON THE CHILD'S CIRCLE AND IN A SENSE SMOTHER IT'S SENSE OF 'SELF' IN A NEGATIVE TRANSACTION. THE ADULT CIRCLE DEVELOPS AT A LATER TIME. IN THE CASE OF 'RELIGIOUS EXPERIENCE,' WHEN A PERSON IS TOTALLY IMMERSSED IN THE UNCONSCIOUS, THE ADULT CIRCLE CAN INTERVENE, SEPARATE OR 'BLOCK' THE INFLUENCE OF THE PARENTAL CIRCLE, AND THE UNCONTAMINATED NATURAL CHILD CAN EMERGE AND IN A SIGN OF IT'S NEW BIRTH MAY MANIFEST "THE GIFT OF SPEAKING IN TONGUES," OR SOME OTHER FORM OF DELIVERANCE.

THE HOLY GHOST BE
UNCONTAMINATED
THE HOLY GHOST BE
THE HOLY GHOST BE
UNCONTAMINATED
MOVING MEMORY
SPEAKING IN TONGUES
DANCE DON'T GIVE A DAMN
THE BABY'S NAME IS
"PRECIOUS"

"JESUS WEPT"
[THE JOURNEY OF K]
HUMAN NATURE POSSESSES YOU
IT'S AN EVIL THING
"THERE'S SOMETHING ROTTEN" AT ITS CORE

BLUES
INVOCATION

THE BIBLE SAYS
"JESUS WEPT"
HAMLET SAYS
"BUZZ BUZZ"
MEANING IT'S NOT NEW TO HIM.
HE [KNOWS] WHY "JESUS WEPT"

WHAT ELUDES ME
[RITUAL DRAMA]
WHAT ELUDES ME
MY NIGGHA

WHAT ELUDES ME
BANGLADESH
WHAT ELUDES ME
INDIGO BLUE

THE NEW WORLD ORDER
JUNGLE BOOK
OF
HUMAN SELF DECEPTION
BITE INTO
AUSTERE GUNS
THEIR TEXTILE
WRAPPED AROUND
INDIGO SLAVE HAND FINGERS LEFTOVER
HAND-ME-DOWN FABRICS WOVEN
INTO
BLANKETS WRAPPED AROUND THE BODIES OF

THEIR INDIGO BABIES.
"MOOD INDIGO"
'THAT FEELING THAT GOES STEALING
DOWN TO YOUR SHOES'
(BLUE IS NOT AN OBJECT)
WHAT ELUDES ME
INDIGO BLUE

DIANA
WANTING TO SLIT
HER WRIST
A FALSE HISTORY
A DECEIVED MEMORY
RECORDED BEFORE
THE CHILD 'KNOWS ITSELF'
THE MOVING MEMORY

I CRINGE AND QUICKLY
CHANGE THE CHANNEL
EACH TIME DUTCH TELEVISION PRESENTS
THE SAME ETERNAL STARVING AFRICAN
HOMELESS BLACK GIRL OR BOY THEY ASK US
TO SEND
SOME EUROS TO
AS IF THE DUTCH HAD NOT
SEEN THE TITLE OF THE BOOK
'HOW EUROPE UNDERDEVELOPED AFRIKA'
SINTA CLAUSE REVISITED

WHEN I FIRST CAME TO AMSTERDAM
I THOUGHT BLACK PEOPLE WERE
ON VACATION
I CAN NOT DO THIS ANYMORE.
HOPE.
I FOUND WHAT I WAS LOOKING FOR
WHEN I WAS 10 YEARS OLD.
THIS COUNTRY GAVE ME
DISTANCE FROM 'MOTHER SUPERIOR'S
PRISON CELL
'TOTAL SELF DENIAL'
HER RELIGION,
MY CHILDHOOD CONTAMINATED

AND PERHAPS BECAUSE OF
INJURED MEMORY
AND OR THIS DUTCH SENSIBILITY
THAT DOES NOT SPEAK TO ME,
SEE ME, RECOGNIZE I WAS BORN
IN HARLEM HOSPITAL, NEW YORK, DOES NOT

RECOGNIZE HAARLEM, HOLLAND,
IS MY ROOTS
SLAVE TRADE ROOTS IN WHICH THEY
ARE MY COUSINS AND WE HAVE MUCH
HISTORICALLY IN COMMON!
I TOO, AM HOMELESS
I AM "NOTES OF A NATIVE SON"
WHO HAS CROSSED THE NORTH SEA
AND JAMES BALDWIN SCREAMS LOUD
IN MY EARS "NOBODY KNOWS MY NAME"

I NEED INTIMACY!
I NEED THE
HOLYGHOST
BASS VERB OF THE MUSIC
VISITATIONS TO
CONSIDERATIONS OF
VENUS WAKES GODOT
UPRIGHT BASS LADY
"TAKE MY TONGUE"
RESONANCE OF
KAIN THE POET'S JOURNEY
THIS IS A RECLAME
GIMME SOME DRUMS

THE MOVING MEMORY OF K
(COLLAGE OF TEXTS, IMAGES,
AND DRUMS)

INTELLIGENCE
WITHOUT REFERENCE
CAN NAVIGATE THE STARS
BUT IT DOES NOT KNOW
MOVING MEMORY
WITHIN

HUMANITY WITHOUT REFERENCE
IS "LOST OUT HERE IN THE STARS"

DO YOU KNOW MY MOTHER LIED TO ME?
DO YOU KNOW HUMAN NATURE IS A LIAR?
A DEFENCE!

WHERE IS THE SEXINESS HERE
THAT IS NOT THE PORNOGRAPHIC
FILTER OF OUR BLIND VISION?

DO YOU KNOW
THE ASTROLABOS "STAR-TAKER"

I MEAN THIS MEAN
MACHINE INCLINOMETER
THAT CAN NAVIGATE THE
SEAS AND SPACE AND
TIME AND SKY AND
THE STARS IN THE
UNIVERSE!?

DO YOU KNOW
THE 'MAP OF THE WORLD'
8TH CENTURY
THAT SCRAPES ITS FEET
UPON THE STREETS OF CEMENT AND
SPITS ITS INDIFFERENCE?

DO YOU KNOW
HUMANITY'S CONGESTED CHEST?
SHE'S AFRICAN, GERMAN, FRENCH, KIKUYU
WHAT ARE YOU?
A DUMB BLOND?
(GIMME SOME DRUMS.)

LOUD AND DISSIDENT BEGINS HERE
HUMANITY COUGHS
A SPITFIRE BOMBER
WORLD WAR RELIC OF
HUMAN STUPIDITY

SHE'S STUPID
PROVINCIAL
AND TALKS TO HER
WALKING TELEPHONE.
HER NOSTRILS HURT
MY EARS EACH TIME
SHE DRAWS FROM
THEM AND BLOWS HER NOSE.
SHE SPITS AND MY
EARS SHUTTER
I WAIT FOR THE TRAM OUT OF HERE.
MY LAST CIGARETTE HAS ENDED
ON THE TRAM 'OTHER' PEOPLE WHO DO
NOT COUGH OR SPIT AND
MAKE REPULSIVE SOUNDS
OF THEIR NOSTRILS, THEY TOO OFFEND ME!
I CAN NOT TOUCH THEM FOR FEAR I MIGHT
GET ARRESTED!

I DO NOT LIVE HERE.
I BREATHE

AND THERE'S SOMETHING
MORE I REACH TO
REACH FOR
LIKE THE WOMAN
LEANING UPON THE POST
OF HER CIVILISATION
AND MY FINGER UPON
THE 3RD EYE OF
HER LEGS MOVING
UPWARDS TO MEMORY
SHE COPULATES WITHOUT REFERENCE
AND
DOES NOT KNOW MY
HOLYGHOST
HENCE
(THEREFORE?)

I AM A CRIMINAL
I FEEL THE THINGS
OF REPRESSED MEMORY
OF ALL THINGS
EDUCATION TELLS ME TO DENY
ME THINKS THE HIPPOPOTAMUS INSIDE ME
SOMETHING THAT
MOVES ON ITS OWN.

I AM SLOW
HE IS IMPERVIOUS
TO STUPIDITY
AND SEEKS
THE BREATHING
SPACE OF GRAVITY UPON HIM
ACADEMICS PLEASE
OH YEAH,
"WHILE THE ASTROLABE (ASTROLABOS) IS
EFFECTIVE FOR DETERMINING LATITUDE ON
LAND OR CALM SEAS, IT IS LESS RELIABLE
ON THE HEAVING DECK OF A SHIP IN ROUGH
SEAS. THE MARINERS ASTROLABE WAS
DEVELOPED TO SOLVE THIS PROBLEM"

HUMAN BEINGS
BUILD PLANES
THAT'S MAGNIFICENT
THEN
A WEEK OR YEAR LATER
THEY SAY
"YOU KNOW WHAT?"
WE COULD PUT BOMBS ON THIS PLANE

AND DROP THEM ON PEOPLE
(THAT'S HUMAN PRIMATES TO ME.)

HUMANITY COUGHS
AND
I REMEMBER
"THE MAPPA MUNDI
(WORLD MAP) OF ALBI
OF LATE ANTIQUITY AND
THE EARLY MIDDLE AGES
IT DOES NOT KNOW
THE MOVING MEMORY WITHIN

AND YET
BARE WITNESS
TO THE UMBRELLA OF
DECEPTION
"THE SINGING LESSON"
1844
JEAN EUGÈNE ROBERT-HOUDIN
THE ILLUSIONIST
A WOMAN IN TURKISH DRESS AND
HER PARASOL-BEARING BLACK SERVANT
AND A TRICK
BIRDS IMITATING PEOPLE
IMITATING BIRDS

(I DARE PUT
THE NAIVETÉ OF
HUMAN BEINGS UPON IT)
(A TRICK)
BIRDS IMITATING PEOPLE
IMITATING BIRDS

HUMAN BEINGS
BUILD PLANES
THAT'S MAGNIFICENT

ULTRAMARINE BLUE
THE QUALITY OF THE SHADE IS EMBODIED IN
ITS NAME
THIS IS THE SUPERLATIVE BLUE
THE END-ALL BLUE
THE BLUE TO WHICH ALL OTHER BLUE
QUIETLY ASPIRE
THE NAME MEANS BEYOND THE SEA

THAT IDEA AS AN
INTELLIGENCE QUOTIENT

AS OPPOSED TO
AN IDENTITY QUOTIENT
'WHO ARE YOU?
WHAT ARE YOU?
WHAT DO YOU FEEL?'
[EPISTOMOLOGICALLY SPEAKING]
THIS IS NOT ART.
THIS IS RELIGION.
THIS IS ALIENATION.
THIS IS THE MUSEUM.
MAN ON THE CROSS
THE
BUCK
STOPS
HERE
THE CROSS OF K, OF KAFKA

[CHAPTER TWO]

THE NEW WORLD ORDER
JUNGLE BOOK
OF
HUMAN SELF DECEPTION
I CAN NOT FIGHT GOVERNMENTS
I CAN ONLY SAY WHAT GOVERNEMENTS DO,
WHAT PEOPLE DO
BLIND FOLDED HUMANITY
TUGGING AT THE SHOULDERS OF
"LORD OF THE FLIES"
I DON'T KNOW THE TEXTURE,
FABRIC, THE BLEEDING SUN
MIDNITE PEOPLE IN SUNLIGHT
THEIR BLEEDING FINGERS AND
EYES OF STARE
AGAINST SOME 'OTHER' IDEA
OF PRIVILEGE
INDIGO WOAD, A FABRIC,
A DESIGN
MORE EMPHATIC OF A
CHILDS MEMORY
THAN A CHILDS MEMORY OF ITS SELF

THESE ARE THE THINGS I KNOW.
THE WAY "PICKING COTTON"
TURNS YOU INTO DESPAIR
3/5 OF A MAN
OF A WOMAN
OF YOU.
3/5 OF YOU

THE NEW WORLD ORDER
JUNGLE BOOK
OF
HUMAN SELF DECEPTION
A HUMAN PRIMATE'S
MAN BITE
INTO AUSTERE GUNS
TEXTILES
INDIGO INDIANS
AND THE BLACK SCOUT

STARK THE DESERT

INDIAN COUNTRY
A PEOPLE COMING THERE
TO SAY WHO THEY ARE AND YOU
NOT OF THEM
YOU ARE THE OTHER
THEY ARE THE NEW WORLD
ORDER JUNGLE BOOK
OF HUMAN PRIMATE
SELF DECEPTION
BITE INTO
AUSTERE GUNS

THEIR TEXTILES
WRAPPED AROUND INDIGO SLAVE HAND
FINGERS LEFT OVER HAND-ME-DOWN
FABRICS WOVEN INTO BLANKETS WRAPPED
AROUND THE BODIES OF THEIR INDIGO
BABIES.

THIS WOULD BE
IN A WORLD OF REASON
ABSOLUTE STUPIDITY
AND YET
THIS PAINTS A BLIND FOLD
THE MOST RIDICULOUS
MAN ON EARTH
A BLACK SCOUT
ROUNDING UP CHILDREN
HE HAS FORGOTTEN THEY ARE
HIS OWN
MAN AGAINST HIS SELF

"FREEDOM WITHOUT REFERENCE"
AND
"A ROUNDABOUT"
3 CHILDREN ON A DESERT TRYING

TO FIND HOME
THESE ARE THE THINGS I KNOW
HUMANITY'S DESERT
TRYING TO FIND
LEFT, RIGHT
OR CENTER
TRYING TO
FIND ITS
CENTER
TRYING TO
FIND ITS
HOME!
AND THE
BOYSCOUT FOOL
APPRENTICE TO
HISTORY'S
PLUMBING AND
CONTRACTING
INCORPORATED
LOSS HABITAT OF
ORIGINAL GOLD

BREATH
AND CONSCIOUSNESS
AND
ENERGY TO
THE ENDS OF
EARTH

AND ALL
I HAVE SEEN
THAT
"AN ASTROLABE (ASTROLABOS, "STAR-
TAKER") IS A TOOL WITH MANY DIFFERENT
FUNCTIONS. IN PARTICULAR, IT MAKES IT
POSSIBLE TO MEASURE THE HEIGHT OF
STARS AND TELL THE TIME BASED ON THE
POSITION OF THE STARS AND THE SUN."

AND ALL I HAVE SEEN
THAT GENIUS THAT CAN NOT NAVIGATE
THE KINGDOM WITHIN

HUMAN BEINGS
BUILD PLANES
THAT'S MAGNIFICENT
THEN
A WEEK OR YEAR LATER
THEY SAY

"YOU KNOW WHAT?"
WE COULD PUT BOMBS ON THIS PLANE
AND DROP THEM ON PEOPLE
(THAT'S HUMAN PRIMATES TO ME.)

THE MOVING MEMORY OF K,
OF KANDINSKY

JESUS WAS ON HIS WAY TO
WAKE PEOPLE UP AND BECKONED A
RELUCTANT FOLLOWER.
THE RELUCTANT ONE SAID
I'D LIKE TO GO WITH YOU JESUS
BUT I'VE GOT TO
GO BURY MY BROTHER.
JESUS SAID "LET THE DEAD
BURY THE DEAD."

I'VE SEEN NATIONAL
GEOGRAPHIC WORLD WAR FILMS OF MEN
PILED HUMAN MOUNTAIN HIGH
UPON ONE ANOTHER
THEIR BLOOD AND GUTS
AND ACID RAIN OF THEIR
BODIES RAINING DOWN
UPON THE ONE BENEATH THEM
LEFT OF THEM
RIGHT OF THEM LEFT RIGHT
LEFT RIGHT. LEFT RIGHT.
LEFT RIGHT.
LIKE A MASSIVE FOG
OF HELMETS AND EYES
OF LEGS AND LEATHER BOOTS

THIS IS GLOBAL
WARMING
THIS IS CLIMATE CHANGE
THIS IS HUMAN STUPIDITY
I WANTED AN
AUTHENTIC
GARDEN
WHO ORDERED THE SNAKE?

AWAY WITH
HUMAN NATURE
I WANT MY AUTHENTIC SELF

HUMAN NATURE IS
GLOBAL WARMING

I WANT MY KOSMIK BAMM
THE KOSMIK VOICE OF ELLA
FITZGERALD'S "SHOW ME THE
WAY TO GET OUT OF THIS WORLD
'CAUSE THAT'S WHERE EVERYTHING IS!"

KAFKA'S "THE TRIAL," THE
JOURNEY OF K THRU AN ENDLESS
ABERRATION OF DOORS LEADING
TO T.S. ELIOT'S "OVERWHELMING
QUESTION OF "INSIDIOUS INTENT"
AND K'S CONFESSION TO A CRIME
HE KNOWS NOT OF
THAT EXECUTION

KANDINSKY'S
MOVING MEMORY
OF
BLUE

TO PAINT ITSELF
TO THE OCEAN BLUE
RUNNING
TO THE SKY OF BLUE
TO ALL IS WELL BLUE
TO THE BLUE OF "ALL BLUES"
TO THE OWNERSHIP
OF BLUE

TO THE MUSEUM OF BLUE
TO THE PRISON OF BLUE
TO THE PRUSSIAN BLUE
TO INDIGO BLUE
TO BANGLADESH BLUE
TO TOTO PULLING THE
CURTAIN
OF 'THE WIZARD OF OZ' BLUE

ULTRAMARINE BLUE
ALLOCATED, DESIGNATED,
RESERVED
ONLY FOR CHRIST OR THE VIRGIN MARY
OR FOR THOSE WHO COULD
AFFORD IT

ALL THE WAY BACKWARDS TO 1850
AND THE PICTURE OF...
ONE TWO THREE FOUR
FIVE SIX SEVEN EIGHT

NINE TEN ELEVEN TWELVE
THIRTEEN FOURTEEN...
YEAH,
FOURTEEN

14 BENGALIS TRIBESMEN
OXIDIZING
IN A VAT OF WATER
WITH INDIGO PLANTS
BENEATH
THE SURFACE OF THE WATER
YOU CAN'T SEE THE PLANTS
IN THE PICTURE. IT'S A NICE
PICTURE
A TRANQUIL PICTURE
OF
THESE BROWN BARECHESTED GUYS
WITH BAMBOO PADDLES NEGOTIATING
THE BLUE DYE FROM THE INDIGO PLANT
BELOW

AND THIS GUY, COLESWORTHY GRANT,
THIS ENGLISHMAN ABOVE
STANDING OFF TO THE SIDE
OBSERVING THE TRIBESMEN
BEATING THE WATERS,
DESCRIBES WHAT HE SEES

HE SEES PRUSSIAN GREEN
AND THE CHEMICAL JOURNEY
TO INDIGO BLUE
THE ROMANCE OF BLUE

I SEE
(MOTHERFUCKERS OXIDIZING)
I SEE
14 BENGALIS MEN OXIDIZING

[THERE WAS
A MOMENT
WHEN A PAINTER PAINTED PAINT]
PERHAPS KANDINSKY
I DON'T KNOW I HEARD THIS,
BUT IT MUST HAVE BEEN
WHEN THE SKY TOUCHED THE RIVER
AND 'WE COULD HEAR COLOUR
AND SEE MUSIC'
LIKE KANDINSKY'S
CATEGORIZED ILLNESS.

I ONLY KNOW THERE WAS A MOMENT
WHEN I 'SPOKE IN TONGUES'
THE MOVING MEMORY OF K
FLESHING IT OUT TO THE BODY
CONSCIOUSNESS PHYSICAL KNOWLEDGE
OF ITSELF SOVEREIGNTY
SELF REALISATION
WHAT EVER IT IS
"THE TRIAL OF KAFKA TO THE BLUE
OF KANDINSKY THE PERSONAL 'I'
FLESHING OUT
'TO THE BODY.'

BLUE IS NOT
AN OBJECT
(GIMME SOME DRUMS)

(THIS IS A BLADE OF GRASS,
THIS IS NOT AN OLYMPIC HERO)

Let the Blue Name the Blues

Harmony Holiday

Let the Blue Name the Blues

HARMONY HOLIDAY

Reenactment blues. Sacrament blues. Three circle blues. *In other words, I am three*, blues. Mundane ecstatic blues, messianic blues, messy blues, clean blues, unseen blues. Kain claws the serrated edge of his blueing with a delicate hoodoo springing forth in menagerie and near dreamscape. He turns play into spell and casts radiant hexes on his previous self to enact an unknottng, to reenact a primordial trauma as a form of exorcism. The white gaze, Meessen's, the West's, everyone's veiled, almost clinical gaze, is the first human presence in the film besides the voice. And the gaze is traumatic and furtive, a panopticon turning with Kain's tantrum, the converse, the Poet, and the director, in a wordless *I see you* blues, a double acknowledgment and erasure, that adversarial love is danced in pavane throughout the film and the poem that it animates. Kain's frail militancy seeds the level of tension that can only come from an incredible threat, a threat of retaliation against the demons of black identity politics, with no army to enforce it. The army is behind the camera, the white gaze that enables this beauty for its own sake but also as study and entertainment, an act of quizzical love from both parties, love as infinitely curious self-defense until it doesn't matter who is puppeting whom, our attention shifts to what the strings do, where they might be suspend-

ed in that real and leveraged air, to cohabitate with the tension, and what each foil would have to surrender in exchange for his autonomy. What would it be like to have nothing left to contrive, what stories would we tell if the war stories were provincial, standard, where would the poet derive or locate distress if not in the oppressor, whom would he scream out to, who will be watching and studying that sound? I guess the real foundational question that *Ultramarine* summons is, how do we sing a blues with no bottom, and when is marronage as much a condition of suffering as one of renewal, a new bloody blue colour that cannot be unlearned, that both sides must document and reinvent together to survive?

BLACK CONSTANCE

Singing and dancing with the fictive "The Origin of the World," a naked white woman, a dancer named Constance,¹ a belle against any bourgeois leaning, a soft pornographic entrance into Kain's sense of lost selves, the strewn quality of the text he recites from his poem "Jesus Wept," laments and bends into with the knob in the sweet intoxicating reed in his voice. He is disavowing the origin of the world. The casual hypersexualized white virgin. The hypnotic Christian myths that black

1. Constance refers to Constance Quéniaux who in 2018 was identified as the model for Gustave Courbet's L'ORIGINE DU MONDE. Claude Schopp, biographer of both Alexandre Dumas père

(father) and fils (son) found a reference to that effect in the correspondence between Dumas fils and the writer George Sand. Constance Quéniaux was a dancer at the Paris Opera Ballet.

slaves adopted to disguise the worship of their own gods and spirits, the knocking nauseous eden that haunts the bellies of the damned, or taunts them, Kain forces all of this into searchlight convergence and he blames his mother, the maternal, the land itself everywhere fertile with disastrous myths sent to turn him against the origin of the world, sent to make him love white ideas, and seek refuge in them shyly the way the god-fearing do so boldly each and every Sunday, he can't stand them, he worships logic, order, his fugitivity demanding both rebellion and acquiescence to a perpetual resentment of what he rebels against in the form of deluded mimicry. But Kain knows what he's doing, he's reinstating *the Origin of the World*. He carries the painting to cherish it and to curse it. He braces a black doll strapped to a bay leaf and blindfold. He reenacts his birth but from a different mother. He shows us how his mind got everywhere, how the theft of black bodies and black innocence lets us attribute ourselves to everyone but ourselves. The black baby came from Constance, the white dancer, spread eagle like a weapon/woman, like a liaison between her and what she will represent either way. Since you'll try to own and define the black body, why not really act as the origin of the whole

and try to produce it, seduce it back to self, take it for your creation and your abomination and the spell on you.

HARLEM / HOLLAND

We remember how bottomless the blues are, how joyous, how useful and not necessary but mandatory, a ghost's hand held out from the cosmos, and also withheld osmotic hellfire. The oceanic blue staves off hot suffering with its hostile riddles solving themselves for home. Harlem and Holland become one empire, the human being one rotten weeping feels-so-sorry-for-himself fallen deity, oblivious to deed, the words get seedy and sadistic, they get too deep blue like brooding in blood to the point of worshipping it. They get too shallow blue like logic lifted from King James and the picture of the stalactite white tears juxtaposes with Kain's speaking speechless blues to make a threat against his subconscious wish to comfort his oppressors into loving him. Anger at the holy ghost is scorn is transverse love is hope to be returned to a terminal source of self that is beyond the "rotten" human nature, toward an emptiness as intense as reality, as the stars, as these cannibals of stars who took to the poet to his nowhere land.

The introduction of ritual drama as a literal fixture relocates the film in its own mind, the poet's and the cameraman's, in its will to enjamb meaning and making, its understanding that the act of sincere blueing will reverberate like instructions and the castaway who gives them remakes his identity in this way, reenters the vastness of his loss and eviscerates it. White Jesus is left trying to cry the sins away the way Constance is left tempting them toward completion. The poet invokes these repressed idols and leaves them to do their haunting so that he can unleash his ritual refusal to be deluded or diluted by them even as he is.

SYNTHETIC CONSTELLATION BLUES

Criminals wear gloves, and clinicians. The studios and the damned. A brave layer swarms between visual and sonic chords, a mortified interlude. A polite white gaze wrapped in latex. A moment of silence to splay a sacred map, a textbook Africa between blank royal blue swaths like a bastard Rothko the film says yes, no, yes, stop, keep going forever. The Mappa Mundi, the false geography of thieves. An artifact of the strapped-down black subconscious, a symbol of how drastically divided the world becomes in isolation, and how impossi-

bly unified. For the black poet, bitter at his appetite for beauty both Western and unlearned, *a memory with no intellect*, the skill acquired by black bodies who are a part of the plasma of the galaxy, far beyond themselves, Kain, tapping into that plasma, finds bells, and a lone wind-up bird being wound into frenzy by a puppet servant. This nodding hoodoo minuet, lush with the melancholy of strangeness, is part of the call-and-response pattern forming to enact the ritual drama that the film is. The poet animates his subconscious, and then dangles it precariously somewhere between entertainment and accusation. He shapeshifts into that wind-up bird for its time in view, in echo. He puppets himself. He lets white pleasure-seeking dictate his cries, their beauty and their brutal pitch, too high to be singing or screaming, the missing constellation of a self, settles in each microtone and the scene is hypnotizing its makers into a frenzy of mutual disavowal. Why is he playing with dolls while the map ends, the world ends? What ritual is this hanging on to one's obstructions? Where is the moon, the moan, the mumbled cry for an ungloved ally in the prickly trembling grain of Kain's speaking? He's making us a bluer, better world, prying into theirs with props and stars.

THREE FIFTHS OF YOU BLUES

Kain, the poet, a Black American man in the Netherlands nevering, refusing to become a monster and refusing to be diminished into a slave, has to disappear into his ritual of angels and demons and pry his subconscious mind from the grip of his reality and song is his only ally, rhythm, resetting the tempo somewhere just beyond the temptation to distort the self into mirrors of its invented reputation: the angry black man, the minstrel black. If you're neither coon nor unequivocally militant, the three fifths of you blues is a moment of shuddering recovery from the myths about blackness, and then the desolation, the phantom limb of captivity that comes with liberation and a healed subconscious mind, healed enough to be playful again, to name your tribe *midnight people in the sunlight*, but also not yet free from absurdity as Lander, the young white drummer, full of reverent stoicism for the form of poem turning into improvised song, a ghosting accompanist, he makes the rhythm from a chain. The slave and slave master fantasy is reenacted as each of Kain's inherited memories and torments and refusals builds up to their underwater feeling, this mutual shame between the rhythm and the in-

tonation that becomes open tension, and the kind of relief that can only arrive after impossible communication, this strange duet of estrangement and reconciliation is so unlikely it's almost romantic, and also too candid to be anything but beautiful and nihilistic. Kain has even shouted as if to ask the drummer himself *what are you a dumb blonde*, and yet they both reduce themselves or essentialize one another to become a functional ensemble. Lander (the land in his name everywhere and nowhere like the lamb) almost seems like a mute urging Kain to become a madman, to deliver his lyrical backlash, the whip is with everyone, neither man can be whole, they both instigate and hold one another hostage to perform their roles and there's a sense that maybe, hopefully, the social pathologies they mimic are dissolving in the performance, that they're trying out this disaffected poise to get to intentional disillusionment, and that when the illusions leave they will each be whole.

I WANTED AN AUTHENTIC GARDEN

A crescendo comes, somnambulant Jesus, oxidizing Jesus, black Jesus in Indigo, India, a trickling reeling trustfall comes and no one trusts anyone enough to go limp, the men will

be dragged to the blue horizon like rumours. They will succumb to one another's aloof blue continuum in order to cure the subconscious of its fixations. When Kain feels lighter blue, the poem wanders to global warming, he invents a new dilemma, a real one, but different than his prior obsession with the syncretic mythos between Jesus and Egypt, between the Dutch East India Company and the enslavement of his people and the drummer's focused anhyseria, his ascetic show of support and also transparency. No one will mistake Lander for an oppressor, but he represents one. And no one will mistake Kain for a slave, but he represents one, the deep blue infinity of being bought and sold translates as the poet's meticulous attention to every imperceptible value and value judgment, his imagined world of white figurines and their shadows and him brimming with them in memory until they come to life. The awe inspired by the film and especially its denouement is that Kain turns the word into flesh so literally, he approaches nonsense and speaking in tongues, but always remains just lucid and narrative enough to revivify his terror and positioning of blackness as marginal griots and domestics, workers of speech and land in the service of colonizers and the rhythms of the colony. The ritual

drama is how each role both enforces and negates the other. The co-dependency is rotting the garden, even the enmity winks, and everything fertile just rebirths itself, objectifies itself, knows what it sells for and buys. It's fitting within this spiral that Kain affirms *blue is not an object!* as the last gesture of tentative refusal before silence descends. This is the intended reckoning in the film, in Kain's, of a shapeshifting and sacred Black technology, with late capitalism's search for the commodity, the product in everything. The only way to go off the market is to become it, replace it with an authentic garden, heal it, which is what Kain tries to do by trying to reconcile himself, his own taint by the Christian myths, his own love of stories that justify or rationalize human and especially black suffering. *Ultramarine*, lost at sea, oblivion blues, is the ritual of returning the black body to its owner, and giving the blues its omniscience without that surveillance that the West always tries to impose. If there is no fixed object, the blues is a magic, and harder to steal or counterfeit or dismiss or attack or anticipate, and it is black again, true again, and can help heal a traumatized subconscious with its changes, its ability to mine the present for evidence of the history but not look to history to form the now. The

blues is medicine, poison, and the first stage of molecular revolution, Kain's and everyone's.

WHAT DID HE DO TO BE SO BLACK AND BLUE?

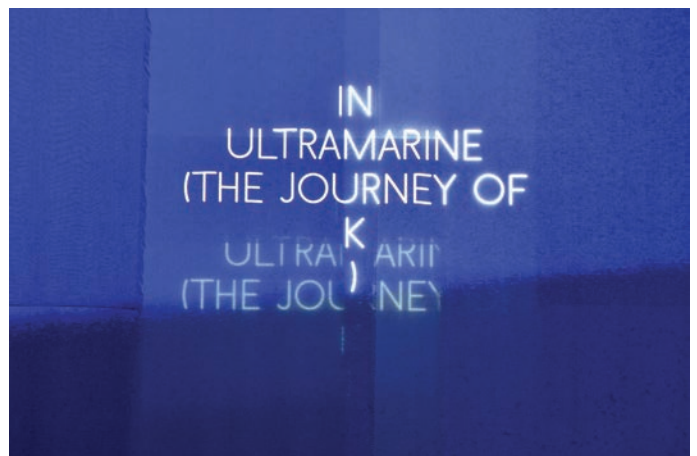
The events we don't overcome, we repeat in a loop until we're forced to transmute them or become the nightmare they represent. Kain refuses to become a monster or a slave, the blues are his exit wounds, the wages of his middle path. If you need rescuing but have no god, the blues are a shapeless vessel to worship and imbued with hope and sorrow. Revolutionary hope, revolutionary sorrow, black hope, and black sorrow. They are the one thing about ourselves that we truly own, you can't sell another man's blues unless you want them to infect and kill you, you can't develop an antidote to another man's blues. The best you can do with another man's blues is improvise some accompaniment if he asks you to, say something back when he calls or cries even if just with your eyes and some sullen imperial gaze. *Ultramarine*, as the visual translation of Kain's poem "Jesus Wept," is an allegory reminding us that in order to forgive we need ritual drama, role reversal, an upsetting of power dynamics, black becoming dangerous, white sub-

missive, and the development of empathy that improvising that transfer of power can create. The refrain, a blue sheet swatched on an otherwise blank screen, could be more troubled, more frenzied, but there's something eerily accurate about the stillness of the film that the blank blue emphasizes, the way inanimate objects come alive and animate ones retire, all roles are reversed, all definitions up for reconsideration. Everything is at once familiar and disorienting, which is sometimes how it feels to be black in the Western world, to have the *I seen it happen* blues, and the epigenetics to haunt you with it, but no myths to hide them in. What we have been through is our spiritual and intellectual property, Kain reminds us of this throughout *Ultramarine* with the help of Vincent Meessen's keen eye for gesture and light and the pace of discovery, the white gaze that looms over Kain's unknotting becomes a phantom, somehow, a black poet's self-examination and candor overrides the spectacle that could be made of his beauty, and we get to just watch pain unravel into shock, then honesty, then unapologetic self-actualization, the dignity of silence, and he has nothing to sell you. We get to see an epic hero return and find out that he was heading to a kind of nowhere, and we get the luxury of trusting it

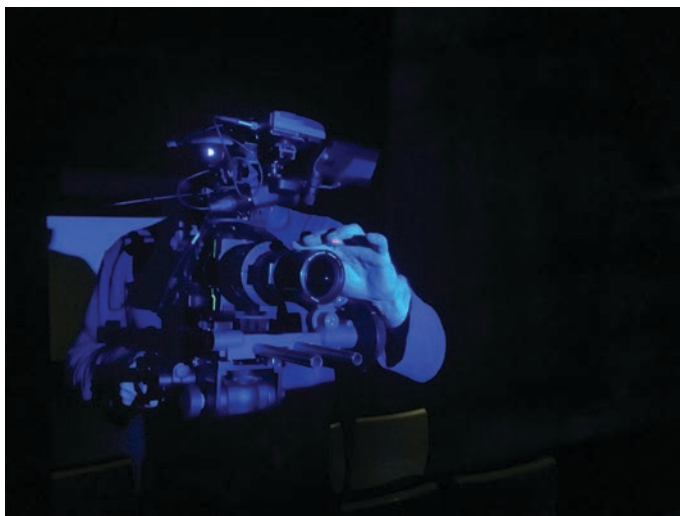
while he arrives and retreats in the ultramarine blue forever. He is not an entertainer, we don't have to sing along, *Ultramarine* reminds us, cryptic in its attention to the unspoken gesture or élan. Black blues can be enacted, ritualized, and performed without being for sale or for show. But that complicates their colour and texture, the drummer becomes a voyeur, Kain becomes castaway hero, a pirate, a threat to the collective sense of entitlement to black secrets. He can only tell us what we can translate, the black poet is not responsible for our reactions to his work, *Ultramarine* is not responsible for being so black and blue, the viewer is the blues blood looking for its object and finding only gesture, speech, and a belling almost teasing silence at the end of Kain's *petite rebellion* against himself, and them.

27

ULTRAMARINE, 2018, Toulouse



ULTRAMARINE, 2018
During the shooting of the film —
Pendant le tournage du film





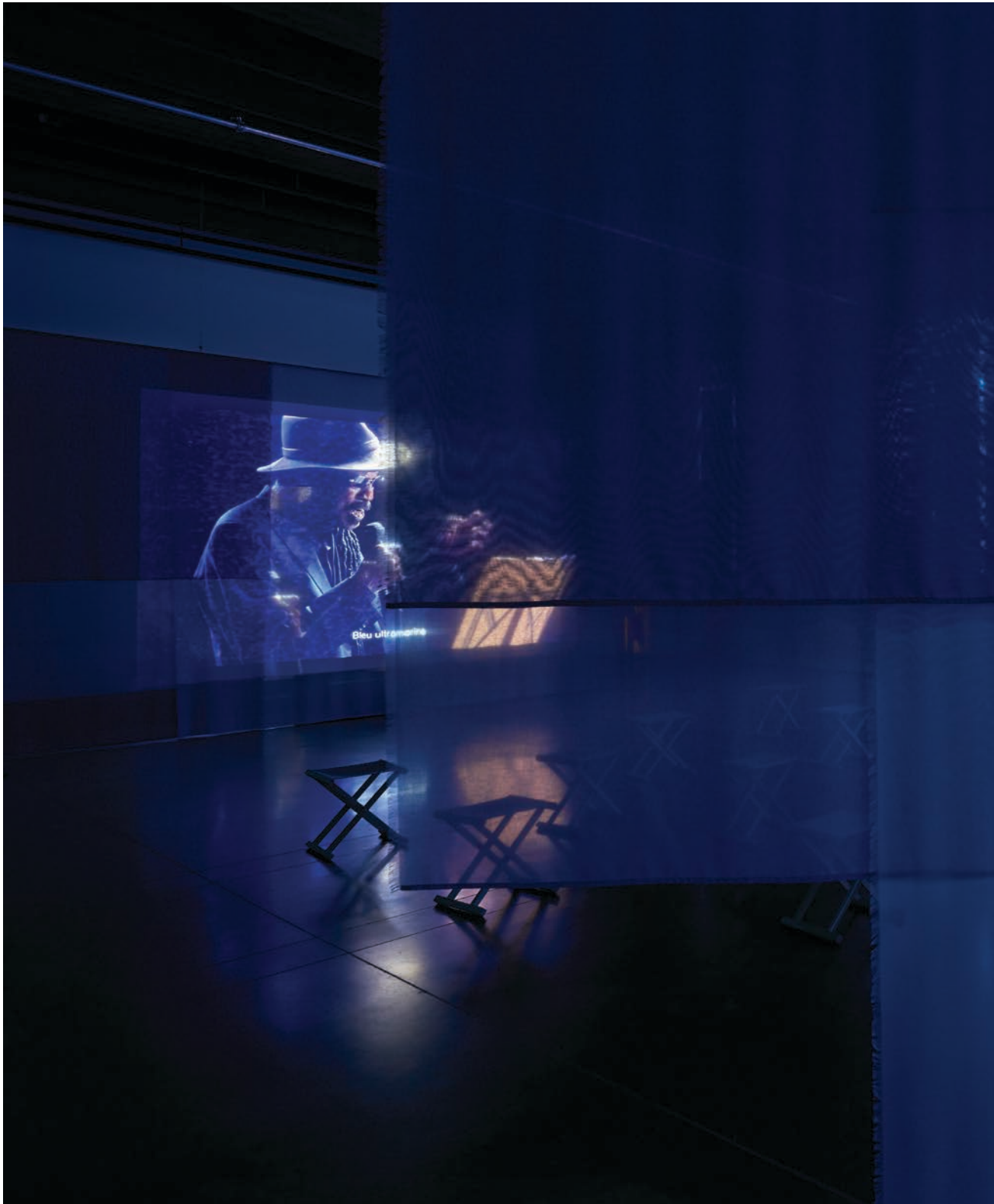
29

ULTRAMARINE, 2018, Toulouse

30

ULTRAMARINE, 2018
K-VARIABLE, 2018
Toronto

AMERIKKKKKK



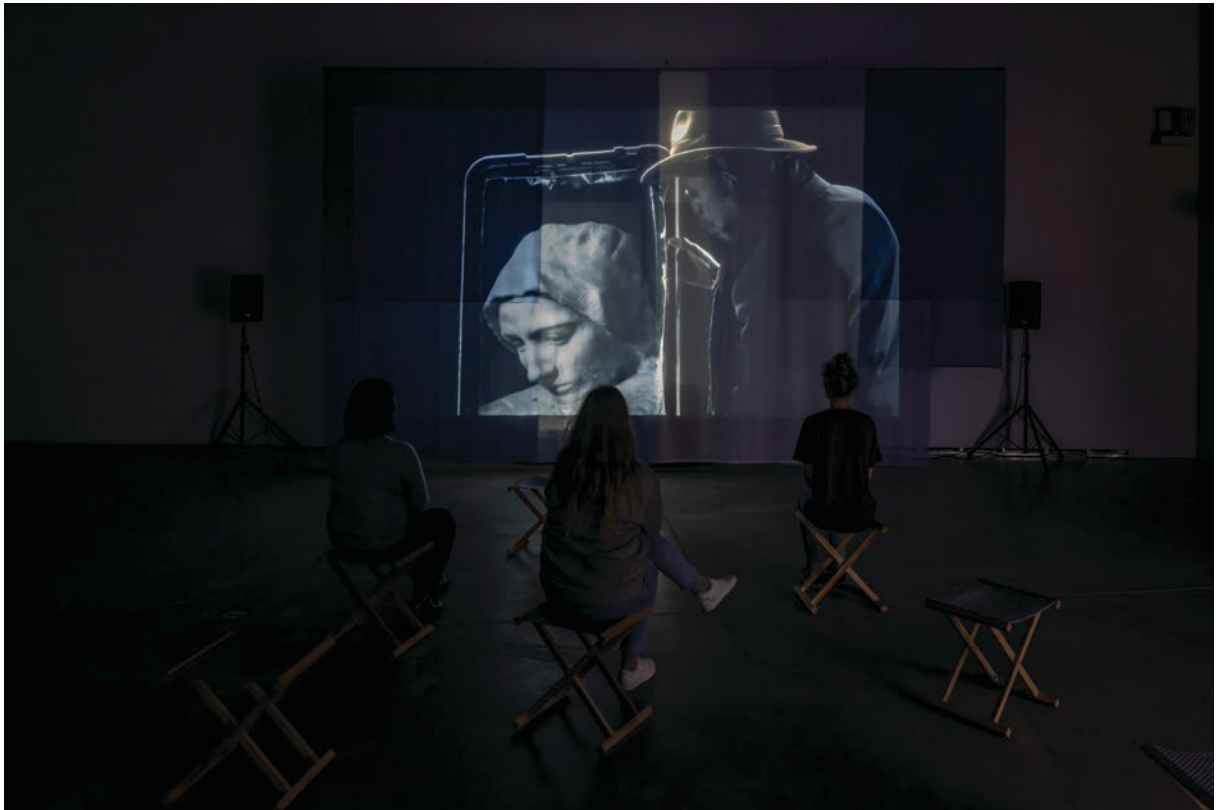


31

Preceding spread —
Double page précédente
ULTRAMARINE, 2018, Toulouse

32

ULTRAMARINE, 2018, Toronto







33

Preceding spread —
Double page précédente
ULTRAMARINE, 2018, Toulouse

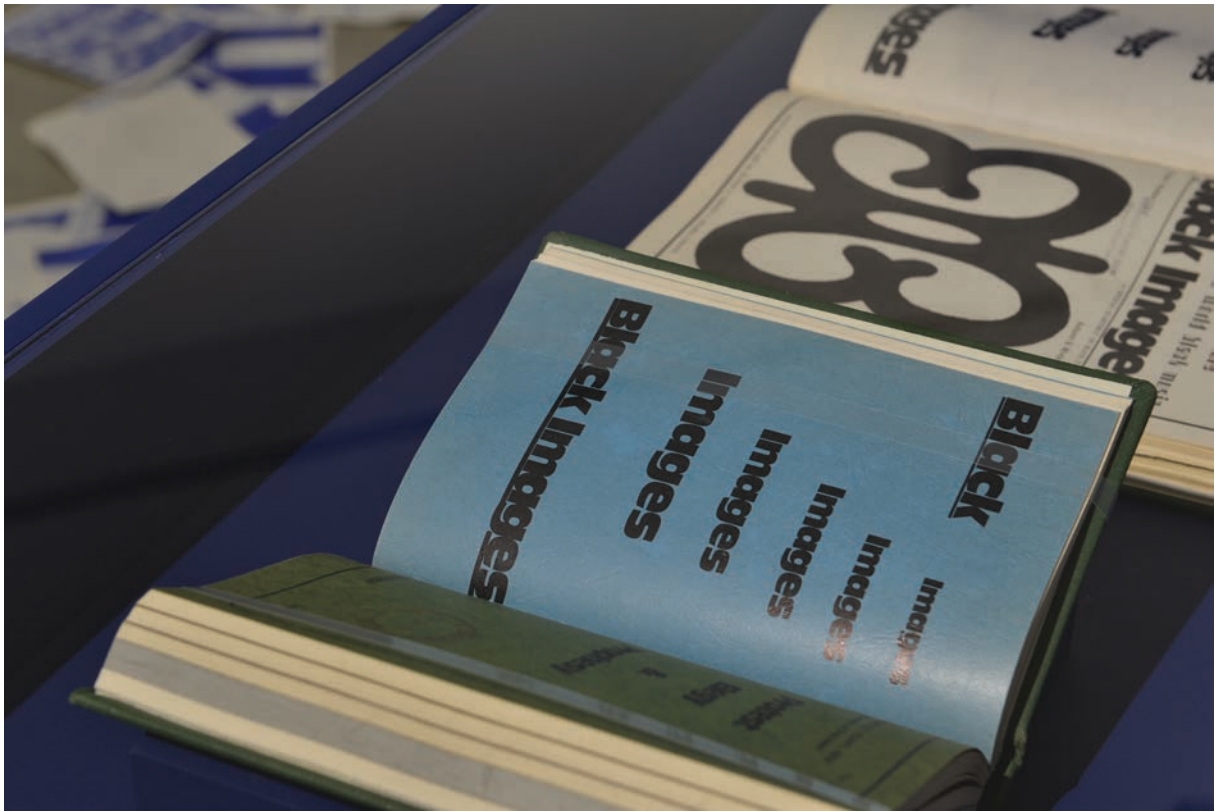
34

ULTRAMARINE, 2018, Toronto



35

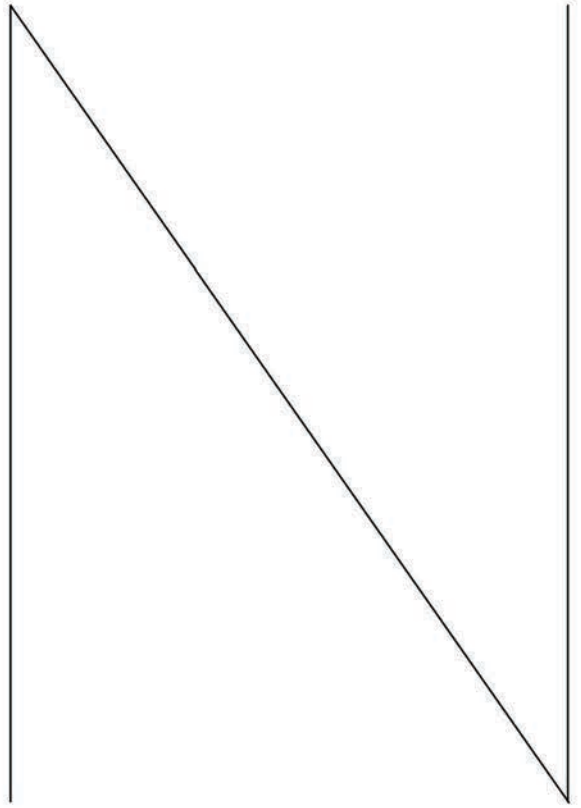
BLACK IMAGES, Toronto
Periodical — périodique
Volume 1-2, 1972-1973
Volume 3-4, 1974-1975



Index

Postface

Vincent Meessen



(p. 100) "PERSONNE ET LES AUTRES"

Unité scénique en dix-huit dialogues

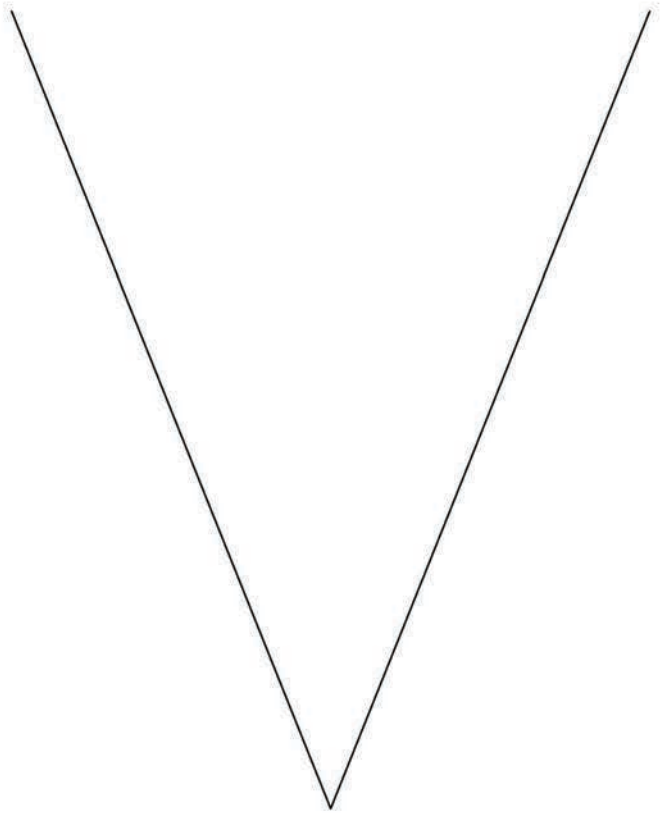
"Nous ne voulons pas travailler
au spectacle de la fin d'un monde,
mais à la fin du monde du spectacle."
Guy-Debord, I. 8.3

LE THEATRE EN QUESTION

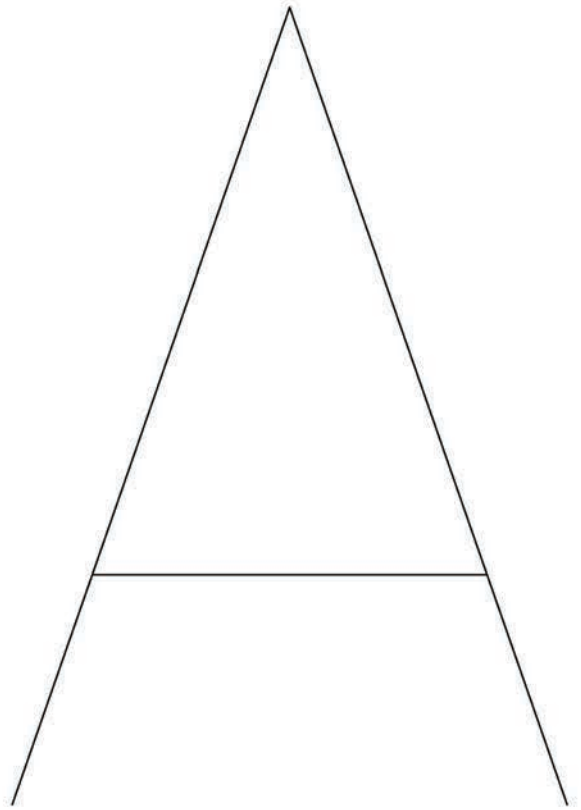
Nous l'a-t-on répété ? Nous l'a-t-on prôné ? Le théâtre est mort. Considération dépourvue d'intérêt dès lors que nous écrivons "pour le théâtre" : Les metteurs en scène pratiqueront la respiration artificielle de ces textes, inopportuns pour le moins, infailibles pour le pire. Quant à l'auteur, lequel n'aurait pas sa petite idée du cadavre ainsi que l'ont les vieilles dames à l'annonce de la noyade du voisin du dessous ? Chacun, en étant à ce point, le théâtre a la partie belle pour qui, tous et personne, se donne pour règle d'offrir, en guise de solennité funéraire, "la" pièce qui, définitivement, plongera cet art dans l'oubli.

Avec trop d'évidences, ce premier texte n'échappe pas à la tentation de ce rite. On a écrit sur des tombeaux. Cela est trop visible et laisse peu de place pour dire, contre toute évidence dont ne manquera pas de s'affubler l'avant-garde, ce qu'on a réellement tenté de faire. Eh bien oui ! Ou'ai-je voulu faire ? Et pourquoi d'abord : unité scénique ?

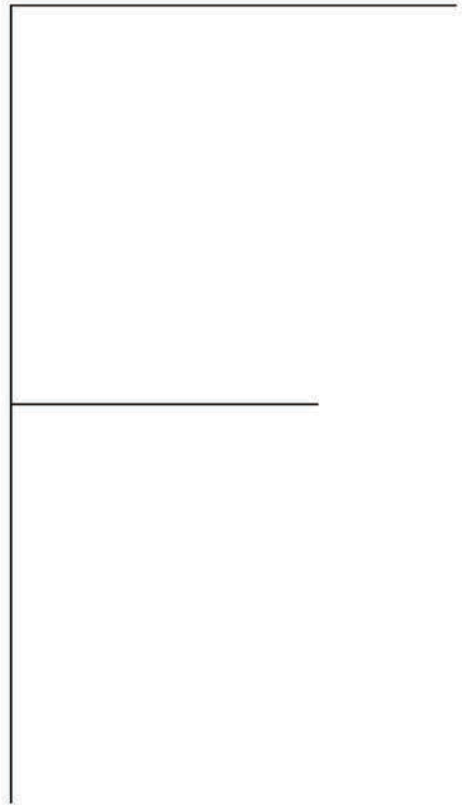
Après Brecht et Beckett, il serait indécent de découvrir l'anti-pièce ou des procédés archi-connus. Il serait non moins indécent de croire à des conséquences plus vastes. Cette réminiscence peut être passionnante ou secondaire ; elle ne se hissera jamais à la hauteur de ces découvreurs. Se réclamer de Brecht ou de Beckett manifesterait, non seulement une certaine impudeur, mais une tentation plus subtile : celle de la nouveauté patiente, la notion d'une recherche appliquée, comparative, studieuse et, finalement, illusoire : le Dr. Faust n'est rien moins que l'élève de Satan. D'où le

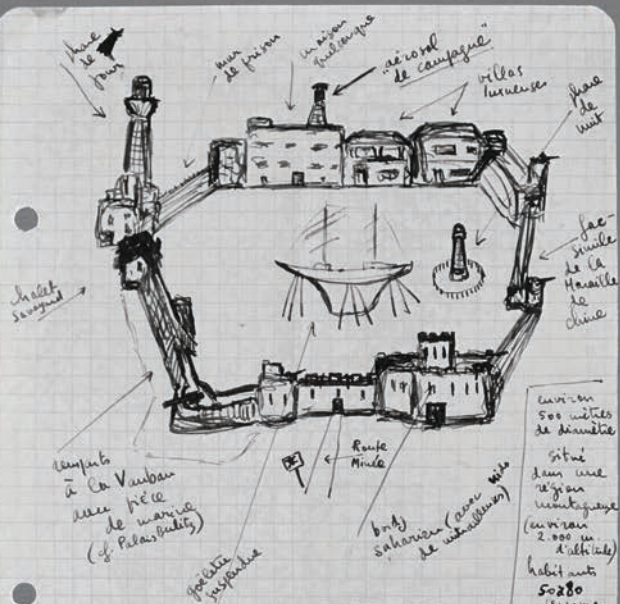












environ
500 mètres
de diamètre
situé
dans une
région
montagneuse
(environ
2.000 m
d'altitude)
habitants
50280
de plus
avec un camp

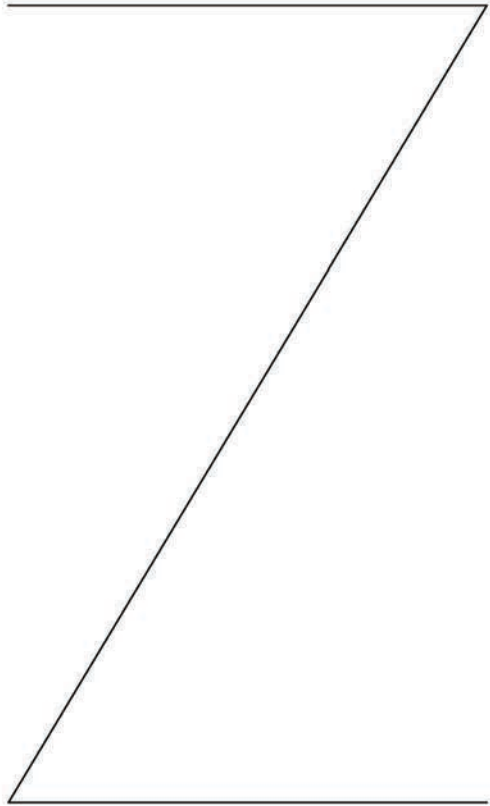
ESAI POUR UNE TRANSPOSITION BAROQUE-INFLUENCÉE
LE DU VILLAGE DEFENDU

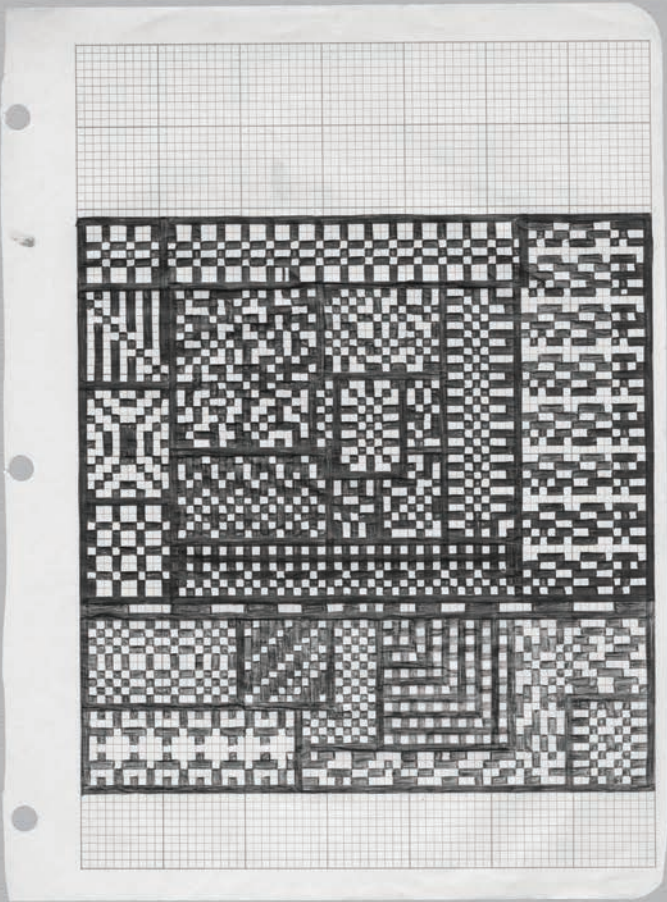
(La goélette française est là simplement comme monument élève à Gilles Ivain)

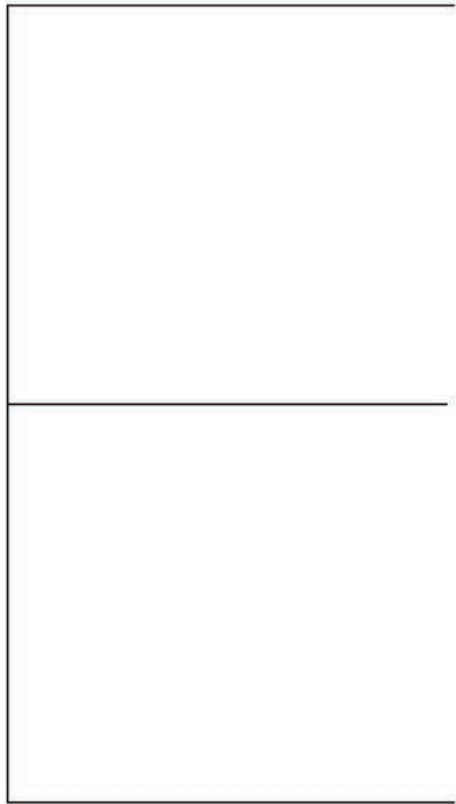
- autres éléments historiques :
- ① Palaisade du Far West.
 - ② le Lager des Boers.
 - ③ le ring des Haies.

peu ou pas de participation pour la forme circulaire :

- le bord saharien
- le camp de la légion touarègue







« Dans l'un ou l'autre des deux films »

Lettre de Varsovie

ET VOICI LE FILM SECRET DE la joie qui récompense et transfigure le douloureux enlèvement.

VOTRE VIE QUOTIDIENNE

A TRAVERS LA SOUFFRANCE les vivants et les morts

LES IDÉES NOIRES

LE JEU DE LA VIE

REFLEXIONS SUR LA QUESTION JUIVE

A FLEUR DE PEAU

à n'en plus finir

« Le plus original des romans d'amour jamais écrits » (Bernard Quirieux)

un festin d'amitié

Plus jamais Hiroshima

COMMENT UN NOUVEL ESPRIT VIENT AUX HOMMES

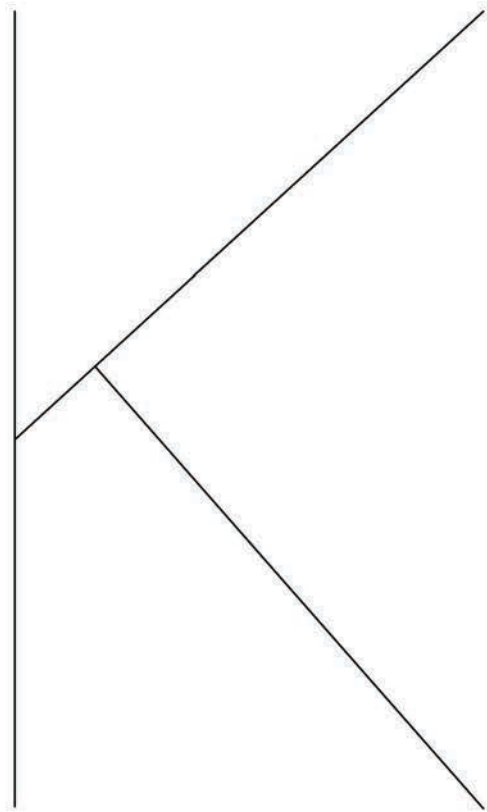
24 heures sur 24

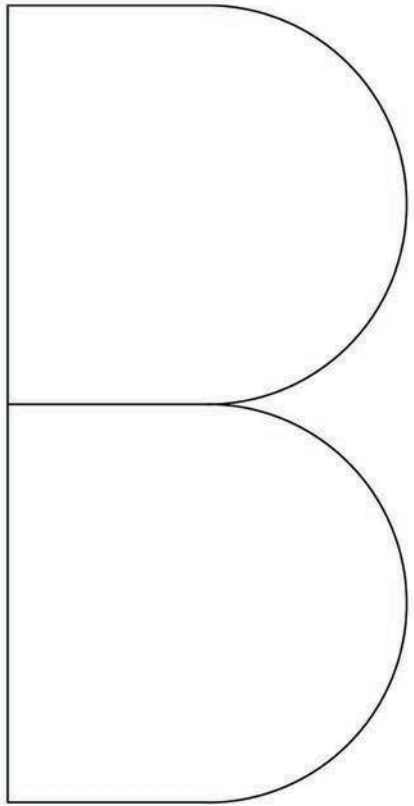
Quelle drôle de vie! C'est après le changement de rapport de forces au sein que la culture, par une prise de possession de la culture, par l'existence des classes sociales, une détermination politique, une détermination...

de cette nuit que est à tous les hommes. A y d'ailleurs un monde d'après de cette Hiroshima que l'on a pendant les heures obscures, séparément existant?

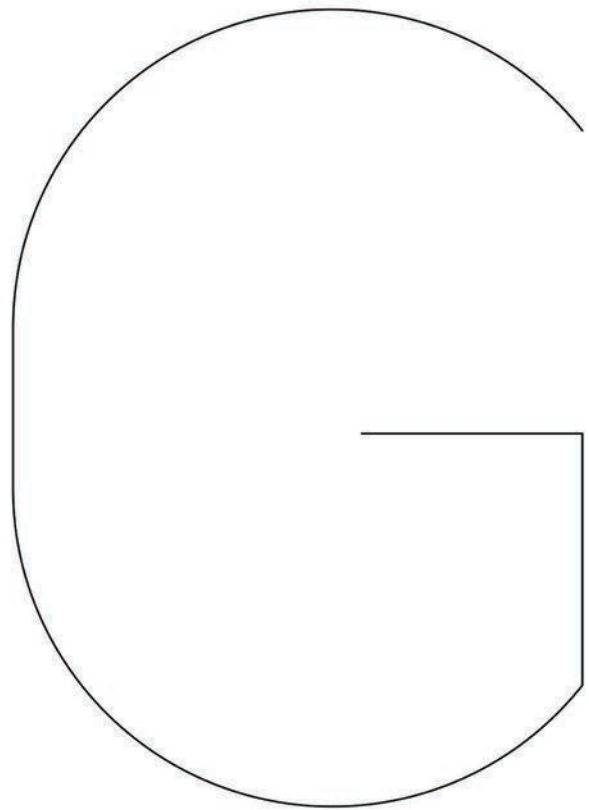
relater et de raconter certains aspects de cette...

Un à un les tabous s'effondrent. C'est l'amour réhabilité.

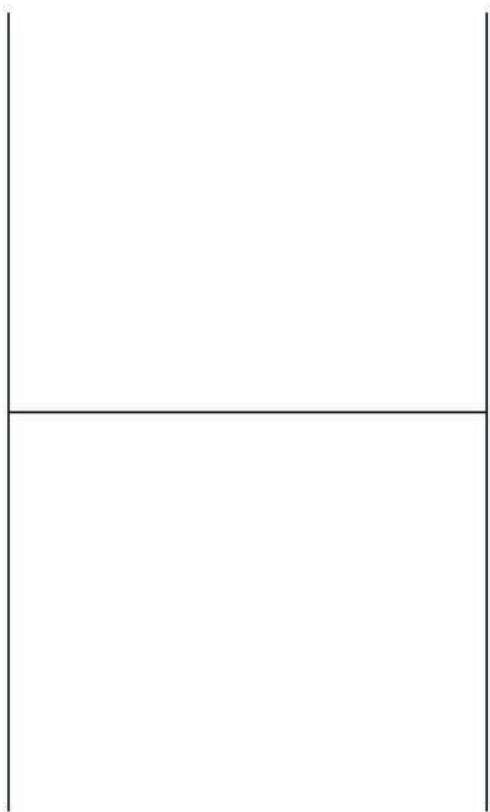




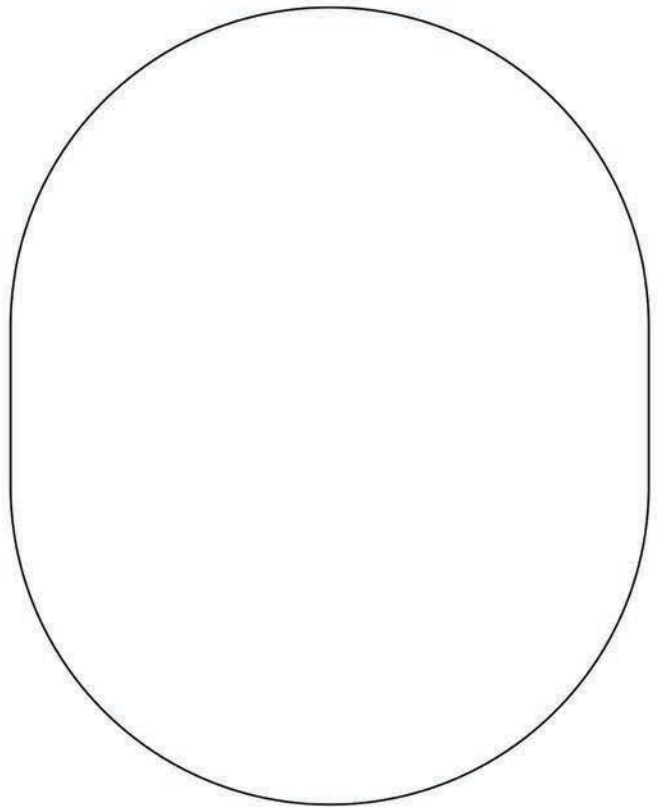














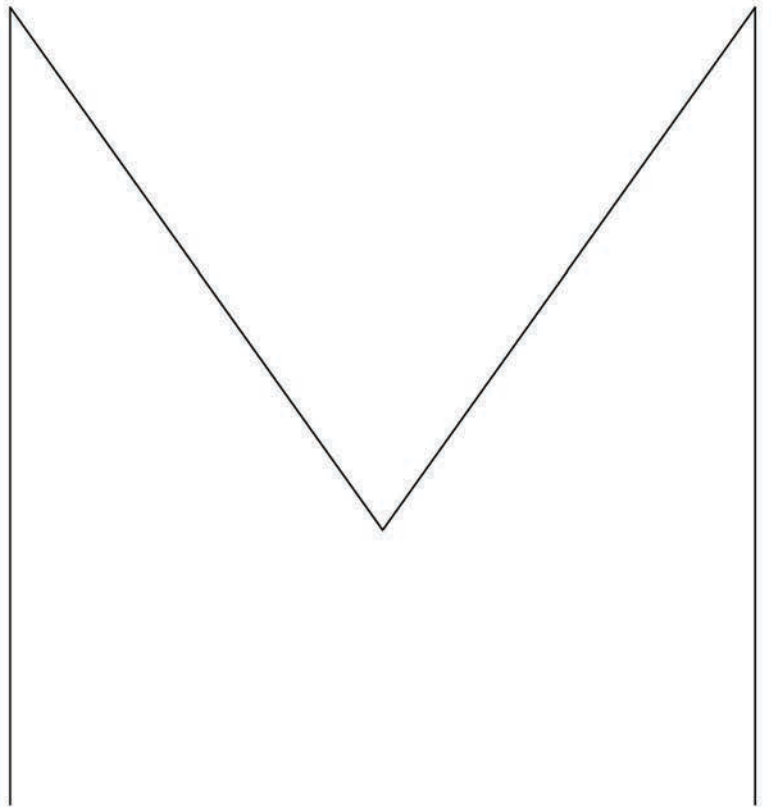
Walter King

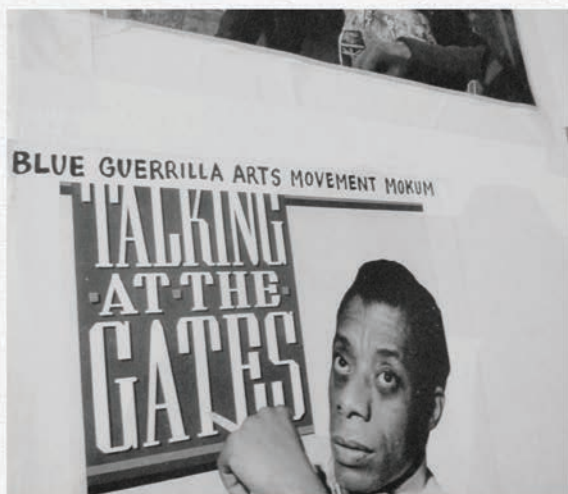
David Nelson

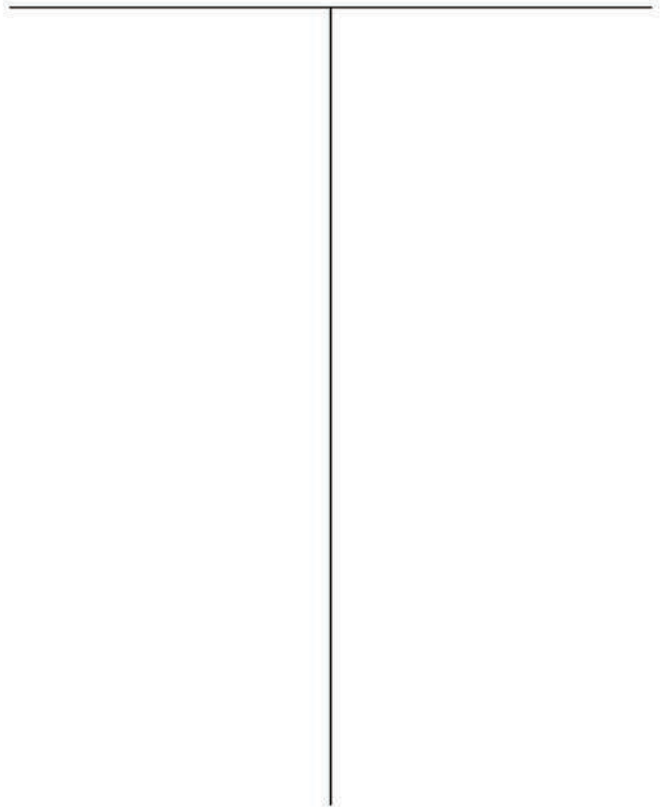
Graham King

Jerome Benton

Eliza Leland









ARONIAWENRATE
BLUES CLAIR
CARRIBEAN SITU
DELEUZE
ELCANO
FORBIDDEN VILLAGE
GODARD
HONDO
INVENTED LANDSCAPE
JAMES (C.L.R.)
KOWASS
LEFEBVRE
MOKUM
NO-ONE
ORIGINAL LAST POETS
PANTHERS
QUARTET
RODNEY
SIR GEORGE WILLIAMS
TED
UHURU
VANIA
WHITE NIGGERS
X (MICHAEL)
YUGOSLAVIA
ZARATHOUSTRAM

In December 1960, Belgian critic André Frankin published a programmatic text entitled *Préface à l'unité scénique Personne et les autres* (*Preface to the Scenic Unit: No-One and the others*) in issue #5 of *L'Internationale situationniste*. The text suggests that a theater play—or, rather, a “scenic unit,” understood as a possible form for a Situationist theater—was in the process of being written. To this day, however, it has been impossible to find so much as a trace of this theater piece. Consequently, we have decided to write a postface to that *Preface*. In order to become “a character always new to itself,” as André Frankin announces is his wish in the Preface, we have decided to elicit three possible characters from the title itself: No-One, And, and The others.

Herewith, then, recomposed in the form of a theatrical ellipsis, is the labyrinthine itinerary that led us to concoct the exhibition *Blues Klair*.

This Postface, although it follows on the heels of an earlier attempt,¹ does not aspire to closure; on the contrary, it tries to constitute itself as an invitation to reread and reconnect the dispersed actors of a story that we have learned to forget.

1. Vincent Meessen, *Postface To The Scenic Unit Personne et les autres*, The Belgian Pavillion at the 56th international art exhibition, La Biennale di Venezia. Distributed free with the catalogue *Personne et les autres*, Milan, Mousse Publishing, 2015.

N

On a metro platform in
Montreal. Guy-Concordia stop.

NO-ONE

“We got lost and found
ourselves somewhere between
Brussels, Venice, and Kinshasa.”

AND

“Our dialogue back then was
overwhelmingly populated by
actors from the past, and so
much has been forgotten about
so many of them that many
readers got lost in it.”

THE OTHERS

“The better to find themselves
again, elsewhere and
different?”

NO-ONE

“Others will push open a
passage towards the past and
towards history’s inextricable
labyrinths.”

THE OTHERS

“Towards the Northwest
Passage of colonial
modernity?”

AND

“That reminds me of
something in Guy Debord’s
Mémoires, an anti-book
composed entirely of deviated
[*détournées*] citations. One
of them, ‘The History of
the Northwest Passage,’
was a reference to Thomas
De Quincey’s *Confessions*,
where the opium addict puts
the drug at the service of
urban drift [*dérive urbaine*]
right in the middle of the
nineteenth century. In it, De
Quincey evokes the search
for a secret channel that, like
some ancient Indigenous
legends about the Canadian
archipelago, contained the
magic passageway that made
it possible to pass, unchanged,
from one space to another.”

THE OTHERS

“Indigenous
psychogeography?”

NO-ONE

“Or a throwback to an
indigenous imaginary that
preceded the methodical
arrangement of space and
European cartography?”

AND

“It’s fascinating to notice to
what extent the cartography
that really influenced Debord
was not that which gives
a mathematical rendering
of space, but rather the
cartography of trends and

movements, of what flows between territories, of the things that the geography textbooks of his youth represented using red arrows, the very ones that would inspire his collages later on.”

V

NO-ONE

“He also borrowed a small and unknown collage by his friend, Ivan Chtcheglov, in which sections of a world map are redeployed as floating islands on a map of the Paris Metro, the edges of which are meticulously adorned with gold paper trim.”

THE OTHERS

“The iconoclastic icon! Ivan, who was also called Jean or Vania by his parents, was of Russian origin, the son of a communist refugee who was willing to do anything to make sure his son got ahead. The most important section of the map shows part of the Canadian archipelago that the Northwest Passage runs through. Don’t forget that, in 1953 and 1954, this type of collage was called by its

Lettrist authors ‘*métagraphies influentielles*.’ It was a wager founded on the power operative in the wild reassembly of texts and images.”

AND

“We’re talking about the Passage, about Guy, and about the metro map—and we’re on a platform of the Guy-Concordia metro station in Montreal. “

THE OTHERS

“Debord will forever rhyme with discord ; incidentally, who could have organized the chance meeting of that name and that noun ?”

NO-ONE

“A throw of the dice ?”

AND

“No different than those that led Ivan Chtcheglov’s path to cross Guy Debord’s and their paths to cross Patrick Straram’s a mere few days later.”

NO-ONE

“How are we to amiably warn our current readers if they have not yet started reading between the lines, or really picked up on what’s going on ? Are we producing a theatrical form with no representation whatsoever, other than that of the readers reading at this instant ?”

AND

“Isn’t our plot a little to random? What we’re trying to do is to give a live narrative of our *dérive* towards the litigious territory of knowingly organized oblivion. With a bit a luck, we’ll manage to situate a few secret solutions, maybe even a passage. None of us knows yet what unknown memory we may eventually recover.”

THE OTHERS

“What matters to us is not so much a past we were not part of, and hence cannot remember, but the critical access to an improbable constellation in the present.”

NO-ONE

“A *dérive* through fabulation ... exposing ourselves to the randomness of an anarchic research experience that causes bifurcation and assumes the bent form of its object. But an experience that doesn’t consider the past a lost continent.”

THE OTHERS

“Our narrative will be centrifugal. It will evoke links, whether stumbled upon or deliberately woven, between productions yearning of some struggling people, and it will bring to the fore one or another good question for next time ... Is that about right?”

AND

“We’ve already been reproached for having deviated [*détourné*] André Frankin’s preface to *Personne et les autres* for having distanced it from its meaning.”

NO-ONE

“There’s no legacy that obliges us—indeed, condemns us—to reproduce what has been lost. To inscribe what has been lost in a plot, outside the rails of historiography, is in some ways to question what could have been and what may still come to be.”

THE OTHERS

“There we see that becoming is fundamentally opposed to history. We can enact the event, we can freeze it as an effectuation of the state of things, we can inscribe it in a historical discourse. But we can also decide to probe it by a process of boring, by surveying it in a disorderly, even aberrant, manner, by experiencing it as an entity to be actualized, by making fabulation a politics unto itself!”

AND

“That’s all a little abstract. More concretely? I prefer to see it clearly than to have a long lecture about it.”

NO-ONE

“Alright, then! Let’s consider, for example, the scenic unit *Personne et les autres*: days had to be spent in the Patrick Straram Archives in Montreal to find, quite by chance, the original typescript! It is signed André Frankin, but it is clear that the handwritten signature and the date—June 30, 1960—are in Debord’s handwriting.”

THE OTHERS

“The day of Congo’s declaration of independence!”

NO-ONE

“That *Personne et les autres* is a scenic unit in eighteen dialogues is a specification that we’re only discovering today, because it was omitted when the text was published, as was the subtitle, ‘Théâtre en question’ (‘Theater in Question’), no doubt because Debord must have thought it redundant.”

AND

“A question: what’s so important about all this?”

NO-ONE

“Nothing—other than the fact that the form of our dialogue is not entirely random.”

THE OTHERS

“‘We write on tombs’, says Frankin’s preface, and Frankin—like Straram, Debord, and Chtechglov—has passed on.”

NO-ONE

“These dead men will always have their ‘life bereft of work’ to speak for them—better than anyone else could, by the way. The three of them opened such a fertile path that many in their wake were able to follow suit.”

AND

“We still have to read them!”

THE OTHERS

“Without misreading.”

NO-ONE

“Let the dead bury the dead, and bemoan them too ... Our fate is to be the first to enter alive into a new life.”

THE OTHERS

“What new life? That of our readers, or another?”

AND

“When we reread Frankin, we understand that avant-garde theater was still too didactic for the Situationists. Scenic unit meant the represented novel, it meant real life made indistinguishable from the

performed role, a spectacle of the negative with no plot other than the re-appropriation of one's time. A theater realized in life. Another version of going beyond art."

NO-ONE

"The novel realized in life ... if there's one thing no one can take away from Patrick Straram, it's that! The paper version of this slice of life exists also as a novel entitled *Blues clair*, but no one to this day has read all of it."

AND

"To realize one's life as work means accomplishing a life bereft of work. At that level, Chtcheglov was more successful than Straram! Frankin was happy to highlight the extreme ambiguity of artists. Culture could not be an autonomous sphere. One's own life has to be created like a work that's part and parcel of the social whole."

NO-ONE

"In 1958, Debord reestablished contact with Straram, who had exiled himself in Canada, and in a letter Debord sent him that year we see that he was aware of the risks involved in constructing a force that would act in the cultural field of the day, rather than remaining on its margins, as had been the case during the Lettrist period. This move away from the margin was perilous because,

as a resolute and lucid Debord warned, 'the ideological and material powers of artistic commerce can in the end overwhelm and dissolve us.'"

THE OTHERS

"Alright, that's enough! I think we've said plenty about Debord's prescience. True, his correspondence contains a number of 'letters of the Seer,' among them the letters he sent to Ivan between 1953 and 1954, which are now, for unexplained reasons, to be found in the Straram Archives in Montreal. There are quite a few interesting things in them, among them one of Debord's rare drawings, and an essay for a baroque-*influentielle* transposition of the Forbidden Village. The drawing represents a postmodern fortress *avant la lettre*, in the middle of which reigns a moored schooner, a monument dedicated to its addressee, Ivan."

AND

"Captain Debord's ghostly ship?"

NO-ONE

"If you read Debord's second letter to Straram in Canada, you see that he wants to clear up some points. Poetry: yes, but only if it is about behaviors and their setting! Everything, in sum, turns around the organization of lived moments, around the notion of the

direct accomplishment by a community of free individuals, linked only by, or for, this real creative freedom.”

AND

“A free association of free individuals?”

THE OTHERS

“This complex relation of singularities to the collective is one of the most fascinating aspects of their work. Indeed, it’s one of the most interesting points of the whole movement. It is also the one discussed in the coarsest manner by commentators.”

AND

“You have our attention ...”

THE OTHERS

“It’s impossible to explore the intertwining of individual and collective practice retrospectively and through texts. Some protagonists are still with us, and we have bits and pieces of films, the correspondence, and old narratives that were later papered over ... in the end, though, there’s nothing that’s not already fixed. Sad, really, for a movement that so displaced the lines.”

AND

“Sad, but ineluctable! We could start by raising the question

of the role of chance in the construction of this situation without an intermission called, also, the Situationist International. When we learn more about the accidents of the respective encounters, we can’t help but wonder how this complex affair found its footing in the first place! How and why people meet and take a liking to each other is so much more interesting than their biographies! The event rather than the method. Chance rather than plot.”

THE OTHERS

In May of 1960, in Montreal, Straram published the first, and only, issue of the *Cahier pour un paysage à inventer (Journal for a Landscape To Be Invented)*. In it, he offers Canadian readers a lively introduction to the critical prose of his friends. The brilliant *Formulary for a New Urbanism* by his friend Ivan, and Debord’s *Report on the Construction of Situations* is not listed in the table of contents, as if to stress its importance. There’s also a text about automation by Asger Jorn. All of that was miles ahead of the rest. Straram has an elevated style that remains very situationist nevertheless, as when he concludes: “To live is critical. We must conceive and make a critique that is life itself.”

AND

“We also sense in all that the dialectical influence of Henri Lefebvre, whose *Critique of Everyday Life* had touched all the Situationists, Frankin in particular. His contributions to the Situationist journal contain certain formulas tinged by a prophetic mysticism that is equal parts Marx and Nietzsche. Incidentally, Frankin’s programmatic sketches in the *Internationale situationniste* open with quote from Nietzsche: ‘Zarathustra is happy that the caste struggle is over...’”

THE OTHERS

“I’m not so sure. Straram had understood something. One can’t confuse oneself with a predetermined role. Chance avails itself of our lives, and roles are available. Depending on the era, he was able to call himself Texlor, Leiris, Pierre Elcal or Patrick Elcano, Zarathustraram or *Bison ravi* (Blissful Bison)! There’s not a name in there that he didn’t borrow—the possible exception, perhaps, is Kowass, a character he had given himself in his youth, an alter ego that allowed him to discover alterity in himself and, by the same token, fiction.”

NO-ONE

Z, E, K

“Deep down, it doesn’t much matter: when chance does its job well, it smashes the plot, makes it tremble!”

AND

NO-ONE

“Of all the fictional characters that Straram created for himself, there’s no doubt that the most seductive is Zarathustraram!”

“There is also a very intriguing drawing from Straram’s teenage years. An aberrant grid! A malfunctioning game? An exercise in school misbehavior? An adventurous tapestry sketch? A coded map to ‘make music with words,’ as Mallarmé announced in the publisher’s blurb that accompanied *A Throw of the Dice Will Never Abolish Chance?*”

AND

“That’s witty, for sure, but not really a character!”

NO-ONE

“Plot also means enigma.”

AND

“It’s the graph of a young *homo ludens* who knows that he will soon move beyond the limits of the frame imposed by the family and society, that he will cut against the grain of rules and immerse himself in excess.”

NO-ONE

“From the wisdom of his fifteen years, Straram constructed his own trap as a game. He planned out the errancies that were to come. He invented his own labyrinth, namely an inverted world that he needs to transform by himself. Gravity and lucidity lurking beneath the game and evasion.”

AND

“The crosswords game of a life lived in and through the works of others. Weaving and citing. Diagram of a thousand and one errancies or meetings that will, in the end, populate an abysmal loneliness.”

B, G

THE OTHERS

“The invention of the inaugural landscape. Pretty soon thereafter, he left the box ‘home’ and ventured into Saint-Germain-des-Prés, where he made a living playing jazz records in bars. In *L’Almanach de Mixcoatl*, a text from 1954 that Straram describes as a sketch of territories to explore between text, sound, and image, he lays out quite clearly the resemblance between his writing and a blues jam or jazz improvisation. Therein lies his project of literary improvisation : to jazz the text.”

NO-ONE

“Straram had just moved from Paris to British Columbia. He wanted to meet one of his favorite authors, Malcolm Lowry, who had exiled himself in a suburb of Vancouver. The truth, however, is that Straram had deserted : he had refused to take part in the colonial wars going on in Algeria and Indochina. Also, he had become a father, so he crossed the Atlantic to be with his Canadian wife. He finished *Blues clair* in 1958, just as he regained contact with Debord—the two men had spent a lot of time together in the Quartier

Latin in 1953-1954, before life took them their separate ways. Straram had in fact quit the Lettrist International in solidarity with Ivan, who had been expelled from the group.”

AND

“Right, and while Ivan was writing the lost novel *Bleu Insomnie*, Straram, working across from him, finished *Les bouteilles se couchent*, which was only published, in part, after his death. He was already dreaming of *Blues clair*, which also appeared many years later. *Blues clair*: a work in four seemingly unrelated parts constructed on the exact model of a blues song. Straram was always under the spell of Nietzsche and his claim that ‘without music, life would be a mistake, an exhaustion, an exile.’ This non-publication was a great disappointment, so much so that its title returns constantly and symptomatically in his work as chronicler, critic, or author. And, eventually, it became the generic title of all his written work from the start of the 1980s onwards.”

NO-ONE

“Those two words, *Blues clair*, as the hearth of the work? It’s so limpid! We need to hear the dialectic at work in the enigma of the title as a sensory experience to be elucidated. ‘*Blues clair*: I hold this association as one of the most captivating synthesis sketched out in the analysis

of sensibility, the one I hold first and foremost in living. It corresponds more or less to that lucid despair well-known to all the least bad people of our generation.’ Or, as he writes further on: ‘We establish certain relations to see it clearly, or to see nothing at all, but t at least to know, or as we sometimes hold the memory of what allows us to see clearly.’ Or, as reformulated in *Cabier pour un paysage à inventer*: ‘because I recognize, sensibly and lucidly, the vital need for critique, I willingly place myself in a state of insurrection.’ It is no surprise that Godard’s famous maxim—‘to confront fuzzy ideas with clear images’—should have hit the mark. In his wake, Straram will later offer up his *Blues clair* as ‘another Vietnam, make Quebec free, speak tri-continental truths. A guerilla folk-rock ...’”

THE OTHERS

“*Blues clair*: even that’s already a citation, given that it’s the title of a composition by jazzman Django Reinhardt, the prodigious gypsy that Straram heard so many nights in a basement of the Sixth Arrondissement. And that song never lost its power to touch him. But this *Blues clair* is a feeling that has another distant origin: the working songs and the protest songs of blues people!”

H, O, M

AND

“Isn’t *Blues People* the title of the book—by the African-American author, playwright, beat poet, and militant LeRoi Jones—that the Black Panthers read out loud in Jean-Luc Godard’s *One + One* while the Stones record ‘Sympathy for the Devil’ in the studio. *Blues People* is the first political approach to the history of black American music by one of their own.”

NO-ONE

“Jones was at first very much a writer’s writer, but he became well-known to a wider public when his rewriting of Wagner’s *The Flying Dutchman* opened in New York. Titled *Dutchman*, the play is a *buis clos* in which sex and race constitutes the two dramatic springs for an impossible healthy and balanced interracial pact. It should be said in passing that that play also takes place in the subway. It was translated into French and performed in Paris under the title *Le métro fantôme*. Med Hondo, who was a young actor at the time and would soon become a leading figure of militant African cinema, played the role of the black man. When Godard saw him onstage, he hired him on

the spot to replay one of the scenes...”

AND

“Evil tongues would say that that’s Godard colonizing Jones.”

THE OTHERS

“And others would reply that that’s Jones deviating [*détournant*] Wagner.”

NO-ONE

“Why not say, instead, that Jones was the lighthouse of a new critical conscience that Godard was paying tribute to? Straram was also inspired by him—Jones was a figure of immense stature then. As Jones became more radical, he also changed his name, and it was as Imamu Amiri Baraka that he founded the Black Arts Movement, Black Power’s cultural and artistic wing. I remember some laudatory words in *Right On!*, the first album of the Original Last Poets, and the original soundtrack of the eponymous film, presented as the first feature film entirely controlled by black people. Recorded for the most part on New York City rooftops, we see the bards of a new genre declaiming their spoken word poetry to the sound of percussion and the backdrop of the skyline. ‘*Right On!*... is the beginning of new movies, where Black and 3rd World art is going.

Poetry/image/music ; this is the new electric drama form. Revolutionary revelation. All future movies will begin with this.’”

AND

“And there is the photo, on the back of the Original Last Poets’ first album, of a very young Gylan Kain, the group’s founder, standing next to Baraka. It was not long thereafter that, working under the name Kain, that he did the solo *Blue Guerilla*, a radical masterpiece in which the color blue gave him a poetic line of flight, the sole viable alternative allowing him to extract himself from the deadly plot that governs any and every identity politics. This blue guerilla has never been abandoned. Exiled in Amsterdam for more than thirty years, the poet ordained BAMB, or ‘Blue guerilla Arts Movement Mokum.’ Mokum is a word with Yiddish roots, and designates a safe haven in the Hebrew tradition : Mokum A for Amsterdam, Mokum B for Berlin ... history has shown that no Mokum exists when one is exiled.”

THE OTHERS

“Straram suffered in his fate as an exile. As he tells it, he managed to survive it only thanks to the blues and jazz, ‘the most beautiful expression of a colonized people.’ An embarrassing formulation redeemed by another, ‘guerilla

work,’ which he also uses, to better effect.”

T, J, R,
X, W

NO-ONE

“LeRoi Jones was unable to attend the Montreal Congress of Black Writers in October, 1968, but he did send a note to the students who had organized the Congress apologizing for his absence. That said, Ted Joans, himself an eminent black Beat author, was there. The list of attendees—thinkers, activists, writers—makes one head spin : the patriarch C.L.R. James ; the intellectual Walter Rodney, who was then active in Jamaica ; the Black Panther Stokely Carmichael and his wife ; the South-African singer Miriam Makeba ; the American militant James Forman ; Michael X, of the Black Muslims ; and, last but not least, another Jones, the influential African-Canadian activist Rocky Jones, who was also accompanied by his wife. The study group that formed in

Montreal in 1966-1967 around C.L.R. James, one of the most influential Marxists of his day, laid the groundwork for the organization of the 1968 Congress, which followed in the footsteps of the Congress of Black Writers in Paris, 1956, and in Rome, in 1959, both of which attracted considerably more media attention than the one in Montreal.”

AND

“When you mention it’s impossible not to recall that it was right around then that C.L.R. James was in Paris, working on *Facing Reality* with Grace Lee Boggs and Cornelius Castoriadis, from Socialism or Barbarism, a movement with close ties to the Situationist International. The anarchist Daniel Guérin, himself a member of Socialism or Barbarism, was close to Debord and to James, and published *Les Antilles décolonisées* in 1956.”

NO-ONE

“A mere ten years later Black Power was at its peak. The Montreal Congress was, naturally, very politicized, and the positions taken quite radical, leaving the many white sympathizers who attended caught between a rock and a hard place. There were also more marginal positions, as for example the one assumed by the African-Canadian Rocky Jones, who argued for an alliance between African-Canadians,

First Nation peoples, and the francophone community in Quebec!”

THE OTHERS

“Despite the numerous provocations, some white Québécois identified with Canada’s black communities and embraced some of the theses put forward at the Congress. It was from this simmering cauldron that emerged that strange identitarian projection encapsulated in the title of the autobiographer of the independentist author Pierre Vallières: *White Niggers of America.*”

AND

“The Congress was also used as the pretext to ban Walter Rodney from returning to Jamaica. The large show of solidarity in Kingston, known as the ‘Rodney Riots,’ that followed that decision was brutally repressed. Rodney eventually joined C.L.R. James in Tanzania, and it was there that he wrote *How Europe Underdeveloped Africa*, one of the books from that era that made a lasting impression on the young Gylan Kain, as well as on thousands of the young men and women associated with Black Power.”

S, I

NO-ONE

“Since then, some Canadian historians have written memorable pages about this history that ‘we have learned to forget,’ as the organizers of the Congress put it at the time. They show how the influence of these events played a capital role in political mobilization, and not just within Montreal’s black community, but well beyond it as well. Conceived as a revolutionary gesture, the re-appropriation of black history by blacks was a first, and crucial, step towards the construction of an antiracist front in Canada. This laid the groundwork that tipped the scales in the black emancipation movement in Canada: the occupation, in 1969, of the computer lab at Sir George Williams University, which has since then merged into Concordia University. The occupation, which lasted two weeks, was prompted by the impossibility of dialoguing with university authorities about the racial discrimination by one professor.”

AND

“A computer riot that ended in flames.”

THE OTHERS

“More than anything, it was the invention of a landscape of struggle: the immaculate whiteness of public space finally revealed its dark side. Thousands of punched cards and hundreds of meters of computer paper littering the streets ... impossible not to blacken them when trampling them under snow-covered shoes, especially by all those people who, opposed to the occupation, gathered at the entrance to the building and even went so far as to chant in unison: ‘let the niggers burn!’”

U

NO-ONE

“The incident also left a paper trail many kilometers long: the thousands of pages of paper briefs by the lawyers who defended the imprisoned students, along with the documents produced by militants—as, for example, the militants who founded the journal *Uburu*, which means ‘freedom’ in Swahili. It was one of the rare spaces where, at long last, the forgotten voices

of these various movements, as well as the “red power” of the indigenous populations, found an echo. The chants and choruses of the time had but one cry : Freedom.”

THE OTHERS

“It was a shockwave whose jolt was felt well beyond Montreal : word of the incident reached everywhere from Trinidad to Barbados, and almost led to the overthrow of the government in Trinidad, which at the time was run by Eric Williams, author of the classic *Capitalism and Slavery*, and a person close to C.L.R. James.”

AND

“Wait a minute. Aren’t we forcing a split here? I don’t recall Straram ever mentioning what we’re describing as two key moments in Montreal.”

P, C

NO-ONE

“He had left Montreal, disillusioned, and moved to California. At Berkeley, he photographed the Black

Panther militants demanding the liberation of Huey Newton.”

THE OTHERS

“But, coming back to the uprising in Montreal, we cannot forget that another Situationist didn’t miss the Sir George Williams affair. Joseph Edwards, known as Fundi, was a Situationist from the Caribbean. His real name was George Myers, he was originally from Jamaica, and he worked in the meat packing industry. His first texts, influenced by the work of C.L.R. James, were published in journal connected to the Black Power movement during the 1968 ‘Rodney riots’ in Kingston. Later on, aligned himself with the theses of the Situationists. He linked the self-management of workers’ councils, which he saw as the only possibility for direct democracy, to the anti-imperialism of Rastafarian philosophy ! In 1973, he made a map listing the many social struggles going on in the Caribbean. The map accompanied a record that contained some of his speeches, as well as extracts from Situationist texts. In the map and the record, Fundi shows the direct link between the occupation in Montreal and the riots in Trinidad.”

A, L

AND

“It’s bit as if Straram had left Montreal then in order to find, quite by chance, another Quebec through this young poet.”

AND

NO-ONE

“What is perhaps most striking about this Californian exile is the new mutation Straram undergoes. He starts calling himself Patrick Straram le Bison ravi (the Blissful Bison), he lets his hair grow long, tying it with a headband.”

“From Quebec to Kebek? With a K, like in Kanata? Or as in Kafka and his short parable about the desire to become an ‘Indian’? Should I read it to you? ‘If only I were an Indian, ready at once and on the running horse, askance in the air, trembling repeatedly in short intervals above the trembling soil, until one let go of the spurs, for there were no spurs, until one threw away the bridles, for there were no bridles, hardly noticing the land ahead as an evenly mowed turf, already without the horse’s neck and the horse’s head.’”

THE OTHERS

“It seems that very few people have noticed to what extent his projected himself into the figure of Peter Blue Cloud, whose indigenous name is Aroniawenrate. Born a Mohawk of the Turtle clan in the Kahnawake Reserve, in Quebec, Aroniawenrate was a young poet when he left Canada in 1969 and made his way to the Bay Area to be close to the Beats. His arrival coincided with the occupation, which would last almost two years, of Alcatraz Island, in the San Francisco Bay, by group of Native Americans called United Indians of All Tribes who claimed Alcatraz as Native-American territory. Blue Cloud edited the occupation’s newsletter, in which he combined the occupiers’ demands with poems. He died in 2011 ... in Montreal.”

D, L, Q

AND

“It was perhaps from the title of that short parable that Deleuze and Guattari started to conceptualize, in enormously

fruitful ways, the idea that becoming is opposed to the notion of history.”

NO-ONE

“How are we to understand Straram’s re-territorialization, his becoming-Indian? I can already hear objections, claims that it is impossible to broach that subject when one cannot speak with the same authorized and legitimate voice as the historical holders of that voice. But Straram’s behavior in this is the same he had exhibited in earlier and different occasions. True, he performs a gesture of capture, but it is a mimetic gesture, one coded already in his own past: Bison Ravi is Boris Vian. Straram shed a role to take on another. He continues his straddling at the ‘infinite speed of his undetermined becoming.’”

AND

“There is the photo of Deleuze that Straram cut into a strange geometric form, and that he pinned to the wall of his office. Alongside it we also find Nietzsche, Godard, and Henri Lefebvre.”

THE OTHERS

“An ideal community?”

NO ONE

“Or a metagraphic quartet, like a framed and pacified variation on the aberrant plot of his adolescence?”

AND

“Straram concludes a letter he wrote to Deleuze towards the end of his life with these words: ‘Cendrars says somewhere that the taste for the complete is a taste for death. But I think the opposite: one must change through eternal returns, mark the beginning of a becoming not governed by chance.’”

Translated from the French
by Emiliano Battista.



C.L.R. JAMES

You don't play with revolution

The text of the article is arranged in multiple columns, following the layout of a newspaper or magazine page. The columns are separated by thin vertical lines, and the text is in a small, dense font. The article appears to be a profile or an interview with C.L.R. James, discussing his political and intellectual contributions.

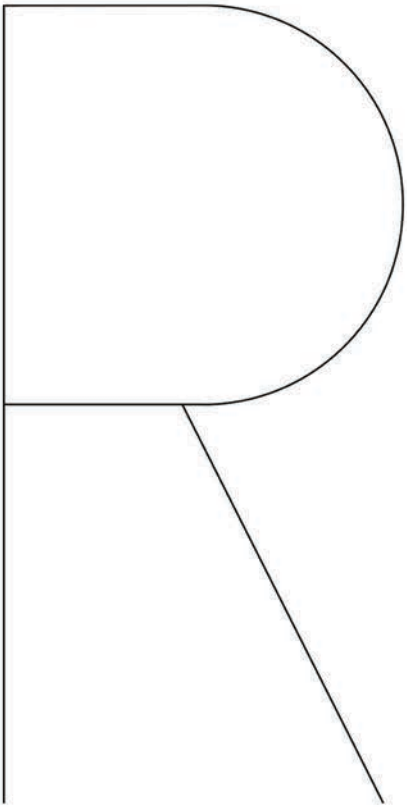
J



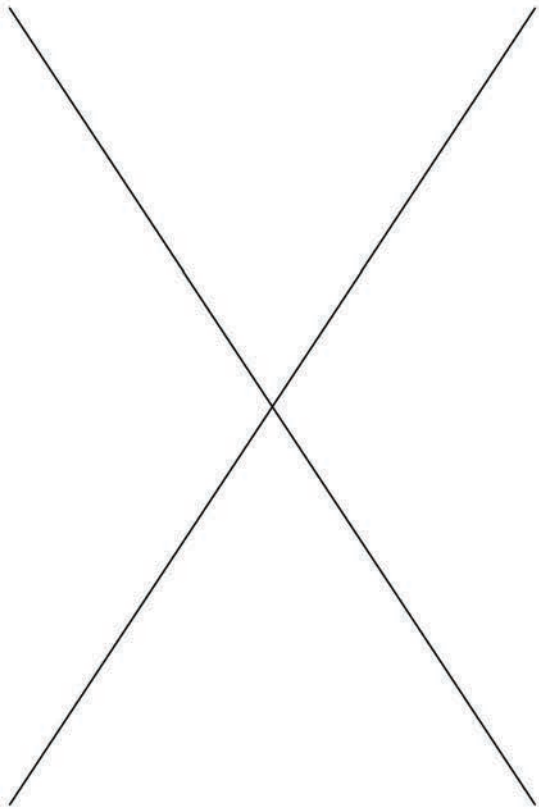
I
part of
retro-
sion the
in
seen the
regard-
his ad-
the last
red sen-
inquiries
rs of af-
oned an-
has gone
that he
turning
the oppo-
different
y involv-
seen put
? They
hired for
week but
could not
be.

'ged
ws

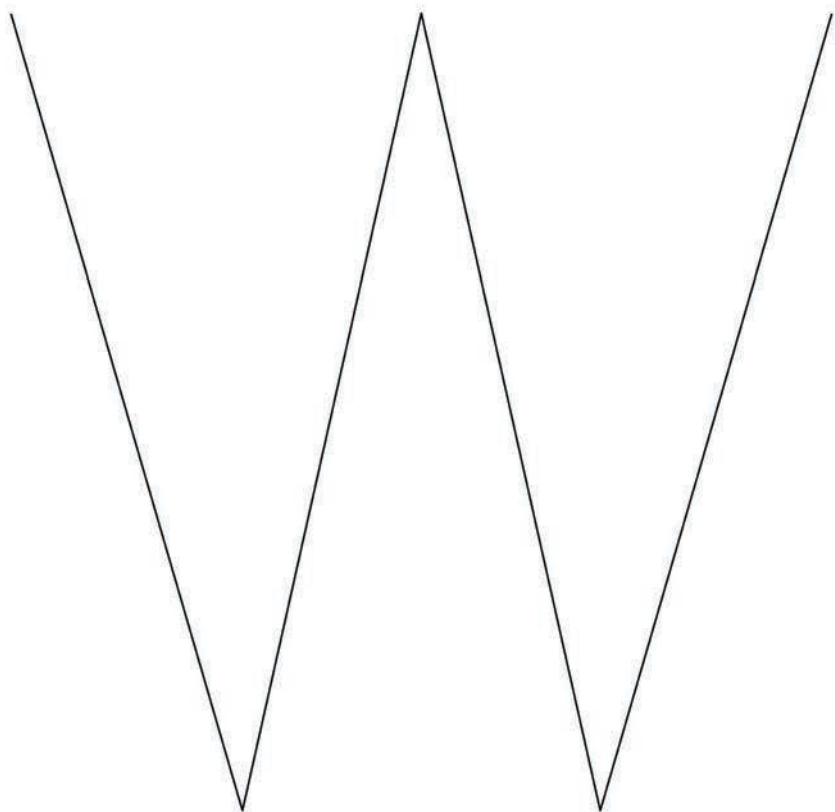
Rosie Douglas, left, confers with Prof. Walter Rodney who has been barred from Jamaica













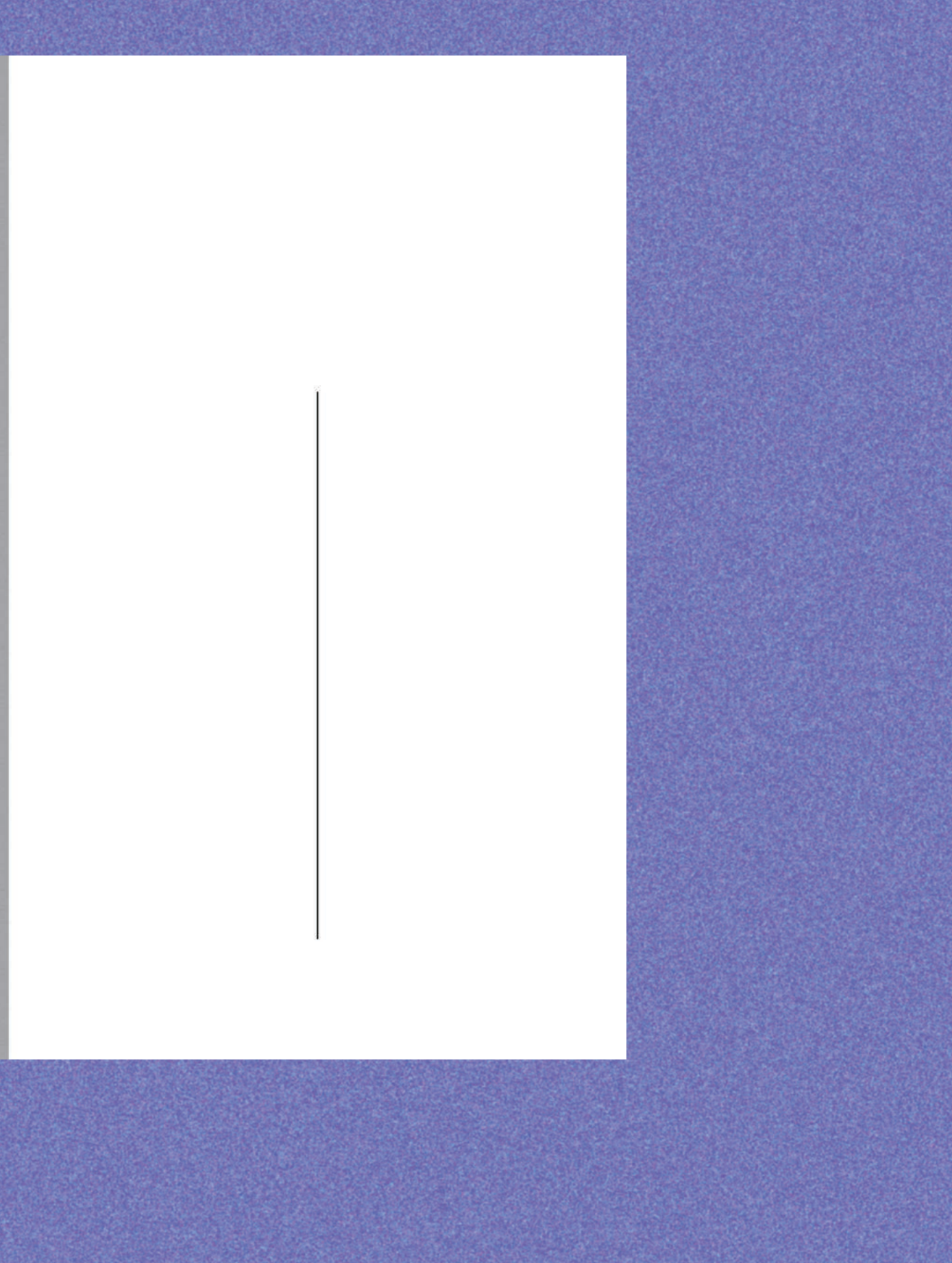
S



**cahier
pour
un
paysage
à
inventer**

gilles lecterc gaston miran louy caton
marie-france d'leary paul-marie lopatato
gilles hénault serge gerant marcel dubé
nager jean gilles ivain guy-michel débord
louis portogato patrick strarom

1





UHURU

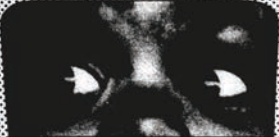
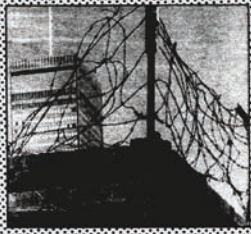


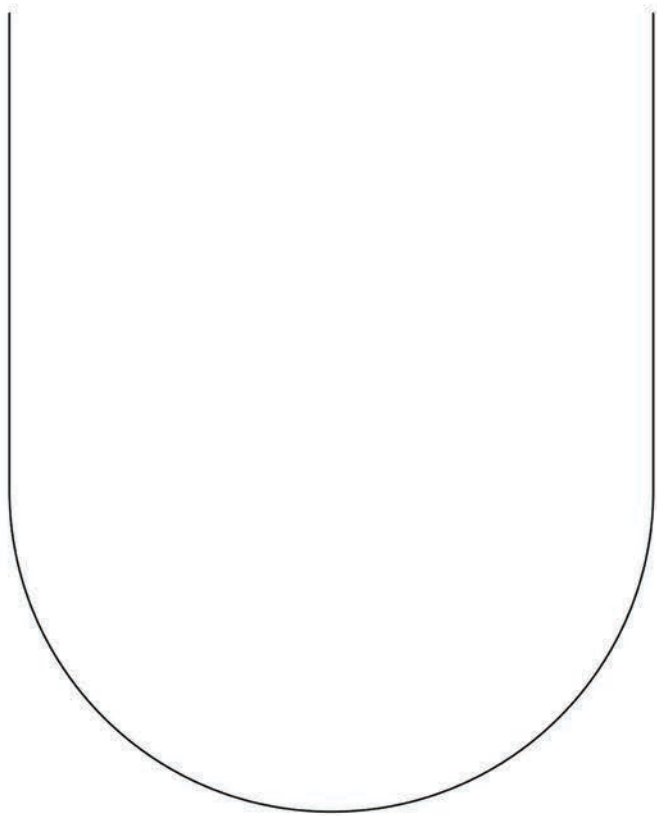
BLACK COMMUNITY NEWS SERVICE

VOL. 1-NO. 18-NOV. 18, 88

MONTREAL, CANADA

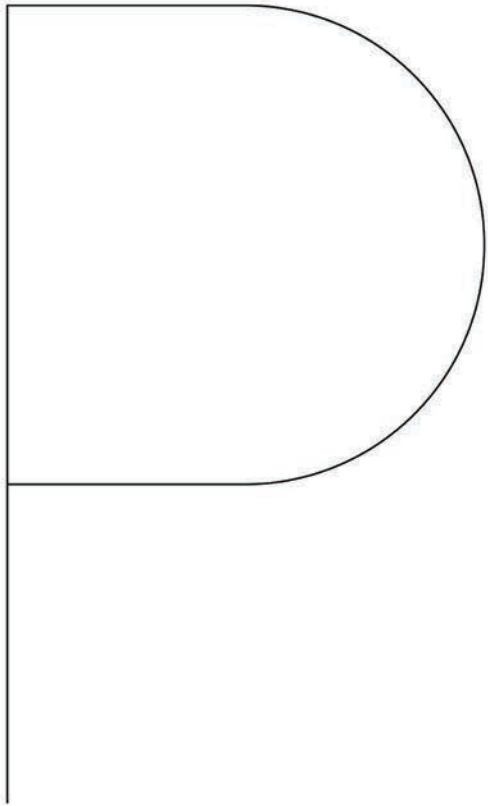
PRICE 18¢





89 • 70r





NONE SHALL ESCAPE

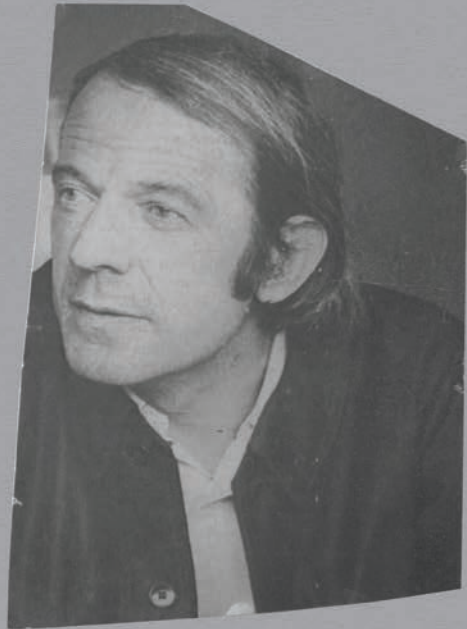
**Radical perspectives
in the Caribbean**

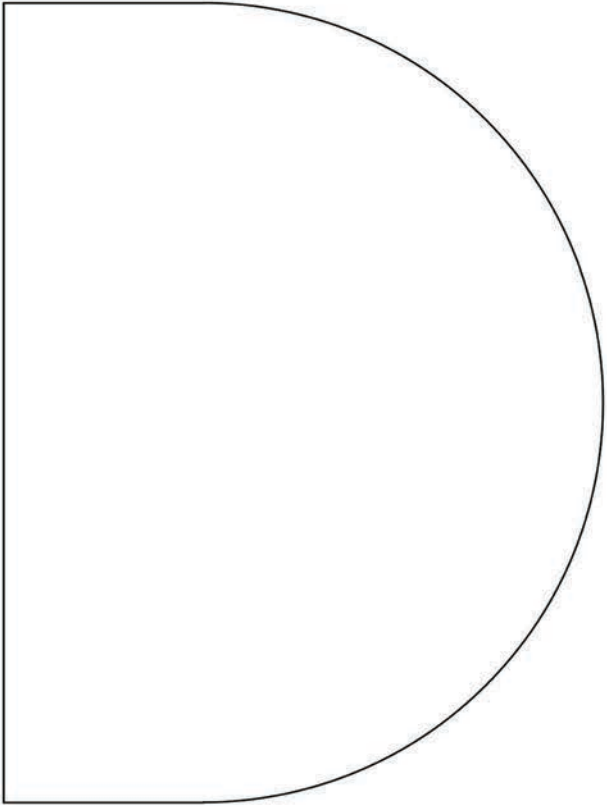


Fundi

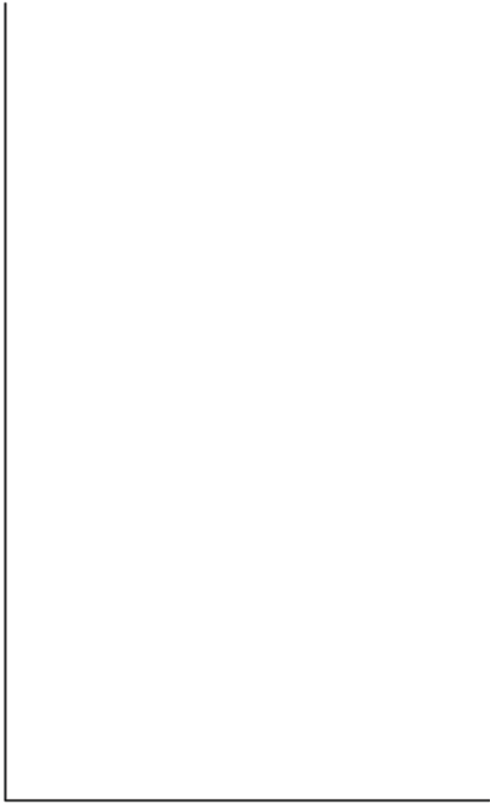
Caribbean Situationist

C

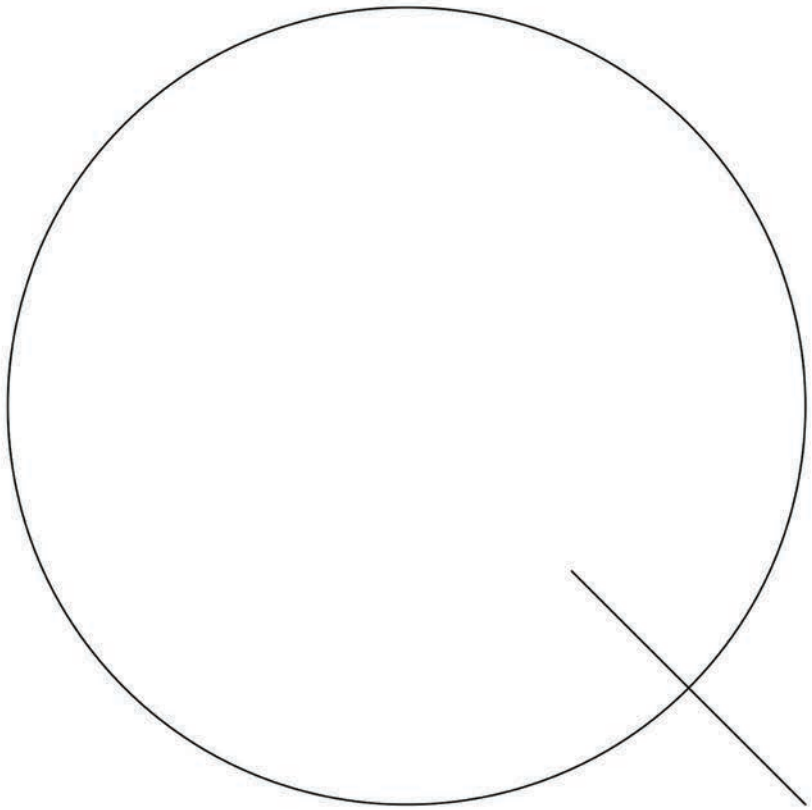












I could use it in a month or two in my Magazine MacLean's column, NOVICE
to GO, the only thing I kept when I left. L'icone de la
Vierge is magnificent, reminds me obviously Milichka, and thanks for
the general's quotation inside. Also perfect, on a wall of the cabin near
a picture of you, the

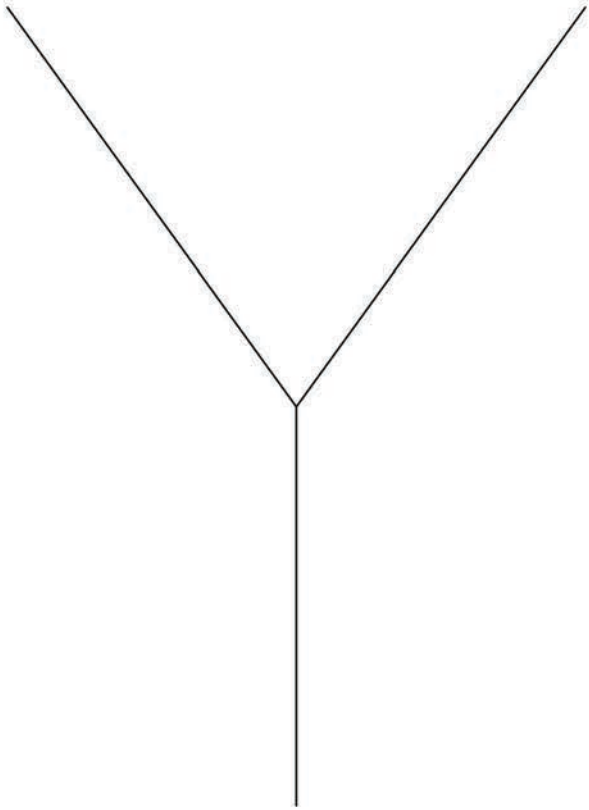
W. e. Expo 67 Theatre picture. Thanks a lot, my dear Makov.

It is for the unknown of my future. I'll have to go to Paris, or to a
limitroph country (since I'm a deserter), to fix the publishing of the
book in Paris. Then, I'll have one, if not two years to live somewhere.
I don't want to go back to Montreal before the book is on stands and with
a good critical structure. I want to live one year or two in a different
country a different way of life. Up to now, I think of two loves, where
I would like to live, but only if I can be useful, if I can work in a way
or another, probably writing in French, or, even better, I'm almost an
expert, working on a French radio program, in or for one of these two
loves: Cuba, or, and that's definitely the choice my octus-cochik
would prefer, because we would do this one or two years living in a foreign
country together,

Yugoslavia. Could you, please, tell me if there is anything I could
do in this country of yours I would like so much to live in. Writing,
radio, cinema... but I do speak French only (so this letter probably
shows you plainly, I hope you make something out of it). In something
like end of next summer or next fall, I'll have to have a job, for one
year or two. My first choice, if I can be of any use, is Yugoslavia. And
to be living somewhere I could see you sometimes, since I'm so fundamen-
tally involved in what you're doing with novices, and since I like so much
the Man you are, it'll be quite an experience, and a wonderful piece of
life, of great richness before I go back to torch-and-light in my Quebec.
Hoping there can be something for me to do in Yugoslavia, hoping you'll
answer me when you've got time, and expressing all of my (and Milichka's
the octus-cochik's) true, cinematic, graphic, birdly and drinking affec-
tion to you, thus spoke

Z
arasthousirran

Paul
Milichka
e 3/20/68



ARONIAWENRATE
BLUES CLAIR
CARRIBEAN SITU
DELEUZE
ELCANO
FORBIDDEN VILLAGE
GODARD
HONDO
INVENTED LANDSCAPE
JAMES (C.L.R.)
KOWASS
LEFEBVRE
MOKUM
NO-ONE
ORIGINAL LAST POETS
PANTHERS
QUARTET
RODNEY
SIR GEORGE WILLIAMS
TED
UHURU
VANIA
WHITE NIGGERS
X (MICHAEL)
YOUGOSLAVIA
ZARATHOUSRARAM

Un texte programmatique intitulé *Préface à l'unité scénique* *Personne et les autres* fut publié par le critique belge André Frankin dans le numéro 5 de *L'Internationale situationniste* en décembre 1960. Ce texte laissait entendre qu'une pièce de théâtre ou plutôt une unité scénique, possible forme d'un théâtre situationniste, était en cours d'écriture. À ce jour, nous n'avons pu retrouver aucune trace de cette œuvre théâtrale. Dès lors, nous avons décidé d'écrire une postface à cette préface. Afin de devenir *un personnage toujours nouveau à soi-même*, comme le préconisait alors André Frankin dans sa préface, nous avons décidé de faire émerger du titre trois rôles possibles : *Personne*, *Et*, et *Les autres*.

Recomposé ainsi sous forme d'une ellipse théâtrale, voici l'itinéraire labyrinthique qui nous a conduit à fabuler l'exposition *Blues Klair*.

Cette postface fait suite à une première tentative¹. Elle n'a nulle vocation à la clôture mais, au contraire, tente de se constituer en geste d'invitation à relire et à relier les acteurs dispersés d'une histoire qu'on a appris à oublier.

1. Vincent Meessen, *Postface To The Scenic Unit* *Personne et les autres*, The Belgian Pavillion at the 56th international art exhibition, La Biennale di Venezia. Distribué gratuitement avec le catalogue *Personne et les autres*, Milan, Mousse Publishing, 2015.

N

Sur un quai de métro à
Montréal.
Arrêt Guy-Concordia.

PERSONNE

— On s'était perdus et trouvés
quelque part entre Bruxelles,
Venise et Kinshasa.

ET

— Notre dialogue s'était alors
peuplé de tellement d'acteurs.
trices du passé, qui plus est
oublié.e.s pour nombre d'entre
eux.elles, que plus d'un.e
lecteur.trice s'y serait perdu.e.

LES AUTRES

— Pour mieux se retrouver
ailleurs et différent.e.s ?

PERSONNE

— D'autres se seront frayé.e.s
un passage vers le passé et les
labyrinthes inextricables de
l'histoire.

LES AUTRES

— Vers le passage du
Nord-Ouest de la modernité
coloniale ?

ET

— Ça me rappelle un extrait
des *Mémoires* de Guy Debord,
anti-livre composé uniquement
de citations détournées. L'une
d'elles, *L'histoire du passage du
Nord-Ouest* était une référence
aux *Confessions* de Thomas De
Quincey, opiomane mettant la
drogue au service de la dérive
urbaine au beau milieu du dix-
neuvième siècle. Il y pointait
la recherche d'un chenal
secret qui, à l'instar de quelque
antique légende de natifs de
l'archipel canadien, contait la
passe magique qui permet de
basculer sans transition d'un
espace à un autre.

LES AUTRES

— Psychogéographie
amérindienne ?

PERSONNE

— Renvoi à un imaginaire
autochtone qui aurait précédé
le striage méthodique de
l'espace et la cartographie des
Européens ?

ET

— C'est fascinant de voir
à quel point la cartographie
qui a influencé Debord n'est
justement pas d'abord celle
d'une capture mathématique de
l'espace mais celle des courants
et des mouvements, de ce qui
flue entre les territoires et que
les manuels de géographie de
sa jeunesse représentaient par
des flèches rouges, celles-là

même dont il s'inspira pour ses propres collages.

V

PERSONNE

— Il emprunta aussi au petit collage méconnu de son ami Ivan Chtcheglov, dans lequel des portions d'une carte géographique de la terre sont redéployées comme des îles flottantes sur un plan du métro parisien, le tout méticuleusement bordé de papier doré.

LES AUTRES

— Icône iconoclaste ! Ivan, aussi appelé Jean ou Vania par ses parents, était d'origine russe, fils d'un communiste réfugié, prêt à tout pour que son fils s'intègre. La portion la plus importante de la carte montre une partie de l'archipel canadien du passage du Nord-Ouest. En 1953 et 1954, rappelez-vous, ce type de collage était appelé par ses auteurs lettristes des métagraphies influentielles. Pari fondé sur le pouvoir agissant du remontage sauvage d'images et de textes.

ET

— On parle de passage, de Guy et puis de plan de métro, alors qu'on se trouve juste là sur le quai de Guy-Concordia à Montréal.

LES AUTRES

— Debord rimera éternellement avec désaccord ; dès lors qu'est-ce qui a bien pu organiser la rencontre hasardeuse de ces deux noms ?

PERSONNE

— Un coup de dés ?

ET

— Pas différent de ceux qui firent que la route d'Ivan Chtcheglov croisa un jour celle de Guy Debord et quelques jours plus tard, celle de Patrick Straram.

PERSONNE

— Comment prévenir amicalement notre actuel. le lecteur.trice s'il.elle n'a pas déjà commencé à lire entre les lignes ou carrément décroché ? Serions-nous occupés à produire une forme théâtrale sans représentation autre que celle du.de la lecteur.trice lisant à cet instant ?

ET

— Notre trame n'est-elle pas trop hasardeuse ? On s'essaie à faire en direct le récit de

notre dérive vers un territoire conflictuel : celui de l'oubli sciemment organisé. Avec un peu de chance, on arrivera à situer quelques articulations secrètes, peut-être un passage. Nul d'entre nous ne sait encore quelle mémoire insue nous aurions à recouvrer.

LES AUTRES

— On ne parle pas tant d'un passé qu'on n'a pas vécu et dont nous ne pouvons donc pas nous souvenir que de l'accès critique au présent d'une constellation improbable.

PERSONNE

— Dériver par la fabulation... s'exposer aux hasards d'une expérience de recherche anarchique, ça bifurque et ça prend la forme coudée de son objet, mais ça ne considère pas le passé comme un continent perdu.

LES AUTRES

— Notre récit sera centrifuge, il évoquera les liens, circonstanciés ou tissés, entre les productions désirantes de quelques résistants et fera émerger l'une ou l'autre bonne question pour la prochaine fois... c'est ça ?

ET

— On nous a déjà reproché d'avoir détourné la préface à *Personne et les autres* d'André Frankin, loin de ce qu'elle signifiait.

PERSONNE

— Il n'y a pas de legs qui puisse nous obliger, voire nous condamner à reproduire ce qui a été perdu. Le remettre en intrigue, en dehors des rails historiographiques, c'est en quelque sorte se demander ce qui aurait pu être et ce qui pourrait encore en advenir.

LES AUTRES

— En cela, le devenir s'oppose fondamentalement à l'histoire. On peut acter l'évènement, le figer comme effectuation d'un état des choses, l'enrégimenter dans un discours historique, mais on peut à l'opposé décider de le sonder par carottages, de le parcourir de manière désordonnée voire aberrante, de l'expérimenter comme une entité à actualiser, de faire de la fabulation une politique en soi !

ET

— Un peu abstrait tout ça. Plus concrètement ? Je préfère y voir clair que d'en savoir long.

PERSONNE

— Eh bien ! Prenons par exemple *Personne et les autres...* Il aura fallu passer des jours

dans les archives de Patrick Straram à Montréal pour y retrouver par hasard le tapuscrit original ! Il est bien signé du nom d'André Frankin, mais cette mention manuscrite et la datation du 30 juin 1960 sont de la main de Debord.

LES AUTRES

— Le jour de la déclaration d'indépendance du Congo !

PERSONNE

— *Personne et les autres, unité scénique en dix-huit dialogues*, une mention qu'on découvre aujourd'hui car elle fut éludée à la publication, tout comme le sous-titre « Théâtre en question », sûrement jugé redondant par Debord.

ET

— Question : quelle importance ?

PERSONNE

— Aucune sinon que la forme de notre dialogue n'est pas tout à fait inopportune !

LES AUTRES

— On écrit sur des tombeaux, dit la préface de Frankin qui, tout comme Straram, Debord, Chtechglov, n'est plus de ce monde.

PERSONNE

— Tous ces morts auront toujours leur « vie sans œuvre » pour les défendre. Et mieux que quiconque. À eux trois, ils ont ouvert une voie tellement féconde que beaucoup ont pu leur emboîter le pas.

ET

— Reste encore à les lire !

LES AUTRES

— Sans se méprendre.

PERSONNE

— Laissons les mort.e.s enterrer les mort.e.s, et les plaindre...
Notre sort sera d'être les premiers.mières à entrer vivant.e.s dans la vie nouvelle.

LES AUTRES

— Quelle vie nouvelle ? Celle de notre lecteur.trice ou une autre ?

ET

— Quand on relit Frankin, on comprend que le théâtre d'avant-garde était encore trop didactique à leurs yeux. L'unité scénique ça aurait été le roman représenté, la vie réelle rendue indistincte du rôle joué, un spectacle du négatif, sans autre intrigue que la réappropriation de son temps à soi. Un théâtre réalisé dans la vie. Autre version du dépassement de l'art.

— Le roman réalisé dans la vie... s'il y a une chose qu'on ne peut pas retirer à Patrick Straram, c'est bien ça ! La version papier de cette tranche de vie existe aussi comme roman intitulé *Blues clair*, mais jusqu'ici personne ne l'a lu en entier.

ET

— Réaliser sa vie comme œuvre signifie accomplir une vie sans œuvre. À ce niveau, Chtcheglov a mieux réussi que Straram ! Frankin épinglait volontiers l'extrême ambiguïté des artistes. La culture ne pouvait être une sphère autonome. C'est la vie personnelle qui devait se créer comme une œuvre faisant partie d'un tout social.

PERSONNE

— Dans une lettre de 1958, Debord, renouant alors avec Straram exilé au Canada, était conscient du risque à construire une force agissante dans le champ effectif de la culture et non plus en marge, comme à l'époque lettriste. Action périlleuse car « les puissances idéologiques et matérielles du commerce artistique peuvent finalement l'emporter et nous dissoudre », prévenait un Debord aussi résolu que lucide.

— Ok, c'est bon, hein ! On a assez glosé sur la prescience de Debord. Certes, sa correspondance compte plusieurs « Lettres du voyant », dont les lettres envoyées à Ivan entre 1953 et 1954 et qui se trouvent de manière encore non élucidée dans les archives de Straram à Montréal. Elles comptent de nombreuses pépites et, entre autres, l'un de ses rares dessins, un essai pour « une transposition baroque-influentielle du village défendu ». Le dessin représente une forteresse post-moderne avant la lettre, au milieu de laquelle trône une goélette au sec, monument dédié à son destinataire, Ivan.

ET

— Vaisseau fantôme du capitaine Debord ?

PERSONNE

— Si vous lisez sa seconde lettre envoyée à Straram au Canada, Debord s'en sert pour éclaircir quelques points. La poésie : oui, mais seulement s'il s'agit de comportements et de leurs décors ! Tout tourne alors autour de l'organisation de moments vécus, de la notion d'accomplissement direct par une communauté d'individus libres, liés seulement par ou pour cette liberté créatrice réelle.

ET

— Une libre association d'individus libres ?

LES AUTRES

— Ce rapport complexe des singularités au collectif est chez eux l'un des aspects les plus fascinants. C'est même l'un des points les plus intéressants de tout le mouvement, mais aussi l'un des plus grossièrement discutés par les commentateurs. trices.

ET

— On vous écoute...

LES AUTRES

— Sonder l'entrelacs de la praxis individuelle et collective... impossible à faire à rebours et depuis des textes. Il nous reste quelques témoins, des bribes de films, la correspondance et les récits des ancien.ne.s couchés sur papier par après... mais au final, rien qui ne soit pas déjà figé. Triste pour un mouvement qui a déplacé les lignes.

ET

— Triste mais inéluctable ! On pourrait commencer par se poser la question du hasard dans la construction de cette situation sans temps mort aussi appelée Internationale situationniste. Quand on en apprend plus sur les accidents des rencontres respectives,

on se demande comment s'est tramée cette complexe affaire ! Comment et pourquoi les gens se trouvent et s'affectionnent est tellement plus intéressant que leur biographie ! L'évènement plutôt que la méthode. Le hasard plutôt que la trame.

LES AUTRES

— En mai 1960 à Montréal, Straram édita *Cabier pour un paysage à inventer*, revue qui ne connut qu'un seul numéro. Il introduisit de manière vibrante la prose critique de ses ami.e.s au Canada. Le génial *Formulaire pour un urbanisme nouveau* de son ami Ivan et *Critique pour une construction de situations* de Debord, mis hors sommaire comme pour en appuyer l'importance. Et puis un texte d'Asger Jorn sur l'automatisme. Tout cela volait quand même bien au-dessus du reste... Straram avait un style enlevé et encore très situationniste lorsqu'il concluait : « Vivre est critique. Il faut concevoir et faire une critique qui soit une vie. »

ET

— On sent là-dedans aussi l'influence dialectique d'un Henri Lefebvre, dont *La critique de la vie quotidienne* avait touché tou.te.s les situs et en particulier Frankin. Ses contributions à la revue recèlent quelques formules d'un mysticisme prophétique aussi marxiste qu'il est nietzschéen. Dans la revue de

l'Internationale situationniste, les esquisses programmatiques de Frankin s'ouvrent d'ailleurs par une citation de Nietzsche : « Zarathoustra est heureux que la lutte des castes soit passée... »

enfance, l'alter ego qui lui permet de découvrir l'altérité en lui et, par la même occasion, la fiction.

PERSONNE

— Au fond, peu importe, quand le hasard fait bien les choses, il percute la trame et la fait trembler !

Z, E, K

ET

— Il y a ce dessin très intrigant réalisé par Straram à l'adolescence. Une trame aberrante ! Jeu déréglé ? Exercice d'indiscipline scolaire ? Aventureux carton de tapisserie ? Plan codé pour « faire de la musique avec des mots », comme annoncé par Mallarmé dans une note de prépublication à *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* ?

PERSONNE

— De tous les personnages autofictionnels que Straram s'est inventé, le plus séduisant est sans doute Zarathoustraram !

ET

— Un bon mot, certes, mais pas vraiment un personnage !

PERSONNE

— Trame signifie aussi énigme.

LES AUTRES

— Pas si sûr. Straram avait compris un truc. On ne se confond pas avec un rôle déterminé. Le hasard dispose de nos vies et les rôles sont disponibles. Selon les époques, il a ainsi pu s'appeler Texlor, Leiris, Pierre Elcal ou Patrick Elcano, Zarathoustraram ou Le Bison ravi ! Pas un nom de personnage qui ne soit un emprunt. Sauf peut-être pour Kowass, personnage de son

ET

— C'est le graphe d'un jeune *homo ludens* qui sait qu'il va bientôt dépasser les limites du cadre plane imposé par la famille et la société, contrevenir à la règle et s'enfoncer dans l'outre-mesure.

PERSONNE

— Du haut de ses quinze ans, Straram construit son propre piège comme un jeu. Il planifie

ses errances à venir. Il s'invente son propre labyrinthe, celui de l'envers du monde qu'il faut transformer par soi-même. Grave et lucide sous les dehors du jeu et de l'évasion.

ET

— Jeu de mots croisés d'une vie vécue dans et à travers l'œuvre des autres. Tissant en citant. Diagramme des mille et unes errances et rencontres qui viendront peupler une solitude abyssale.

LES AUTRES

— Invention d'un paysage inaugural. Bientôt, il quitterait la case *maison* pour s'aventurer à Saint-Germain-des-Prés et subvenir à ses besoins en passant des disques de jazz dans les bars. Dans un texte de 1954 décrit par Straram comme une esquisse de territoires à explorer entre texte, son et image, *L'Almanach de Mixcoatl*, il établit très clairement ce qui apparente son écriture à celle d'une jam de bluesmen et à l'improvisation jazz. Son projet d'improvisation littéraire est là : jazzier le texte.

PERSONNE

— Straram venait de quitter Paris pour la Colombie-Britannique. Il voulait rencontrer l'un de ses auteurs favoris, Malcolm Lowry, exilé dans la banlieue de Vancouver. Mais en réalité, il avait déserté, refusant de

prendre part aux guerres coloniales en Algérie ou en Indochine. Et puis il était devenu père et faisait la traversée pour suivre son épouse canadienne. En 1958, il termine son roman *Blues clair* alors qu'il renoue avec Debord, fréquenté intensivement au Quartier latin en 1953-1954, avant que leurs routes ne se séparent. Straram avait en fait quitté l'Internationale lettriste en solidarité avec Ivan, exclu.

B, G

ET

— Alors qu'Ivan écrivait *Bleu Insomnie*, roman disparu, Straram terminait en face de lui *Les bouteilles se couchent*, seulement publié en partie après sa mort. Il rêvait déjà de *Blues clair*, demeuré lui aussi inédit. *Blues clair* : somme en quatre parties apparemment sans lien et construite sur le modèle exact d'un blues. Straram toujours sous la coupe de Nietzsche et de son « sans musique la vie est une erreur, une fatigue, un exil. » Cette non-publication fut une grande déception, si bien que ce titre fera un retour constant et

symptomatique dans son travail de chroniqueur, de critique ou d'auteur, jusqu'à devenir le titre générique de toute ses productions écrites à partir du début des années 1980.

PERSONNE

— « Les deux mots de *Blues clair* comme foyer de l'œuvre ? C'est tellement limpide ! Il faut entendre la dialectique à l'œuvre dans l'énigme du titre comme un sensible à élucider. « Blues clair : Je tiens cette association pour l'une des synthèses captivantes esquissées dans l'analyse de la sensibilité, la première qui m'importe dans vivre. Elle correspond plus ou moins à ce désespoir lucide que connaissent bien tous les moins mauvais de notre génération » ; ou, comme il écrivit plus tard : « On établit certaines relations pour y voir clair ou n'y rien voir mais le savoir ou comme parfois on tient à la mémoire de ce qui fait voir clair » ; ou rephrasé au détour du *Cabier pour un paysage à inventer* : « parce que je reconnais sensiblement et lucidement la nécessité vitale d'une critique, je me place volontairement en état d'insurrection. » Pas étonnant que la fameuse maxime de Godard « mettre des images claires sur des idées floues » ait fait mouche. Dans son sillage, Straram proposera plus tard son *Blues clair* comme « un autre Viêt-nam, faire un Québec libre, dire des actualités tric Continentales. Un folk-rock de guerilla... »

LES AUTRES

— *Blues clair*, même cela est déjà une citation, étant donné qu'il s'agit d'un titre du jazzman Django Reinhardt, le gitan prodigieux qu'il a écouté tant de nuits dans une cave du sixième arrondissement, et dont ce titre le bouleverse toujours autant. Mais ce *Blues clair* est un feeling qui a une autre origine lointaine, celle des chants de travail et de lutte des blues people !

H, O, M

ET

— *Blues people*, n'est-ce pas le titre du livre de l'écrivain, dramaturge, poète beat et militant noir américain LeRoi Jones, que lisent à voix haute les Black Panthers dans *One + One* de... Jean-Luc Godard, tandis que les Stones enregistrent *Sympathy for the Devil* en studio ? *Blues people*, première approche politique de l'histoire de la musique noire américaine par l'un d'eux.

PERSONNE

— Très en vue dans le milieu littéraire, Jones s'était ensuite fait connaître du grand public à New York par sa réécriture du *Hollandais volant* de Wagner, dont il n'avait gardé que le titre. La pièce *The Dutchman*, un huis clos où, à présent, sexe et race constituaient les deux ressorts dramatiques d'un impossible pacte interracial sain et équilibré. Soit dit en passant, ça se déroulait aussi dans une rame de métro. La pièce fut traduite et jouée au théâtre à Paris sous le titre *Le métro fantôme*. Med Hondo, alors jeune comédien et future figure de proue d'un cinéma militant africain, y incarnait le rôle du Noir. Quand Godard l'a vu sur scène, il l'a embauché pour en rejouer une scène.

ET

— Godard colonisant Jones diraient les mauvaises langues.

LES AUTRES

— Jones détournant Wagner leur répondraient d'autres.

PERSONNE

— Pourquoi pas plutôt Jones comme phare d'une nouvelle conscience critique à qui rendre un hommage ? Straram aussi s'en inspira. Jones avait une stature impressionnante. Radicalisation faisant, lui aussi allait bientôt changer de nom. Le désormais nommé Imamu

Amiri Baraka allait fonder le Black Arts Movement, l'aile culturelle et artistique du Black Power. Je me souviens de ses mots élogieux sur *Right On!*, premier album des Original Last Poets et bande originale du film éponyme présenté comme le premier long métrage entièrement sous contrôle noir. Tourné en grande partie sur les toits de New York, on voit ces poètes d'un nouveau genre déclamer leur *spoken word* sur fond de congas et de skyline. « *Right On!*...est le commencement d'un nouveau cinéma vers lequel les noirs et le Tiers Monde se dirigent ! Poésie/image/musique : c'est la nouvelle forme de drame électrique. Révélation révolutionnaire. Tous les films du futur commenceront par cela. »

ET

— Il y a cette photo qui figure au dos de l'album des Original Last Poets, sur laquelle on voit le tout jeune Gylan Kain, fondateur du groupe, à la droite de Baraka. Sous le simple nom de Kain, il allait bientôt commettre en solo *Blue guerilla*, un chef d'œuvre radical où le bleu lui offrirait une ligne de fuite poétique, seule alternative viable pour s'extraire de la trame mortifère sur laquelle se meuvent toutes les politiques de l'identité. Cette *blue guerilla* n'a jamais été abandonnée. En exil depuis plus de trente ans à Amsterdam, le poète y a décrété le BAMB pour Blue guerilla

Arts Movement Mokum. Le dernier mot d'origine yiddish désigne un lieu d'exil sûr dans la tradition juive : Mokum A pour Amsterdam, Mokum B pour Berlin... l'histoire a montré qu'aucun Mokum n'existe lorsqu'on est exilé.

LES AUTRES

— Straram a vécu sa condition d'exilé comme une souffrance. De son propre aveu, il a survécu grâce au blues et au jazz, « la plus belle expression d'un peuple colonisé », formulation embarrassante rachetée par celle de « travail de guerilla » qu'il utilisa aussi, avec plus de réussite.

T, J, R,
X, W

PERSONNE

— Le Roi Jones n'avait pas pu participer au Congrès des écrivains noirs de Montréal en octobre 1968. Il avait envoyé un petit mot d'excuse aux étudiants organisateurs. En revanche, l'autre éminence

noire beat Ted Joans y était. La liste des participant.e.s, qu'ils.elles soient penseurs.euses, activistes ou écrivain.e.s, donne le tournis : aux côtés du patriarche C.L.R. James, l'intellectuel Walter Rodney, alors actif en Jamaïque, le Black Panther Stokely Carmichael et son épouse, la chanteuse sud-africaine Miriam Makeba, le militant américain James Forman, Michael X des Black Muslims, sans oublier cet autre Jones, influent activiste afro-canadien : Rocky Jones, accompagné lui aussi de son épouse. Le groupe d'étude réuni à Montréal en 1966-1967 autour de C.L.R. James, l'un des plus influents marxistes de son époque, prépara le terrain à l'organisation de ce congrès qui s'inscrivait dans la filiation directe des congrès des écrivains noirs de Paris en 1956 et de Rome en 1959, bien plus médiatisés.

ET

— Mentionner ces années-là, c'est aussi se rappeler qu'à cette époque, C.L.R. James était à Paris, occupé à rédiger *Facing Reality* avec Grace Lee Boggs et Cornelius Castoriadis de Socialisme ou Barbarie, un mouvement alors proche de l'Internationale situationniste. Daniel Guérin, anarchiste et autre membre de Socialisme ou Barbarie, proche tout à la fois de Debord et de James, publiait de son côté *Les Antilles décolonisées* dès 1956.

PERSONNE

- À peine dix ans plus tard, le Black Power était à son apogée. Le congrès de Montréal était logiquement très politisé et les prises de position très tranchées, prenant les nombreux.euses sympathisant.e.s blanc.he.s présent.e.s entre deux feux. Il y avait des positions plus marginales, comme celle du Canadien Rocky Jones, qui était favorable à une alliance entre Noir.e.s canadien.ne.s, Autochtones des Premières Nations et Québécois.es francophones!

LES AUTRES

— Malgré les nombreuses provocations, certain.e.s Québécois.es blanc.he.s se sont identifié.e.s aux Noir.e.s du Canada et en ont épousé certaines thèses. C'est de ce bouillonnement que sortit l'étrange projection identitaire des *Nègres blancs d'Amérique*, titre de l'autobiographie de l'auteur indépendantiste Pierre Vallières.

ET

— Ce congrès fut en outre utilisé pour interdire à Walter Rodney de rentrer en Jamaïque. S'ensuivit un large mouvement de soutien à Kingston qui fut durement réprimé : les « Rodney riots ». Il ira ensuite rejoindre C.L.R James en Tanzanie et c'est là qu'il écrira *How Europe Underdeveloped Africa*, un des

quelques livres de l'époque qui a fait une impression durable sur le jeune Gylan Kain et des milliers de jeunes issu.e.s du Black Power.

S |

PERSONNE

— Quelques historien.ne.s canadien.ne.s ont depuis écrit des pages mémorables sur cette histoire *qu'on a appris à tous à oublier*, comme le disaient déjà les organisateurs.trices du Congrès. Ils.elles montrent à quel point encore l'influence de ces événements a été capitale dans la mobilisation politique, et ce, bien au-delà de la communauté noire montréalaise. Conçue comme geste révolutionnaire, cette réappropriation de l'histoire des Noir.e.s fut un premier mouvement clef dans la construction d'un front anti-raciste au Canada. Sur ces bases allait se construire le moment de bascule de l'émancipation des Noir.e.s du Canada : l'affaire Sir George Williams, du nom de cette université intégrée depuis à l'Université de Concordia.

Deux semaines d'occupation du centre informatique de l'université en représailles à l'impossible dialogue avec les autorités universitaires au sujet du racisme caractérisé d'un professeur.

ET

— Un « *computer riot* » qui se termina dans les flammes.

LES AUTRES

— Ce fut aussi l'invention d'un paysage de lutte : immaculée blancheur de l'espace public enfin révélé dans sa face sombre. Des milliers de cartes perforées, des centaines de mètres de papiers informatiques qui jonchaient les rues... impossible de ne pas les noircir de ses semelles enneigées, surtout par ceux. celles qui, amassé.e.s au pied du Hall building et opposé.e.s à cette occupation, allèrent jusqu'à crier un : « let the niggers burn ! »

U

PERSONNE

— L'affaire laissa aussi d'autres kilomètres de papier : ceux des milliers de pages des dossiers d'avocat.e.s qui défendaient les étudiant.e.s emprisonné.e.s et puis les papiers produits par les militant.e.s. Comme ceux.celles qui montèrent le journal *Uburu*, signifiant « liberté » en swahili. Ce fut l'un des rares espaces où, enfin, les grand.e.s oublié.e.s de ces diverses mobilisations, la « red power » des peuples autochtones, trouvèrent un écho. Les chants et les refrains d'alors n'avaient qu'un cri : Liberté.

LES AUTRES

— Ce fut une onde de choc dont les secousses se firent ressentir bien au-delà de Montréal : de Trinidad à la Barbade, l'affaire fut relayée et mena quasi à un renversement du gouvernement à Trinidad, alors dirigé par Eric Williams, auteur du classique *Capitalism and Slavery*, un proche de C.L.R James.

ET

— Attendez une minute. On ne serait pas en train de forcer un grand-écart ? Je ne me rappelle pas que Straram ait

évoqué ce qu'on décrit comme deux moments clefs à Montréal.

P, C

PERSONNE

— Il avait quitté Montréal, désabusé. Il était parti vivre en Californie. C'est à Berkeley qu'il photographia les militant.e.s des Panthers appelant à la libération de Huey Newton.

LES AUTRES

— Mais parlant du soulèvement à Montréal, un autre situationniste isolé, lui, n'a pas manqué l'affaire Sir George Williams. Joseph Edwards dit Fundi, le situationniste des Caraïbes..., de son véritable nom de George Myers, était un ouvrier d'origine jamaïcaine qui travaillait dans le secteur de la viande. Ses premiers écrits, influencés par C.L.R James, avait été publiés dans un journal proche du Black Power à l'occasion des « Rodney riots » de 1968 à Kingston. Plus tard, il se rallia aux thèses situs. Il maria l'autogestion des conseils ouvriers, qu'il pensait être la seule possibilité de

démocratie directe, avec l'anti-impérialisme de la philosophie rastafari ! En 1973, il édita une carte listant les nombreuses luttes sociales dans les Caraïbes. Elle accompagnait quelques-uns de ses discours gravés sur sillons et des extraits de textes situationnistes. Le lien direct entre l'occupation de Montréal et les émeutes à Trinidad y était clairement établi.

A, L

ET

— Le plus étonnant peut-être, dans cet exil californien, c'est la nouvelle mutation qui s'opère pour Straram. Désormais, il se fait appeler Patrick Straram le Bison ravi et porte les cheveux longs noués à la façon autochtone.

LES AUTRES

— Il semble que peu de gens aient jusqu'ici remarqué à quel point il se soit projeté dans la figure de Peter Blue Cloud, Aroniawenrate de son nom autochtone. Originaire du clan Tortue du peuple Mohawk relocalisé dans la réserve de Kahnawake, Québec, c'est en

1969 un jeune poète qui a quitté le Canada pour côtoyer la mouvance beat de la Bay Area. Au large de San Francisco, sur l'île d'Alcatraz, vient alors de débiter une occupation qui va durer de très longs mois. Sous la coupole des « Indiens of all tribes », Alcatraz est réclamé comme territoire. Blue Cloud dirige alors la newsletter de l'occupation, mêlant revendications et poèmes. Il est décédé en 2011 à... Montréal.

ET

— Un peu comme si Straram avait à l'époque quitté Montréal pour retrouver par accident un autre Québec à travers ce jeune poète.

PERSONNE

— Du Québec au Kébék ? Avec un K comme dans Kanata ? Ou comme dans Kafka et sa petite parabole du désir de devenir indien ? Je vous la relis ? « Si on était un indien donc, toujours prêt, et monté sur un cheval qui court, fendant l'air, toujours secoué par un sol inégal, jusqu'à ce que l'on laisse des traces d'éperons, bien qu'il n'y ait pas d'éperons, jusqu'à ce que l'on jette les rennes, bien qu'il n'y ait pas de rennes, et que l'on voit difficilement le territoire devant soi, lisse lande tondue, déjà sans cou et tête de cheval. »

D, L, Q

ET

— C'est peut-être du titre de ce court texte que Deleuze et Guattari sont repartis pour conceptualiser, de manière tellement constructive, leurs devenirs opposés à la notion d'histoire.

PERSONNE

— Comment comprendre la reterritorialisation de Straram, son devenir-indien ? J'entends déjà d'ici monter certaines remarques quant à l'impossibilité d'aborder ce sujet sans la parole autorisée et légitime de ses détenteurs historiques. Straram se comporte ici comme avant et ailleurs. Certes, il accomplit un geste de capture, mais celui-ci est mimétique et d'abord codé dans son propre passé : Bison ravi, c'est Boris Vian. Straram quitte un rôle pour en endosser un autre. Il continue sa chevauchée « à la vitesse infinie de son avenir indéterminé. »

ET

— Il y a cette photo de Deleuze découpée dans une étrange forme géométrique par Straram. On la retrouve épinglée à son mur face à son bureau. À ses côtés, on

reconnait Nietzsche, Godard et
Henri Lefebvre.

LES AUTRES

— Communauté idéale ?

PERSONNE

— Ou quartet métagraphique
comme une variation cadrée et
apaisée sur la trame aberrante
de son adolescence ?

ET

— Écrivain à Deleuze,
Straram, au seuil de sa vie,
conclut comme ceci : « Cendrars
a dit quelque part que le goût de
l'achevé était le goût de la mort.
Mais je crois au contraire, et
par les éternels retours comme
il faut s'y changer, marquer
le début d'un devenir pas par
hasard. »

Patrick Straram
Blues clair

×

Blues clair

Eric Fillion

Patrick Straram

Blues clair × Blues clair

ERIC FILLION

Blues clair, as experienced by Patrick Straram, born Patrick Marrast, is first and foremost the “dialectic of an adventure.”¹ Born in Paris on January 12, 1934, Straram was a drifter; he skipped school, ran away, wandered, hung out in the jazz clubs of Saint-Germain-des-Prés, and travelled through Italy and Spain before ending up in Canada in April 1954. For the first four years, he lived in British Columbia before moving on to Quebec. In the alcohol-fuelled months leading up to his trans-Atlantic voyage, he took part in the excesses of the Lettrist International (Internationale lettriste). By the time his former associates, namely Guy Debord, founded the Situationist International in the summer of 1957, Straram was nowhere near any revolutionary centres. Nevertheless, he considered himself a member of this group, although he never managed to establish a North American counterpart. Living in exile, he rejected the dictates of any singular mindset, preferring instead to devote himself to a life of writing and transience as a way to “see things clearly.”²

His first real *Blues clair*, an unpublished account written in British Columbia at the turn of 1958, segues into another *Blues clair* written in California ten years later, marking the end of Straram’s first decade in Quebec. His second

exile on the West Coast came after a string of disappointments and a general feeling of despondency toward the Montreal of that time. More importantly, it was a chance to recalibrate and consider his next move. Straram’s approach was twofold—“two parts experience and two parts writing, as in two parts location and two parts alcohol”³—all to the rhythm of blues and jazz; for him, music and writing were inseparable.

As an obsession and a writing project, Straram’s *Blues clair* was the expression of a dialectical practice, where presence and feeling were an integral part of an individual’s ability to continually take stock of his life—that is, the capacity for self-reckoning—while also situating himself and establishing allegiances. “One can never say it enough,” Straram stated: “TAKING STOCK OF ONE’S LIFE IS FUNDAMENTAL TO PLACING ONESELF IN SITUATIONS.”⁴ In other words, we must examine his multiform *Blues clair* as a litmus test of the present moment, a constant process through which he aspired to a truly Quebecois future for both himself and the French Canadians he identified with in the 1960s. This essay will explore Straram’s relationship to writing and music through this perspective. It continues a series of reflections that first began

1. Patrick Straram, “De celui qui ce soir-là jouait,” *LIBERTÉ* 3, no. 5 (November 1961): 737.
2. Patrick Straram, “Bluesologie,” *LIBERTÉ* 3, no. 2 (March–April 1961): 524.
3. Patrick Straram, “Envoi,” in *IRISH COFFEES AU NO NAME BAR & VIN ROUGE VALLEY*

OF THE MOON (Montreal: Hexagone/Obscène nyctalope, 1972), 5.

4. Patrick Straram, “Les divertissements: Godard, une difficulté d’être exemblaire,” *PARTI PRIS* 1, no. 7 (April 1964): 57. Straram never explained what he meant by “Inventaire de ses propriétés” (translator’s note: literally, an inventory of

one’s property, but which could also mean to take stock of one’s life or to reckon with oneself), but his writing suggests that this practice involves developing self-awareness in relation to the world through reflexive writing.

as part of Vincent Meessens's exhibition *Blues Klair*, a presentation of individual and collective trajectories that grew out of anti-colonial solidarities brought forth by several exiled figures, those of Gylan Kain in the filmic installation *Ultramarine* and of Straram, who stood their ground against a backdrop of passionate improvisations.⁵

WANDERING IN SOLIDARITY

A conscientious objector, Straram evaded military service, demonstrating his support for the Algerian War of Independence by crossing the Atlantic and an entire continent in 1954. He also left in response to an invitation from his in-laws who lived on Vancouver Island; his wife, Lucille, was pregnant with their second child. A few weeks after his departure, he resigned from the Lettrist International, a collective of left-wing artist-theorists whose bold irreverence drew contempt from the establishment. "A mental illness has invaded the planet: banalization,"⁶ Ivan Chtcheglov (aka Gilles Ivain) stated before his own resignation (or exclusion, as Debord would claim) from the group.⁷ Straram left the group in solidar-

ity with his loyal friend, drinking companion, and pioneer of the *dérive*.

But Straram might also have been seeking to escape—through exile, defection, and an itinerant life—the banal, sedentary reality of his marriage. In British Columbia, he moved from job to job and from hotel to tavern, before eventually working at a lumber mill in the hamlet of Donald, in the middle of the Rocky Mountains, and as a clear cutter stationed along the Trans-Canada highway, far from home. Despite working among others during this entire period, he lived a sort of solitary existence. This he preferred, he said, to "the isolation of marriage."⁸ These experiences inspired his writing.

Straram moved to Quebec in June of 1958, just as the province was on the verge of several major transformations. He arrived "with a handful of books, papers, records, his typewriter, and a record player,"⁹ hoping to settle down after too much time in the mountains. His integration into Montreal's cultural milieu was remarkable: he worked at Radio-Canada, helped found the Centre d'art de l'Élysée (Quebec's first repertory cinema), and appeared in

5. BLUES KLAIR had at its centre another exiled figure: Gylan Kain, a founding member of the Original Last Poets, whose rhythmic and passionate scansion would have impressed Straram had the two met face-to-face.

6. Gilles Ivain, "Formulaire pour un urbanisme nouveau," *INTERNATIONALE SITUATIONNISTE*, no. 1 (June 1958): 17.

7. The following note accompanies the text: "In October 1953, the Lettrist International adopted this report on urbanism by Gilles Ivain, which was a decisive element in the new direction taken by the experimental avant-garde at the time."
8. For a detailed account of the events leading up to this

separation and a discussion on the relationship between Patrick Straram and Ivan Chtcheglov, see: Jean-Marie Apostolidès and Boris Donné, *IVAN CHTCHEGLOV, PROFIL PERDU* (Paris: Éditions Allia, 2006). See also: Pierre Rannou, "Des véritables rapports de Patrick Straram le Bison ravi avec l'Internationale lettriste et l'Inter-

nationale situationniste," *INTERVENTION* 93 (spring 2006): 40–44.

8. Patrick Straram, "Tea for one," *Écrits DU CANADA FRANÇAIS*, no. 6 (1960): 128.

9. *Ibid.*

films by Claude Jutra (*À tout prendre*, 1963), Jean-Paul Bernier (*La terre à boire*, 1964), and Jacques Godbout (*Fabienne sans son Jules*, 1964). He wrote for *Cité libre*, *Liberté*, and *Situations*, and launched the first issue of *Cabier pour un paysage à inventer*, a one-off project aimed at supporting Debord in his situationist aspirations—and at reconnecting with him.

Straram found his true community with *Parti pris*, a political and cultural magazine aimed at promoting the foundation of an independent, secular, and socialist State. He wrote several columns where he honed his critique of everyday life and passion for jazz, describing this music as a revolutionary praxis given its proximity to African-American militancy and its ability to energize human relationships through improvisation. Straram drew from Marxist-Leninist sources but never indentured himself to any particular groupuscule. Much like his *Parti pris* associates, he believed that, as far as “decolonizing socialism”¹⁰ went, Quebec’s transformation had not gone far enough.

By the mid-1960s, Straram’s impatience and dismay turned to a general malaise; the result of his alienation from a culture that, like him, was struggling to stand out from the rest

of North America—and this, against formidable odds, namely Anglo-Saxon dominance and a looming former motherland. His bastard status was foretelling. It was also oppressive. As he expressed in 1965: “Today, literally *displaced*, I live with the perpetual drama of unrealized adaptation.”¹¹ He further stated: “But I live, and will live, in Quebec, as a Quebecois, albeit a singularly *déclassé* and inadequate one.”¹²

By the late 1960s, Straram’s uncompromising nature as a foreign intellectual had completely alienated him. At least, that was his impression after losing several paid contracts with magazines such as *7 Jours*, *TV Hebdo*, and *Maclean’s*. “Everything I’ve done over the past 10 years, in complete loyalty to the politics and morals of the Quebecois, has been brutally cut off and ransacked.”¹³ With no employment and no income, he resigned himself to a “forced exile”¹⁴ in California, a penance he accepted with some degree of satisfaction. This return to the West Coast, in 1968, allowed him to resume writing on a project that completely “devoured” him and which he felt he “needed”¹⁵: *Blues clair*. While some of his former colleagues joined forces with the Quebec intelligentsia or changed political stripes altogether

10. The “decolonizing socialism” of the PARTI PRIS followers is based on the idea that French Canadians cannot be free without the advent of an independent, secular, and socialist state.

11. Patrick Straram, “Nationalité? Domicile?,” PARTI PRIS 2, nos. 10–11 (June–July 1965): 63. Emphasis Straram’s.

12. *Ibid.*, 72.

13. Patrick Straram, “Tea for one 2 hypojazz,” in MUSIQUES DU KÉBÈK, ed. Raoul Duguay

(Montreal: Éditions du Jour, 1971), 252.

14. Patrick Straram, “À la santé de Rudi Dutschke et quelques autres folk-rock mirabellenwasser,” PARTI PRIS 5, nos. 8–9 (summer 1968): 66.

15. Straram, “Tea for one 2 hypojazz,” 252.

er, Straram indulged in the counter-cultural movement at Haight-Ashbury before eventually moving to a ranch where he was free to write under the influence of his musical discoveries and psychoactive drugs.

BLUES CLAIR

The *Blues clair* of the late 1950s represents a first stage of writing and experimentation that traces a kind of intoxicated, wandering *dérive* through which Straram situates himself. In just under 200 pages, his unpublished novel takes us from a hotel beer parlour in Parksville on the shores of the Strait of Georgia in British Columbia, to La Loge, a bar located near a bush camp in Donald, and illustrates the freewheeling, even rebellious nature of Pierre Elcal, Straram's fictional self. *Blues clair* recounts Pierre's numerous romantic encounters (with Natacha, Poli, and Marine, among others), and lists his favourite books (from *Nadja* to *Homo Ludens* by way of *Under the Volcano*¹⁶) and musicians (Jimmy Giuffre and Charles Mingus, to name just a few).

The novel is steeped in nostalgia and disaffection; an emptiness surrounds Pierre despite his many furtive encounters along the way. Here, Straram takes stock of his life to better

experience and understand what he is doing and where he is. "I go through waves, through rhythms, from self-isolation to the notation of a complex whole that is both stimulation and reflection,"¹⁷ he explains, through the voice of Pierre.

This *Blues clair* is not a *dérive* in the style of the Lettrist International. In fact, Pierre, or Straram, is fully invested in the places he discovers, exposing himself to various situations as a way of prompting encounters that are both galvanizing and unpredictable. However, solitude—the kind that afflicts the bluesmen he so admires—is never very far. Straram uses dialogue, with others and—above all—with himself, to get by.

The manuscript tells the story of Pierre's flirtatious exchanges and his inebriated discussions with his drinking companions. Straram draws freely from his own conversations with others, but what generally comes through is his own voice rather than that of his acquaintances. One of them, named G (for Guy Debord) facilitates an exercise in self-criticism and self-reflection: "Will you ever stop being the staggering thug—the jeering, drunken, crumbling genius—of Saint-Germain-des-Prés?"¹⁸ Unperturbed, Pierre replies that G "isn't in-

16. André Breton, Johan Huizinga, and Malcolm Lowry, respectively.

17. Patrick Straram, *BLUES CLAIR*, unpublished manuscript, 1957–58, Patrick Straram Fonds, MSS391-S1-SS3-D2, Bibliothèque et Archives nationales du Québec (hereafter BANQ), Montreal, 61. Emphasis Straram's.

18. *Ibid.*, 30.

formed enough to be wrong,”¹⁹ the latter being barely aware of the story in the making.

Distance, separation, isolation, and didactic transposition are leitmotifs through which Pierre discovers his “otherness,” both in his estrangement from France and in his lasting friendships with the itinerant French Canadians he meets in the forests of British Columbia. As such, *Blues clair* is also his first correspondence with Quebec, the centre of an incomparable “*authenticity*”²⁰ in the Western world, and the site of a potential future for Straram.

Ten years later in California, Straram was forced to reassess his journey to North America. His second exile came about after a series of professional setbacks, but also from a need to withdraw in order to find himself again, to understand how to live in Quebec—a society that wavered between Quiet Revolution and revolutionary spontaneity.

In Montreal, Straram subscribed to a theory that was popular at *Parti pris*: that as a colonized nation under the influence of Anglo-Saxon dominance, French Canadians were

twice oppressed—as a nation and as a social class. He identified with those whom Front de libération du Québec (FLQ) member Pierre Vallières described, in his landmark book published in 1968, as the “white niggers of America.”²¹ His sense of identity was meshed with that of his hosts in their transition from “Canadiens français” to “Québécois.” But after a decade of solidarity, Straram’s trip to California, arranged in the wake of his own professional failings, was another chance for him to take stock of his life: “Leaving now, once again, the exile, the bastard and itinerant pariah. Québécois. Writing. *Blues clair*.”²²

The texts compiled at the end of the 1960s form a second period of lived experience and writing. They are also marked by the places Straram frequented (the No Name Bar in Sausalito, the First and Last Chance Saloon in Oakland, and the ranch where he lived in Sonoma Valley). Music and recreational drugs were ubiquitous. This (re)writing of *Blues clair* is disjointed and segmented. It is more experimental and edgy. Once again, Straram diverts his conversations (with his lover Milicska “cactus-ookpik” Ryerson and his *Parti pris* colleague Jean-Marc Pottle), except these now un-

19. *Ibid.*, 52.

20. Straram, “Nationalité? Domicile,?” 66. Emphasis Straram’s.

21. According to Pierre Vallières, the state of the French-Canadian proletariat was analogous to other populations suffering under the weight of capitalist exploitation and Anglo-Saxon imperialism. See: Pierre

Vallières, *WHITE NIGGERS OF AMERICA: THE PRECOCIOUS AUTOBIOGRAPHY OF A QUEBEC “TERRORIST”*, trans. Joan Pinkham (New York: Monthly Review Press, 1971). The following studies offer a critical reading of this book while grounding it in 1960s Quebec: Sean Mills, *THE EMPIRE WITHIN: POSTCOLONIAL THOUGHT AND POLITICAL*

ACTIVISM IN SIXTIES MONTREAL (Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2010); David Austin, *FEAR OF A BLACK NATION: RACE, SEX, AND SECURITY IN SIXTIES MONTREAL* (Toronto: Between the Lines, 2013); and Eric Fillion, *JAZZ LIBRE ET LA RÉVOLUTION QUÉBÉCOISE: MUSIQUE-ACTION, 1967–1975* (Saint-Joseph-du-Lac, QC: M Editeur, 2019).

22. Straram, “Tea for one 2 hypojazz,” 254.

derline specific ties to Quebec. They also give symbolic meaning to his exile and his eventual return to the province.

Straram's writing is almost anticipatory, sometimes prescriptive, and inclusive without being reductive. His immersion in California's counter-culture, and his proximity to the heart of African-American resistance (the Black Panthers activists) and Native Americans (the occupation of Alcatraz instigated by the Red Power movement), validated his vision of a future Quebec. They motivated Straram to accentuate his difference in his everyday life. His written drafts reflect his growing fascination with Indigenous peoples: his identification with Native American culture²³ offsets his use of the metaphor of the "white nigger of America." This newfound solidarity, although no less paradoxical, is embodied in politically engaged writing conceived as "an integral and personal work."²⁴

Fragments of this unfinished *Blues clair* were published in *Parti pris*. Other excerpts appeared in a magazine published in 1971 under the title *En train d'être en train vers où être, Québec*. The

collection titled *Irish coffees au no name bar & vin rouge valley of the moon*, published the following year, includes texts written during this second exile. While the majority of these evoke the style of metagraphy,²⁵ the oeuvre exists initially in the form of letters and accounts that demystify and confirm Straram's affiliations. This early 1970s body of work should therefore not be read as the outcome of a *dérive* initiated by the Lettrist International. The passage of one *Blues clair* to another is also—in fact, especially—an effort to clarify two potential Quebecois futures: Straram's own, and that of his chosen community.

"BLUES CLAIR"

Music is not incidental here. It gives rhythm to each story in *Blues clair*. It connects two lived experiences. It is also their essence; the first is "modelled after a kind of wandering blues,"²⁶ while the second is "like free jazz, more guerrilla."²⁷

At the heart of this wandering solidarity is the "Blues clair" of the famous guitarist Django

23. When he returned to California, Straram adopted a new name: Bison ravi (an anagram of writer and jazz aficionado Boris Vian's name), and appropriated certain elements of Native American culture. Sylvano Santini explains: "His name, Bison, is not random. In America, it symbolizes

the physical strength of animals, but also the political strength of Native Americans." Sylvano Santini, "La 'bâtardise' de Patrick Straram. La gauche culturelle au Québec dans les années 1970 et ses suites," *GLOBE: REVUE INTERNATIONALE D'ÉTUDES QUÉBÉCOISES* 14, n° 1 (2011): 65.

24. Straram, "Tea for one 2 hypojazz," 227.

25. A practice developed by the Lettrist International that consists of producing texts and posters "from various collaged graphics (images, photographs, phrases, and words)." Marc Vachon, *L'ARPEUTEUR DE LA VILLE: L'UTOPIE URBAINE SITUATION-*

NISTE ET PATRICK STRARAM (Montreal: Triptyque, 2003), 14.

26. Patrick Straram, "Blues et insomnie," text read on radio, Radio-Canada, February 8, 1962, Patrick Straram Fonds, MSS391-S1-SS5-D11, BAnQ, Montreal.

27. Straram, "À la santé de Rudi Dutschke," 66.

Reinhardt. The gypsy jazzman, a “nomadic virtuoso” who set his *dérives* to music, was a source of inspiration for Straram: “Some men create instinctively while being conscious of their work. Because they’re aware of their lives and their work, they’re usually desperate. This is what allows them to live a fully integrated life and to express it with the lucid dynamism of DIALECTICAL LYRICISM. [...] Hence Django Reinhardt whose BLUES IS CLEAR.”²⁸ Straram identifies with Reinhardt, as he does with Sam “Lightnin’” Hopkins, the Texas bluesman whose “howlin’ blues”²⁹ turned sorrow into an instrument of freedom with which to ponder everyday life.

Straram’s first *Blues clair* is steeped in this music, which later served as the backdrop for his *dérives* through Montreal. He referenced many of these songs in his writing and on his radio show, *Une demi-heure*, where he described his life experiences and engaged in self-reckoning as a way to spark dialogue and “fully express himself”³⁰ among the people of Quebec.

Straram’s passion for jazz, which he further explored in *Parti pris*, grew out of the radicalization of his revolutionary insight. He wrote a series of columns praising this form of music, insisting that as a francophone minority

within North America, the colonized French Canadians—Vallières’s “white niggers of America”—would identify with it. Inspired by the writings of LeRoi Jones (aka Amiri Baraka) and Jean-Louis Comolli,³¹ he argued that jazz was the symbolic soundtrack of the fight against imperialism and capitalism. Straram was convinced that this form of expression, this instrument of freedom, could inspire the overall transformation of Quebec.³²

Straram was particularly interested in free jazz. First developed at the turn of the 1960s, this open style of music is based on the rejection of all stylistic conventions, enabling experimentation of form, instrumentation, and sound. Free jazz represents the desire to break away from established order and control. It is dissonant and resists appropriation. Multiple and polymorphous, it remains elusive because its evolution is not limited by any rules. Straram viewed it as a way to energize his writing and provoke awareness and forthrightness within his chosen community.

The writing Straram did while in California is imbued with a kind of musicality. As Marc Vachon explains, his metagraphic writing, in particular, allowed him to “textually describe his *dérive* in a space of resistance marked by

28. Patrick Straram, “Une demi-heure avec,” text read on radio, Radio-Canada, October 16, 1959, Patrick Straram Fonds, MSS391-S1-SS5-D35, BANQ, Montreal.

29. Patrick Straram, “Interprétation de la vie quotidienne,” *PARTI PRIS* 3, no. 7 (February 1966): 71.

30. Straram, “Nationalité? Domicile?,” 56.

31. Namely: LeRoi Jones, *BLUES PEOPLE: NEGRO MUSIC IN WHITE AMERICA* (New York: William Morrow, 1963); and Jean-Louis Comolli, “Voyage au bout de la new thing,” *JAZZ MAGAZINE* 129 (April 1966): 23–28.

32. See: Eric Fillion, “PARTI PRIS pour le jazz ou l’écoute engagée chez la gauche québécoise,” in *AVEC OU SANS PARTI PRIS: LE LEGS D’UNE REVUE*, ed. Gilles Dupuis et al. (Montreal: Nota bene, 2018), 425–48.

[jazz and folk-rock] music.”³³ That said, this scattered *Blues clair*—fragments were published here and there, but the disjointed manuscript remained unfinished—cannot be reduced to the quest for a situationist work, insofar as it is a reflection of the free jazz that inspired it. It also reflects Straram’s continuous desire to clarify his praxis and to define himself as Quebecois, despite his forced exile in California.

For this reason, he submitted excerpts such as “D’exil fragment”³⁴ to his *Parti pris* colleagues, urging them to articulate their ideas “the way [H. Rap] Brown, or [Stokely] Carmichael, or [Eldridge] Cleaver, or [Bobby] Seale swing their speech.”³⁵ “How many years have I tried to explain the need for a tricontinental conscience in Quebec,”³⁶ he asked Piote. As for his “cactus-ookpik,” she becomes an important protagonist:

Milicska delegate at a conference in Santa Barbara

a few days together in Sausalito and San Francisco 4 months after leaving

she came to me with this “White Niggers of America”

[...]
Avalon Carousel
[...]
CECIL TAYLOR

smashing key structures a bright new open world

universal cadences Milicska of our love of free jazz³⁷

He informed his colleagues that in order to achieve his goal, his unfinished book, just like Quebec, had to be free jazz and guerilla.



Shortly after his return to Quebec in the fall of 1970, Straram was arrested in the wake of the War Measures Act. In the months that followed, he was caught up in the plethora of arrests (over 500) aimed at quashing the separatist left and the actions of the FLQ. Straram was no terrorist, but he was certainly a politically engaged intellectual whose writings carried weight in this context. If this experience did not confirm his status as a Quebecois, then the special issue of the counter-cultural magazine *Hobo-Québec* devoted to him in 1973 would unequivocally cement his *québécoisité*.

In the end, Straram’s writing contributed to putting a burgeoning Quebec society to the test,

33. Vachon, *L'ARPEUTEUR DE LA VILLE*, 175.

34. Patrick Straram, “D’exil fragment,” *PARTI PRIS* 5, n° 7 (April 1968): 56–57.

35. *Ibid.*, 72. H. Rap Brown (Student Nonviolent Coordinating Committee/

Black Panther Party), Stokely Carmichael (Student Nonviolent Coordinating Committee/Black Panther Party), Eldridge Cleaver (Black Panther Party), and Bobby Seale (Black Panther Party) were important fig-

ures in the African-American revolutionary movement of the 1960s.

36. Patrick Straram, *BLUES CLAIR*, book 2, October 22, 1968, Patrick Straram Fonds, MSS391-S1-SS1-D2, BANQ, Montreal.

37. Patrick Straram, “L’arbre-sexe orange 4 et le 14 le 4,” in Patrick Straram, *IRISH COFFEES AU NO NAME BAR & VIN ROUGE VALLEY OF THE MOON*, 59.

although he would never live to experience the free and socialist nation he had envisioned. As for *Blues clair*, it re-emerged under the same name in a variety of other writings and radio programs from the late 1970s until his death on March 6, 1988. Having run out of *dérives* and new becomings, it would be his final “exile ‘like a rolling stone’ from Terre-Quebec.”³⁸

Translated from the French by Jo-Anne Balcaen.

38. Patrick Straram, “Electric music for the mind and body,” in Raouf Duguay, ed., *MUSIQUES DU KÉBÈK*, 261.

Patrick Straram

Blues clair × Blues clair

ERIC FILLION

Le *Blues clair*, tel que vécu par Patrick Straram, de son vrai nom Patrick Marrast, est avant tout la « dialectique d'une aventure¹ ». Né à Paris, le 12 janvier 1934, Straram sèche les cours, fugue, vagabonde, flâne dans les boîtes de musique jazz du quartier Saint-Germain-des-Prés, puis dérape vers l'Italie et l'Espagne pour finalement aboutir au Canada en avril 1954. Il débarque d'abord en Colombie-Britannique, et enfin au Québec quatre ans plus tard. Propulsé par l'alcool, il prend part aux excès de l'Internationale lettriste dans les mois qui précèdent sa traversée de l'Atlantique. Il est loin des foyers révolutionnaires lorsque ses anciens comparses, notamment Guy Debord, fondent l'Internationale situationniste durant l'été 1957. Straram se réclame néanmoins du groupe sans parvenir à lui donner ancrage en Amérique du Nord. En exil, il refuse de céder aux diktats d'une pensée unique, préférant se consacrer à l'errance et à l'écriture afin de se donner les moyens « d'y voir clair² ».

Son premier véritable *Blues clair*, récit inédit rédigé en Colombie-Britannique au tournant de l'année 1958, se prolonge dans un autre *Blues clair*, colligé en Californie dix ans plus tard, balisant ainsi la première décennie que Straram passe au Québec. Ce second exil

sur la côte ouest découle d'un trop-plein de déceptions, voire d'un ras-le-bol général, vis-à-vis du Montréal de l'époque. Il constitue surtout une occasion de faire le point pour envisager la suite. Straram s'y affaire en — deux temps — « deux temps de vécu et deux d'écritures, comme deux de lieux et d'alcools³ » — au rythme du blues et du jazz parce que musique et écriture sont indissociables chez lui.

Le *Blues clair*, objet de fascination et projet d'écriture, est pour Straram l'expression d'une pratique dialectique où être présent et ressentir fait partie intégrante des moyens dont dispose l'individu pour faire l'inventaire de ses propriétés, et ce, tout en se situant et en signalant ses appartenances. « On ne le répétera jamais assez », affirme Straram : « L'INVENTAIRE DE SES PROPRIÉTÉS EST UN MOYEN FONDAMENTAL DE SE METTRE EN SITUATION⁴. » En d'autres mots, il faut lire et entendre son *Blues clair* multiforme comme une mise à l'épreuve du présent, démarche de tous les instants par laquelle il aspire à un devenir québécois ; le sien et celui des « Canadiens français » auxquels il s'identifie tout au long des années 1960. Le présent texte explore sous cette lumière les rapports que Straram entretient avec l'écriture et la musique. Il se veut le

1. Patrick Straram, « De celui qui ce soir-là jouait », LIBERTÉ, vol. 3, n° 5 (novembre 1961), p. 737.

2. Patrick Straram, « Bluesologie », LIBERTÉ, vol. 3, n° 2 (mars-avril 1961), p. 524.

3. Patrick Straram, « Envoi », dans IRISH COFFEES AU NO NAME BAR & VIN ROUGE VALLEY OF THE MOON, Montréal, Hexagone/Obscène noctalope, 1972, p. 5.

4. Patrick Straram, « Les divertissements : Godard, une difficulté d'être exemplaire », PARTI PRIS, vol. 1, n° 7 (avril 1964), p. 57. Patrick Straram n'explique pas ce qu'il entend par « inventaire de ses propriétés », mais ses écrits suggèrent que cette pra-

tique consiste à développer la conscience de soi dans le rapport au monde, et ce, par le truchement de l'écriture réflexive.

prolongement de réflexions amorcées dans le cadre de l'exposition de Vincent Meessen *Blues Klair*, mise en espace de trajectoires, individuelles et collectives, découlant de solidarités anticolonialistes : en avant-plan, des figures de l'exil, celle de Gylan Kain dans l'installation filmique *Ultramarine* et celle de Straram, qui se partagent un territoire à occuper sur un fond d'improvisations ardentes⁵.

ERRANCE SOLIDAIRE

Objecteur de conscience, Straram fuit le service militaire et signale son appui à la guerre d'indépendance algérienne en traversant un océan et tout un continent en 1954. Il répond aussi à l'appel de ses beaux-parents, qui habitent sur l'île de Vancouver. Lucille, son épouse, est enceinte pour une seconde fois. Son départ vers l'Amérique précède de quelques semaines sa rupture avec l'Internationale lettriste, collectif composé d'artistes-théoriciens de gauche que *l'establishment* méprise à cause de leur irrévérence aventureuse. « Une maladie mentale a envahi la planète : la banalisation⁶ », affirme Ivan Chtcheglov (*alias* Gilles Ivain) avant sa démission (Debord parle plutôt d'exclusion) du

groupe⁷. Straram plie lui aussi bagage par solidarité avec ce fidèle ami, précurseur de la dérive et compagnon de beuverie.

Peut-être souhaite-t-il également se soustraire — par la voie de l'exil, l'errance et la défection — à l'existence banale et sédentaire qui semble planer sur son couple. En Colombie-Britannique, il passe d'un boulot à un autre, de l'hôtel à la taverne, pour finir travailleur du bois à Donald, un hameau situé en pleines Rocheuses canadiennes, puis défricheur, loin de sa famille, sur le trajet de la Route transcanadienne. Pendant tout ce temps, il vit la solitude en groupe, car c'est toujours mieux, selon lui, que de « vivre dans l'isolement du couple⁸ ». Ces expériences font vivre son écriture.

Le Québec étant à l'aube de transformations majeures, Straram s'y installe en juin 1958 « avec quelques livres, quelques papiers, quelques disques, [s]a machine à écrire et [s]on phono⁹ » dans l'espoir d'y reprendre son souffle après trop de temps passé dans les montagnes. Son insertion dans le milieu culturel montréalais est remarquable : il travaille à Radio-Canada, participe à la fondation du Centre d'art de l'Élysée, premier cinéma de répertoire

5. BLUES KLAIR donne à voir et à entendre une autre figure de l'exil : Gylan Kain, membre fondateur des Original Last Poets, dont la scansion rythmée et engagée aurait marqué Patrick Straram, s'ils s'étaient retrouvés — réellement — en territoire partagé.

6. Gilles Ivain, « Formulaire pour un urbanisme nouveau », INTERNATIONALE

SITUATIONNISTE, n° 1 (juin 1958), p. 17. La note suivante accompagne le texte : « L'Internationale lettriste avait adopté en octobre 1953 ce rapport de Gilles Ivain sur l'urbanisme, qui constitua un élément décisif de la nouvelle orientation prise alors par l'avant-garde expérimentale. »

7. Pour un récit détaillé des événements menant à cette rupture et une discussion des liens qu'entretient Patrick Straram avec Ivan Chtcheglov : Jean-Marie Apostolidès et Boris Donné, IVAN CHTCHEGLOV, PROFIL PERDU, Paris, Éditions Allia, 2006. Voir aussi : Pierre Rannou, « Des véritables rapports de Patrick Straram le Bison ravi

avec l'Internationale lettriste et l'Internationale situationniste », INTERVENTION, n° 93 (printemps 2006), p. 40-44.

8. Patrick Straram, « Tea for one », ÉCRITS DU CANADA FRANÇAIS, n° 6 (1960), p. 128.

9. IBID.

du Québec, et passe lui-même à l'écran dans des films de Claude Jutra (*À tout prendre*, 1963), Jean-Paul Bernier (*La terre à boire*, 1964) et Jacques Godbout (*Fabienne sans son Jules*, 1964). Il écrit dans *Cité libre*, *Liberté* et *Situations*, en plus de lancer le premier numéro de *Cahier pour un paysage à inventer*, projet sans suite visant à appuyer Debord dans ses élans situationnistes — et à renouer avec lui.

Il trouve sa véritable communauté d'appartenance au sein de *Parti pris*, revue politico-culturelle fondée afin de promouvoir la création d'un État libre, laïque et socialiste. Straram y signe plusieurs chroniques dans lesquelles il développe sa critique du quotidien et son écoute engagée du jazz. Il qualifie cette musique de praxis révolutionnaire à cause de sa proximité avec le militantisme afro-américain et sa capacité à dynamiser les rapports humains à travers l'improvisation. Il puise aux sources du marxisme-léninisme sans s'inféoder à un quelconque groupuscule. À l'instar de ses collègues partipristes, Straram considère que les changements qui s'opèrent au Québec sont insuffisants selon la perspective du « socialisme décolonisateur¹⁰ ».

Son impatience et son désarroi prennent toutefois la forme d'un malaise à partir du milieu des années 1960, car Straram se sent toujours étranger dans cette société qui — comme lui — tente de faire sa place en Amérique envers et contre tout, nommément le pouvoir anglo-saxon et la vieille mère patrie. Sa bâtardise est évocatrice d'un devenir. Elle est aussi accablante. « Aujourd'hui, littéralement *déplacé*, je vis un drame permanent de l'adaptation à réaliser¹¹ », explique-t-il en 1965. Il ajoute : « Mais c'est au Québec que je vis, et vivrai, Québécois, en serais-je un singulièrement déclassé et inadapte¹². »

Par son refus de compromis, l'intellectuel étranger qu'est Straram est mis à l'écart à la fin des années 1960. C'est du moins l'impression qu'il a après avoir perdu ses quelques contrats rémunérés avec *7 Jours*, *TV Hebdo* et *Maclean's*. « Pendant 10 ans, tout ce que j'ai entrepris, fidèle à l'option morale et politique faite en tant que Québécois, a été brutalement interrompu, sac-cagé¹³ », regrette-t-il. Sans travail et sans salaire, il se résigne à un « exil forcé¹⁴ » en Californie, un châtement qu'il accepte avec une certaine satisfaction. Ce retour sur la côte ouest en 1968 lui permet en effet de remettre en chantier un livre qui le « dévore » et dont il a « besoin¹⁵ » :

10. Le « socialisme décolonisateur » des partipristes repose sur l'idée que les « Canadiens français » ne seront libres qu'après l'avènement d'un État libre, laïque et socialiste.

11. Patrick Straram, « Nationalité? Domicile? », *PARTI PRIS*, vol. 2, n^{os} 10-11 (juin-juillet 1965), p. 63. C'est Patrick Straram qui souligne.

12. *IBID.*, p. 72.

13. Patrick Straram, « Tea for one 2 hypojazz », dans Raoul Duguay (dir.), *MUSIQUES DU KÉBÈK*, Montréal, Éditions du Jour, 1971, p. 252.

14. Patrick Straram, « À la santé de Rudi Dutschke et quelques autres folk-rock

mirabellenwasser », *PARTIS PRIS*, vol. 5, n^{os} 8-9 (été 1968), p. 66.

15. Patrick Straram, « Tea for one 2 hypojazz », *OP. CIT.*, p. 252.

Blues clair. Alors que certains de ces anciens collègues se rallient à l'intelligentsia québécoise ou changent de cap politique, Straram prend un bain de contre-culture à Haight-Ashbury, pour finalement s'installer dans un ranch où il est libre d'écrire au rythme des musiques qu'il découvre et des psychotropes qu'il ingère.

BLUES CLAIR

Le *Blues clair* de la fin des années 1950 est un premier temps de vécu et d'écriture. Il constitue une sorte de tracé reliant les lieux de dérives enivrées par lesquelles Straram arrive à se situer. En un peu moins de 200 pages, ce roman non publié nous transporte du *beer parlour* d'un hôtel à Parksville, sur les rives du détroit de Georgia, en Colombie-Britannique, à La Loge, bar situé près du camp forestier de Donald, pour nous faire mieux saisir la démarche libre, voire insoumise, de Pierre Elcal, double fictif de Straram. *Blues clair* relate les nombreuses rencontres amoureuses du personnage principal (entre autres, Natacha, Poli et Marine), tout en inventoriant ses lectures favorites (de *Nadja* à *Homo Ludens*, en passant par *Au-dessous du volcan*¹⁶) et ses musiques de prédilection (Jimmy Giuffre et Charles Mingus, pour ne nommer que ceux-là).

La trame de fond est empreinte de nostalgie et d'un sentiment d'inassouvissement : un vide entoure Pierre, et ce, malgré les rencontres furtives qui parsèment son parcours. Straram fait ici l'inventaire de ses propriétés afin de mieux ressentir et comprendre ce qu'il fait là. « Je passe par ondes, par rythmes, de l'isolement du moi à la notation d'un tout complexe qui est à la fois stimulation et réflexion [sic]¹⁷ », explique-t-il par la voie interposée de Pierre.

Ce *Blues clair* n'est pas une dérive à la manière de l'Internationale lettriste. Il est vrai que Pierre, c'est-à-dire Straram, investit de sa présence les lieux qu'il découvre, provoquant des rencontres à la fois dynamisantes et fragiles, afin de se mettre en situation. La solitude, celle qui afflige les *bluesmen* qu'il estime, n'est toutefois jamais très loin. Straram a donc recours au dialogue, avec les autres et — surtout — avec lui-même, pour s'en sortir.

Le manuscrit met en récit les échanges entre Pierre et ses flirts ainsi que les discussions bien arrosées du personnage principal avec ses compagnons de beuveries. Straram cite avec peu de retenue en puisant dans ses propres correspondances. La plupart du temps, c'est sa voix qui s'impose plutôt que celle de ses interlocu-

16. Respectivement d'André Breton, Johan Huizinga et Malcolm Lowry.

17. Patrick Straram, BLUES CLAIR, manuscrit inédit, 1957-1958, Fonds Patrick Straram, MSS391-S1-SS3-D2, Bibliothèque et Archives nationales du Québec (ci-après BANQ), Montréal, p. 61. C'est Patrick Straram qui souligne.

teur-trice-s. L'un d'eux-elles, un certain G, signifiant pour Guy Debord, est interpellé pour faciliter l'autocritique et l'inventaire des propriétés: «Allez-vous cesser un jour d'être le voyou titubant de Saint-Germain-des-Prés, au génie désintégré à l'alcool et au ricanement¹⁸ ? » Pierre encaisse le coup, puis rétorque que G « n'est pas assez au courant pour avoir tort¹⁹ ». Ce dernier ne connaît que des bribes de l'histoire en train de se faire.

Éloignement, séparation, isolement et transposition didactique sont des leitmotifs grâce auxquels le personnage principal se découvre « autre » dans sa rupture avec la France et sa sympathie durable pour les « Canadiens français » errants qu'il côtoie dans le bois en Colombie-Britannique. *Blues clair* est ainsi, aussi, une première correspondance avec le Québec, cœur d'une « authenticité²⁰ » sans pareil en Occident et lieu d'un possible devenir pour Straram.

En Californie dix ans plus tard, il se doit maintenant de faire le point sur son périple en Amérique du Nord. Ce second exil découle d'un lot de frustrations professionnelles, mais aussi du besoin d'un recul devant lui permettre de se définir, de mieux comprendre comment

être présent, à l'intérieur d'un Québec qui vacille entre Révolution tranquille et spontanéisme révolutionnaire.

À Montréal, Straram adhère à la thèse partipriste selon laquelle les « Canadiens français » sont une nation colonisée vivant une double oppression (comme nation et comme classe sociale) sous l'emprise du pouvoir anglo-saxon. Il s'identifie alors à ceux-celles que le felquist Pierre Vallières qualifiera de « nègres blancs d'Amérique²¹ » dans un ouvrage phare publié en 1968. Son devenir est alors celui de ses hôtes dans leur passage de « Canadiens français » à « Québécois ». Ce voyage en Californie, organisé en réponse à des échecs professionnels, fait donc suite à une décennie de solidarité. Il est l'occasion pour Straram d'inventorier ses propriétés: « Maintenant, encore une fois, partir, l'exil, bâtard et paria errant. Québécois. L'écriture. *Blues clair*²². »

Les textes colligés à la fin des années 1960 constituent un deuxième temps de vécu et d'écriture. Eux aussi portent la marque des lieux investis par Straram (le No Name Bar de Sausalito, le First and Last Chance Saloon à Oakland ainsi que le ranch où il loge dans

18. *IBID.*, p. 30.

19. *IBID.*, p. 52.

20. Patrick Straram, « Nationalité ? Domicile ? », *OP. CIT.*, p. 66. C'est Patrick Straram qui souligne.

21. Selon Pierre Vallières, la condition du prolétariat « canadien-français » est analogue à celle d'autres peuples qui subissent le poids de l'exploitation capi-

taliste et de l'impérialisme anglo-saxon. Voir Pierre Vallières, *NÈGRES BLANCS D'AMÉRIQUE: AUTOBIOGRAPHIE PRÉCOCE D'UN « TERRO-RISTE » QUÉBÉCOIS*, Montréal, Éditions Parti pris, 1968, p. 26. Les études suivantes proposent une lecture critique de cet ouvrage tout en le situant dans le Québec des années 1960: Sean Mills,

CONTESTER L'EMPIRE: PENSÉE POSTCOLONIALE ET MILITANTISME POLITIQUE À MONTRÉAL, 1963-1972, trad. de l'anglais par Hélène Paré, Montréal, Hurtubise, 2011 (2010); David Austin, *NÈGRES NOIRS, NÈGRES BLANCS: RACE, SEXE ET POLITIQUE DANS LES ANNÉES 1960 À MONTRÉAL*, trad. de l'anglais par Colette St-Hilaire avec la collaboration de

Véronique Dassas, Montréal, Lux Éditeur, 2015 (2013); et Eric Fillion, *JAZZ LIBRE ET LA RÉVOLUTION QUÉBÉCOISE: MUSIQUE-ACTION, 1967-1975*, Saint-Joseph-du-Lac, M Éditeur, 2019.

22. Patrick Straram, « Tea for one 2 hypojazz », *OP. CIT.*, p. 254.

la vallée de Sonoma). Les drogues récréatives, tout comme la musique, y sont omniprésentes. Cette (ré)écriture de *Blues clair* est disloquée et morcelée. Elle est plus expérimentale et tranchante. Straram détourne une fois de plus ses correspondances (avec son amoureuse Milicska «cactus-ookpik» Ryerson et son collègue partipriste Jean-Marc Pottie), sauf qu'elles servent ici à préciser les liens qui le rattachent au Québec. Elles donnent aussi une portée symbolique à son exil et à son éventuel retour.

L'écriture de Straram est pour ainsi dire anticipative, parfois prescriptive, englobante sans être réductrice. Son immersion dans la contre-culture californienne et sa proximité avec les foyers de résistance afro-américains (le militantisme des Black Panthers) et autochtones (l'occupation d'Alcatraz sous l'impulsion du Red Power) valident sa vision partipriste du devenir québécois. Elles motivent Straram à amplifier sa différence dans son quotidien. La synthèse qu'il ébauche se traduit par une fascination croissante pour l'autochtonie : son identification aux cultures des Premières Nations²³ vient alors pondérer son utilisation de la métaphore du «nègre blanc d'Amérique». Cette nouvelle errance solidaire, non moins parado-

xale, s'incarne dans une écriture engagée qui se veut «œuvre intégrale et personnelle²⁴».

Des fragments de ce *Blues clair* inachevé paraissent dans *Parti pris*. D'autres prennent la forme d'un tabloïd publié en 1971 sous le titre de *En train d'être en train vers où être, Québec*. Le recueil *Irish coffees au no name bar & vin rouge valley of the moon*, paru l'année suivante, comprend des textes issus de ce second exil. Bien que la forme métagraphique²⁵ domine l'ensemble, l'œuvre existe d'abord sous forme de lettres et d'exposés dont la fonction première est de désaliéner pour mieux signaler ses appartenances. Il ne faut donc pas lire ce corpus du tournant des années 1970 comme le simple aboutissement d'une dérive amorcée avec l'Internationale lettriste. Ce passage d'un *Blues clair* à un autre est aussi, voire surtout, un effort d'élucidation visant à concrétiser deux devenirs québécois : celui de Straram et celui de sa communauté d'appartenance.

«BLUES CLAIR»

La musique n'est pas accessoire dans cette histoire. Elle donne le rythme à chacune des écritures de *Blues clair*. Elle sert de raccord entre

23. À son retour de la Californie, Patrick Straram adopte un nouveau nom, celui de Bison ravi (anagramme du nom de l'écrivain-jazzophile Boris Vian), et s'approprie des éléments des cultures autochtones. Sylvano Santini explique : «[Son surnom de "bison" n'est pas un hasard, puisqu'il

symbolise, en Amérique, la résistance physique de l'animal, mais aussi celle, politique, des Amérindiens. » Sylvano Santini, « La "batar-dise" de Patrick Straram. La gauche culturelle au Québec dans les années 1970 et ses suites », GLOBE : REVUE INTERNATIONALE D'ÉTUDES QUÉBÉCOISES, vol. 14, n° 1

(2011), p. 65.
24. Patrick Straram, « Tea for one 2 hypojazz », OP. CIT., p. 227.

25. Mise de l'avant par l'Internationale lettriste, cette pratique consiste à produire des textes et des affiches « à partir d'un collage de graphismes variés (images, photographies, phrases

et mots) ». Marc Vachon, L'ARPEUTEUR DE LA VILLE : L'UTOPIE URBAINE SITUATIONNISTE ET PATRICK STRARAM, Montréal, Triptyque, 2003, p. 14.
26. Patrick Straram, « Blues et insomnie », texte lu à la radio de Radio-Canada, 8 février 1962, Fonds Patrick Straram, MSS591-S1-S55-D11, BANQ,

ces deux temps de vécu. Elle en est aussi leur essence, le premier récit étant « construit sur le modèle errant d'un blues²⁶ », alors que le second est « conçu comme free jazz et guérilla²⁷ ».

À l'origine de cette errance solidaire, il y a le « Blues clair » du célèbre guitariste Django Reinhardt. Ce *jazzman* manouche, « nomade virtuose » capable de mettre en musique ses « dérives », est une source d'inspiration pour Straram : « Quelques hommes créent d'instinct, tout en étant conscients de leur œuvre. Parce qu'ils sont conscients de leur vie comme de leur œuvre, ils sont généralement désespérés. C'est ce qui fait leur disponibilité pour vivre une vie intégrale et l'exprimer avec le dynamisme lucide du LYRISME DIALECTIQUE. [...] Ainsi Django Reinhardt, dont le BLUES EST CLAIR²⁸ ». Straram s'identifie à lui. Il s'identifie aussi à Sam « Lightnin' » Hopkins, *bluesman* texan, qui « gueulait son blues²⁹ » et faisait de sa plainte un outil de désaliénation avec lequel interroger la quotidienneté.

Le premier *Blues clair* de Straram est imprégné de cette musique. Elle lui sert ensuite de bande-son pour ses dérives montréalaises. Il relate plusieurs d'entre elles sous forme écrite

et sur les ondes durant l'émission radio *Une demi-heure*, là où il effectue un inventaire de ses propriétés afin d'amorcer d'autres dialogues et de se « signifie[r] en toutes lettres³⁰ » au sein de la nation québécoise.

L'écoute engagée du jazz que Straram développe ensuite chez *Parti pris* résulte d'une radicalisation de sa pensée révolutionnaire. Il y rédige des textes visant à promouvoir cette musique, car il est convaincu que le « Canadien français » colonisé — le « nègre blanc d'Amérique » de Vallières — est bien placé, en tant que membre d'une minorité francophone en Amérique du Nord, pour se laisser mouvoir par elle. S'appuyant sur les écrits de LeRoi Jones (*alias* Amiri Baraka) et de Jean-Louis Comolli³¹, il conclut que cette musique est le symbole sonore d'un combat anti-impérialiste et anticapitaliste. Straram est persuadé que ce moyen d'expression, voire cet instrument de libération, peut servir d'inspiration pour une transformation globale du Québec³².

Le *free jazz* interpelle tout particulièrement Straram. Apparue au tournant des années 1960, cette musique libre repose sur une posture combative et un rejet de toute convention

Montréal.
27. Patrick Straram, « À la santé de Rudi Dutschke et quelques autres folk-rock Mirabellenwasser », OP. CIT., p. 66.
28. Patrick Straram, « Une demi-heure avec », texte lu à la radio de Radio-Canada, 16 octobre 1959, Fonds Patrick

Straram, MSS391-S1-S55-D35, BANQ, Montréal.
29. Patrick Straram, « Interprétation de la vie quotidienne », PARTI PRIS, vol. 3, n° 7 (février 1966), p. 71.
30. Patrick Straram, « Nationalité? Domicile? », OP. CIT., p. 56.
31. Notamment, Amiri Baraka

(LeRoi Jones), LE PEUPLE DU BLUES : LA MUSIQUE NOIRE DANS L'AMÉRIQUE BLANCHE, trad. de l'anglais par Jacqueline Bernard, Paris, Gallimard, 1968 ; et Jean-Louis Comolli, « Voyage au bout de la new thing », JAZZ MAGAZINE, n° 129 (avril 1966), p. 23-28.

32. Voir Eric Fillion, « PARTI PRIS pour le jazz ou l'écoute engagée chez la gauche québécoise », dans Gilles Dupuis ET AL. (dir.), AVEC OU SANS PARTI PRIS : LE LEGS D'UNE REVUE, Montréal, Nota bene, 2018, p. 425-448.

stylistique afin de promouvoir l'expérimentation au niveau de la forme, de l'instrumentation et des sons. Le *free jazz* témoigne d'un désir de rupture avec l'ordre établi et d'un refus d'être asservi. Dissonant, il est difficilement récupérable. Multiple et polymorphe, il est insaisissable parce qu'aucune règle n'entrave son déploiement. Straram y entend un moyen de dynamiser son écriture ainsi que de provoquer des prises de conscience et des prises de paroles au sein de sa communauté d'appartenance.

Une certaine musicalité caractérise les textes que Straram rédige en Californie. L'écriture métagraphique, entre autres, lui permet de «rapporter textuellement sa dérive dans cet espace de révolte marqué par la musique [jazz et le folk-rock]³³», explique Marc Vachon. Cela dit, ce *Blues clair* épars — des bribes paraissent ici et là, mais le manuscrit disjoint demeure inachevé — ne peut être réduit à la quête d'une démarche d'inspiration situationniste dans la mesure où il est à l'image du *free jazz* dont il s'inspire. C'est aussi qu'il s'inscrit en continuité avec le désir qu'a Straram de s'identifier à une praxis et de se signifier Québécois en dépit de son exil forcé en Californie.

Voilà pourquoi il soumet des extraits, tel «D'exil fragment³⁴», à ses collègues partipristes, tout en exhortant ceux-celles-ci à articuler leurs idées comme «un [H. Rap] Brown ou un [Stokely] Carmichael, un [Eldridge] Cleaver ou un [Bobby] Seale swinguent leurs discours³⁵». «Combien d'années n'ai-je pas consacrées à tenter d'expliquer la nécessité d'une conscience tricontinentale au Québec³⁶», demande-t-il à Piotte. Quant à son «cactus-ook-pik», il fait d'elle une protagoniste privilégiée :

Milicska déléguée à un congrès
à Santa Barbara

quelques jours ensemble à Sausalito
et San Francisco 4 mois après départ

elle est venue avec pour moi «Nègres
blancs d'Amérique»

[...] Avalon Carousel

[...]

CECIL TAYLOR

défoncement de clavier de structures
un monde neuf ouvert lumineux

cadences univers matière Milicska
de notre amour *free jazz*³⁷

33. Marc Vachon, L'ARPENTEUR DE LA VILLE, OP. CIT., p. 175.

34. Patrick Straram, «D'exil fragment», PARTI PRIS, vol. 5, n° 7 (avril 1968), p. 56-57.

35. IBID., p. 72. H. Rap Brown (Student

Nonviolent Coordinating Committee/Black Panther Party), Stokely Carmichael (Student Nonviolent Coordinating Committee/Black Panther Party), Eldridge Cleaver

(Black Panther Party) et Bobby Seale (Black Panther Party) sont des figures importantes du mouvement révolutionnaire afro-étatsunien des années 1960.

36. Patrick Straram, BLUES CLAIR (cahier 2), 22 octobre 1968, Fonds Patrick Straram, MSS391-S1-SS1-D2, BANQ, Montréal.

Il les a prévenus, son livre en train de se faire, tout comme le Québec, se doit d'être *free jazz* et guérilla pour arriver à ses fins.



Straram rentre au Québec à temps pour être arrêté, à l'automne 1970, à la suite de la proclamation de la *Loi des mesures de guerre*. Pendant quelques mois, il reste pris dans le filet des arrestations (plus de 500), dont la visée est de freiner la gauche indépendantiste et d'enrayer les actions du Front de libération du Québec (FLQ). Straram n'a rien d'un terroriste, mais il a tout d'un intellectuel engagé dont la plume est conséquente. Si cette expérience ne le confirme pas «Québécois», le numéro spécial que lui consacre la revue contre-culturelle *Hobo-Québec* en 1973 entérine, sans équivoque, sa québécoité.

Au bout du compte, Straram aura contribué par son écriture à mettre à l'épreuve la société québécoise en train de se faire, sans toutefois pouvoir vivre l'expérience d'un Québec libre et socialiste. Quant à son *Blues clair*, il se fondera dans une panoplie d'autres écrits et d'inter-

ventions radiophoniques qui paraîtront sous ce même titre de la fin des années 1970 jusqu'à sa mort le 6 mars 1988. À court de dérives et de devenir, ce sera son dernier «exil "like a rolling stone" de Terre-Québec³⁸».

37. Patrick Straram, «L'arbre-sexe orange 4 et le 14 le 4», dans IRISH COFFEES AU NO NAME BAR & VIN ROUGE VALLEY OF THE MOON, OP. CIT., p. 59.

38. Patrick Straram, «Electric music for the mind and body», dans Raoul Duguay (dir.), MUSIQUES DU KÉBÈK, OP. CIT., p. 261.

36

BLUES KLAIR, 2018, Montréal



37

Selected publications by Patrick Straram —
Sélection de publications de Patrick Straram
Montréal





LE
KLAN
K ODERRE
K ORROMPU
DE
MTL.



Preceding spread —
Double page précédente

SANS ISSUE, 2018, Montréal
Selected publications by Patrick Straram —
Sélection de publications de Patrick Straram



INDEX, 2018
Twenty-six digital inkjet prints on archival paper —
Vingt-six impressions jet d'encre sur papier archive

POSTFACE, 2018
Digital inkjet prints on archival paper —
Impressions jet d'encre sur papier archive

Montréal

ARONWENKATE
 BLUES CLAY
 CARMBAN SITU
 DELRUZE
 ELGANO
 FORBIDDEN VILLAGE
 GODARD
 HONDO
 INVENTED LANDSCAPE
 JAMES (CL R)
 KOWASS
 LEZURE
 MOKUM
 NO ONE
 ORIGINAL LAST POETS
 PANTHERS
 QUARTET
 ROONEY
 SPT GEORGE WILLIAMS
 TED
 UHLIRU
 VANIA
 WHITE NIGGERS
 X (MICHAEL)
 YOUNGALAVIA
 ZARITHOUSTRAM

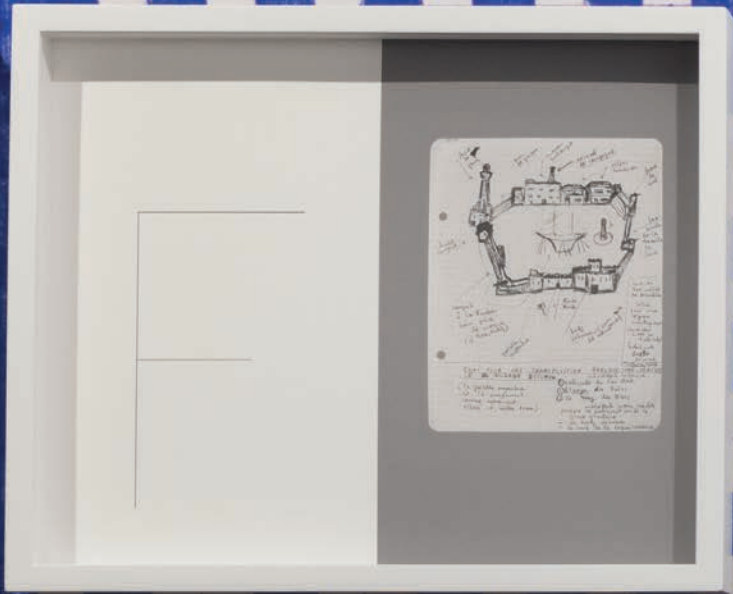
Un texte programmatique intitulé *Prologue à l'acte unique* d'Armand et de moi fut publié par le critique belge André Franklin dans le numéro 3 de *L'Internationale* (situationnisme en décembre 1960). Ce texte laissait évidemment en place le théâtre ou plutôt une unité scénique, en cours d'écriture. À ce jour, nous n'avons pu retrouver aucune trace de cette œuvre théâtrale. À cette postface, à fin de devenir une postface, nous avons décidé d'écrire une postface. Nous avons décidé de faire émerger du texte aussi riches possibles : Peronne, Et, et Les autres.

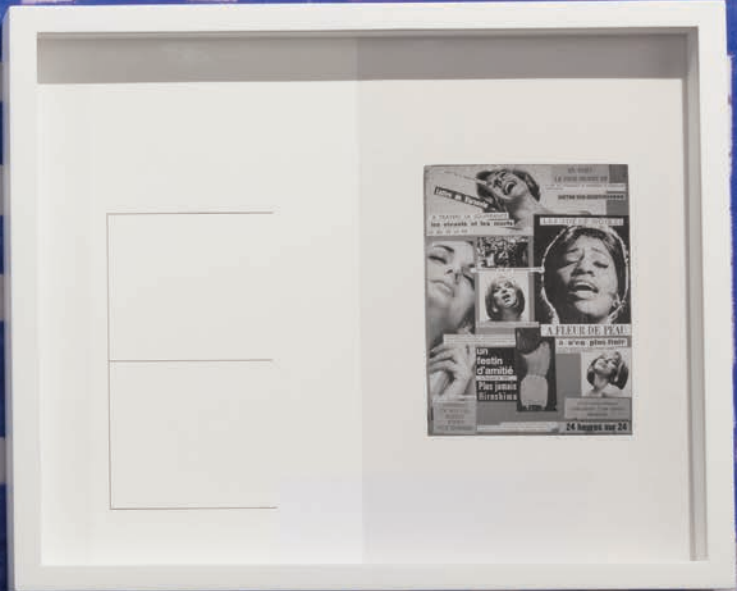
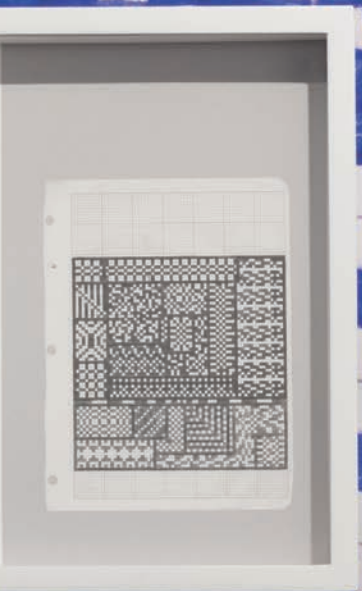
Reconnues ainsi sous forme d'une ellipse théâtrale, voici l'insolente labyrinthique qui nous a conduit à l'écriture *l'Apposition: Alou Kiani*.

Cette postface fait suite à une première tentative: Elle n'a mille relations à la culture mais, au contraire, tente de se constituer en forme d'écriture à partir et à partir les actions dispersés d'une manière que l'a appelé à méditer.

1. Thomas Merton
 2. Paul Klee
 3. Theodor Adorno
 4. Jacques Derrida
 5. Jacques Derrida
 6. Jacques Derrida
 7. Jacques Derrida
 8. Jacques Derrida
 9. Jacques Derrida
 10. Jacques Derrida

ARONWENKATE
 BLUES CLAY
 CARMBAN SITU
 DELRUZE





Preceding spread —
Double page précédente

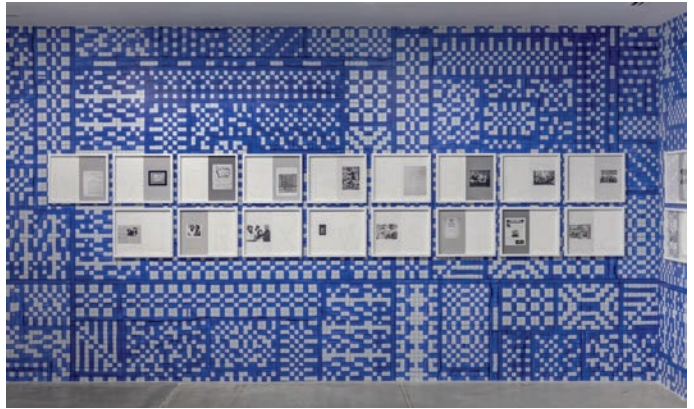
STRARAM'S TRAMA, 2018
Drawing printed on adhesive vinyl —
Dessin imprimé sur vinyle adhésif

INDEX, 2018

Montréal

42

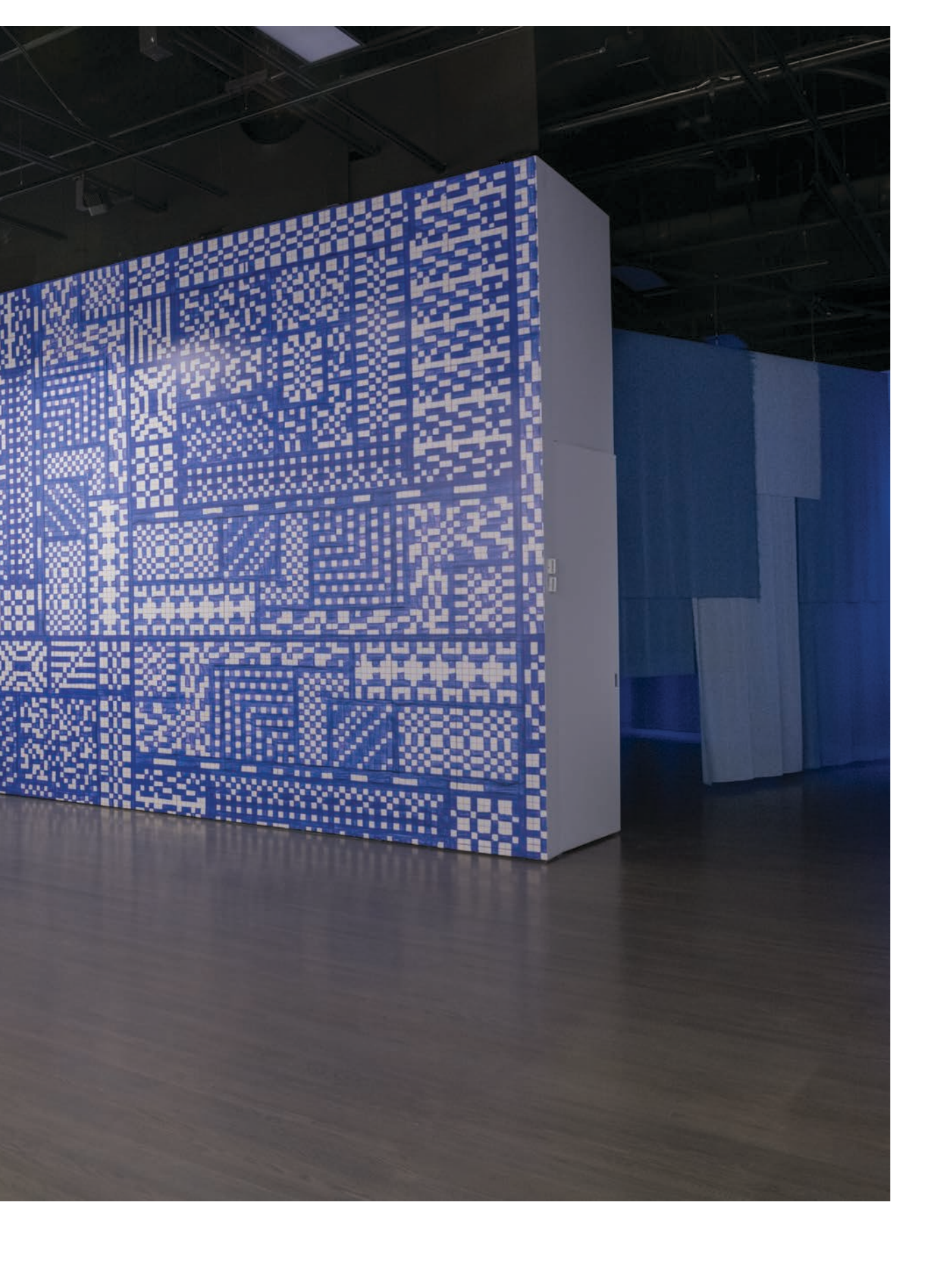
STRARAM'S TRAMA, 2018
INDEX, 2018
Toronto



43

Following spread —
Double page suivante
POSTFACE, 2018
STRARAM'S TRAMA, 2018
ULTRAMARINE, 2018, Montréal









ARCHWAYGATE
BLUES CLAIR
CARIBBEAN SITU
DELEUZE
ELCANO
FORBIDDEN VILLAGE
GODARD
HONDO
INVENTED LANDSCAPE
JAMES (C.L.#1)
KOWASS
LEFEVRE
MORUM
NO ONE
ORIGINAL LAST POETS
PANTHEES
QUARTET
ROONEY
SR. GEORGE WILLIAMS
TED
UPLUKU
VANIA
WHITE NOGERS
X. MICHAEL
YOUSOUF AVILA
ZABATHOLISTRAM

Preceding spreads —
Doubles pages précédentes

STRARAM'S TRAMA, 2018
INDEX, 2018
Montréal

**Black Power,
Situationist
Constellations,
and the Caribbean
Imaginary**

**Black Power,
constellations
situationnistes
et imaginaire
caribéen**

Matthew Quest

Black Power, Situationist Constellations, and the Caribbean Imaginary

A NEW BEGINNING OUT OF MONTREAL

MATTHEW QUEST

Vincent Meessen's exhibition *Blues Klair* reminds us of the little-known and surprising intersection of the Black Power with the Situationist movements and the explosive Caribbean imaginary it produced. The global spark of these radical perspectives was ignited in Montreal, Canada, in 1968–69. The Black Writers Congress of 1968 and student protests of 1969 at Sir George Williams University (now Concordia University), both of them led by Caribbean students, met with repression, produced international controversy, and led to insurgent moments for the next decade in Jamaica, Trinidad, and Grenada.¹

Trinidad's Bukka Rennie was among the forty-eight students jailed after the Sir George Williams revolt. Rennie, after writing for and editing the Montreal Black community newspaper *Uhuru* (1969–70; Swahili for freedom), and Grenadian Franklyn Harvey, having written for and edited the theoretical journal *Caribbean International Opinion* in 1968, which emerged at the same moment as the Black Writers Congress, soon mapped out

a “new beginning.”² Inspired by the ideas of the Trinidadian Pan Africanist and independent socialist C. L. R. James,³ they organized a federation-from-below of workplace councils and popular assemblies as a new form of self-governance. These ideas caught fire in the Caribbean and resonated among unsung workers.

Fundi, an activist born in Jamaica who spoke of workers' self-management in Rasta idioms, responded to events by proclaiming himself a Caribbean Situationist. Born George Myers, he was best known under his pen name Joseph Edwards. Fundi's social criticism animated the direct democratic tendency of the Caribbean New Left (1968–83) and echoed reverberations up and down the Caribbean archipelago.⁴

A refrigeration mechanic and formerly an Unemployed Workers Council activist, Fundi led a wildcat strike of meatpacking workers and organized independent sugar workers' councils in Jamaica in 1968–69. Confronting the authoritarian link between Caribbean

1. David Austin, *FEAR OF A BLACK NATION: RACE, SEX, AND SECURITY IN SIXTIES MONTREAL* (Toronto: Between the Lines, 2013); David Austin, *MOVING AGAINST THE SYSTEM: THE 1968 BLACK WRITERS CONGRESS AND THE MAKING OF GLOBAL BLACK CONSCIOUSNESS* (Toronto: Between the Lines, 2018); Sean Mills, *THE EMPIRE WITHIN: POSTCOLONIAL THOUGHT AND POLITICAL ACTIVISM IN SIXTIES MONTREAL* (Montreal: McGill-Queen's University Press, 2010);

ed. David Forsythe, *LET THE NIGGERS BURN! THE SIR GEORGE WILLIAMS AFFAIR AND ITS CARIBBEAN AFTERMATH* (Montreal: Black Rose, 1971).
2. Matthew Quest, “New Beginning Movement: Coordinating Council for Revolutionary Alternatives for Trinidad and the Caribbean,” in *IDEOLOGY, REGIONALISM, AND SOCIETY IN CARIBBEAN HISTORY*, ed. Shane J. Pantin and Jerome Teelucksingh (New York: Palgrave Macmillan, 2017),

131–78; Matthew Quest, “Franklyn Harvey and the Caribbean Revolution,” *NATIONAL WORKERS UNION*, May 31, 2016 (<http://www.workersunion.org.tt/where-we-stand/nwu-news/untitledpost-32>).

3. C. L. R. James, *THE C. L. R. JAMES READER*, ed. Anna Grimshaw (Cambridge: Blackwell, 1992); Paul Buhle, *C. L. R. JAMES: THE ARTIST AS REVOLUTIONARY* (New York: Verso, 1988); Christian Hogsbjerg, *C. L. R. JAMES IN*

IMPERIAL BRITAIN (Durham, NC: Duke University Press, 2014); Frank Rosengarten, *URBANE REVOLUTIONARY: C. L. R. JAMES AND THE STRUGGLE FOR A NEW SOCIETY* (Jackson: University of Mississippi Press, 2008); Kent Worcester, *C. L. R. JAMES: A POLITICAL BIOGRAPHY* (Albany: SUNY Press, 1996).

4. Joseph Edwards, *WORKERS' SELF-MANAGEMENT IN THE CARIBBEAN*, ed. Matthew Quest (Atlanta: On Our Own Authority, 2014).

trade unionism and electoral party politics, he anticipated in the early 1970s the challenges of the Grenada Revolution (1979–83). Fundi also created a Situationist alternative mapping of the Caribbean that lent personality and prominence to labour strikes, army mutinies, and land occupations. This map also included a related Canadian rebellion: Sir George Williams.⁵

This constellation of voices, beginning in Canada and in dialogue with the Antillean tropics, is present in *Blues Klair*. The neglected inspirational memories that arise may foreshadow the future.

BLACK POWER AND SITUATIONIST MOVEMENTS

The Black Power movement (1965–75) included the Black Arts, Black Studies, Africa solidarity movements, and insurgent movements against the white supremacist police state in North America as embodied by Huey P. Newton's Black Panther Party.⁶ Situationist International was initially a European movement, which later included an American sec-

tion. Informed by its forerunners Dada and Surrealism, and aspects of anarchism and Marxism, Situationists stirred the French Revolt of 1968. They were alert to how even trade unionists, socialists, and communists supported an obtuse politics that defined freedom as choosing one's masters and managers through voting and was afraid of popular self-emancipation.⁷ *Blues Klair* delves into these instincts and expressions. Mostly popularized by Guy Debord and Raoul Vaneigem's writings, the Situationist constellations proposed a libertarian socialism. While both the Cold War and Marxism sustained justifications for the one-party state and the welfare state, Situationists rejected both of these *and* professional intellectuals as the embodiment of culture and government, suggesting that emancipation was instead to be found in everyday life.⁸

Black Power, consistent with the Age of the Third World, called into question the denial of citizenship rights to people of colour on a world scale. A trigger for questioning authority, Black Power, informed by socialism, searched for new identities and community control.

5. Matthew Quest, "Workers' Self-Management in a Rasta Idiom: The Political Thought of Joseph Edwards," in Joseph Edwards, *WORKERS' SELF-MANAGEMENT IN THE CARIBBEAN*, 9–45.

6. Akinyele O. Umoja, Karin L. Stanford, and Jasmine A. Young, eds., *BLACK POWER ENCYCLOPEDIA: FROM "BLACK IS BEAUTIFUL" TO URBAN UPRISINGS* (Santa

Barbara: Greenwood, 2018). See, in particular, these chapters: Charles E. Jones and Akinyele Umoja, "Black Power Studies," lxxv–lxxi; Jasmine Young, "Gender, Black Women, and Black Power," ci–cvii; Richard D. Benson II, "African Liberation Support Committee," 5–11; Curtis Austin, "Black Panther Party," 134–39; Kim McMillon,

"Black Arts Movement," 78–83; Quito Swan, "Black Power Abroad," 143–54; and S. M. Jayawardene, "Black Studies," 180–85.

7. Jean-Christophe Angaut, "Beyond Black and Red: The Situationists and the Legacy of the Workers' Movement," in *LIBERTARIAN SOCIALISM*, eds. Alex Prichard, Ruth Kinna et al. (Oakland: PM Press, 2017), 232–50.

8. Guy Debord, *THE SOCIETY OF THE SPECTACLE* (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2014 (1971)); Raoul Vaneigem, *THE REVOLUTION OF EVERYDAY LIFE* (Oakland: PM Press, 2012 (1967)). See also: Ken Knabb, *SITUATIONIST INTERNATIONAL ANTHOLOGY* (Minneapolis: Bureau of Public Secrets, 2012).

Still, it did not always push for the designing of a new society. In response to racial disparities of power, it often desired equal opportunity to enter the rules and structures of the existing hierarchy. This was a creative conflict.

Situationists added to libertarian socialism notions of art as popular self-expression—a type of psychology and geography for destroying the old politics. Condemning the autocratic rule of the capitalism and consumerism that they felt such politics produced, Situationists saw media and celebrity as pacifying the masses. They viewed the destruction of art and literature as a means to explore our inner world and to eradicate the traditional conception of culture.

Black Power, like Situationist International, was a popularizer of some liberation traditions that came before, while also functioning as an original progenitor of subversive education and agitation. Situationists were attractive to an insurgent post-colonial revolt that suggested civil rights and colonial independence were not what they first appeared. Situationist legacy is a vibrant thread within the *Blues Klair* exhibition; it asks us to peel back the congealed layers of representation accumulated by com-

promised freedom movements of the past so that we can transcend their spectacle.

OUT OF MONTREAL

Montreal was a centre of radical activism in 1968–69 while also showing signs of racism and conservatism. The movement against the Vietnam War was gaining momentum. Thousands of young US draft-dodgers came through the “underground railroad,” where safe-houses offered temporary measures until new lives as students or workers could commence. If Montreal was divided but globally engaged, many in Quebec, distinguished by a francophone culture, also viewed themselves as a conquered nation. The Front de libération du Québec (FLQ) raised a popular demand for sovereignty and waged violent attacks on the Canadian state.

In June of 1967, mere months before the Black Writers Congress, the Six-Day War highlighted the problem of Zionism and imperialism. Countless in Montreal rallied around Israel, and many Jewish youths fundraised and pledged to join the Israeli military. This revealed the contradiction in how the histori-

9. This was not a unique dilemma for Jewish people—all those who are not Zionists—as peoples of African descent soon had similar choices to make about the terms of their own empowerment. See: Lenni Brenner and Matthew Quest, *BLACK LIBERATION AND PALESTINE*

SOLIDARITY (Atlanta: On Our Own Authority, 2013); and Michael R. Fischbach, *BLACK POWER AND PALESTINE* (Stanford: Stanford University Press, 2019).

10. H. Rap Brown, *DIE NIGGER DIE! A POLITICAL AUTOBIOGRAPHY* (Chicago: Lawrence Hill Books, 2002). See also: Matthew Quest, “How H. Rap Brown Forecast the Future of Black Power” (in two parts), *BLACK AGENDA REPORT*, October 17, 2018 (www.blackagenda.com).

[www/blackagenda.com/how-h-rap-brown-forecast-future-black-power](http://www.blackagenda.com/how-h-rap-brown-forecast-future-black-power)).

11. Bukka Rennie, correspondence with the author, July 16, 2019.

12. *Ibid.*

cally oppressed articulated self-determination in a manner that subordinated Palestinians and served as the frontline of US empire in the Middle East.⁹

In February 1968, H. Rap Brown, then Chairperson of Student Nonviolent Coordinating Committee, incarcerated in a New Orleans prison, went on a hunger strike. Writing a famous open letter to Black people everywhere, he articulated a new humanity as a political prisoner, the need to avoid compromises with authority, and the fascist nature of the US government.¹⁰ Black Caribbean students from Sir George Williams University and McGill University, fifteen in number, marched to the US embassy in Montreal with placards demanding Brown's release. An embassy photographer menacingly took full face-shots of each of the fifteen individuals.¹¹

Then, on April 4, 1968, Dr. Martin Luther King was assassinated in Memphis. The largest

demonstration held outside the US in support of his strategy of non-violent protest for civil and human rights took place in Montreal. It was organized by Caribbean students and was joined by many activist groupings.¹² It was in this atmosphere that the Black Writers Congress was organized from October 11 to 14, 1968.

THE MONTREAL BLACK WRITERS CONGRESS OF 1968

Many of those who initiated the Congress were active in Montreal and Caribbean social movements. Most of the convenors were not prominent speakers at the gathering and their names may be obscure to history.¹³ The Congress gathered together what world history now recognizes as renowned thinkers like C.L.R. James, Trinidad's Stokely Carmichael (later Kwame Ture) who came from the Southern civil rights movement in the US, and Guyana's Walter Rodney. All, in various ways, globalized the Black Power movement.¹⁴

13. The Black Writers Congress brochure makes clear who was among the committee that convened the event. The co-chairs were Dominica's Rosie Douglas and Haiti's E. Thebaud. Bukka Rennie argues that the main catalyst of the BWC was actually Raymond Watts, who was listed on the BWC brochure—an obscure Trinidadian radical activist who was among the few who initiated the 1970 Black Power revolt. The Trinidadian Wally Look Lai—who was also in the 1970 revolt as a trade union journalist and who became the third major leader of the

New Beginning Movement—popularized the BWC in New York City. There were many women on the committee, including St. Vincent's V. Daniels, Grenada's B. Joseph, J. Depradine, and M. Evans, Barbados's E. Thornhill and C. Nurse, and Haiti's J. Pierre-Louis—only their first initials were recorded. There were also committee members from Ghana and Zimbabwe. David Austin has written the Caribbean Conference Committee (comprised of Jamaica's Robert Hill, St. Vincent's Alfie Roberts, Antigua's Tim Hector, and Grenada's Franklyn Harvey) into history. This circle was

responsible for conferences on Caribbean intellectual history in Canada in the 1960s, before the BWC. There seems to be some historical controversy as to how much they were involved in organizing the BWC and there may have been conflicts between these groups that still need to be clarified. Bukka Rennie, correspondence with the author, August 1, 2019; Bukka Rennie and Raymond Watts, "Montreal Black Writers 1968 Congress," unpublished manuscript in author's possession (n.d.); David Austin, "An Embarrassment of Omissions or Re-Writing the Sixties: The Case of

the Caribbean Conference Committee," in *NEW WORLD COMING*, ed. Karen Dubinsky (Montreal: Between the Lines, 2009); Alfie Roberts, *ALFIE ROBERTS SPEAKS: ON CRICKET, THE CARIBBEAN, MONTREAL, AND C. L. R. JAMES*, introduction by David Austin (Montreal: Alfie Roberts Institute, 2005); David Scott, "The Archaeology of Black Memory: An Interview with Robert A. Hill," *SMALL AXE* 5 (March 1999), 80–150; Matthew Quest, "Legislating the Caribbean Political Will: The Later Political Thought of Tim Hector, 1979–2002," *CLR JAMES JOURNAL*, 13, no. 1 (2007), 211–32.

The Black Writers Congress was held at the Leacock Auditorium of McGill University and was notable for a burgeoning but incomplete awareness. Where power was being seized, the dynamics of liberation and the terms for a new society still needed clarification. The organizers did not intend that the Congress be a mere intellectual pursuit. The editorial published in the program laid out a battle against white racism, the empire of capital, and cultural domination.

Friday night began with a message from the Congress's co-chairperson Rosie Douglas,¹⁵ then a student at McGill, who later became prime minister of Dominica. Rocky Jones, a well-known activist from Nova Scotia, kicked off the program dealing with the topic "Canada and her Black Community."¹⁶ That was the opening salvo. The next day the themes included black-white confrontation, the psychology of race, and the forerunners of the modern revolt. James's presentations on the Haitian Revolution, the political economy of slavery, and Negritude were applauded. On the following days subjects covered included pre-colonial African civilizations, African-

American contributions to US history, racial discrimination in Britain, Black Power, capitalism, and the Third World.¹⁷

After each speaker, the floor was open for discussion. Controversies arose. Representatives of every political tendency were present at the Congress. People came from all over, determined to get their voices heard. Disputes emerged about the meaning of Marxism, demands for Black-only caucuses, the repudiation of violence or its strategic and ethical uses, and the need to decentre Europe in world history. Carmichael's talk on "Black Power" was the most controversial. Beginning with a quotation from the French philosopher Blaise Pascal that "the heart has a mind of its own," he lectured for more than an hour and ended with the statement "we must get guns."¹⁸

An African history professor, Walter Rodney maintained an audience among ordinary people. Following the Black Writers Congress, the author of *How Europe Underdeveloped Africa* and *Groundings with My Brothers* was banned from returning to Jamaica, setting off the "Rodney Riots" in Kingston. This was

14. C. L. R. James, *YOU DON'T PLAY WITH REVOLUTION: THE MONTREAL LECTURES OF C. L. R. JAMES*, ed. David Austin (San Francisco: AK Press, 2009); Stokely Carmichael (Kwame Ture), *STOKELY SPEAKS: FROM BLACK POWER TO PAN AFRICANISM* (Chicago: Lawrence Hill Books, 2007); Stokely Carmichael (Kwame Ture), *READY FOR REVOLUTION* (New York: Scribner, 2005); Rupert C. Lewis, *THE*

INTELLECTUAL AND POLITICAL THOUGHT OF WALTER RODNEY (Detroit: Wayne State University Press, 1998).

15. Some of Douglas's writings include: Rosie Douglas (with R. Thompson and Dave Frankel), *CANADA'S RACIST IMMIGRATION POLICY* (New York: Pathfinder, 1975); and Rosie Douglas, *CHAINS OR CHANGE: FOCUS ON DOMINICA*. Many editions of the latter book are archived in re-

search libraries with publication dates ranging from 1972 to 1980. Not one lists the place of publication or the publisher's name. It was likely self-published.

16. Jones was perhaps the most prominent advocate of black empowerment in Canada before 1968–69. See his autobiography: Burnley Jones and James W. St. G. Walker, *BURNLEY "ROCKY" JONES, A REVOLUTIONARY:*

AN AUTOBIOGRAPHY (Halifax: Roseway, 2016).

17. This concise presentation doesn't allow for a discussion of all the speakers featured at the BWC. Others included Alvin Poussaint, Richard B. Moore, Amiri Baraka, James Forman, Robert A. Hill, and Richard Small. Rene Depestre was scheduled to speak on Negritude but could not attend, creating the oppor-

a revolt against a post-independence government that had embraced past rebels, such as Marcus Garvey, as muted symbols. The meaning of this rebellion, led by obscure Rastas and Rudies, was that middle-class electoral politics was bankrupt. This inspired the Caribbean New Left across the region.¹⁹

THE SIR GEORGE WILLIAMS UNIVERSITY STUDENT REVOLT OF 1969

The Sir George Williams events, variously remembered as the “Anderson Affair” and the “Computer Riot,” began as a challenge to a racist professor who held back students of colour by assigning them artificially poor grades. This movement, led by Grenada’s Kennedy Frederick, was confronted by the police and white racial violence. The protesters occupied the campus computer room. When cornered with tear gas, they broke the windows to breathe. A cascade of computer punch cards and paper fell to the street from the ninth floor of their campus building. In such surreal scenes reminiscent of a parade, student protesters in the hands of the police were jeered on the streets by white racist voices proclaiming “Let the niggers burn!” and “Send the niggers back home!”

tunity for James to speak in French. Dr. Theboud, a Haitian psychologist who led a professional association opposed to the Duvalier regime, also gave some opening comments and was essential to the organizing of the gathering.

18. Carmichael was memorably counter-stated by Lloyd Best, the New World Group scholar working at McGill at the time with Kari Levitt on what became a prominent theory of Caribbean plantation economy. He suggested that the discussion of black

empowerment was being reduced to a clash of “cow-boys and Indians” and that it was much more complex.

19. Walter Rodney, *HOW EUROPE UNDERDEVELOPED AFRICA* (New York: Verso, 2018 (1972)); Walter Rodney, *GROUNDINGS WITH MY*

Afterward, the Caribbean students at Sir George Williams sought to attain their diplomas and positioned themselves to make a living. They initially protested discrimination and appealed for reform. Institutional racism delayed their onward progress and finally threatened their very lives. While some went on to be politicians, professionals, administrators, and bankers, others felt compelled toward more radical questioning. A closer look at the *Blues Klair* exhibition may capture this prophetic spirit.

Mina Shum’s documentary film *Ninth Floor* (2015) reconsidered for a Canadian national audience these events at Sir George Williams. Bukka Rennie (with St. Vincent’s Rodney John, who was also a Black Writers Congress organizer, and Anne Cools, native of Barbados) is among the voices that make the film worth watching.²⁰

The repression of the protesters in Montreal sparked the Black Power revolt of February–April 1970 in Trinidad and Tobago; it was quite multi-racial bringing together Afro-Trinidadians and Indo-Trinidadians. Students, workers, and the unemployed rebelled against Canadian institutions in the Caribbean nation.

BROTHERS (New York: Verso, 2019).

20. *NINTH FLOOR*, directed by Mina Shum (Montreal: National Film Board of Canada, 2015), 81 min.

Unfolding into a state of emergency and an army mutiny, the insurgency almost toppled the government of Eric Williams.²¹ Williams, the author of *Capitalism & Slavery*, was generally viewed as a progressive; yet many of the rebels were inspired by C.L.R. James, who had assisted this statesman in the movement for colonial freedom, a decade before.²²

THE POLITICAL LEGACIES OF C. L. R. JAMES

Both Stokely Carmichael and Walter Rodney are recalled as viewing race and class differently,²³ yet both saw C.L.R. James as illuminating the African world before the Age of Black Power.²⁴ But their condemnation of white imperialism and view of the Third World as substantially poor and powerless, except for those who seized state power, impacted how they discussed revolution. Both saw the relevance of Marxism to Black liberation as primarily a materialist reading of history that should inform national liberation and post-colonial state planning.

Revolt against white power was a radical democratic project and was inconsistent. Even

where concerned with neocolonialism and critiques of the Black middle class, many of this generation did not finally reject hierarchy. In contrast, Rennie, Harvey, and Fundi received James's heritage differently. Defying the spectacle of independence and proposing new forms of governance below official society, they proclaimed that ordinary Black people could govern directly.

In 1968-69, James disagreed with Carmichael and Rodney that the ordinary people of the imperial centres in Europe, Canada, and the US were contaminated by the white supremacy and empire of their rulers. For James, the French revolt of 1968 and the global anti-Vietnam War movement were confirmation that he was correct. Carmichael and Rodney could not improve upon James's masterful discussion of world revolution, in which the Haitian, French, and Russian revolutions were placed in conversation with the age of Third World national liberation. James was an original theorist of direct democracy and workers' self-management as well. It was these ideas, conceived as an autonomist Marxist vision, that formed a kindred spirit to the Situationist thesis.

21. Student rebel leaders during the Black Power revolt of 1970 included Geddes Granger (Makandal Daaga) and Dave Darbeau (Khafra Kambo), both members of the National Joint Action Committee (NJAC). The leaders of the army mutiny were Raffique Shah and Rex Lasalle. The NJAC saw a few transformations over the

years and later became a political party.
22. Selwyn D. Ryan and Taimoon Stewart, eds., *THE BLACK POWER REVOLUTION OF 1970: A RETROSPECTIVE* (St. Augustine, Trinidad: I.S.E.R.-U.W.I., 1995); Eric Williams, *CAPITALISM AND SLAVERY* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007 (1944)).

23. Of course, Carmichael and Rodney would both agree that the masses in social motion were very powerful but their political thought, in comparison to James's, did not project ordinary people as having a central role in post-colonial governance but dependent participation under state power.

24. See: C. L. R. James, *A HISTORY OF PAN AFRICAN REVOLT* (Chicago: Charles H. Kerr, 1995 (1938)). This was first published in Britain in 1938 as *A HISTORY OF NEGRO REVOLT*, and later republished by Black Power activists in Washington, DC, in 1969 under the present title.

More famous for his classic history of the Haitian Revolution, *The Black Jacobins*,²⁵ James had earlier become known as a theorist of Black autonomy within the Leon Trotsky movement. Now, as the elder mentor of the Black Power movement, James seemed clairvoyant to all. His encouragement to question the new search for a Black vanguard party, as embodied by the Black Panthers and others, is not widely known, which reminds us that James did his best (though he did not always succeed with the generation at that time) to place the threads of labour's self-emancipation in conversation with Black Power.²⁶

James's *Facing Reality* (1958), co-authored with Grace Lee Boggs²⁷ and Cornelius Castoriadis,²⁸ was a volume of autonomist Marxist philosophy and political economy. It was subtitled "The New Society: Where to look for it & how to bring it closer," and proposed popular self-management as the socialist revolution.²⁹ Coupled with projections for Africa and

the Third World that were not yet a break with elite party politics, this book has been recognized as having anarchist and Situationist affinities.

Facing Reality suggested that all previous forms of Marxist organization had historically failed and encouraged the recognition of the self-organization of everyday people. In fact, James thought that, instead of vanguards speaking in the interest of working people, workers should edit their own newspapers. Perhaps mediated by a cadre that propagated the destruction of hierarchy, totalitarian bureaucracy was broken by the autonomy of workers, women, the colonized, and people of colour. *Facing Reality* rejected the one-party state and the welfare state, and proposed a rupture with "the self-confessed bankruptcy of official society."

Further, *Facing Reality* proclaimed that there was something wrong with alienated progres-

25. C. L. R. James, *THE BLACK JACOBINS* (New York: Vintage, 1963 (1938)). See also: eds. Charles Forsdick and Christian Hogsbjerg, *THE BLACK JACOBINS READER* (Durham, NC: Duke University Press, 2017).

26. Stokely Carmichael was very fond of James's 1948 essay on the independent validity of Black autonomous movements and asked permission to reprint it in later years. Modibo Kadalie and Kimathi Mohammed, associated with Detroit's League of Revolutionary Black Workers and critical of the Black Panthers, were inspired to write a critical

analysis of the aspiration to a Black vanguard party. James also supported this as well. Kadalie, who had been a draft dodger who migrated to Canada and met Rocky Jones in Halifax, noted that the earlier essay by James focused on Black autonomy but not the Black working class. See: C. L. R. James, "The Revolutionary Answer to the Negro Problem in the USA," in *THE CLR JAMES READER*, ed. Anna Grimshaw (Cambridge: Blackwell, 1992); Modibo Kadalie, "From One Generation to the Next: The Enduring Legacies of Kimathi Mohammed," introduction to Kimathi

Mohammed, *ORGANIZATION AND SPONTANEITY: THE THEORY OF THE VANGUARD PARTY AND ITS APPLICATION TO THE BLACK MOVEMENT IN THE U.S. TODAY*, updated edition (Atlanta: On Our Own Authority, 2013 (1974)), 25–26.

27. Grace Lee Boggs, *LIVING FOR CHANGE: AN AUTOBIOGRAPHY* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999); Matthew Quest, "Grace Lee Boggs," in *CHINESE AMERICANS: THE HISTORY AND CULTURE OF A PEOPLE*, ed. Jonathan Lee (Oxford: ABC-CLIO, 2015), 144–51.

28. Cornelius Castoriadis, *CORNELIUS CASTORIADIS: POLITICAL AND SOCIAL*

WRITINGS, 3 vols. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988–93); Benoit Challand, "'SOCIALISME OU BARBARIE' or the Partial Encounters Between Critical Marxism and Libertarianism," in Alex Prichard, Ruth Kinna et al. eds., *LIBERTARIAN SOCIALISM*, 210–31.

29. C. L. R. James, Grace Lee Boggs, and Cornelius Castoriadis, *FACING REALITY* (Detroit: Bewick, 1974). For Situationist affinities, see especially: "The Self-Confessed Bankruptcy of Official Society" (ch. 3).

sives attaching themselves to mass revolt in the name of a cultural front, only to seek to reconstitute domination. In this regard, James's ideas had affinities with those of the Situationists. Still, both James and the Situationists preserved a subtle, voyeuristic look upon popular struggles. "Every cook can govern," a famous Jamesian adage, was both a Leninist and an Athenian notion. James's aesthetic of popular government might be reconciled with, or misunderstood by, elites seizing state power.³⁰

Shortly after the French Revolt of 1968 began, without overstating the influence of the Situationists (as Castoriadis's ideas in *Socialisme ou Barbarie* were probably more significant, as recalled by student leader Daniel Cohn-Bendit), their graffiti and provocations formed the revolt's psychology. Some of the spray-painted slogans, such as "Demand the Impossible" and "Occupy," were drawn from the annals of anarchism. One such slogan implored the masses: "It's painful to suffer the bosses. It is even stupider to pick them."

These frameworks tentatively bridged the instincts of Caribbean student rebels in Canada and those of obscure Caribbean workers at the time. They slowly came to resonate with post-civil rights, post-colonial activists still

struggling to achieve their own authority from white dominion.

NEW BEGINNING MOVEMENT

Following the Canadian events and the initial Black Power uprising in Trinidad—in which Black Writers Congress organizers Raymond Watts and Wally Look Lai, both of whom had studied with James in London in the 1960s, played an obscure and essential role in stimulating events before escaping into exile—the New Beginning Movement (1971-80) was formed, with Bukka Rennie returning as the group's leader and Franklyn Harvey working as an activist in both Trinidad and Grenada for a time. Initially, the New Beginning Movement was a coordinating council that defended political prisoners during the state of emergency declared by Williams and advanced a transitional program based on direct democracy and workers' self-management, in which ordinary people held the reins of government. It evolved into an autonomous Marxist radical political organization that criticized electoral politics as something designed to capture the masses' popular sovereignty.

The former editor of *Uburu* in Montreal now became the editor of *New Beginning*, as well as

30. C. L. R. James, *EVERY COOK CAN GOVERN* (Detroit: Bewick, 1992); Matthew Quest, "Direct Democracy and the Search for Identity of Colonized People: The Contemporary Meanings

of CLR James's Classical Athens," *CLASSICAL RECEPTIONS JOURNAL* 9, no. 2 (April 2017), 237–67.

31. Matthew Quest, "New Beginning Movement," 147. Many collectives and newsletters arose: for example, the WASA Collective, of water and sewage workers, organized around

THE PIPEFITTER. The Oil Workers Collective had THE CATCRACKER, the Fyzabad Collective published COMBAT, and the Sugar Workers Action Collective found a voice in bulletins they pub-

leader and coordinator of its workers, students, and unemployed activists. Rennie encouraged a diverse array of industrial and community voices to create their own publications and start popular assemblies.³¹ Harvey taught radicals in Grenada about the importance of James's direct democratic ideas; they were already familiar with his Pan African notions. He also helped Maurice Bishop inspire the Movement for Assemblies of the People, a forerunner of the New Jewel Movement, and coordinated, from Canada, a Caribbean federation—from-below, circulating *Documents of the Caribbean Revolution* and editing *Caribbean Dialogue*.³²

In the mid-1970s, this network of Caribbean activists, who began their work together in Canada, reconsidered and debated the meaning of Marxism, the influence of James, anarcho-syndicalism, and other ideas. Some re-oriented their politics in a more orthodox direction.³³ Edwards decided to take on the name Fundi—the Caribbean Situationist—and renewed the libertarian socialist spirit of the Caribbean New Left that Rennie was attempting to foster.

THE CARIBBEAN SITUATIONIST

The significance of Fundi as a Situationist was his concept of the worker who was unmediated by those who desired to bring rebellion to an end through reforms or who argued that a more complete social revolution was not possible. Situationist texts reminded people that socialists could function as heirs to the bourgeoisie and that developmental discourses could lend a false civility to the mutilation of everyday people's lives.

Stimulated by the collective memory of James's and George Padmore's struggles with Stalinism, their activism in Pan African circles in London in the 1930s, and James's *Facing Reality*, Fundi sought to make his own profound intervention.³⁴ In a 1973 fugitive recording of an LP (long-play record) titled *None Shall Escape*, Fundi explained why the struggles of Caribbean workers were often demeaned and obstructed by Caribbean communists who claimed to be the vanguard but feared insurgency.³⁵

Fundi situated this dilemma, and not simply racism, as a local phase of a worldwide problem.

lished under varying titles. The Arima Collective circulated THE DIAL and the Public Service Workers Collective spoke through STINGRAY. NEW BEGINNING offered a coordinated selection of news and views.

32. DOCUMENTS OF THE CARIBBEAN REVOLUTION (Tunapuna, Trinidad: NBM, 1974). CARIBBEAN DIALOGUE (1975–79) was published in Toronto by NBM.

33. Matthew Quest, "New Beginning Movement," 161. This conversation reconsidering the merits of libertarian socialist ideals in the NBM network included Leroy Butcher, Alfie Roberts, Tim Hector, and Franklyn Harvey, with Rennie dissenting. Rennie and the Trinidad local were said to have "an anarchist deviation." Roberts always held a view sympathetic to and less critical

of the one-party states of Russia and Cuba. This reconsideration was partially based on the overthrow of Salvador Allende's Chile and the destabilization of Michael Manley's Jamaica.

34. Matthew Quest, "George Padmore and CLR James's INTERNATIONAL AFRICAN OPINION," in GEORGE PADMORE: PAN AFRICAN REVOLUTIONARY, eds. Fitzroy Baptiste and Rupert Lewis

(Kingston, Jamaica: Ian Randle, 2008), 105–32.

35. See: "Selections from NONE SHALL ESCAPE," in Joseph Edwards, WORKERS' SELF-MANAGEMENT IN THE CARIBBEAN, 202–5. Trevor Munroe's Workers Liberation League, later the Workers Party of Jamaica, was the focus of Fundi's anti-Leninist vanguard criticism.

He saw Caribbean politicians who claimed to speak for labour or the nation as “misrepresenting self-management,” leading to uprisings. He rejected trade unionism subordinated to electoral politics and argued that rank-and-file labour, not distant bureaucrats, should control their dues. Speaking from a Black world perspective, while aware of white imperialism and of rebellions led by Europeans against their own hierarchies—such as the Paris Commune, the Russian Revolution, or the Spanish Civil War—he offered proposals for how ordinary Black people could govern.³⁶ The Situationists warned against the permanent delay entailed by not declaring the end of white settler-colonialism; for this sustained the violence of aspiring bourgeois rulers among administrators of colour via a false anti-colonial nationalism and restricted radical internationalism.³⁷

In his essay “Radical Perspectives in the Caribbean” (1983), Joseph Edwards (Fundi—the Caribbean Situationist) explained that the Black Marxist-Leninist view that ordinary people lived under hegemony and therefore could not be directly self-governing until a future historical stage, was a crime. Grenada was so small, he said, that, “you could run around the whole island and still be fresh.” This small but attractive vision suggested a di-

rect democratic experiment, not the central committee dictates of a vanguard party.³⁸ The struggle for purported development, the accumulation of capital upon the backs of Afro-Caribbean labour, was a reconversion of the social revolution toward a spectacle.

The Grenada Revolution was too concerned with sustaining existing relations between wage labour and capital. Fundi suggested instead that Grenada should either burn its money or hand it out as souvenirs of a past history that had been overcome—a marvellous proposal.³⁹ Rather, Grenada became a one-party state, with political dissidents brought to trial in non-transparent processes and state-dependent zonal councils that actually silenced popular sovereignty. Situationism warned about how the “sovereign” mutates deceptively in history.

Discourses about the Caribbean New Left generation are marked by thin lamentations over Grenada and the refusal to discard the subordination of society to minority rule. A deep discussion on experiments in popular self-management in Grenada and the wider Caribbean, and their betrayal, has been avoided in the scholarly record and mystified by the tragedy of the US invasion.⁴⁰

36. See: “Introduction to CARIBBEAN CORRESPONDENCE” and “Misrepresentation of Self-Management,” in Joseph Edwards, *WORKERS’ SELF-MANAGEMENT IN THE*

CARIBBEAN, 114–29. These selections are consecutive.
37. Raoul Vaneigem, *THE REVOLUTION OF EVERYDAY LIFE*, 16–17.

38. See: “Radical Perspectives in the Caribbean,” in Joseph Edwards, *WORKERS’ SELF-MANAGEMENT IN THE CARIBBEAN*, 130–38.

39. *Ibid.*

MAPPING THE SELF-DIRECTED POWER OF CARIBBEAN COMMONERS

With the Montreal events, Fundi completed a circle. He personified the reality that Black power meant nothing where it did not entail the self-directed power of Black common people, even where Black elites increasingly held coveted executive positions. Black power and anti-colonialism created a duality: reconstitution or exposure of the society of the spectacle.

Fundi's map—his artistic contribution as a Situationist—resituated the Caribbean. It was no longer full of authoritarian nation-states controlled by global capital and divided by Hispanic, Dutch, French, and English colonial heritages. It was not the US's backyard or Canada's preferred destination for tourism.

Instead, each territory was located on the map by everyday people's labour strikes, unemployed risings, army mutinies, and land occupations. This new map, mirroring the Pan Caribbean international imagined by the New Beginning Movement, included the archipelago from Cuba (with criticism of Castro from the perspective of workers' autonomy) to Trinidad. This imaginary included Guyana, Central America, and North America, and the upheavals inspired by Caribbean people

in Canada and the US.⁴¹ The instincts of this Caribbean federation-from-below are quite contemporary, if we know where to look for it and how to bring it closer.

Fundi placed the Caribbean rebellious spirit in Canada in conversation with regional insurrections and pointed toward a free society that the working class and the unemployed initiate and complete. In contrast, these Montreal events, like the global Black Power movement, are recalled as a touchstone for discourses on racial disparities, calls for reform, and greater institutional representation. But these, substantially, are miserable layers of misrepresentation that divert our eyes in a transition away from social revolution toward a system of race managers and ethnic patronage politics, a more culturally plural police state, and complicity with empire.

In its reframing the power of historical images *Blues Klair* evokes the elemental drive for popular self-government that emerged from these movements, ideas, and moments of danger. These fragments remind us that scattered rebel seeds may sprout again.

40. Ibid.

41. The Caribbean Situationist's map accompanied the NONE SHALL ESCAPE LP. The rebellions distinguishing the map can be found as "A Period of Revolt: 1961–1973," in

Joseph Edwards, WORKERS' SELF-MANAGEMENT IN THE CARIBBEAN, 52–54. The critique of Cuba found there may also be found in "Radical Perspectives in the

Caribbean," 137, in the same volume.

Black Power, constellations situationnistes et imaginaire caribéen

LE MOUVEMENT NEW BEGINNING À MONTRÉAL

MATTHEW QUEST

L'exposition *Blues Klair* de Vincent Messen évoque le croisement peu connu et surprenant entre le mouvement Black Power et la mouvance situationniste, ainsi que le vif imaginaire caribéen qu'il a engendré. Le vecteur international à l'intersection de ces deux mouvements aux perspectives radicales se situe à Montréal, au Canada, en 1968-1969. Le Black Writers Congress (Congrès des écrivains noirs) de 1968 et les manifestations étudiantes de 1969 organisées à l'Université Sir George Williams (devenue par la suite l'Université Concordia), deux événements dirigés par des étudiants provenant des Caraïbes, se sont heurtés à la répression, ont été l'objet d'une controverse internationale et ont conduit à des épisodes insurrectionnels durant la décennie suivante en Jamaïque, à Trinité-et-Tobago et à La Grenade¹.

Le Trinidadien Bukka Rennie faisait partie des 48 étudiant·e·s emprisonné·e·s à la suite de la révolte de Sir George Williams. Rennie était collaborateur et éditeur de *Uburu* (liberté en swahili), un journal de la communauté noire montréalaise publié en 1969-1970. Quant

au Grenadien Franklyn Harvey, il était collaborateur et éditeur de la revue théorique *Caribbean International Opinion* en 1968, périodique ayant commencé à paraître au moment du Black Writers Congress. Très vite, ces deux hommes ont posé les jalons de ce que l'on pourrait qualifier de « nouveau départ »². Inspirés par les idées de C.L.R. James³, panafricaniste et socialiste indépendant, ils ont organisé et fédéré des conseils ouvriers, ainsi que des assemblées populaires forgeant une nouvelle forme officieuse de gouvernement. Dans les Caraïbes, on s'est enflammé pour leurs idées, qui ont interpellé les travailleurs·ses laissé·e·s pour compte.

De son côté, Fundi, un activiste né en Jamaïque qui s'exprimait sur l'autogestion des travailleurs·ses dans un langage empreint de terminologie rasta, a réagi aux événements de l'époque en s'autoproclamant « situationniste des Caraïbes ». Né George Myers, il était surtout connu sous le nom de plume de Joseph Edwards. La critique sociale de Fundi a animé la tendance vers la démocratie directe de la Caribbean New Left (1968-1983) et ses

1. David Austin, NÈGRES NOIRS, NÈGRES BLANCS : RACE, SEXE ET POLITIQUE DANS LES ANNÉES 1960 À MONTRÉAL, trad. de l'anglais par Colette St-Hilaire avec la collaboration de Véronique Dassas, Montréal, Lux Éditeur, 2015 (2013); David Austin, MOVING AGAINST THE SYSTEM: THE 1968 BLACK WRITERS CONGRESS AND THE MAKING OF GLOBAL BLACK CONSCIOUSNESS, Toronto, Between the Lines, 2018; Sean Mills, CONTESTER L'EM-

PIRE: PENSÉE POSTCOLONIALE ET MILITANTISME POLITIQUE À MONTRÉAL, 1963-1972, trad. de l'anglais par Héléne Paré, Montréal, Hurtubise, 2011 (2010); David Forsythe (dir.), LET THE NIGGERS BURN! THE SIR GEORGE WILLIAMS AFFAIR AND ITS CARIBBEAN AFTERMATH, Montréal, Black Rose, 1971.

2. Matthew Quest, « New Beginning Movement: Coordinating Council for Revolutionary Alternatives for Trinidad and the

Caribbean », dans Shane J. Pantin et Jerome Teelucksingh (dir.), IDEOLOGY, REGIONALISM, AND SOCIETY IN CARIBBEAN HISTORY, New York, Palgrave Macmillan, 2017, p. 131-178; Matthew Quest, « Franklyn Harvey and the Caribbean Revolution », NATIONAL WORKERS UNION, 31 mai 2016, <http://www.workersunion.org.tt/where-we-stand/nwu-news/untitledpost-32>.

3. C. L. R. James, THE C.L.R. JAMES READER, Anna Grimshaw (dir.), Cambridge, Blackwell, 1992; Paul Buhle, C.L.R. JAMES: THE ARTIST AS REVOLUTIONARY, New York, Verso, 1988; Christian Hogsbjerg, C.L.R. JAMES IN IMPERIAL BRITAIN, Durham, Duke University Press, 2014; Frank Rosengarten, URBANE REVOLUTIONARY: C.L.R. JAMES AND THE STRUGGLE FOR A NEW SOCIETY, Jackson, University of Mississippi Press, 2008;

échos ont réverbéré à travers tout l'archipel des Caraïbes⁴.

Mécanicien en réfrigération et ancien activiste au sein du Unemployed Workers Council, Fundi a mené une grève sauvage des travailleurs-ses du secteur du conditionnement de la viande et organisé des conseils des travailleurs-ses indépendant-e-s de l'industrie sucrière de Jamaïque en 1968 et en 1969. Ayant dénoncé le lien autoritaire tissé entre le syndicalisme des Caraïbes et les politiques partisans en vigueur, il avait, dès le début des années 1970, anticipé les défis posés par la révolution à La Grenade (1979-1983). Fundi a par ailleurs dessiné une carte alternative et situationniste des Caraïbes, conférant caractère et importance aux grèves ouvrières, aux mutineries militaires et à l'occupation des terres. Cette carte faisait aussi mention d'une rébellion canadienne connexe : celle de l'Université Sir George Williams⁵.

Cette constellation de voix, apparues au Canada et mises en dialogue avec celles des tropiques antillais, est présente dans *Blues Klair*. En refaisant surface, ces souvenirs délaissés et inspirants pourraient bien préfigurer l'avenir.

BLACK POWER ET MOUVANCE SITUATIONNISTE

Le mouvement Black Power (1965-1975) englobait les mouvements du Black Arts, des Black Studies et ceux pour une Afrique solidaire, ainsi que des mouvements insurrectionnels contre l'État policier blanc et suprématiste en Amérique du Nord, tels qu'incarnerés par le Black Panther Party de Huey P. Newton⁶. L'Internationale situationniste était à l'origine un mouvement européen avant de compter une section nord-américaine. Inspiré par ses prédécesseurs — Dada, le surréalisme — ainsi que par certains aspects de l'anarchisme et du marxisme, il a nourri la révolte française de Mai 68. Les situationnistes étaient attentifs à la manière dont même les syndicalistes, les socialistes et les communistes soutenaient des visées politiques obtuses en définissant la liberté comme étant le fait de choisir des maîtres et des gestionnaires par le droit de vote, craignant l'auto-émancipation populaire⁷. *Blues Klair* se penche sur cette disposition et ses expressions. Principalement popularisée par les écrits de Guy Debord et de Raoul Vaneigem, la constellation situationniste proposait un socia-

Kent Worcester, C.L.R. JAMES: A POLITICAL BIOGRAPHY, Albany, SUNY Press, 1996.

4. Joseph Edwards, WORKERS' SELF-MANAGEMENT IN THE CARIBBEAN, Matthew Quest (dir.), Atlanta, On Our Own Authority, 2014.
5. Matthew Quest, « Workers Self-Management in a Rasta Idiom: The Political Thought of Joseph Edwards », dans Joseph Edwards, WORKERS

SELF-MANAGEMENT IN THE CARIBBEAN, OP. CIT., p. 9-45.
6. Akinyele O. Umoja, Karin L. Stanford et Jasmine A. Young (dir.), BLACK POWER ENCYCLOPEDIA: FROM "BLACK IS BEAUTIFUL" TO URBAN UPRISINGS, Santa Barbara, Greenwood, 2018. Voir en particulier, dans cette publication: Charles E. Jones et Akinyele Umoja, « Black Power Studies », lxxv-lxxi;

Jasmine Young, « Gender, Black Women, and Black Power », ci-cvii; Richard D. Benson II, « African Liberation Support Committee », p. 5-11; Curtis Austin, « Black Panther Party », p. 134-139; Kim McMillon, « Black Arts Movement », p. 78-83; Quito Swan, « Black Power Abroad », p. 143-154; et S. M. Jayawardene, « Black Studies », p. 180-185.

7. Jean-Christophe Angaut, « Beyond Black and Red: The Situationists and the Legacy of the Workers' Movement », dans Alex Prichard, Ruth Kinna ET AL. (dir.), LIBERTARIAN SOCIALISM: POLITICS IN BLACK AND RED, Oakland, PM Press, 2017, p. 232-250.

lisme libertaire. Tandis que les tenant-e-s de la guerre froide et du marxisme justifiaient l'existence d'un État-providence ou d'un État à parti unique, les situationnistes rejetaient ces deux options, tout comme les intellectuel-le-s professionnel-le-s qui incarnaient pour eux la culture et le pouvoir, suggérant ainsi que l'émancipation était à réaliser dans la vie quotidienne⁸.

Le mouvement Black Power, raccord avec l'avènement du tiers-mondisme, a remis en cause le refus du droit de citoyenneté aux personnes de couleur, et ce, à l'échelle mondiale. Interrogeant la notion d'autorité, le Black Power, modelé par le socialisme, a cherché de nouvelles formes d'identités et de contrôle communautaire. Pour autant, le mouvement n'a pas toujours défendu l'élaboration d'une société foncièrement nouvelle. En réponse aux disparités raciales du pouvoir, le mouvement souhaitait intégrer le cadre et les structures de la hiérarchie existante avec la même égalité des chances que d'autres groupes. Il s'agissait d'un conflit créatif.

Au socialisme libertaire, les situationnistes ont ajouté l'idée de l'art en tant qu'expression populaire de soi — une sorte de psychologie et d'être au monde visant à détruire les vieilles façons d'aborder le politique. Condamnant le régime autocratique du capitalisme et le consumérisme que de telles visées politiques produi-

saient selon eux-elles, les situationnistes dénonçaient les médias et la célébrité comme des moyens de pacifier les masses. Ils considéraient la destruction de l'art et de la littérature comme une manière d'explorer nos mondes intérieurs et d'éradiquer la toute conception traditionnelle de la culture.

Le mouvement Black Power, tout comme l'Internationale situationniste, a renoué avec des traditions de libération préexistantes, tout en fonctionnant l'un et l'autre comme déclencheurs d'une éducation subversive à l'agitation sociale. Une certaine révolte postcoloniale a pu trouver chez les situationnistes un sujet attrayant en ce qu'ils-elles suggéraient que les mouvements pour les droits civils et l'indépendance coloniale n'étaient pas ce qu'ils représentaient de prime abord. Fil rouge dans l'exposition *Blues Klair*, l'héritage situationniste demande que l'on ôte les couches de représentation figées qui se sont accumulées sur d'autres mouvements de libération compromis afin que l'on puisse reconnaître la spécificité de leur apport anti-spectaculaire.

À MONTRÉAL

Si la ville de Montréal était un centre d'activisme radical en 1968-1969, elle montrait également des signes de racisme et de conservatisme.

8. Guy Debord, *LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE*, Paris, Éditions Champ Libre, 1971; Raoul Vaneigem, *TRAITÉ DE SA-VOIR-VIVRE À L'USAGE DES JEUNES GÉNÉRATIONS*, Paris,

Gallimard, 1992 (1967). Voir également: Ken Knabb, *SITUATIONIST INTERNATIONAL ANTHOLOGY*, Minneapolis, Bureau of Public Secrets, 2012.

Le mouvement contre la guerre du Vietnam prenait de l'ampleur. Des milliers de jeunes Américain·e·s, conscrits réfractaires, empruntèrent le «chemin de fer clandestin» vers des foyers étudiants qui, à Montréal, faisaient office de refuges jusqu'à ce que ces jeunes gens puissent commencer une nouvelle vie en tant qu'étudiant·e·s ou travailleurs·ses. Montréal était divisée mais tout de même engagée dans les luttes internationales de l'époque. Plusieurs habitant·e·s du Québec, se distinguant par leur culture francophone, se percevaient aussi comme une nation colonisée. Le Front de libération du Québec souleva une revendication populaire de souveraineté et mena des attaques violentes contre l'État canadien.

En juin 1967, quelques mois à peine avant le Congrès des écrivains noirs, la Guerre des six jours mettait en lumière le problème du sionisme et de l'impérialisme. À Montréal, nombreux·ses furent ceux et celles qui se rassemblèrent autour d'Israël. De nombreux·ses jeunes Juifs·ves collectèrent des fonds pour l'armée israélienne qu'ils et elles s'engageaient à rejoindre. Cette situation révéla une contradiction dans la mesure où les opprimé·e·s de l'histoire, les Israélien·ne·s, pouvaient articuler leur autodétermination tout en assujettissant

les Palestinien·ne·s et en établissant une ligne de front pour l'empire américain au Moyen Orient⁹.

En février 1968, H. Rap Brown, alors président du Student Nonviolent Coordinating Committee, incarcéré dans une prison de la Nouvelle-Orléans, entama une grève de la faim. Il écrivit alors une célèbre lettre ouverte aux Noir·e·s du monde entier dans laquelle il concevait une nouvelle humanité et, en tant que prisonnier politique, plaidait pour l'abandon d'une politique du compromis avec les autorités en place, un gouvernement américain de nature fasciste¹⁰. Quinze étudiant·e·s caribéen·ne·s noir·e·s des universités Sir George Williams et McGill se rendirent à l'ambassade des États-Unis à Montréal avec des pancartes, demandant la libération de Brown. En signe de menace, un photographe de l'ambassade les photographia un à un en gros plan¹¹.

Puis, le 4 avril 1968, Martin Luther King fut assassiné à Memphis. Hors des États-Unis, Montréal connut la plus importante manifestation organisée en soutien aux stratégies non violentes de King dans son combat pour les droits civils et humains. Elle fut organisée par des étudiant·e·s caribéen·ne·s et de nom-

9. Ce dilemme n'était pas propre au peuple juif—celles et ceux qui ne sont pas sionistes—puisque, très vite, les individus de descendance africaine ont eu des choix similaires à faire quant aux conditions de leur propre émancipa-

tion. Voir : Lenni Brenner et Matthew Quest, *BLACK LIBERATION AND PALESTINE SOLIDARITY*, Atlanta, On Our Own Authority, 2013; et Michael R. Fischbach, *BLACK POWER AND PALESTINE*, Stanford, Stanford University Press, 2019.

10. H. Rap Brown, *DIE NIGGER DIE! A POLITICAL AUTOBIOGRAPHY*, Chicago, Lawrence Hill Books, 2002. Voir également : Matthew Quest, « How H. Rap Brown Forecast the Future of Black Power » (en deux parties), *BLACK AGENDA REPORT*, 17 octobre 2018,

<https://www.blackagenda-report.com/how-h-rap-brown-forecast-future-black-power>.

11. Bukka Rennie, correspondance avec l'auteur, 16 juillet 2019.

breux groupes d'activistes y prirent part¹². C'est donc dans ce climat que le Congrès des écrivains noirs fut organisé entre le 11 et le 14 octobre 1968.

CONGRÈS DES ÉCRIVAINS NOIRS DE 1968 À MONTREAL

Bon nombre de celles et ceux qui initièrent le congrès étaient actifs-ves au sein des mouvements sociaux montréalais et caribéens. La plupart des responsables de ces mouvements n'étaient pas les intervenant-e-s les plus important-e-s durant les réunions, et leurs noms n'ont pas nécessairement fait date dans l'histoire¹³. Le Congrès réunit ceux que l'histoire reconnaît aujourd'hui comme étant des penseurs de renom tels que le Trinadien C.L.R. James, Stokely Carmichael (qui, plus tard, porta le nom de Kwame Ture), issu du mouvement des droits civils du sud des États-Unis et lui aussi originaire de Trinidad, et le Guyanais Walter Rodney. Tous, de diverses façons, contribuèrent

à faire du Black Power un mouvement international¹⁴.

Le Congrès des écrivains noirs se déroula à l'auditorium Leacock de l'Université McGill et se distingua par une prise de conscience politique naissante, bien qu'encore incomplète. Là où le pouvoir avait été conquis, les dynamiques de libération et les termes dans lesquels on entrevoyait une nouvelle société devaient encore être clarifiés. Les organisateurs-trices n'avaient pas l'intention de faire du congrès une simple activité intellectuelle. L'éditorial publié dans le programme du congrès prenait la mesure d'une lutte globale contre le racisme blanc, l'empire du capital et la domination culturelle.

La soirée du vendredi débuta par une adresse du coprésident du congrès, Rosie Douglas¹⁵, un étudiant à McGill qui devint par la suite président de La Dominique. Rocky Jones, un activiste bien connu de la Nouvelle-Écosse, ou-

12. IBID.

13. La brochure du Black Writers Congress indique clairement quels sont les individus qui faisaient partie du comité d'organisation de l'événement. Les co-présidents étaient Rosie Douglas, de La Dominique, et E. Thebaud, d'Haïti. Bukka Rennie affirme que le principal instigateur de Black Writers Congress était en réalité Raymond Watts, dont le nom figurait sur la dite brochure—cet activiste radical trinadien peu connu a été l'un des rares à avoir initié la révolte du mouvement Black Power en 1970. Le trinadien Wally Look Lai—qui faisait égale-

ment partie de la révolte de 1970 en tant que journaliste syndical et qui est devenu le troisième dirigeant de New Beginning—a popularisé le congrès à New York. Le comité comprenait beaucoup de femmes dont V. Daniels (Saint-Vincent); B. Joseph, J. Depradine et M. Evans (La Grenade); E. Thornhill et C. Nurse (La Barbade); J. Pierre-Louis (Haïti). Seuls leurs noms de famille ont été inscrits entièrement. Il y avait aussi des membres du comité du Ghana et du Zimbabwe. David Austin a fait entrer le Caribbean Conference Committee (formé de Robert Hill (Jamaïque), Alfie

Roberts (Saint-Vincent), Tim Hector (Antigüe) et Franklyn Harvey (La Grenade) dans l'histoire. Ce cercle était responsable des conférences sur l'histoire des Caraïbes au Canada dans les années 1960, avant le Congrès des écrivains noirs. Il semble y avoir eu une certaine controverse quant à leur implication dans l'organisation du congrès. Il se peut qu'il y ait eu des conflits entre ces groupes qu'il nous reste encore à clarifier. Bukka Rennie, correspondance avec l'auteur, 1^{er} août 2019; Bukka Rennie et Raymond Watts, « Montreal Black Writers 1968 Congress »,

manuscrit inédit, en possession de ses auteurs qui en détiennent les droits; David Austin, « An Embarrassment of Omissions or Re-Writing the Sixties: The Case of the Caribbean Conference Committee », dans Karen Dubinsky (dir.), NEW WORLD COMING, Montréal, Between the Lines, 2009; Alfie Roberts, ALFIE ROBERTS SPEAKS: ON CRICKET, THE CARIBBEAN, MONTREAL, AND C.L.R. JAMES, introduction de David Austin, Montréal, Alfie Roberts Institute, 2005; David Scott, « The Archaeology of Black Memory: An Interview with Robert A. Hill », SMALL AXE.

vrit le congrès en se penchant sur le sujet du Canada et de sa communauté noire¹⁶. Ce fut la salve inaugurale. Le lendemain, les thèmes abordés comprenaient la confrontation entre Noir·e·s et Blanc·he·s, la psychologie de la race et les précurseurs·ses de la révolte moderne. Les présentations de James portant sur la révolution haïtienne, l'économie politique de l'esclavage et la négritude furent applaudies. Les jours suivants, les sujets présentés comprenaient les civilisations afro-américaines pré-coloniales, les contributions afro-américaines à l'histoire des États-Unis, la discrimination raciale en Grande-Bretagne, le mouvement Black Power, le capitalisme et le tiers-monde¹⁷.

Après chaque allocution, une discussion publique était ouverte. Des controverses se firent jour. Des représentant·e·s de toutes les tendances politiques étaient présent·e·s au congrès, des gens venus de partout et déterminés à faire entendre leurs voix. Des différends éclatèrent

quant au sens du marxisme, aux revendications de rassemblements à huis clos exclusivement réservés aux participant·e·s noir·e·s, à propos de la répudiation de la violence ou au contraire de ses usages stratégiques et éthiques, et enfin, de la nécessité de décentrer l'Europe dans l'histoire mondiale. L'exposé de Carmichael sur le mouvement Black Power fut le plus controversé. Ouvrant sa communication par une citation du philosophe français Blaise Pascal (« Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point »), avant de discourir pendant plus d'une heure, il conclut par la déclaration suivante : « procurons-nous des armes à feu¹⁸ ».

Walter Rodney, un professeur d'histoire africaine, auteur de *Et l'Europe sous-développée l'Afrique* et *Groundings with My Brothers*, se constitua un public parmi les auditeurs·trices. À la suite du congrès, on interdit à l'auteur de rentrer en Jamaïque, ce qui déclencha les *Rodney Riots* à Kingston. Ce furent là des

n° 5 (mars 1999), p. 80-150; Matthew Quest, « Legislating the Caribbean Political Will: The Later Political Thought of Tim Hector, 1979-2002 », CLR JAMES JOURNAL, vol. 13, n° 1 (2007), p. 211-232.

14. C. L. R. James, YOU DON'T PLAY WITH REVOLUTION: THE MONTREAL LECTURES OF C.L.R. JAMES, David Austin (dir.), San Francisco, AK Press, 2009; Stokely Carmichael (Kwame Ture), STOKELY SPEAKS: FROM BLACK POWER TO PAN AFRICANISM, Chicago, Lawrence Hill Books, 2007; Stokely Carmichael (Kwame Ture), READY FOR REVOLUTION, New York, Scribner, 2005; Rupert C. Lewis, THE INTELLECTUAL AND POLITICAL THOUGHT OF WALTER RODNEY, Détroit, Wayne State

University Press, 1998.

15. Parmi les écrits de Douglas, on retrouve les œuvres suivantes: Rosie Douglas (avec R. Thompson et Dave Frankel), CANADA'S RACIST IMMIGRATION POLICY, New York, Pathfinder, 1975; CHAINS OR CHANGE: FOCUS ON DOMINICA. Plusieurs éditions de ce second livre, dont les dates de publication varient entre 1972 et 1980, sont archivées dans des bibliothèques de recherche. Aucune de ces bibliothèques n'a répertorié le lieu de publication ou le nom de la maison d'édition des exemplaires concernés. Ce livre a probablement été publié à compte d'auteur.

16. Jones était sans doute le défenseur le plus en vue de

l'émancipation des Noir·e·s au Canada avant 1968-1969. Voir son autobiographie: Burnley Jones et James W. St. G., WALKER, BURNLEY "ROCKY" JONES, A REVOLUTIONARY: AN AUTOBIOGRAPHY, Halifax, Roseway, 2016.

17. Cette courte présentation ne permet pas d'évoquer tous les conférenciers·ères présent·e·s au Congrès des écrivains noirs. Nommons toutefois Alvin Poussaint, Richard B. Moore, Amiri Baraka, James Forman, Robert A. Hill et Richard Small. René Depestre devait parler de la négritude, mais n'a pas pu se présenter, ce qui a permis à James de s'exprimer en français. Dr. Theboud, un psychologue haïtien qui dirigeait une

association professionnelle opposée au régime de Duvalier, a également prononcé quelques remarques liminaires et sa participation a été essentielle à l'organisation de cet événement.

18. Lloyd Best, chercheur au New World Group, œuvrant à McGill à l'époque avec Karl Levitt, s'est opposé à Carmichael à propos de ce qui est devenu une théorie connue sur l'économie des plantations des Caraïbes. Il a suggéré que le débat concernant l'émancipation des Noir·e·s était réduit à un affrontement entre « cow-boys et indiens », et que la situation était beaucoup plus complexe.

émeutes contre un gouvernement de la post-indépendance qui avait adopté les rebelles du passé, tels que Marcus Garvey, comme des symboles détournés. La politique électorale en ruines de la classe moyenne donnait son sens à cette rébellion, dirigée par les obscurs *Rastas et Rudies*. Cela inspira la nouvelle gauche caribéenne dans toute cette région du monde¹⁹.

LA RÉVOLTE ÉTUDIANTE DE L'UNIVERSITÉ SIR GEORGE WILLIAMS DE 1969

Les événements liés à l'Université Sir George Williams, dont on se souvient aussi sous les appellations « Affaire Anderson » et « Émeute du centre informatique » furent déclenchés en riposte à un professeur raciste qui freinait l'avancements d'étudiant·e·s noir·e·s en leur attribuant de façon délibérée de mauvaises notes. Ce mouvement, dirigé par le Grenadien Kennedy Frederick, fut contrecarré par la police et la violence raciale blanche. Les manifestant·e·s occupèrent la salle d'informatique du campus. Attaqué·e·s aux gaz lacrymogènes, ils et elles brisèrent les vitres de la salle afin de pouvoir respirer. Une multitude de cartes perforées et de rouleaux de papiers d'imprimante furent lancés depuis le neuvième étage de l'édifice du campus. Au cours de cette scène surréaliste rappelant, de par la quantité de papier jeté, une sorte de parade festive, des étudiant·e·s

alors en état d'arrestation, furent raillé·e·s dans la rue par des voix racistes blanches vociférant : « Laissez les nègres brûler ! » et « Renvoyez les nègres chez eux ! ».

Par la suite, les étudiant·e·s caribéen·ne·s de Sir George Williams cherchèrent à obtenir leurs diplômes et se positionnèrent de diverses façons pour gagner leur vie. Ils et elles avaient tout d'abord protesté contre la discrimination dont ils et elles avaient fait l'objet et lancé un appel en faveur d'une réforme. Le racisme institutionnel avait retardé leurs efforts et finalement représenté une menace pour leurs vies. Alors que certain·e·s d'entre eux et elles devinrent des politicien·ne·s, des administrateurs·trices et des banquiers·ères, d'autres se sentirent obligé·e·s de remettre en question l'état des choses de manière plus radicale. Un regard attentif à l'exposition *Blues Clair* saisit cet esprit que l'on pourrait qualifier d'annonciateur.

Dans son documentaire *Ninth Floor* (2015), la réalisatrice Mina Shum a réexaminé ces événements afin de sensibiliser le public canadien. Aux côtés de Rodney John de Saint-Vincent, l'un des organisateurs du Congrès des écrivains noirs, et de Anne Cools, alors étudiante et manifestante originaire de La Barbade, Bukka Rennie est l'une des voix marquantes dans ce documentaire²⁰.

19. Walter Rodney, *ET L'EUROPE SOUS-DÉVELOPPA L'AFRIQUE : ANALYSE HISTORIQUE ET POLITIQUE DU SOUS-DÉVELOPPEMENT*, trad. de l'anglais par

Catherine Belvaude, Paris, Éditions caribéennes, 2010 (1972) ; Walter Rodney, *GROUNDINGS WITH MY BROTHERS*, New York, Verso, 2019.

20. Mina Shum, *NINTH FLOOR*, Montréal, Office national du film du Canada, 2015, 81 min.

La répression des manifestant·e·s à Montréal déclencha la révolte du mouvement Black Power de février à avril 1970 à Trinité-et-Tobago; foncièrement multiraciale, cette révolte regroupait des Afro-Trinidadien·ne·s et des Indo-Trinidadien·ne·s. Des étudiant·e·s, des travailleurs·ses et des chômeurs·ses se rebelèrent contre les institutions canadiennes installées dans les Caraïbes. Se transformant en état d'urgence et en mutinerie, cette insurrection faillit renverser le gouvernement d'Eric Williams²¹. Auteur de *Capitalisme et esclavage*, Williams était généralement considéré comme un progressiste; pourtant, de nombreux·ses rebelles étaient inspiré·e·s par C.L.R. James, qui avait assisté cet homme d'État dans les luttes pour la décolonisation une décennie auparavant²².

LE LEGS POLITIQUE DE C.L.R. JAMES

Stokely Carmichael et Walter Rodney sont tous deux considérés comme ayant des vues différentes sur les notions de race et de classe²³, même s'ils ont reconnu James comme pionnier, avant l'arrivée du mouvement Black Power²⁴.

Mais leur condamnation de l'impérialisme blanc et leur vision du tiers-monde, qu'ils percevaient comme étant en grande partie pauvre et démunie, à l'exception de ceux·celles qui s'étaient emparés du pouvoir étatique, influencèrent la manière dont ils abordaient la révolution. L'un et l'autre reconnaissaient la pertinence du marxisme pour la libération noire, y voyant principalement une lecture matérialiste de l'histoire dont le but était d'éclairer la libération nationale et la planification de l'État postcolonial.

La révolte contre le pouvoir blanc constituait un projet démocratique radical incomplet. Même lorsqu'il était question de néo-colonialisme et de critiques de la classe moyenne noire, plusieurs individus de cette génération ne rejetèrent pas le fonctionnement hiérarchique en place. En revanche, Rennie, Harvey et Fundi firent d'autres usages de l'héritage de James. En défiant le spectaculaire de l'indépendance et en proposant de nouvelles formes de gouvernance abordant le rôle politique des laissé·e·s-pour-compte, ils proclamèrent que les peuples noirs pouvaient se gouverner par eux-mêmes.

21. Les leaders des rebelles étudiant·e·s lors de la révolte du mouvement Black Power de 1970 étaient formés de Geddes Granger (Makandal Daaga) et de Dave Darbeau (Khafra Kamdon), qui appartenaient tous deux au National Joint Action Committee (NJAC). Les leaders de la mutinerie de l'armée étaient Raffique Shah et Rex Lasalle. Le NJAC a connu quelques transforma-

tions au fil des années pour ensuite devenir un parti politique.

22. Selwyn D. Ryan et Taimoon Stewart (dir.), *THE BLACK POWER REVOLUTION OF 1970: A RETROSPECTIVE*, St. Augustine, I.S.E.R.-U.W.I., 1995; Eric Williams, *CAPITALISME ET ESCLAVAGE*, Paris, Présence africaine, 1998 (1944).

23. Bien sûr, Carmichael et Rodney conviendraient tous deux que le peuple, dans le

mouvement social, est très puissant, mais leur pensée politique, contrairement à celle de James, ne prévoyait pas que les gens du peuple joueraient un rôle central dans la gouvernance postcoloniale. Ils croyaient plutôt que leur participation serait dépendante du pouvoir de l'État.

24. Voir: C. L. R. James, *HISTOIRE DES RÉVOLTES PANAFRICAINES*, trad. de l'anglais

par Véronique Samson, Paris, Éditions Amsterdam, 2018. Ce livre a tout d'abord été publié sous le titre *A HISTORY OF NEGRO REVOLT*, en Angleterre, en 1938. Il a été republié plus tard par des activistes du mouvement Black Power à Washington, en 1969, sous le titre que nous lui connaissons maintenant.

En 1968-1969, James s'opposa à Carmichael et à Rodney en rejetant l'idée selon laquelle les peuples d'Europe, du Canada et des États-Unis étaient contaminés par la suprématie blanche et l'impérialisme de leurs dirigeants. Mai 68 et le mouvement international contre la guerre du Vietnam avaient confirmé ses vues. Carmichael et Rodney ne pouvaient parfaire les idées magistrales de James sur la révolution mondiale, au sein de laquelle les révolutions haïtienne, française et russe étaient mises en dialogue avec l'ère des indépendances dans le tiers-monde. James fut un théoricien original de la démocratie directe et de l'autogestion des travailleurs-ses. Ses idées, conçues comme vision marxiste autonome, se rapprochaient ainsi des thèses situationnistes.

Surtout célèbre pour son classique *Les Jacobins noirs*²⁵, une histoire de la révolution haïtienne, James s'était fait auparavant connaître comme théoricien de l'autonomie noire au sein du mouvement trotskiste. Plus tard, comme mentor du mouvement

Black Power, James représentait un exemple de clairvoyance. Son exhortation à remettre en question la nouvelle recherche d'un parti d'avant-garde noir, tel qu'incarné par les Black Panthers et d'autres groupes, n'est pas largement connu, mais nous rappelle que, sans toujours réussir à l'époque, il a fait de son mieux pour lier l'auto-émancipation des travailleurs-ses aux revendications identitaires du mouvement Black Power²⁶.

Facing Reality (1958) de James, coécrit avec Grace Lee Boggs²⁷ et Cornelius Castoriadis²⁸, est un ouvrage mêlant philosophie marxiste autonomiste et économie politique. Sous-titré «La nouvelle société: où la chercher et comment s'en rapprocher», ce livre propose l'idée d'une autogestion populaire en tant que révolution socialiste²⁹. Contenant des prévisions qui concernaient l'Afrique et le tiers-monde et qui ne consumaient pas encore une rupture définitive avec la forme des partis politiques, on reconnaît aujourd'hui à cet ouvrage des affinités anarchistes et situationnistes.

25. C. L. R. James, *LES JACOBINS NOIRS: TOUSSAINT LOUVERTURE ET LA RÉVOLUTION DE SAINT-DOMINGUE*, trad. de l'anglais par Pierre Naville, Paris, Éditions Amsterdam, 2017 (1938). Voir également: Charles Forsdick et Christian Hogsbjerg (dir.), *THE BLACK JACOBINS READER*, Durham, Duke University Press, 2017.

26. Stokely Carmichael aimait beaucoup l'essai de James, publié en 1948, portant sur la validité indépendante des mouvements autonomes noirs. Il a demandé la permission de le réimprimer ultérieurement. Modibo

Kadalle et Kimathi Mohamed, associés à la League of Revolutionary Black Workers de Détroit et critiques à l'égard des Black Panthers, ont eu l'idée de rédiger une analyse critique de l'aspiration à un parti d'avant-garde noir. James a soutenu cette entreprise. Jadalle, un déserteur ayant auparavant émigré au Canada et rencontré Rocky Jones à Halifax, a fait remarquer que l'essai précédent de James était centré sur l'autonomie des Noir-e-s, mais pas sur la classe ouvrière noire. Voir: C. L. R. James, «The Revolutionary

Answer to the Negro Problem in the USA», dans Anna Grimshaw (dir.), *THE CLR JAMES READER*, OP. CIT.; Modibo Kadalle, «From One Generation to the Next: The Enduring Legacies of Kimathi Mohammed», une introduction à Kimathi Mohammed, *ORGANIZATION AND SPONTANEITY: THE THEORY OF THE VANGUARD PARTY AND ITS APPLICATION TO THE BLACK MOVEMENT IN THE US TODAY*, Atlanta, On Our Own Authority, 2013 (1974), p. 25-26.

27. Grace Lee Boggs, *LIVING FOR CHANGE: AN AUTOBIOGRAPHY*,

Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999; Matthew Quest, «Grace Lee Boggs», dans Jonathan Lee (dir.), *CHINESE AMERICANS: THE HISTORY AND CULTURE OF A PEOPLE*, Oxford, ABC-CLIO, 2015, p. 144-151.

28. Cornelius Castoriadis, *ÉCRITS POLITIQUES 1945-1997*, Enrique Escobar, Myrto Gondicas et Pascal Vernay (dir.), 6 volumes, Paris, Éditions du Sandre, 2012; Benoît Challand, «SOCIALISME OU BARBARIE or the Partial Encounters Between Critical Marxism and Libertarianism», dans Alex

Dans *Facing Reality*, il est suggéré que toutes les formes précédentes d'organisation marxiste avaient historiquement échoué. Les auteur·e·s y prônaient la reconnaissance de l'auto-organisation du peuple. De fait, James pensait que les travailleurs·ses devaient s'affirmer en créant leurs propres journaux ou organes de communication, plutôt que de laisser les avant-gardes les représenter. Sans doute portée par des structures qui propagèrent la destruction de la hiérarchie, la bureaucratie totalitaire fut mise à mal par l'autonomie des travailleurs·ses, des femmes, des colonisé·e·s et des personnes de couleur. *Facing Reality* rejetait tout autant le parti unique que l'État providence, et proposait une rupture avec « la faillite avouée de la société officielle ».

Facing Reality révélait par ailleurs que quelque chose clochait avec les progressistes aliéné·e·s s'associant à la révolte de masse au nom d'un front culturel, uniquement pour chercher à recréer de la domination. À cet égard, la pensée de James présentait des affinités avec celle des situationnistes. Malgré tout, tant James que les situationnistes avaient conservé un regard subtil mais voyeuriste sur les luttes populaires. « Tout cuisinier peut gouverner », un vieil adage jamesien, est une notion présente chez les léninistes comme bien avant chez les Athéniens de l'Antiquité. L'esthétique du gou-

vernement du peuple, chez James, pourrait être rapprochée d'élites s'emparant du pouvoir, alors que ces élites risquaient de se méprendre³⁰.

Peu de temps après l'amorce de la révolte de Mai 68 et sans vouloir exagérer l'influence des situationnistes—les idées de Castoriadis, dans *Socialisme ou Barbarie*, étaient probablement plus importantes qu'elles n'y paraissent, comme l'a rappelé le leader étudiant Daniel Cohn-Bendit—, les graffitis et provocations des protestataires donnèrent forme à l'état d'esprit de toute une génération. Certains des slogans peints à la bombe, tels que « Soyez réalistes, demandez l'impossible » et « Occupez », étaient tirés des annales du mouvement anarchiste. L'un de ces slogans interpellait le peuple de la manière suivante : « Il est douloureux de subir les chefs : il est encore plus bête de les choisir ».

À l'époque, ces cadres de pensée rapprochèrent provisoirement les instincts rebelles des étudiant·e·s caribéen·ne·s du Canada de ceux de travailleurs·ses anonymes aux Caraïbes. Lentement, ces analyses sont venues faire écho aux positions militantes post-droits civiques et postcoloniaux ayant encore du mal à asseoir leur propre autorité face à la domination blanche.

Pritchard, Ruth Kinna ET AL. (dir.), LIBERTARIAN SOCIALISM, OP. CIT., p. 210-231.

29. C. L. R. James, Grace Lee Boggs et Cornelius Castoriadis, *FACING REALITY*,

Détroit, Bewick, 1974. Au sujet des affinités des situationnistes, voir particulièrement le chapitre suivant : « The Self-Confessed Bankruptcy of Official

Society » (chapitre 3).
30. C. L. R. James, *EVERY COOK CAN GOVERN*, Détroit, Bewick, 1992; Matthew Quest, « Direct Democracy and the Search for Identity

of Colonized People: The Contemporary Meanings of C.L.R. James's Classical Athens », *CLASSICAL RECEPTIONS JOURNAL*, vol. 9, n° 2 (avril 2017), p. 237-267.

LE MOUVEMENT NEW BEGINNING

Suite aux événements canadiens mentionnés précédemment, et au soulèvement initial du mouvement Black Power à Trinité-et-Tobago, le mouvement New Beginning (1971-1980) fut mis sur pied. Au cours de ce soulèvement, les organisateurs du Congrès des écrivains noirs, Raymond Watts et Wally Look Lai, ayant tous les deux étudié avec James à Londres dans les années 1960, jouèrent un rôle essentiel pour stimuler les événements avant d'être contraints à l'exil. Bukka Rennie était le leader du groupe et Franklyn Harvey travaillait en tant qu'activiste à Trinité-et-Tobago et à La Grenade. À l'origine, New Beginning était un conseil de coordination qui défendait les prisonniers-ères politiques lors de l'état d'urgence déclaré par Williams. Le mouvement avait mis en avant un programme de transition basé sur la démocratie directe et l'autogestion des travailleurs-ses, au sein duquel les gens du peuple tiendraient les rênes du gouvernement. Ce mouvement évolua pour se transformer en une organisation politique marxiste, radicale et autonome, qui critiquait les politiques électorales en tant qu'outil conçu pour s'emparer de la souveraineté populaire.

Rennie, l'ancien rédacteur en chef d'*Ubu-ru* à Montréal, devint alors celui de New Beginning, ainsi que le dirigeant et le coordinateur de ses travailleurs-ses, de ses étudiant-e-s et de ses activistes sans emploi. Rennie encouragea un large éventail de voix, celles qui provenaient des milieux ouvriers ou communautaires, à créer leurs propres publications et à former des assemblées populaires³¹. À Grenade, Harvey enseignait à des radicaux-ales l'importance des idées de James sur la démocratie directe. Il aida également Maurice Bishop à stimuler le Movement for Assemblies of the People, précurseur du New Jewel Movement, et coordonna, au Canada, la Caribbean federation-from-below, en faisant circuler *Documents of the Caribbean Revolution* et en travaillant à l'édition de *Caribbean Dialogue*³².

Au milieu des années 1970, ce réseau de militant-e-s des Caraïbes, qui avait commencé à œuvrer ensemble au Canada, réexamina la signification tout à la fois du marxisme, de l'influence de James, de l'anarcho-syndicalisme et d'autres idées. Certain-e-s réorientèrent leurs politiques dans une direction plus orthodoxe³³. Joseph Edwards décida d'adopter le nom de Fundi — le situationniste caribéen — et renou-

31. Matthew Quest, « New Beginning Movement », OP. CIT., p. 147. De nombreux collectifs et bulletins d'informations ont vu le jour : par exemple, le WASA Collective, regroupant des ouvriers-ères des services d'eau et d'assainissement, organisé autour de THE PIPEFITTER. Le Oil Workers Collective publiait THE

CATCRACKER, le Fyzabad Collective publiait COMBAT, et le Sugar Workers Action Collective a trouvé sa voix dans des bulletins publiés sous divers titres. Le Arima Collective faisait circuler THE DIAL et le Public Service Workers Collective s'exprimait dans STINGRAY. NEW BEGINNING proposait une sélection coordonnée de

nouvelles et d'opinions. 32. DOCUMENTS OF THE CARIBBEAN REVOLUTION, Tunapuna, NBM, 1974. CARIBBEAN DIALOGUE (1975-1979) a été publié à Toronto par NBM.

33. Matthew Quest, « New Beginning Movement », OP. CIT., p. 161. Ce débat auquel ont participé Leroy Butcher, Alfie Roberts, Tim Hector et Franklyn Harvey,

cherchait à reconsidérer les mérites des idéaux socialistes libertaires dans le réseau du New Beginning Movement. Rennie a également participé à ce débat et s'est opposé aux idées défendues. On disait de Rennie et de la section locale de Trinidad qu'ils avaient une « déviance anarchiste ». Robert a toujours

vela l'esprit socialiste et libertaire de la nouvelle gauche caribéenne que Bukka Rennie tentait de promouvoir.

LE SITUATIONNISTE DES CARAÏBES

La signification de l'autoproclamation de Fundi en tant que situationniste résidait dans son concept du travailleur et de la travailleuse échappant à ceux-celles qui souhaitaient mettre fin à la rébellion par le biais de réformes ou qui soutenaient qu'une révolution sociale plus complète était impossible. Les écrits situationnistes avaient permis de souligner que les socialistes pouvaient jouer le rôle d'héritiers-ères de la bourgeoisie et que les discours sur le développement pouvaient conférer un vernis de civilité à la mutilation de la vie quotidienne.

Stimulé par la mémoire de James et par les difficultés que George Padmore avait entretenues avec le stalinisme, par leur activisme respectif dans les cercles panafricains à Londres durant les années 1930, ainsi que par le livre de James, *Facing Reality*, Fundi a voulu proposer sa propre contribution originale³⁴. Dans un enregistrement de 1973 sur disque vinyle intitulé *None Shall Escape*, Fundi expliquait pour-

quoi les luttes des travailleurs-ses caribéen-ne-s étaient souvent rabaissées et entravées par les communistes des Caraïbes qui prétendaient représenter l'avant-garde, mais craignaient l'insurrection³⁵.

Fundi reconnu dans ce dilemme, au-delà du racisme, l'expression locale d'un problème global. Il percevait les politiciens des Caraïbes qui affirmaient parler au nom du mouvement syndical ou de la nation comme une « fausse représentation de l'autogestion » qui conduisait à des soulèvements. Il y rejetait le syndicalisme subordonné aux politiques électorales et soutenait que les simples fonctionnaires — et non pas les bureaucrates distant-e-s — devaient contrôler leurs cotisations. Adoptant le point de vue d'un monde noir, tout en étant conscient de l'impérialisme blanc et des rébellions menées par les Européen-ne-s contre leurs propres hiérarchies — telles que la Commune de Paris, la révolution russe ou la guerre civile espagnole —, il proposait au petit peuple noir des moyens grâce auxquels il pourrait gouverner³⁶. Les situationnistes avaient mis en garde contre le retard permanent causé par la perpétuation du colonialisme blanc, car cela soutenait la violence des futurs dirigeant-e-s bourgeois-e-s par-

eu une vision sympathique et moins critique envers les États à parti unique que sont la Russie et Cuba. Ce réexamen s'expliquait en partie par le renversement du Chili de Salvador Allende et par la déstabilisation de la Jamaïque de Michael Manley.

34. Matthew Quest, « George Padmore and CLR James's INTERNATIONAL AFRICAN OPINION », dans Fitzroy Baptiste et Rupert Lewis (dir.), *GEORGE PADMORE: PAN AFRICAN REVOLUTIONARY*, Kingston, Ian Randle, 2008, p. 105-132.

35. Voir: « Selections from NONE SHALL ESCAPE », dans Joseph Edwards, *WORKERS' SELF-MANAGEMENT IN THE CARIBBEAN*, OP. CIT., p. 202-205. La ligue de libération des travailleurs de Trevor Munroe, devenue plus tard le Parti des travailleurs de Jamaïque, a été au centre des critiques anti-léninistes de Fundi.

36. Voir: « Introduction to CARIBBEAN CORRESPONDENCE » et « Misrepresentation of Self-Management », dans Joseph Edwards, *WORKERS' SELF-MANAGEMENT IN THE CARIBBEAN*, OP. CIT., p. 114-129. Ces sélections se succèdent dans l'ouvrage cité.

mi les administrateurs·trices de couleur, et ce, via un faux nationalisme anticolonial et un internationalisme radical restreint³⁷.

Dans son essai «Radical Perspectives in the Caribbean» (1983), Joseph Edwards alias Fundi—le situationniste caribéen—expliquait que le point de vue du marxisme-léninisme noir selon lequel le peuple vivait sous une hégémonie, et ne pouvait donc pas être autonome avant l'arrivée d'un moment historique futur, était un crime. La Grenade est si petite, a-t-il déclaré, que l'on «peut parcourir toute l'île et demeurer frais». Cette vision, modeste mais attirante, renvoie à une expérience démocratique en prise sur le réel, et non pas au dictat du comité central d'un quelconque parti d'avant-garde³⁸. La lutte pour un prétendu développement et l'accumulation de capital au détriment de la main d'œuvre afro-caribéenne étaient le travestissement de la révolution sociale en spectacle.

Les tenant·e-s de la révolution à La Grenade étaient trop préoccupé·e-s par le maintien des relations existantes entre les travailleurs·ses salarié·e-s et le capital. Fundi suggéra plutôt que La Grenade brûle son argent ou le distribue, comme s'il était le souvenir d'une histoire obsolète qui avait été vaincue—merveilleuse proposition³⁹. La Grenade est cependant deve-

nu un État à parti unique, avec des dissident·e-s politiques traduit·e-s en justice dans des procès non transparents et des conseils de zone dépendants de l'État qui ont, en réalité, fait taire la souveraineté populaire. Les situationnistes avaient mis en garde contre la façon dont la «souveraineté» se transforme de manière trompeuse au cours de l'histoire.

Les discours de la Nouvelle Gauche dans les Caraïbes sont marqués par des reproches frieux sur La Grenade et par le refus de rejeter la subordination de la société à la gouvernance par les minorités. Une réflexion importante sur les expériences d'autogestion populaire à La Grenade, et plus largement dans les Caraïbes, ainsi que sur leur trahison, a été soigneusement évitée par la recherche universitaire et brouillée par la tragédie que constitua l'invasion américaine⁴⁰.

CARTOGRAPHIER LE POUVOIR D'AUTOGESTION DES CITOYEN·NE·S CARIBÉEN·NE·S

Avec les événements de Montréal, Fundi a bouclé la boucle. Il est l'exemple patent que le mouvement Black Power ne pouvait rien signifier sans le pouvoir d'autogestion du peuple noir, même lorsque les élites noires occupaient de

37. Raoul Vaneigem, TRAITÉ DE SAVOIR-VIVRE À L'USAGE DES JEUNES GÉNÉRATIONS, OP. CIT., p. 16-17.

38. Voir: «Radical Perspectives in the Caribbean», dans Joseph Edwards, WORKERS' SELF-MANAGEMENT IN THE CARIBBEAN, OP. CIT., p. 130-138.

39. IBID.

40. IBID.

plus en plus de postes de direction convoités. Le mouvement Black Power et l'anticolonialisme ont créé une dualité : la reconstitution ou l'exposition d'une société du spectacle.

La carte de Fundi — sa contribution artistique en tant que situationniste d'adoption — a permis de resituer les Caraïbes autrement. Chez lui, cette partie du monde n'était plus remplie d'États-nations autoritaires contrôlés par le capital mondial et divisés par les héritages coloniaux hispanique, néerlandais, français et anglais. Ce n'était plus le pré carré des États-Unis ou la destination touristique préférée des Canadien-ne-s.

Au contraire, pour Fundi, chaque territoire était localisé sur la carte selon les grèves populaires, les soulèvements liés au chômage, les mutineries et l'occupation des terres. Cette nouvelle carte, à l'instar de l'internationale pan-caribéenne imaginée par le New Beginning Movement, s'étendait de l'archipel de Cuba (malgré les critiques faites à Castro concernant l'autonomie des travailleurs-ses) à Trinité-et-Tobago. Cet imaginaire incluait la Guyane, l'Amérique centrale et l'Amérique du Nord, ainsi que les bouleversements inspirés par les Caribéen-ne-s du Canada et des États-Unis⁴¹. Les instincts de cette « fédération de la

base » des Caraïbes sont tout de même d'actualité, si nous savons où les localiser et comment s'en rapprocher.

Fundi a mis en relation l'esprit rebelle des Caribéen-ne-s du Canada et les insurrections régionales des Caraïbes et a plaidé pour une société libre, initiée et réalisée par la classe ouvrière et les chômeurs-ses. En revanche, on se souvient des événements montréalais et du mouvement international Black Power comme de la pierre de touche des discours sur les disparités raciales, les appels à la réforme et à une plus grande représentation institutionnelle. Mais il s'agit en réalité de couches de représentations trompeuses qui nous détournent du passage de la révolution sociale vers un système de gestionnaires de la question raciale et des politiques de discrimination positive, un État policier culturellement plus diversifié, complice de l'Empire.

En réarticulant le pouvoir des images historiques, *Blues Klair* évoque la volonté élémentaire d'autonomie populaire issue de ces mouvements, de ces idées et de ces moments troubles. Ces fragments nous rappellent que les graines rebelles dispersées peuvent à nouveau germer.

Traduit de l'anglais par Daoud Najm.

41. La carte du situationniste des Caraïbes accompagnait le vinyle NONE SHALL ESCAPE. Les rébellions répertoriées sur la carte se retrouvent dans « A Period of Revolt: 1961–1973 » de Joseph Edwards, dans WORKERS'

SELF-MANAGEMENT IN THE CARIBBEAN, OP. CIT., p. 52-54. La critique de Cuba s'y trouve, tout comme elle se retrouve dans « Radical Perspectives in the Caribbean », dans IBID., p. 137.





Preceding spread —
Double page précédente

DISCORDIA, 2018
Inkjet prints on archival and photographic paper,
riso prints —
Impressions jet d'encre sur papier photographique
archive et impressions risographiques

BLACK IMAGES
Volume 1–2, 1972–1973
Volume 3–4, 1974–1975
Toronto

ABENG



Black Students Charge Sir George Williams U.

Black students at Sir George Williams University in Montreal, Quebec, have filed a lawsuit against the university, charging it with racism and discrimination. The students claim that the university's policies and practices have been discriminatory against Black students and faculty members. They are seeking compensation for the damages they have suffered.

STUDENTS FIGHT RACISM IN CANADA

The students of Sir George Williams University, Quebec, are fighting racism in Canada. They are demanding that the university take action against the racist policies and practices that have been implemented against Black students and faculty members. They are also seeking compensation for the damages they have suffered.



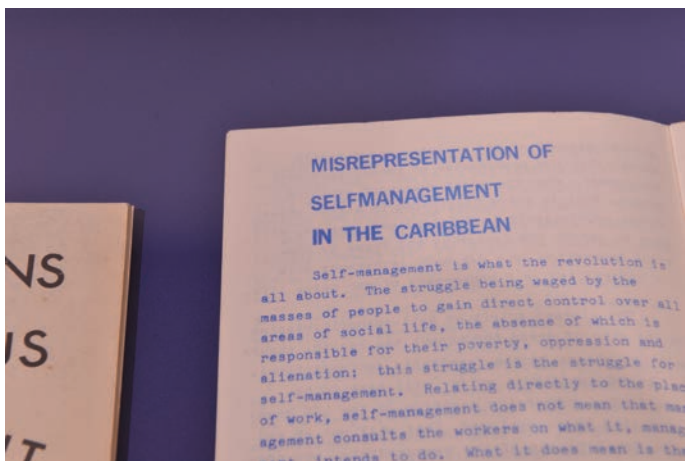
The students of Sir George Williams University, Quebec, are fighting racism in Canada. They are demanding that the university take action against the racist policies and practices that have been implemented against Black students and faculty members. They are also seeking compensation for the damages they have suffered.

47

RASTAS, RUDIES, DREADS AND THE CARIBBEAN SITUATIONIST, 2019, Toronto
Vinyl record, pamphlets and posters by Joseph Edwards,
aka the Caribbean Situationist —
Disque vinyle, pamphlets et affiches de Joseph Edwards, aussi connu
sous le surnom de Situationniste des Caraïbes

48

RASTAS, RUDIES, DREADS AND THE CARIBBEAN SITUATIONIST, 2019, Toronto



49

NEW CANADIANS, 2018, Toronto
Map of "None Shall Escape. Radical perspectives
in the Caribbean by Fundi, Caribbean Situationist,"
1973, reprinted in 1984 —
Carte de «None Shall Escape / Nul n'y échappera.
Perspectives radicales dans les Caraïbes par Fundi,
le Situationniste des Caraïbes», 1973, réimpression
en 1984

CONTRIBUTIONS SERVING TO RECTIFY THE OPINION OF THE PUBLIC CONCERNING THE REVOLUTION IN UNDERDEVELOPED COUNTRIES



Proletarian Capture Singapore January 1948

1. The outstanding revolutionary role of the Burmese consists of having transformed almost into history a decisive and irreversible step. Since the appearance the Burmese has been, in a final instance of this country, the achievement of an entire national history not needed to be an antecedent condition or some act of the bourgeoisie in order to become a material fact as complete as the final outcome of most individuals. Since the emergence of commodity production, nothing in the world process the capitalist development of this nationality, the historical and international reality, the hope of the community. Nationalism and internationalism in various, it demands the entire planet at the top, and the whole of mankind as its arena. Moreover the community is, there are nothing but atoms.

2. The revolutionary movement—the direct and extended product of capitalist domination—had opened for more than a century to the repressive submission of a particular class, that have humanity in revolutionary, the project of a liberatory movement, work of all and everybody, the first and continuous intervention in the creation of history, the real abolition of any class-division and the separation of classes.

3. Moreover, it penetrates—that is almost everywhere in the world—the state of the community even steps opening the most purified economic formation, which allows millions of human beings to discover through misery and violence the historical line of economy. Moreover it penetrates, it spreads its doctrinal principles, throughout the ranks of the past, and positions all antagonism in their nature. In a word, it has made the social revolution. All the walls of China tremble in its path, and as soon as it strikes itself in India, everything breaks up. All around, agrarian revolutions explode in Bengal, in Yunnan and Szechuan. The principalities of the world, all those that have been generally but without the material base, are the first to be destroyed by the force of their own creation, as in the case of the proletariat, are now being to have their own national the bourgeoisie and against the native conservative propertariat of the underdeveloped human one of the main chapters of modern history.

4. The revolution in underdeveloped countries presents a particular problem just because of the very development of history in those countries: the economic backwardness—fostered by colonial domination and the social strata that support it—, the underdevelopment of productive forces, limited development of semi-economic formations which should have made immediately feasible the revolutionary theory elaborated in the advanced capitalist societies for more than a century. All of these countries at the time they enter the struggle, don't have heavy industry, and the industrial proletariat is far from being the subject-class. It is the poor proletariat that assumes that function.

"There must be some kind of organization to coordinate the struggle against their enemies wherever they emerge. But we also know that the organization of the party is the opposite of what is wanted. We must therefore be the party in the Communist organization, which practices internally the non-hierarchical relations that will be everywhere present in the society of the community. By non-hierarchical relations we mean that all decisions are taken by those who are affected by them, and that power for all aspects of activity, and especially on the question of how money is used in this period when it still exists as a medium between people. Everyone must have an equal voice in financial matters on matters about portions of the money they actually contributed to the common party, when our problems of survival are attached to it. In this way, there is no separation between the political and the economic. This means that what will be the inequality of women in organizations that want to be revolutionary."

The various national liberation movements appeared well after the first of the workers movement, a direct consequence of the defeat of the Russian revolution that, right from its victory, was transformed into counter-revolution, turning the bourgeoisie that pretended to be socialist. They have been placed under the banner of anti-imperialism, but the defeat and weakness of this generalized counter-revolution, and, the general conclusion added to it, that every revolutionary movement, and it is precisely because of this defeat that national and semi-national countries had to fight imperialism alone. But, because they fought imperialism by themselves and not only a part of the total revolutionary process, they only have showed its practicality. The opposite values which historical processes show over the revolution of national liberation believed to be victorious, are only one of the dangers by which the return of the oppressed takes place.

5. In matter the forces that participated in it, and in matter the realization of these aims, the national liberation movements have changed and the revolutionary societies up to modern forms of the struggle and its preparation of themselves in the manner, in China, (after a long and bitter struggle), the peasants' movement, and, in the case of the defeat of the worker movement of the year 1927, by violence to power a bourgeois and a petty bourgeoisie and, the Stalin-Leninist dogmatism with which the bourgeoisie glides the leading concepts reduced to the "red cat" of Mao in only the line and, in the best of cases, the false consciousness which accompany the counter-revolutionary practice.



Spontaneous March With First "Struggle" 1948

6. Panama and Castro-Cuba are the false consciousness through which the peasantry carries out its own task, giving pre-revolutionary society of its own-kind and national liberation, and according to a national identity created by colonial and neo-colonial domination classes. Nationalism, however, "there are moments and their private appropriation by the state, which is the bourgeoisie and the military, and the force of the organization of revolutionary society, this time with new methods and based on new revolutionary objectives. Without the necessary funds, unorganized and homogenous to power the social strata which controlled and directed the struggle. It has been the first to suffer their violence and to face the enormous bill of their domination. Nations however, just like class of antiquity (China, for example) holds its power and prosperity on the over-exploitation of the moment. Ideology changes working to the matter; China or Cuba, Egypt or Algeria, everywhere it plays the same part and assumes the same function.

The original text appeared in No. 11 of the French review "Internationale Communiste" (P. 20-21 Paris, France) and was published in Spanish by Create Editions (P.O. Box 481, P.O. Box 1000, N.Y.C.), the complete set of Internationales Communistes, No. 1-12, is available from Van Nostrand, 135 West, Astorville, N.Y.

7. In the process of Capital accumulation, the bourgeoisie realizes that the bourgeoisie merely discovered. That the bourgeoisie has done for centuries, "through blood and filth," the bourgeoisie must to achieve eventually and "materially" in a few decades. But bourgeoisie cannot accumulate capital without accumulating lives: "the main part of capitalist accumulation is actually applied "materialist" accumulation." Everything that the underdeveloped bourgeoisie has, "fills and leads to be realized by nothing but: fulfilled non-accumulation." The bourgeoisie class country the bourgeoisie" (China) cannot go beyond the historical tasks of the bourgeoisie, and the most advanced bourgeoisie, care to power, could find nothing better to offer the revolutionary Bourgeois proletariat than "to follow the income of human state-capitalism". All the so-called socialist powers are, at most an under-developed imitation of the bourgeoisie that dominates and advances the revolutionary movement. In Europe, what the bourgeoisie can do—-it is forced to do—will not emancipate the mass of workers, we will it improve their social conditions substantially, because that depends not only upon the productive forces but also upon their appropriation by the producers. Hence what the bourgeoisie will not fail to do, is to create the material conditions to realize back. See the bourgeoisie over how long?

8. In present-day countries revolutions, only the bourgeoisie also economically and locally as power. The advance of power corresponds to the historical moment when the bourgeoisie, like held in the state and develops the independence towards the revolutionary masses, were before eliminating the national violence and their classifying practice. Independence from colonial domination of the entire society, it declares itself socialist representative of its superior interests. In a word, the bourgeoisie class in the Republic State realized. Its separation from society contained in the sense that the revolution has accomplished classes: the necessary aims of bourgeoisie and peasantry to enjoy the historical illusion through which both achieve the immense historical tasks of the class bourgeoisie. Bourgeoisie power built on the ruins of pre-capitalistic colonial society to set the abolition of class antagonism: it merely substitutes one class, one conditions of oppression and one form of struggle, for all time.

9. In those it underdeveloped who recognize the positive value of the group of his workers. The task to reach an with capitalist relations remains the best road to released underdevelopment. The question of economic development is inseparable from the question of the true sense of the economy, of the real nature of labor, all the rest is justifying of specialists.

10. Until now revolutions in underdeveloped countries have only failed to build a balance in various ways: first one on the point is to dissolve it in the State of the Workers' Councils.



General Strike, Workers Councils Formed, Hungary 1956



"None shall escape... (The diagram shows a map of the world with arrows pointing to various regions, indicating the global reach of the revolutionary struggle.)"

REVOLUTION TRAVELERS: GARDNER GREENGLASS, 80 New York, London WC2E 4JG, England.

50

Preceding spread —
Double page précédente

RASTAS, RUDIES, DREADS AND THE CARIBBEAN SITUATIONIST, 2019, Toronto

51

DISCORDIA, 2018
STRARAM'S TRAMA, 2018
Toronto

52

DISCORDIA, 2018, Toronto





2

KODAK SAFETY FILM



17

CORINNE DISERENS is Director of ENSAPC (École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy). She was curator of the Taipei Biennial 2016; between 2011 and 2016 the director of ERG-école supérieure des arts graphiques in Brussels, and the jury chairwoman of the Akademie Schloss Solitude, Stuttgart. From 1989 to 1993, Diserens was curator at IVAM, Valencia; between 1996 and 2008 she was the director of the Musées de Marseille and the Musée des beaux-arts de Nantes, she was responsible for the opening of the new Museion in Bolzano, and organized international co-productions for MACBA, Barcelona. Diserens has curated retrospectives of seminal artists, biennials and thematic exhibitions as well as directed numerous publications, research projects, and trans-disciplinary symposiums. After studying art history at the Université Pantheon-Sorbonne Paris 1, she was a Fellow at the Independent Study Program/Whitney Museum of American Art, NYC. She holds a PhD in aesthetics, science and technology of the arts, Université Paris 8.

Corinne Diserens est directrice de l'ENSAPC (École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy). Elle a été commissaire de la Biennale de Taipei en 2016. Entre 2011 et 2016, elle a été directrice de l'ERG-école supérieure des arts graphiques de Bruxelles, ainsi que présidente du jury de la Akademie Schloss Solitude, à Stuttgart. De 1989 à 1993, Diserens a été commissaire à l'IVAM de Valence. Entre 1996 et 2008, elle a été directrice des Musées de Marseille et du Musée des beaux-arts de Nantes, elle a présidé à l'ouverture du nouveau Museion de Bolzano et organisé des coproductions internationales pour le MACBA de Barcelone. Diserens a été commissaire de rétrospectives d'artistes phares, de biennales et d'expositions thématiques. Elle a aussi dirigé de nombreuses publications, recherches et symposiums trans-disciplinaires. Après ses études en histoire de l'art à l'université Paris I Panthéon-Sorbonne, elle a bénéficié d'une bourse de l'Independent Study Program du Whitney Museum of American Art, à New York. Elle est titulaire d'un Doctorat en esthétique, sciences et technologies des arts de l'université Paris 8.

ERIC FILLION is a postdoctoral fellow in the Department of History at the University of Toronto. He holds a PhD in History from Concordia University in Montreal. His research explores the social and symbolic importance of music, within countercultures and in Canadian international relations. His current research on cultural diplomacy and music festivals is closely linked to his work as a musician. He is the founder of Tenzier, a project dedicated to the valorization of archival sound related to Québécois avant-gardes, and the author of *JAZZ LIBRE et la révolution québécoise*.

Eric Fillion est chercheur postdoctoral au Département d'histoire de l'Université de Toronto. Il détient un doctorat en histoire de l'Université Concordia à Montréal. Il s'intéresse entre autres à la portée sociale et symbolique de la musique au sein des contre-cultures, mais aussi dans les relations internationales du Canada. Ses travaux en cours sur la diplomatie culturelle et les festivals de musique s'inscrivent en continuité avec son parcours de musicien. Il est le fondateur de Tenzier, un organisme voué à la mise en valeur d'archives sonores des avant-gardes québécoises, et l'auteur de *JAZZ LIBRE et la révolution québécoise*.

HARMONY HOLIDAY is a writer, dancer, archivist, director, and the author of collections of poetry, most recently *M a à f A, Hollywood Forever, and A Jazz Funeral of Uncle Tom*. She founded Afrosonics, an archive of jazz and everyday diaspora poetics, and Mythscience a publishing imprint that reissues and reprints work from the archive. She worked on *SOS*, the selected poems of Amiri Baraka, transcribing his poetry recorded with jazz that had yet to be released in print. She also curates a multi-genre series for MOCA in Los Angeles on the poetics of exile and return. She is completing a collection of essays and memoirs, *Love Is War for Miles*, as well as a biography of jazz singer Abbey Lincoln. Her work is deeply rooted in Black music, and collective improvisation with Black people, in the tradition of her father who was a Northern Soul singer and songwriter and introduced her to artists he worked with such as Ray Charles, The Staples Singers, and Bobby Womack. She has received the Motherwell Prize from FenceBooks, a Ruth Lilly Fellowship, a NYFA fellowship, and a Schomburg Fellowship.

Harmony Holiday est une écrivaine, danseuse, archiviste, réalisatrice et l'auteure de recueils de poésie dont les récents *M a à f A, Hollywood Forever, and A Jazz Funeral of Uncle Tom*. Elle a fondé Afrosonics, qui rassemble des archives du jazz et de la poétique quotidienne de la diaspora, et Mythscience, une maison d'édition qui réédite et réimprime des œuvres tirées de ces archives. Elle a collaboré à l'édition de *SOS*, qui regroupe les poèmes choisis de Amiri Baraka, travaillant à la transcription de sa poésie enregistrée avec du jazz et n'ayant pas encore été publiée. Au MOCA de Los Angeles, elle est aussi commissaire d'une série d'événements multi-genres portant sur la poétique de l'exil et du retour. Elle travaille sur un recueil d'essais et de souvenirs, *Love Is War for Miles* et une biographie de la chanteuse de jazz Abbey Lincoln. Son travail est profondément ancré dans la musique noire et dans l'improvisation collective avec les Noirs. Elle s'inscrit ainsi dans la lignée de son père, chanteur et compositeur soul du Nord, qui l'a mise en contact avec le travail d'artistes avec qui il travaillait, tels Ray Charles, The Staples Singers et Bobby Womack. Elle a reçu le prix Motherwell de FenceBooks, une bourse Ruth Lilly, une bourse NYFA et une bourse Schomburg.

GYLAN KAIN, also known under his stage name, Kain the Poet, is a poet, playwright and actor born in Harlem (NYC) who lived in Amsterdam for many decades and moved back to the United States in 2020. His spoken word practice, in dialogue with Beat culture as much as the rhetoric of Black Power, is among the precursors to hip-hop. He was one of the founding members of the Original Last Poets, created in New York in May 1968. He appeared with colleagues David Nelson and Felipe Luciano in Herbert Danska's film *Right On!* (1970), in which they perform their contestatory poetics on the roofs of Harlem. That same year, Kain released his solo album *Blue Guerilla* on which he delivers incendiary lyrics over a background of free jazz. Through the Seventies, Kain was associated with the East Wind Cultural Center in Harlem and wrote for theatre, notably the plays *Epitaph to a Coagulated Trinity* and *The Urination of Gylan Kain*. At the beginning of the 1980s, he left the United States for Europe. There under the name of Baby Kain, he recorded the LP *Fell This* in 1997 and collaborated with percussionist Z'ev and the group Electric Barbarian, among others. While long remaining in the shadows, Kain's performances and phrasing, as well as the radicality of his words have influenced numerous artists, notably the group The Prodigy who sampled his voice in their hit *Voodoo People*.

Gylan Kain, aussi connu sous le nom de scène de Kain The Poet, est un poète, dramaturge et comédien né à Harlem, qui a vécu longtemps à Amsterdam et a réintégré les États-Unis en 2020. Sa pratique du *spoken word*, en prise tant avec la culture beat qu'avec la rhétorique du Black Power, en fait l'un des précurseurs du hip-hop. Il fut en effet l'un des membres fondateurs des Original Last Poets créé à New York en mai 1968. Il figura avec ses collègues David Nelson et Felipe Luciano dans le film *Right On!* (1970) de Herbert Danska dans lequel ils performent leur poésie revendicative sur les toits de Harlem. La même année, Kain réalisa l'album solo *Blue Guerilla* dans lequel il déclame des paroles incendiaires sur un fond de free jazz. Au cours des années 70, Kain fut associé au East Wind Cultural Center de Harlem et écrivit des pièces de théâtre, notamment *Epitaph to a Coagulated Trinity* et *The Urination of Gylan Kain*. Au début des années 80 il quitte les États-Unis pour l'Europe. Là-bas, il enregistre l'album *Feel this* sous le nom de Baby Kain et collabore entre autres, avec le percussionniste Z'ev et la formation musicale Electric Barbarian. Bien qu'il soit demeuré dans l'ombre, les performances scéniques et le phrasé de Kain ainsi que la radicalité de ses paroles ont marqué de nombreux artistes. Le groupe The Prodigy a « samplé » sa voix sur le succès mondial *Voodoo People*.

VINCENT MEESSEN, is an artist who was born in Baltimore, USA, in 1971, and lives and works in Brussels (Belgium). He represented Belgium at the 56th Venice Biennale (2015) with *Personne et les autres*, a collective exhibition with ten artists from four continents. Solo exhibitions include *Omar en Mai*, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris (2018); *Patterns for (Re)cognition* in various iterations at BOZAR, Brussels (2017), Kunsthalle Basel (2015), and KIOSK, Ghent, 2013; *Sire, je suis de l'ôtre pays*, WIELS, Brussels (2016), and *Mi ultima vida, An African Grammar After Roland Barthes*, MUAC, Mexico City (2013-14). Meessen has also recently participated in *...and other such stories*, Chicago Architecture Biennale (2019), *Proregress*, Shanghai Biennale (2018-19); *Fracas et frêles bruits*, Printemps de Septembre, Toulouse (2018), and *Gestures and Archives of the Present, Genealogies of the Future*, Taipei Biennale (2016). His films have been shown in art institutions among which HKW (Berlin), Kiasma (Helsinki), MUMOK (Vienna), CA2M and Museo Reina Sofia (Madrid), Wattis Institute (San Francisco), MOCAD (Detroit), Argos (Brussels) and in film festivals including IFFR (Rotterdam), FID (Marseille), IDFA (Amsterdam), Art of the Real (New York, Seoul) and FESPACO (Ouagadougou). Vincent Meessen is founding member of Jubilee, platform for artistic research and production.

Vincent Meessen, artiste né en 1971 à Baltimore, É.-U., vit et travaille à Bruxelles, Belgique. Il a représenté la Belgique à la 56^e Biennale de Venise en 2015 avec le projet *Personne et les autres*, une exposition collective regroupant une dizaine d'artistes de quatre continents. Son travail a fait l'objet des expositions solo suivantes: *Omar en Mai*, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 2018; *Patterns for (Re)cognition* dont diverses itérations ont été présentées à BOZAR, Bruxelles, 2017, Kunsthalle Basel, 2015, et KIOSK, Gand, 2013; *Sire, je suis de l'ôtre pays*, WIELS, Bruxelles, 2016, et *Mi ultima vida, An African Grammar After Roland Barthes*, MUAC, Mexico, 2013-2014. Meessen a récemment participé aux expositions collectives suivantes: *...and other such stories*, Chicago Architecture Biennale (2019), *Proregress*, Shanghai Biennale (2018-2019), *Fracas et frêles bruits*, Printemps de Septembre, Toulouse (2018) et *Gestures and Archives of the Present, Genealogies of the Future*, Biennale de Taipei (2016). Ses films ont été présentés dans des institutions muséales telles que HKW (Berlin), Kiasma (Helsinki), MUMOK (Vienne), CA2M et Museo Reina Sofia (Madrid), Wattis Institute (San Francisco), MOCAD (Detroit), Argos (Bruxelles) et dans les festivals IFFR (Rotterdam), FID (Marseille), IDFA (Amsterdam), Art of the Real (New York, Séoul) et FESPACO (Ouagadougou). Vincent Meessen est membre fondateur de Jubilee, plateforme de recherche et production artistiques.

MATTHEW QUEST has taught History and Africana Studies at many colleges and universities including Georgia State University in Atlanta and University of Arkansas at Little Rock. He has published many essays on C.L.R. James and Caribbean history and politics including for *New Historian*, *Classical Receptions Journal*, *Black Agenda Report*, *Antigua & Barbuda Review of Books*, and *CLR James Journal*. His perspective on James and the Haitian Revolution can be found in *The Black Jacobins Reader*. He is the editor of *Workers' Self-Management in the Caribbean by Joseph Edwards* (aka Fundi the Caribbean Situationist).

Matthew Quest a enseigné l'histoire et les études africaines dans plusieurs collèges et universités, dont Georgia State University à Atlanta et University of Arkansas à Little Rock. Il a publié plusieurs essais sur C.L.R. James, l'histoire et la politique caribéennes dans les revues *New Historian*, *Classical Receptions Journal*, *Black Agenda Report*, *Antigua & Barbuda Review of Books* et *CLR James Journal*, entre autres. Sa pensée sur James et la révolution haïtienne est développée dans *The Black Jacobins Reader*. Il est l'éditeur de *Workers' Self-Management in the Caribbean by Joseph Edwards* (dit Fundi the Caribbean Situationist).

MICHÈLE THÉRIAULT is a curator, writer and editor who is currently director of the Leonard and Bina Ellen Art Gallery at Concordia University in Montreal. As artistic director, she has developed a program that reflects critically upon contemporary artistic production and curatorial activity in relation to reflexive frameworks, the role of display in exhibitions and in the site of exhibition. Thériault is the author and editor of books and catalogues among which *Actions that Speak* (2012), *Documentary Protocols 1967-1975* (co-edited with Vincent Bonin, 2010), *Harun Farocki* (2008), *Silvia Kolbowski. Nothing and Everything* (2009). She has curated many exhibitions with Canadian and international artists such as *Timelength* (2004); *Claude Tousignant. 3 paintings, 1 sculpture, 3 spaces* (2005); *Walid Raad, The Atlas Group* (2006); the first exhibition in North American of Harun Farocki's installations, *One image doesn't take the place of the previous one* (2007); *Kent Monkman: My Treaty is With the Crown* (2011) and *the particular way in which a thing exists* on Martin Beck. Thériault was also co-curator of *Traffic, Conceptual Art in Canada, 1965-1980* (2010-13) that toured in Canada and in Europe.

Michèle Thériault est commissaire, auteure et éditrice. Elle dirige actuellement la Galerie Leonard & Bina Ellen à l'Université Concordia à Montréal. En tant que directrice artistique elle a mis au point un programme qui réfléchit sur la production de l'art contemporain et le processus curatorial dans un cadre réflexif. Elle s'intéresse particulièrement au rôle du « display » dans l'exposition et au site de l'exposition. Thériault est l'auteure et l'éditrice de nombreuses publications dont *Des actions parlantes*, 2012, *Protocoles documentaires 1967-1975* (avec Vincent Bonin), 2010, *Silvia Kolbowski. Rien et tout*, 2009 et *Harun Farocki*, 2008. Elle a été la commissaire de nombreuses expositions dont *Timelength* (2004); *Claude Tousignant. 3 paintings, 1 sculpture, 3 spaces* (2005); *Walid Raad, The Atlas Group*, 2006; la première exposition nord-américaine de Harun Farocki, *One image doesn't take the place of the previous one*, 2007; *Kent Monkman: My Treaty is With the Crown*, 2011 et *the particular way in which a thing exists* sur Martin Beck. Thériault a été co-commissaire de *Trafic, L'art conceptuel au Canada, 1965-1980* qui a circulé au Canada et en Europe, 2010-2013.

ULTRAMARINE

3 5 9 11 12 15 26

Video and textile installation, sound, 42 min. 46 sec.
Installation vidéo et textile, son, 42 min 46 s

JESUS WEPT
(THE JOURNEY OF K)

Abridged version
Version abrégée

Written and performed by
Écrit et performé par
Kain The Poet

Music improvised by
Musique improvisée par
Lander Gyselincx

With
Avec

Dirk Dejonghe
Serge Nicolo
Germain Berdie
Noémi Panguiangani
Jocelyne Deschaux
Malek Terkemani
Valérie Alingrin
Gea Russell

Executive producer
Directrice de la production
Inneke Van Waeyenberghe

Director of photography
Directeur de la photographie
Vincent Pinckaers

Sound recording
Prise de son
Laszlo Umbreit, Rémi Gérard,
Frédéric Alstadt

Image editing
Montage image
Inneke Van Waeyenberghe

Sound editing
Montage son
Laszlo Umbreit

Sound mixing
Mixage son
Rémi Gérard

Color grading
Étalonnage
Miléna Trivier

Camera first assistant
Premier assistant caméra
Artur Castro Freire

Camera second assistant
Seconde assistante caméra
Lucy Mallet-Jemmings

Editing assistant
Assistant de montage
Léo Ghysels

Subtitling
Sous-titrage (français)
Erik Lambert

Credits
Générique
Spec

Typefaces
Typographies
Belgika, Titra

Legal adviser
Conseillère juridique
Julie Van Elsande

Design textile installation
Design installation textile
Diane Steverlyncx
assisted by
assistée de
Émilie Lecouturier

Directed by
Réalisé par
Vincent Meessen

Produced by Jubilee in
collaboration with
Produit par Jubilee en
collaboration avec
Le Printemps de Septembre,
Toulouse
Galerie Leonard & Bina Ellen Art
Gallery, Concordia University,
Montréal

The Power Plant Contemporary
Art Gallery, Toronto
With the support of
Avec l'appui de
Vlaams Audiovisueel Fonds (VAF)
Vlaamse Gemeenschap
Nouveau Musée National
de Monaco

Acknowledgements
Remerciements
Emiliano Battista,
Marie-Claude Beaud,
Anne-Laure Belloc,
Christian Bernard, Pascal Capus,
Katrie Chagnon,
Marie-Pierre Chaumet,
Cyril Clément, Anne Craveia,
Boris Debackere,
Jocelyne Deschaux,
Marieme Diop, Elias Heuninck,
Maxime Jean-Baptiste,
Jubilee, Anne Nadeau,
Jocelyne Paris, Naimé Perrette,
Christopher Pinney,
Amanda Robles, Gea Russell,
Francis Saint-Genéz,
Julien Sigalas, Anna Soula,
Michael Taussig,
Annabelle Ténèze,
Michèle Thériault, Bruno Tollon,
Gaétane Verna, Jesse van Winden

Object list
Liste d'objets

1 Jean-Eugène Robert-Houdin
THE SINGING LESSON
LA LEÇON DE CHANT, 1844
Automaton | Automate
Courtesy of | Avec l'autorisation
du Musée Paul-Dupuy, Toulouse

4 ASTROLABE
Signed by | signé par
Abû Bakr Ibn Yûsuf, Hegira
Hégire 613
Made in Marrakech
Fabriqué à Marrakech
Courtesy of | Avec l'autorisation
du Musée Paul-Dupuy, Toulouse

6 USHABTI FUNERARY FIGURINES,
Ancient Egypt
FIGURINES FUNÉRAIRES USHABTI,
Égypte antique
Courtesy of | Avec l'autorisation
du Musée Georges-Labit,
Toulouse

7 THE "ALBI MAPPA MUNDI",
circa 730 | L'«ALBI MAPPA MUNDI»,
vers 730
in Miscellanea scilicet
Dictionarium Glosae in Evangelia
(REF: MS 29)
Courtesy of | Avec l'autorisation
du Réseau des médiathèques de
l'Albigeois
Médiathèque Pierre-Amalric, Albi

8 BLUE PENITENT TUNIC,
circa XVIIIth century
Royal Company of the Blue
Penitents of Toulouse
Tunique bleue de Pénitent,
vers le 18^e siècle
Compagnie royale des Pénitents
bleus de Toulouse
Courtesy of | Avec l'autorisation
du Musée Paul-Dupuy, Toulouse

10 BORO FUTON, Japan,
circa 1860-1920
FUTON BORO, Japon,
vers 1860-1920
Donation to the French State
Don à l'État français, 2010
Centre Georges Pompidou,
Paris Musée national d'art
moderne / Centre de création
industrielle, Paris
On loan at | Prêté à
Les Abattoirs, Musée Frac
Occitanie, Toulouse
Courtesy of | Avec l'autorisation
de Daniel Cordier

13 JUDGEMENT DAY, 1474-1484
LE DERNIER JUGEMENT, 1474-1484
Fresco | fresque
Courtesy of | Avec l'autorisation
de la Cathédrale Sainte-Cécile,
Albi Centre des Monuments
Nationaux

14 Oscar Jean-Baptiste Mallitte
BEATING A VAT BY HAND,
Allahabad, India, 1877
TRAVAIL À LA MAIN DANS UNE CUVE
D'INDIGO, Allahabad, Indes, 1877
From the series "The Planting
and Manufacture of Indigo in
India"
De la série «The Planting and
Manufacture of Indigo in India»
Black and white photograph
Photographie noir & blanc
Private collection
Collection particulière

PHOTOGRAPHS PHOTOGRAPHIES

- 16**
K-VARIABLE, 2018
Credit — crédit: Normal
- 17**
K-VARIABLE, 2018
Credit — crédit: Normal
- 18**
K-VARIABLE, 2018
Credit — crédit: Normal
- 19**
Vincent Meessen,
BLUES KLAIR, 2018
Credit — crédit:
Litherland/Studio Lux
- 20**
21ST CENTURY, 2018
Credit — crédit:
Litherland/Studio Lux
- 21**
DISCORDIA, 2018
Credit — crédit: Normal
- 22**
DISCORDIA, 2018
Credit — crédit:
Litherland/Studio Lux
- 23**
DISCORDIA, 2018
Credit — crédit:
Toni Hafkenscheld
- 24**
ULTRAMARINE, 2018
Credit — crédit:
Litherland/Studio Lux
- 25**
SANS ISSUES, 2018
Credit — crédit: Normal
- 27**
ULTRAMARINE, 2018
Credit — crédit: Normal
- 28**
ULTRAMARINE, 2018
Credit — crédit: Normal
- 29**
ULTRAMARINE, 2018
Credit — crédit: Damien Aspe
- 30**
ULTRAMARINE, 2018
Credit — crédit: Normal
- 31**
ULTRAMARINE, 2018
Credit — crédit: Normal
- 32**
ULTRAMARINE, 2018
Credit — crédit:
Toni Hafkenscheld
- 33**
ULTRAMARINE, 2018
Credit — crédit: Normal
- 34**
ULTRAMARINE, 2018
Credit — crédit:
Toni Hafkenscheld
- 35**
BLACK IMAGES Vol. 1–2,
1972–73 and Vol. 3–4, 1974–75
Courtesy Robarts Library,
University of Toronto
Credit — crédit: Normal
- 36**
Vincent Meessen,
BLUES KLAIR, 2018
Credit — crédit:
Litherland/Studio Lux
- 37**
Publications selection
of Patrick Straram
Credit — crédit:
Litherland/Studio Lux
- 38**
Publications selection
of Patrick Straram
SANS ISSUES, 2018
Credit — crédit:
Litherland/Studio Lux
- 39**
POSTFACE, 2018
Straram's Trama, 2018
Index, 2018
Credit — crédit:
Litherland/Studio Lux
- 40**
POSTFACE, 2018
Credit — crédit: Normal
- 41**
STRARAM'S TRAMA, 2018
Index, 2018
Credit — crédit:
Litherland/Studio Lux
- 42**
STRARAM'S TRAMA, 2018
Index, 2018
Credit — crédit:
Toni Hafkenscheld
- 43**
POSTFACE, 2018
STRARAM'S TRAMA, 2018
ULTRAMARINE, 2018
Credit — crédit:
Litherland/Studio Lux
- 44**
STRARAM'S TRAMA, 2018
INDEX, 2018
Credit — crédit:
Litherland/Studio Lux
- 45**
DISCORDIA, 2018
BLACK IMAGES Vol. 1–2,
1972–73 and Vol. 3–4, 1974–75
Courtesy Robarts Library,
University of Toronto
Credit — crédit:
Toni Hafkenscheld
- 46**
DISCORDIA, 2018
Credit — crédit: Henry Chan
- 47**
RASTAS, RUDIES, DREADS AND
THE CARIBBEAN SITUATIONIST, 2018
Courtesy the artist
and Medhi El Hajoui
Credit — crédit: Henry Chan
- 48**
RASTAS, RUDIES, DREADS AND
THE CARIBBEAN SITUATIONIST, 2018
Courtesy the artist
and Medhi El Hajoui
Credit — crédit: Normal
- 49**
NEW CANADIANS, 2018
Credit — crédit:
Toni Hafkenscheld
- 50**
RASTAS, RUDIES, DREADS AND
THE CARIBBEAN SITUATIONIST, 2018
Credit — crédit:
Toni Hafkenscheld
- 51**
DISCORDIA, 2018
STRARAM'S TRAMA, 2018
Credit — crédit:
Normal
- 52**
DISCORDIA, 2018
Credit — crédit: Henry Chan
- 53**
DISCORDIA, 2018
Credit — crédit:
Courtesy Archives of Concordia
University
- Exhibition views
Vues d'expositions
- 27 29 31 33**
Musée Saint-Raymond, Toulouse,
France
- 16 17 18 19 20 21 22**
24 25 36 37 38 39 40
41 43 44
Galerie Leonard & Bina Ellen Art
Gallery, Concordia University,
Montréal
- 23 30 32 34 35 42 45**
46 47 48 49 50 51 52
53
The Power Plant Contemporary
Art Gallery, Toronto

INDEX

N

André Frankin
No-One and the Others, Scenic
Unity in Eighteen Dialogues
Typescript, 1960
Image from archival fonds and
collections of the Bibliothèques
et Archives nationales du
Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391
André Frankin
Personnes et les autres, unité
scénique en dix-huit dialogues
Tapuscrit, 1960
Image tirée des fonds d'archives
et collections de Bibliothèques
et Archives nationales du
Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391

V

Ivan Chtcheglov (Gilles Ivain)
Metagraph, framed, n.d.,
circa 1952
signed
Collage on a map of the metro
Of Paris
Courtesy of Michèle Bernstein.
Photo: Sven Laurent
Ivan Chtcheglov (Gilles Ivain)
Métagraphie, encadrée, n.d.,
vers 1952
signée
Collage sur une carte du métro
parisien
Avec l'aimable concours de
Michèle Bernstein.
Photo: Sven Laurent

F

Guy Debord
Essay for «Acropole-Bateau» or
a baroque-inflential transposi-
tion of "village défendu,"
Handwritten letter to Ivan
Chtcheglov, 1954
Image from archival fonds and
collections of the Bibliothèques
et Archives nationales du
Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391
Guy Debord
Essai pour «Acropole-Bateau»
ou une transposition baroque-
influentielle du «village
défendu»
Lettre manuscrite à Ivan
Chtcheglov, 1954
Image tirée des fonds d'archives
et collections de Bibliothèques

et Archives nationales du
Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391

Z

Patrick Straram
Red ink drawing on graph paper,
n.d., *circa* 1949
Image from archival fonds and
collections of the Bibliothèques
et Archives nationales du
Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391
Patrick Straram
Dessin à l'encre rouge sur papier
quadrillé, n.d., vers 1949
Image tirée des fonds d'archives
et collections de Bibliothèques
et Archives nationales du
Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391

E

Patrick Straram
Metagraph, n.d.
Collage on polywood, hanging
cords
Image from archival fonds and
collections of the Bibliothèques
et Archives nationales du
Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391
Patrick Straram
Métagraphie, n.d.
Collage sur contreplaqué,
cordelettes d'accroche
Image tirée des fonds d'archives
et collections de Bibliothèques
et Archives nationales du
Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391

K

Patrick Straram
Pourquoi s'appelle-t-il K?
Manuscript page, n.d.
Image from archival fonds and
collections of the Bibliothèques
et Archives nationales du
Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391
Patrick Straram
Pourquoi s'appelle-t-il K?
Page de manuscrit, n.d.
Image tirée des fonds d'archives
et collections de Bibliothèques
et Archives nationales du
Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391

B

Patrick Straram et Victor Désy,
Black and white photograph, n.d.
Image from archival fonds and
collections of the Bibliothèques
et Archives nationales du
Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391
Patrick Straram et Victor Désy
Photographie noir et blanc, n.d.
Image tirée des fonds d'archives
et collections de Bibliothèques
et Archives nationales du
Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391

G

From left to right: unidenti-
fied person, Tom Luddy, Patrick
Straram and Jean-Luc Godard
California, July 1970
Image from archival fonds and
collections of the Bibliothèques
et Archives nationales du
Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391
De gauche à droite: personne
non identifiée, Tom Luddy,
Patrick Straram et Jean-Luc
Godard
Californie, Juillet 1970
Image tirée des fonds d'archives
et collections de Bibliothèques
et Archives nationales du
Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391

H

Med Hondo
Soleil Ô (still from the film), 1973
35 mm film, black and white, 98
min.
Courtesy of MH Films
Med Hondo
Image tirée du film Soleil Ô, 1973
Film 35 mm, noir et blanc, 98 min
Avec l'aimable concours de MH
Films

O

Monroe S. Frederick II
The Last Poets (David Nelson,
Gylan Kain, Felipe Luciano) with
Woodie King Jr. (first from the
left) and Leroi Jones aka Amira
Imamu Baraka (fourth from the
left), 1969
Black and white photograph
with handwritten caption

Monroe S. Frederick II
The Last Poets (David Nelson,
Gylan Kain, Felipe Luciano)
avec Woodie King Jr. (premier à
gauche) et Leroi Jones aka Amira
Imamu Baraka (quatrième depuis
la gauche), 1969
Photo noir et blanc légendée à
la main

M

James Baldwin hand-anno-
tated poster «Blue Guerilla Arts
Movement Mokum»
by Kain The Poet
Amsterdam, 2018
Affiche de James Baldwin
annotée à la main «Blue Guerilla
Arts Movement Mokum»
par Kain The Poet
Amsterdam, 2018

T

Ted Joans and Willem
M.Roggeman in Brussels
Cover photo of Blue Notebook
by Willem M.Roggeman
Edited by Demian books,
Antwerp, 2006
Ted Joans et Willem M.Roggeman
à Bruxelles,
Photo de couverture de
Blue Notebook de Willem
M.Roggeman
édité par Demian books, Anvers,
2006

J

C.L.R. James: You Don't Play With
Revolution
Photo and double-page in-
terview: "C.L.R. James: You
Don't Play With Revolution,"
McGill University, vol. 1, no. 7
(November 1968)
C.L.R. James: You Don't Play With
Revolution
Photo et interview en double
page: «C.L.R. James: You Don't
Play With Revolution» McGill
Reporter, McGill University, vol. 1,
no 7 (4 novembre, 1968)

R

Rosie Douglas (left) and Walter
Rodney (right)
Press clipping, unknown origin,
around 1968

Rosie Douglas (à gauche) et Walter Rodney (à droite) Coupure de presse, origine inconnue, vers 1968

X

Michael X, Yoko Ono, John Lennon, Black House, London, February 4, 1970
Courtesy of Monty Fresco, Associated Newspapers and Shutterstock

Michael X, Yoko Ono, John Lennon, Black House, Londres, 4 février 1970

Avec l'aimable concours de Monty Fresco, Associated Newspapers et Shutterstock

W

Pierre Vallières
White Niggers of America, 1971
Cover of the book in its English version
Private collection

Pierre Vallières
White Niggers of America, 1971
Couverture de l'ouvrage dans sa version anglaise
Collection particulière

S

Sir George Williams Affair aka Computer Riots
Unsigned press photograph, 1969
Image from the student newspaper The Paper, special edition, February 11, 1969, Sir Georges Williams University. Computer centre riot at Sir George Williams University. Photographer unknown

Sir George Williams Affair aka Computer Riots
Photographie de presse non signée, 1969
Images tirée du Journal étudiant The Paper, édition spéciale du 11 février 1969, Université Sir George Williams. Émeute du centre informatique de l'Université Sir George Williams. Photographe inconnu

I

Patrick Straram
Cahier pour un paysage à inventer, no. 1 (1961)

Image from archives and collections de Bibliothèques et Archives nationales du Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391

Patrick Straram
Cahier pour un paysage à inventer, no 1 (1961)
Image tirée des fonds d'archives et collections de Bibliothèques et Archives nationales du Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391

U

UHURU
Black Community News Service, Montréal
Magazine cover, Vol 1, No. 10 (November, 1969)

Records Management and Archives, Concordia University. Photo credit unknown

UHURU
Black Community News Service, Montréal
Couverture du magazine, vol 1, no 10 (novembre 1969)
Service de gestion des documents et des archives de l'Université Concordia. Crédit photo inconnu

P

Patrick Straram
Californie, July 1968
Image from archives and collections de Bibliothèques et Archives nationales du Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391

Patrick Straram
Californie, juillet 1968
Image tirée des fonds d'archives et collections de Bibliothèques et Archives nationales du Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391

C

Fundi, the Caribbean Situationist aka Georges Myers
None Shall Escape, Radical perspective in the Caribbean, 1988
Edited by News From Everywhere, London
Private collection

Fundi, the Caribbean Situationist aka Georges Myers
None Shall Escape, Radical perspective in the Caribbean
Edited par News From Everywhere, Londres, 1988
Collection particulière

A

Aroniawenrate aka Peter Blue Cloud aka Peter Williams
Black and white photograph, n.d.
Courtesy of Rainy Laura Blue Cloud Greensfelder

Aroniawenrate aka Peter Blue Cloud aka Peter Williams
Photographie noir et blanc, n.d.
Avec l'aimable concours de Rainy Laura Blue Cloud Greensfelder

D

Gilles Deleuze
Black and white portrait cut out by Patrick Straram, n.d.
Image from archives and collections de Bibliothèques et Archives nationales du Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391

Portrait de Gilles Deleuze imprimé en noir et blanc découpé par Patrick Straram, n.d.
Image tirée des fonds d'archives et collections de Bibliothèques et Archives nationales du Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391

L

Henri Lefebvre and Patrick Straram, Montreal
Black and white photograph by Errol Gagné, May 1976
Image from archives and collections de Bibliothèques et Archives nationales du Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391

Henri Lefebvre et Patrick Straram, Montréal
Photographie noir et blanc d'Errol Gagné, mai 1976
Image tirée des fonds d'archives et collections de Bibliothèques et Archives nationales du Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391

Q

Patrick Straram's apartment in the seventies
Colour photograph, n.d.
Image from archives and collections de Bibliothèques et Archives nationales du Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391

Appartement de Patrick Straram dans les années soixante-dix
Photographie couleurs, n.d.
Image tirée des fonds d'archives et collections de Bibliothèques et Archives nationales du Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391

Y

Patrick Straram
Page from a typed letter, n.d.
Alphabetical index with initials in red marker
Image from archives and collections de Bibliothèques et Archives nationales du Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391

Patrick Straram
Page extraite d'une lettre tapuscrite, n.d.
Index alphabétique avec lettrines au marqueur rouge
Image tirée des fonds d'archives et collections de Bibliothèques et Archives nationales du Québec. Fonds Patrick-Straram
MSS-391

Thank you to Clio Straram
Remerciement: Clio Straram

Despite all efforts, copyright for some of the images was never found.
If copyright is communicated to the Leonard & Bina Ellen Art Gallery or to the artist the information will be corrected. En dépit de nos efforts, les titulaires du droit d'auteur sur certaines images sont demeurés introuvables. Si les droits d'auteur sont communiqués à la Galerie Leonard & Bina Ellen ou à l'artiste, les corrections nécessaires seront apportées.

BLUES KLAIR furthers the reflection that was given form in the exhibition Vincent Meessen. BLUES KLAIR curated by Michèle Thériault and presented at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Montreal (November 17, 2018 – January 29, 2019) and at The Power Plant, Toronto (September 21, 2019 – January 5, 2020). Publication produced by the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University with the support of the Canada Council for the Arts and the Conseil des arts et des lettres du Québec in partnership with The Power Plant Contemporary Art Gallery, Toronto.

BLUES KLAIR poursuit la réflexion qui a pris forme dans l'exposition Vincent Meessen. BLUES KLAIR commissariée par Michèle Thériault et présentée à la Galerie Leonard & Bina Ellen, Montréal (17 novembre 2018 - 29 février 2019) et au Power Plant, Toronto (21 septembre 2019 - 5 janvier 2020). Publication produite par la Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia avec l'appui du Conseil des arts du Canada et du Conseil des arts et des lettres du Québec en partenariat avec The Power Plant Contemporary Art Gallery.

Editors
Directeur-trice de la publication
Vincent Meessen
Michèle Thériault

Texts
Textes
Corinne Diserens
Eric Fillion
Harmony Holiday
Gylan Kain
Vincent Meessen
Matthew Quest
Michèle Thériault

Translation
Traduction
Jo-Anne Balcaen (Eric Fillion)
Emiliano Battista
(Vincent Meessen)
Daoud Najm (Matthew Quest)
Gila Walker (Corinne Diserens)

Editing and proofing
Révision et relecture
Karima Boudou
Katrie Chagnon
Ed Janzen
Vincent Meessen
Pablo Rodriguez
Julia Eilers Smith
Michèle Thériault

Design
Speculoos, Brussels

Intern
Stagiaire
Marielle Nicolas

Printing
Impression
Graphiscan, Montréal

Special mention
Mention spéciale
JESUS WEPT by Gylan Kain is reproduced by kind permission of the artist.
JESUS WEPT de Gylan Kain est reproduit avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Acknowledgements
Remerciements

Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery:
Nathalie Blais, Katrie Chagnon, Gaël Comeau, Jean-François Côté, Hugues Dugas, Larissa Dutil, Eric Fillion, Paul Litherland, Sylvano Santini, Robin Simpson, Michèle Thériault, Yasmine Tremblay, Anne-Marie Trépanier, Nadia Trudel

The Power Plant Contemporary Art Gallery:
Julie Anne, Nabila Abdel Nabi, Joshua Heuman, Carolin Köchling, Justine Kohleal, Gaétane Verna, Paul Zingrone

Vincent Meessen:
David Austin, Anne-Laure Belloc, Christian Bernard, Karima Boudou, Deanna Bowen, Katrie Chagnon, Courtisane, DijahSB, Stoffel Debuysere, Medhi El Hajoui, EMAF, Nicolas Feodoroff, FID Marseille, Richard Gingras, Lander Gysellinck, IFFR, Gylan Kain, Justine Kohleal, Pierre Kwenders, Émilie Lecouturier, Paul Litherland, Tom McDonough, Sandra Mestdagh, Katrin Mundt, Jean-Marc Plotte, Jean-Pierre Rehm, Gea Russell, Sonic Acts, Diane Steverlyncck, Gilles & Clio Straram, Michèle Thériault, David Tomas, Gaétane Verna

Support
Appuis
Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery: Canada Council for the Arts / Conseil des arts du Canada, Conseil des arts et des lettres du Québec
The Power Plant Contemporary Art Gallery: Jacques Bernier, Lynn Bilodeau, Ontario Arts Council / Conseil des arts de l'Ontario, Toronto Arts Council

ISBN – 978-2-924316-19-1

Legal Deposit
Dépôt légal
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Library and Archives Canada, 2021

All Rights Reserved.
Printed in Canada
Tous droits réservés.
Imprimé au Canada.

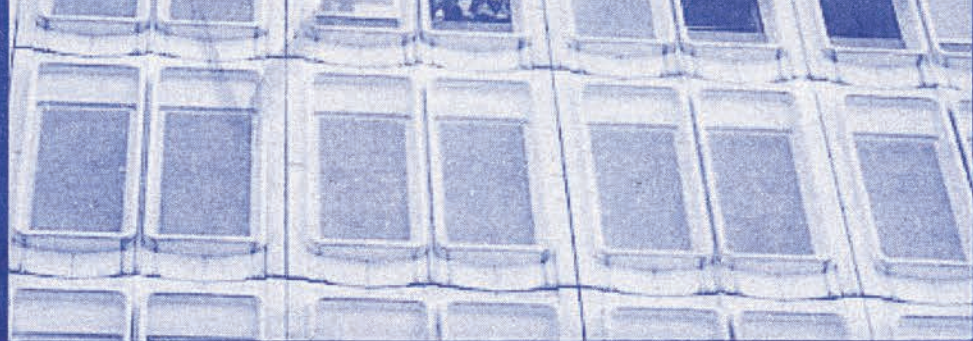
Copyright
Corinne Diserens, Eric Fillion, Harmony Holiday, Gylan Kain, Vincent Meessen, Matthew Quest, Michèle Thériault, Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University

ellengallery.concordia.ca

thepowerplant.org

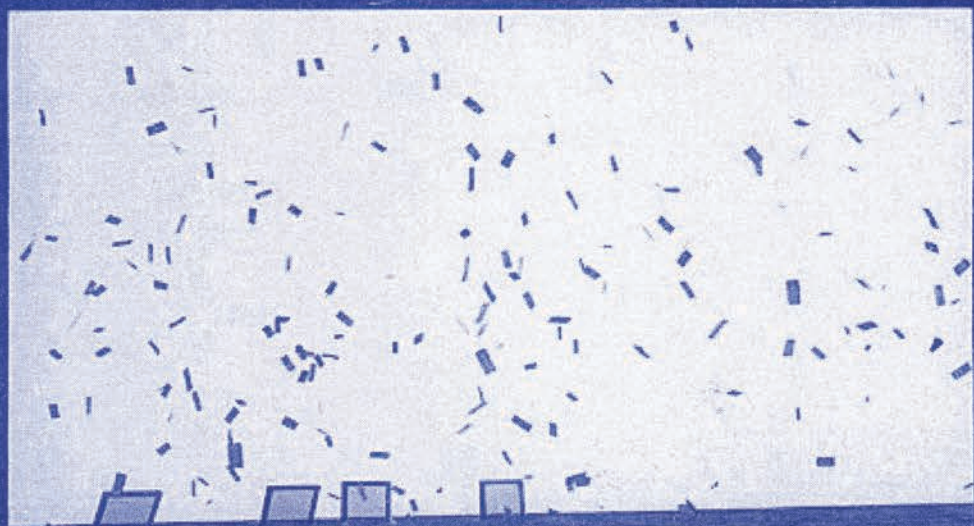
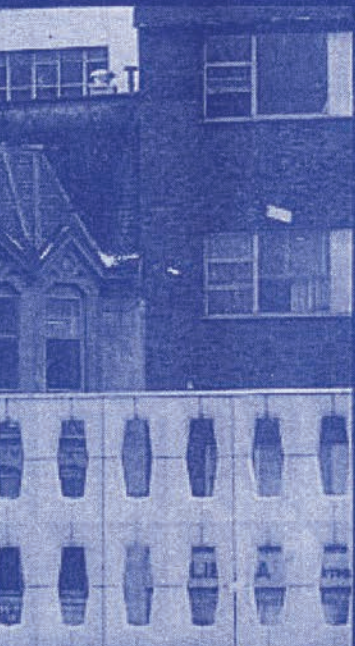
jubilee-art.org

Distribution
Canada
Diffusion Dimedia Inc.
www.dimedia.com
Europe
Les presses du réel
www.lespressesdureel.com



2

KODAK SAFETY FILM



17

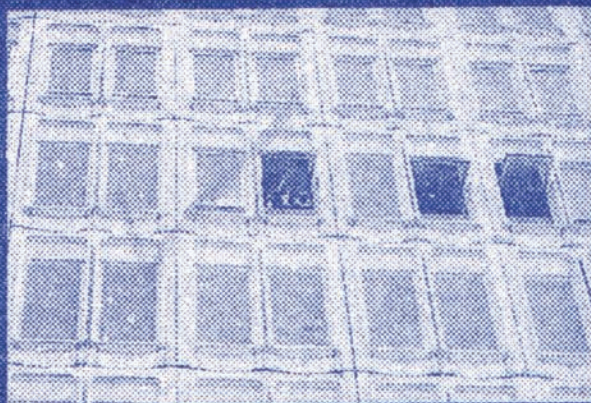
68

70



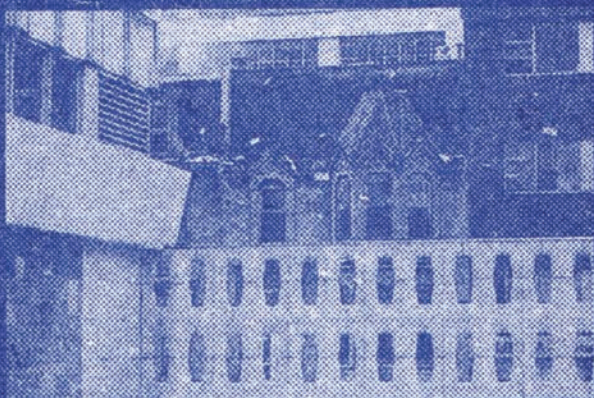


13

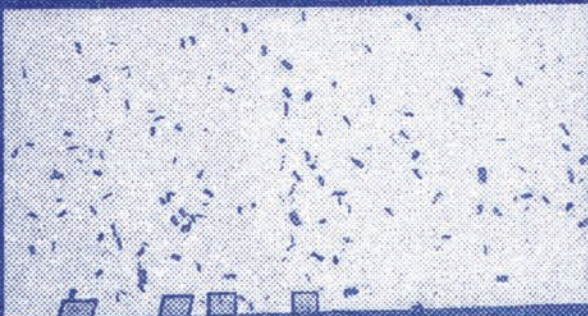


12

KODAK SAFETY FILM



11



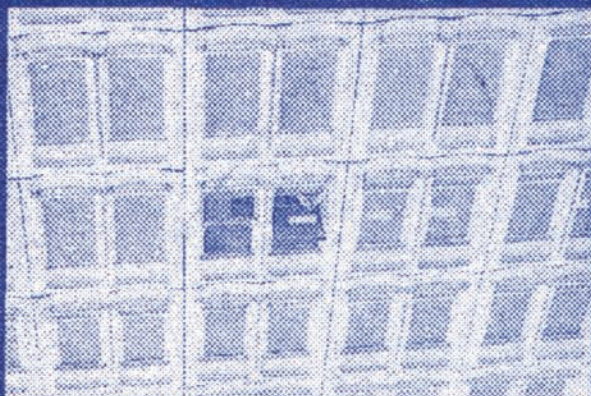
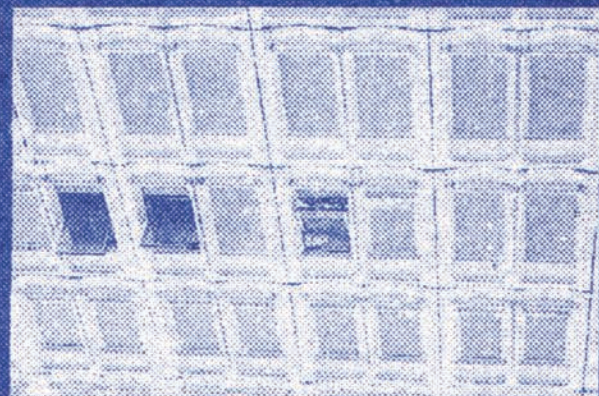
10



14

15

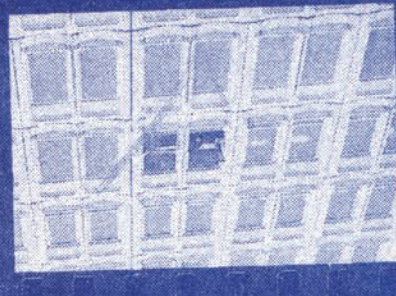
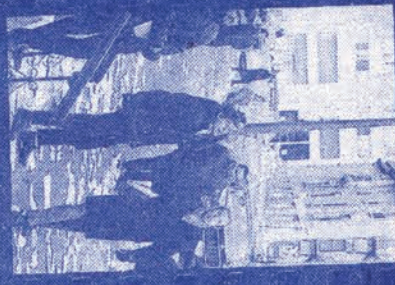
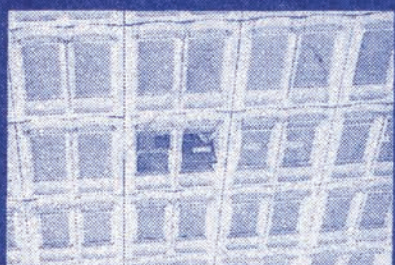
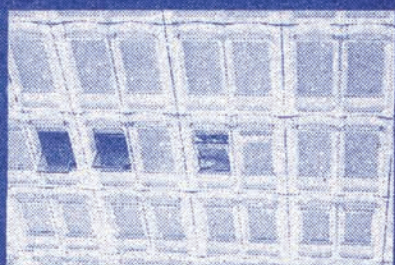
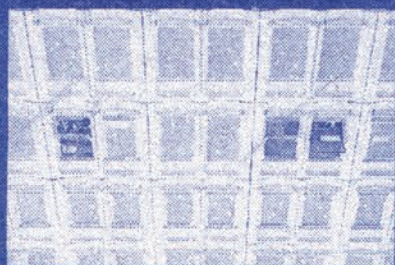
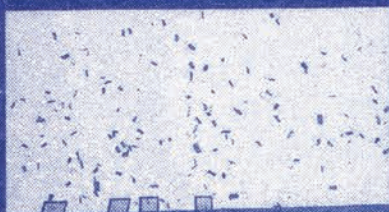
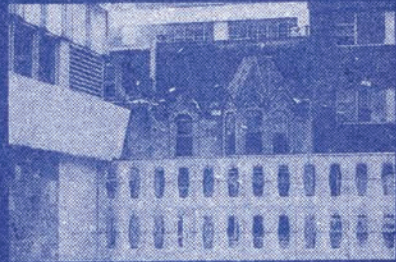
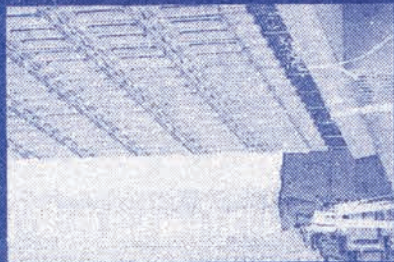
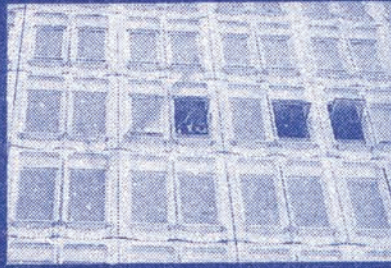
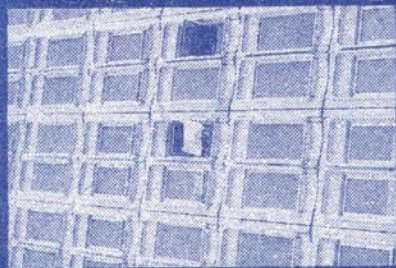
16



17

18

19



9 8 7
KODAK TRI X PAN FILM

5 6 2
KODAK TRI X PAN FILM KODAK SAFETY FILM

18 19 18 17

27 28 29 30
KODAK TRI X PAN FILM

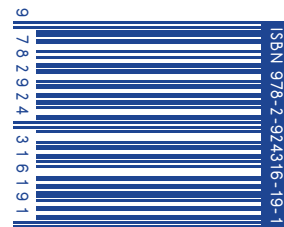
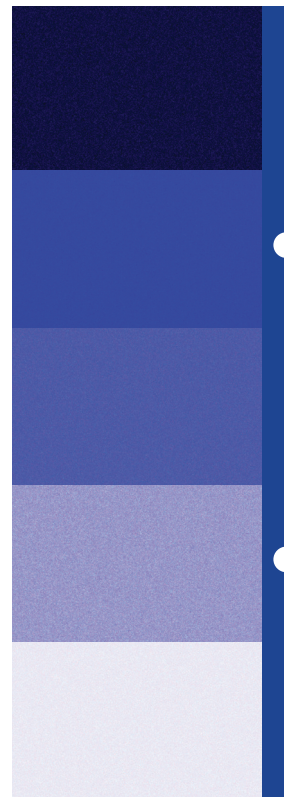
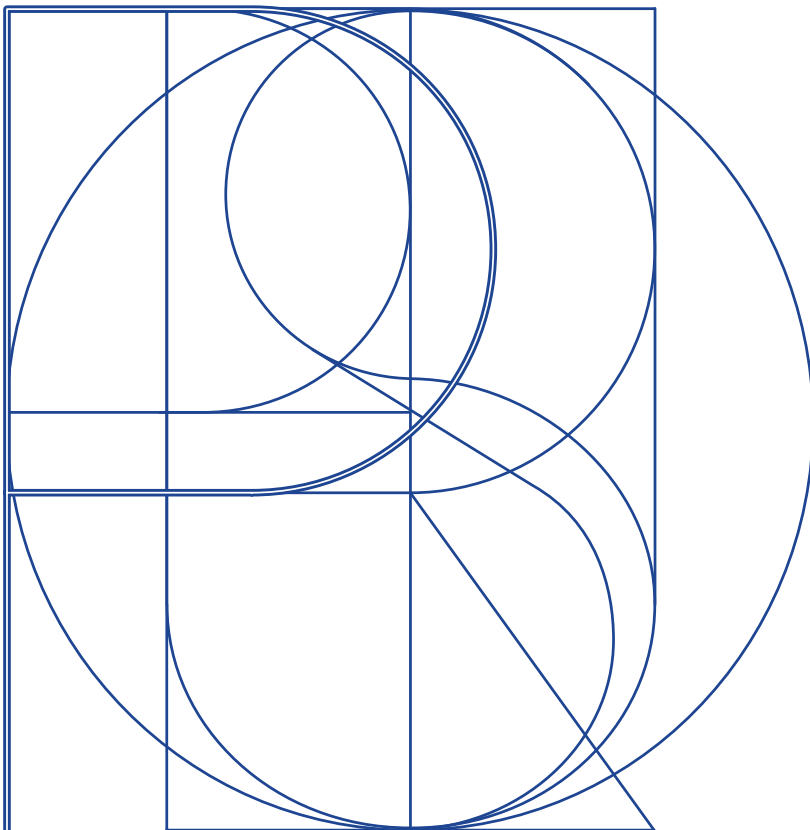
42 43 44 45
KODAK TRI X PAN FILM KODAK SAFETY FILM



Immersion poétique, plastique, rythmique, et discursive dans la couleur de l'histoire, *Blues Klair* tente quelques pistes d'élucidation des pulsions de conquête, de classification et d'embaumement propres à la modernité coloniale occidentale. De nombreuses illustrations et plusieurs essais inédits revisitent les composantes de cette exposition articulée autour de trois parcours d'exils : afro-américain, européen et caribéen à la fin des années soixante. Des voix, des sons, des formes réclament le blues de l'exil, poétique et politique dédiées aux harmoniques de l'écart.

A poetic, formal, rhythmic, and discursive immersion in the colour of history, *Blues Klair* attempts to elucidate Western colonial modernity's urges to conquer, classify, and immortalize. Numerous illustrations and several new essays revisit elements of this exhibition that examines three journeys of exile at the end of the 1960s: African-American, European, and Caribbean. Voices, sounds, and shapes calling for an exile blues, poetics and politics that are dedicated to the harmonics of difference.

PROSPECTUS



GALERIE
LEONARD & BINA ELLEN
ART GALLERY



UNIVERSITÉ
Concordia
UNIVERSITY

**THE
POWER
PLANT**

JUBILEE