

double change

#1, 2001

Table of Contents:

Interview with Steven Clay, Editor of Granary Books—
Interview with Damon Krukowski, editor of Exact Change —
Poems by Fabienne Courtade —
Poems by Kimberly Lyons —
Poems by Ron Padgett —
Poems by Sandra Moussempès —
A Poem by Tom Devaney —
Review of John Ashbery's Other Traditions —
Review of three US Small Presses —
Recent Publications of Note / Publications récentes —

Sommaire:

Entretien avec Steven Clay, directeur de la maison d'édition Granary Books —
Entretien avec Damon Krukowski, directeur de la maison d'édition Exact Change —
Poèmes de Fabienne Courtade —
Poèmes de Kimberly Lyons —
Poèmes de Ron Padgett —
Un poème de Tom Devaney —
Recension de Other Traditions de John Ashbery —
Recension de trois petites maisons d'édition américaines —

Interview with Steve Clay, editor of Granary Books:

Friday, February 2nd, 2001

Olivier Brossard: I would like to start with a question that might seem pretty obvious: where does the name Granary come from? Why such a name? What does it imply in terms of public image, in terms of publishing activity?

Steven Clay: Well, actually the name has Midwestern roots. Granary Books began in St. Paul, Minnesota, a location which is known as the breadbasket of America—so the concept of Granary had to do with a sense of storage, ripening, and distribution. Granary was framed as a distributor of finely made books rather than as a publisher per se.

OB: Did the name Granary not take a relief of its own, did it not stand out when you moved to New York? When did you first move here?

SC: January 1st 1989, and I think the name is much more interesting in the context of New York than in the context of the Midwest—it's not exactly ironic but it is out of place, out of step. It's such a familiar word to me now I don't even think about it, but I do recognize that it has an unfamiliar character to it. Interestingly, another person from Minnesota, a musician named Bob Mould, moved to New York shortly after I did. He started a music company called Granary Music; so for a while I was getting all of his phone calls! Granary Music was operating out of Brooklyn for a few years but I believe he's moved on because I have not had anyone asking for Granary Music in some time.

OB:

When did you decide to begin publishing books and when did Granary Books start as a publishing house? What was the general context of publishing when you started out? Was it favorable to independent publishing ventures?

SC:

Well, like all kinds of independent enterprises, I sort of backed my way into it, there was no grand plan, there was really not even a concept of publishing. I was very interested in the ways in which writing was distributed on the margins, the kind of sociology of book distribution among small presses, and the poets who were producing work that was primarily published in small presses. How did that stuff get around? So, I was interested in publishing but also in bookselling, particularly in places like the Phoenix Book Shop, the Eighth Street Book Shop, Asphodel, Serendipity, Sand Dollar, Gotham and City Lights. These were kind of emblematic places for me and in my imagination they were very much tied to the writing because it was all part of a community activity that included writing and printing and publishing and distributing and talking and reading, and so forth.

The first publishing that Granary did was completely ephemeral. There was no real ambition behind it, it was just to produce a little broadside, then another little broadside—there was never a plan at all. I make this very clear in the introduction to Granary's catalogue [When will the book be done?]
—it was nothing you know, it just barely existed. However, there was a point at which it did transition into something that was more serious in its ambition, more

self-conscious as a project, and that really began with the book called *Nods*, which was a text by John Cage and drawings by Barbara Farhner. That was 1991.

OB:

What was the importance of publishing *Nods*? In *When will the book be done?* you talk about “a procedural approach” and more precisely about “the seemingly disparate elements of publishing” that you are interested in. Based on that book [*Nods*], what kind of publishing logic did you become involved in?

SC:

Well, Granary Books had been acting as a distributor until then, primarily distributing literary works that were produced in fine editions. Generally, they were letterpress editions, books that paid a lot of attention to the crafts of bookmaking—printing, papermaking and book binding. Maybe they were a little bit heavy on the side of the crafts, on the making of the book, but nonetheless it seemed like the right way of working for me. Let me interject that, at the same time, I was equally interested in all kinds of book production—offset, mimeo, photocopy—the ways in which books were made were very interesting to me, but I happened to be in a situation where the books that I was dealing were made, by-and-large, via letterpress on fine paper, and well-bound. So, when *Nods* came along, the idea for *Nods*, which evolved from a conversation with Barbara Farhner, walking down the street, you know—the fact is we recognized, simply, that John Cage was alive and living on 6th Avenue and 18th Street and that we could probably call him up and ask him to do a book!—it was that naive in a way, that was the simplicity with which we approached it.

In terms of the confluence of activities—since I was very involved in selling these fine books I knew binders, I knew printers—I knew the people that I could call on to produce the book, essentially, and that is exactly what I did. *Nods* was printed by Phillip Gallo in Minnesota; I’d known him at that point for several years and he continued to print and design books for me up until the last year or so.

OB:

Walking down the street, the idea that you could phone up John Cage: I am interested in this idea of spontaneity. Is it one of Granary’s “guiding principles”?

SC:

I would say definitely, yes. One of the hardest questions for me to answer is the one which comes on the phone when someone asks, “How do I submit a project for publication at Granary Books?” I mean, there’s no answer, there’s no policy, it just kind of happens. So the spontaneity, the movement from one idea to the next—simply, one thing leads to the other. That’s how it’s been working out over the last several years, one thing leads to six other things and it is blossoming and proliferating at a rate that is very hard to keep track of. But it is quite wonderful in that regard.

OB:

You were saying that you are working at a rate which is hard to keep track of. How many people are you working with? Has your staff increased with the volume of work that you have?

SC:

Basically, we have me, Amber Phillips who is “production manager/publicist,” and Julie Harrison who is “artist-in-residence/designer.” These are the in-house people. Beyond this are freelance people that we hire—designers, printers, binders, copy editors, proof readers—we also occasionally have interns who come from various colleges and universities. They stay for a while and have an input. I am very interested in each project having its own life and its own identity, its own feel, its own look. I’ve never wanted to have a house style per se, I’ve never wanted to do books in a series where everything looks the same and is in a regular format. I am much more interested in working with people who bring their own design sense to a project, so that the whole project ends up looking like them and not like something that was done at Granary Books. I think that there are some unifying elements among the various books that I have published, but I hope that the surface character of the way that they look is not the primary one.

OB:

To go back to your publishing debut, I was wondering who your publishing mentors have been? Could you tell us more about The Jargon Society, Something Else Press, and Coracle Press? How did those presses influence you? How did they shape your literary tastes and publishing line? What principles did you learn from them?

SC:

That’s a big question; obviously it’s had huge repercussions. It’s been twenty-some years since those influences were first encountered and they still seem vivid—they are deep wells, veins of pure gold to be mined forever, I guess.

I came to the Jargon Society through their writing. It’s hard to remember the specifics of it all, but I liked the total sense of the Jargon books. I should say that by the time I came upon them, the Jargon books, particularly those that were most interesting to me, were not readily available, they were rare books and one had to seek them out in libraries and private collections. But what I found were amazing books, like *Some Time* by Louis Zukofsky, which was beautifully designed, interestingly presented, printed letterpress, the whole character of the book—everything was well thought out, tenderly cared for, very vividly executed—was something that I found inspiring and appealing. Although Granary had been distributing finely made books, books that generally fit the same description as the Jargon books, they weren’t quite the same, there was something different—something about the way that the text came into it and the character of the writing, the way the writing was embodied in the production of the book—it took me somewhere that I clearly wanted to go. I connected more with the Press as a writers’ press than as a press that was a press first; and I think a lot of publishers that Granary was then distributing were presses first, they were exercises in printing and bookmaking more than in publishing. That’s a loaded statement and I don’t entirely agree with it because I don’t mean to put anyone down, but I think that there is some element of truth in what I am saying. The poets that were most important to me as a young writer and as a young publisher were all showing up (or had already shown up) in the Jargon Society: Lorine Niedecker, Charles Olson, Mina Loy, Robert Creeley, Joel Oppenheimer, so many others—writers and their books, that just carried me away. For example Denise Levertov’s *Overland to the Islands*—it was a total work and it was a beautiful thing, and I absolutely related to it. Therefore, as I point out in the [Granary] catalogue, the very first thing that I identify as a Granary publication was, in fact, a homage to the editor/publisher of the Jargon Society, Jonathan Williams. I had shyly

been in contact with him and invited him to submit something for publication and it was a tiny little poem we produced in a way that I felt was somewhat reminiscent of the Jargon publications. Jargon would issue small folding cards, postcards or small pamphlets as well as full books; they did handmade books and they also published trade books, regular paperback editions. So, there was that sense of the multiplicity of ways in which the book takes form and the ways in which it enters into the world as a gift, as a give-away, as a postcard in the mail, as a book in a bookstore, as a special book that pays particular kinds of attention to the “book-ness” and to the relation of the “book-ness” to the writing itself.

Then one day, I don’t remember precisely if it was the first time, but it was certainly a memorable time, when I found a Something Else Press book at a garage sale in suburban Minneapolis, and it was Daniel Spoerri’s *An Anecdoted Topography of Chance*. It was completely fascinating, yet certainly decisively an avant-garde, experimental book; it looked like a “regular book” but not quite, it was a little bit out of step, it looked experimental but it also looked old-fashioned; the writing inside was accessible but strange, the whole experience of the book was that there was enough that was familiar to draw you in, but once you got in, you weren’t in familiar territory, it was like giving candy to a child in a school yard: all of a sudden, you cross the line and you’re into—not exactly a dangerous place but one where the bearings aren’t there in the same way that they had been before. And that led to finding out everything I could about Something Else Press and Dick Higgins, which of course led to the whole world of Fluxus and beyond. Higgins was a great polymath, a poet, a book designer, a performer, composer, musician, painter, who saw no boundaries in art—he was just a fully expressive human being who worked in whatever media seemed appropriate to the ideas that he wanted to express, and he did come back to the book a lot. The books that he published through Something Else Press remain to me some of the most interesting, vital kind of unbelievably great books in the way that they look and feel, in the way that they read, in the way that they express—they really come to that which they are about, they are not wishy-washy, they’re totally present in their statement.

The Coracle Press, which I also mentioned—Simon Cutts’s press—was interesting for similar reasons as those of the Jargon Society and Something Else. Coracle worked in many formats, everything from objects to pamphlets, to cards, posters, books, handmade books. For Coracle it was really about publishing, it was about the idea of reproducing work in the best way that one could find given the materials at hand. So, works from Coracle Press look like they are all over the place—a table full of Coracle is amazing, it’s like a treasure trove of wonderful objects.

There are, I note, in these three presses, generations at work. The first book from Jargon Society was in 1951, the first book from Something Else Press was 1964 and the first book from Coracle Press was 1975.

OB:

Are they still in existence? I seem to remember that the Jargon Society is, but I am not sure.

SC:

Actually they are—the Jargon Society and Coracle are both still quite active. Dick Higgins’s Something Else Press ended in 1974.

OB:

You publish a lot of art books and a lot of collaborations between poets, writers and artists: how do those limited editions fit in the general publishing activity and economy of the house? Do you place yourself in the tradition of what Jerome Rothenberg calls “the poet-&-artist driven publications” which proliferated before and after WWI in Europe and in the tradition of poetry magazines and publishing houses that existed in the U.S. from the 1960’s to the 1980’s?

SC:

For me, it’s the project itself which is self-defining and the influences are best identified after the fact. I mean, there are influences and I am certainly aware of them and I do not mean to say that the ideas driving Granary are new by any means, but I think that the totality of the tradition and of the roots, the backward-looking of it all, is really known, perhaps better, by someone other than myself, because it is not a conscious decision to emulate something that has come before, although of course that is inevitable.

OB:

If we take the idea of collaboration, it seems to be taken to its fullest: in what way is the idea of collaboration not being taken for granted, for something static, a mere juxtaposition between writing and images? Is not the very term “collaboration” explored by the books you publish? In what sense is it explored, challenged and rejuvenated/constantly redefined?

SC:

I don’t mean to sound naive but there is kind of a simpleness that is driving things—particular projects are not coming out of a specific programmatic approach to investigating ideas such as collaboration, it is really much more about doing what seems interesting or exciting or like the way that everyone involved wants to do it. It’s something I try to nudge out from the books themselves, what it is they’re going to be, without putting too much emphasis on that. And I do not mean that in any kind of mystical sense, but simply in the sense of several people working together who are coming into it with the idea that they’re working together.

Some people do not like to collaborate, they really like a more clearly defined set of boundaries. I’ll give you two examples: one is *The Lake*. It is a collaboration between Lyn Hejinian and Emilie Clark and it truly is a collaboration in that each person was involved in writing, in selecting the writing, in the placement of the writing on the page and each person was also involved in the picture making. Now, Emilie is really the visual artist and Lyn is really the poet, but when they came together to do this project, they basically developed the overall vocabulary of materials that they were going to use and then they worked together to make the piece. This came out of a four-year history of working together—they took a leap, they wanted to put themselves into a situation where they were in unknown territory, this was a conscious choice.

On the other hand, when I explained this method of working to Susan Bee, her immediate reaction was “I don’t want to do that.” [Granary] just finished a book with Susan [Bee] and Susan Howe called *Bed Hangings*, which is an absolutely successful marriage of text and image, but Susan Howe wrote the text and Susan Bee created the images and that was that. In other words, Susan Howe gave the text to Susan Bee who then made her treatment. That’s also a collaboration, but it’s a very different style of collaborating, and I think it’s much more com-

mon.

OB:

You have published Edmond Jabès [translated by Rosmarie Waldrop]: what drew you to Jabès? Is it something that you initiated or is it something that you talked about with Rosmarie?

SC:

What interested me about Jabès was his lifelong discourse about the book and writing in a way that was completely fascinating to me, if not difficult to re-state in my own words. I felt that he was grappling with and exposing and making me aware of aspects of the book and writing that were very tantalizing, in a language that was powerful and evocative and serious. I invited Rosmarie to do something of some sort and asked, “what’s left of Jabès to translate?” That’s how it came about. She chose to work with Ed Epping on that project, she had seen the book that Kimberly Lyons and Ed Epping had done called *Mettle* and she very much liked his work. So, in the case of that project, Rosmarie did the translation, and from then on, it was given over to Ed who designed it, created the digital images, and who basically put the whole thing together in terms of the look and feel of it, its spare character.

OB:

Speaking of Ed Epping and Kimberly Lyons, since we are translating her work: how did you get interested in her poetry?

SC:

I’ve known Kim for about twelve or thirteen years, I like her work a lot and I felt that she was not published enough, and I wanted to try to do something about that [by publishing *Mettle*]. But you see, [*Mettle*] was a small limited-edition, so I did a regular trade book afterwards.

OB:

That’s her *Abracadabra*...

SC:

Yes.

OB:

And that was published in January 2000.

SC:

Yes, just a stroke after midnight, January 1, 2000.

OB:

Speaking of *Abracadabra*, I would like to focus on Charles Bernstein’s expression “the magics of bookmaking.” In his introduction to *When will the book be done?*, he finds a particularly relevant synonym to the verb “to publish.” He says that Granary books were “conjured” by you. What do you make of that? Do you see yourself/the publisher as a magician, a conjurer? and yet avoiding an all too easy mysticism...

SC:

Well, a descriptive phrase I like was first coined by Daniel Kelm: that of “midwife,” because there’s a direct involvement, but with a light touch, that is to say, we’re trying to get something to happen that really needs to have its own life and my job is a kind of facilitator, nurturer in a sense. So there is a little of that conjuring, but what it is I’m conjuring, I do not often know and that is what keeps it interesting and exciting. Curiosity drives a lot of the projects, that and a trust in the process of an artist’s or writer’s work. For example, inviting Anne Waldman to do a book without any sense of who she might want to work with, and then trusting her to come up with someone that would be of interest, and then just nurturing the whole process.

OB:

Once the “bookmaking process” is no longer thought of as a means towards an end but as the very process that will shape or give birth to the book, does not the traditional and simplistic opposition between contents and form become irrelevant? You quote Robert Creeley and his line as one of your principles...

SC:

“Form is never more than the extension of content.” Well, it’s a recognition that form and content, in a sense, are the same thing or that they can be the same thing or that they might try to be the same thing, or somehow that they are very intimately related (laughs)-if it’s done right. Possibly there is no wrong way to do it. On the other hand, if you’re John Cage, possibly there’s no wrong way to make an art work, all ways are the right ways. It’s not a literal attempt to give physical form to what somebody might perceive to be the meaning of this writing, it’s just to give it some form, whatever that form might be. Maybe there are an infinite number of forms, but once a form is given, it’s set and done, no matter what all the micro decisions were that went into making it—deciding this paper, not that paper, this binding, not that binding, this color ink, this type face, this picture, this size, all those millions of decisions, and then the thing is done, and that’s it. So you recognize that form and content are the same thing at this point.

OB:

You not only publish collaborations between artists but also “a set of essential scholarly texts about the field of activity of which Granary is a leading exponent” (Charles Bernstein). Is it not as if, what you are doing at the level of the book with the bookmaking process being first and foremost, you also do at the broader level of the publishing house with the reflection on publishing becoming part of the publishing enterprise? How does the reflexivity of the act of publishing help you steer your publishing house, how does it tie in with the rest of the books you publish?

SC:

I don’t know how to answer that. I mean, there is a clear interest in publishing—in producing, in making, in writing, in the reflection on all of these things, in the history and the future of them as well—that operates on the level of simple documentation, from a sort of physical description of an activity in that world—for example, *A Secret Location on the Lower East Side*—to a more anthropological, philosophical, spiritual, metaphorical approach, as is seen in the companion volumes, *The Book*, *Spiritual Instrument* and *A Book of the Book*.

OB:

That’s what I was going to ask you: “taking formal self-reflection about books as a fundamen-

tal part of its project, Granary has arrived at a richly dialectical form of publishing” (Charles Bernstein p. 8): how do the philosophy and theory of publishing (let’s not be afraid of words here) and the act of publishing interact/interplay?

SC:

One thing leads to the next, literally. The first trade book—and maybe there would not have been more had there not been the need to do *The Century of Artists’ Books*—in a sense, when it was done it was seen as a one off, just a needed book: “this needs to exist so let’s do it, I know I can find an audience for this book because it’s needed and it will also support the activity not only of Granary but of many other people who are working with artists books, in and around artists books.” But when that book came out, it was a very evocative book—it’s a big subject, it implies so much, it asks a lot of questions, and begs for further considerations, further discussion, more books, more talk.

OB:

You seem to have a particular fondness and devotion to the book as Art object; to the book not only as words on a page but as a three-dimensional object; a particular attention to form, to contents and to the process of making the book. Could you tell us more about that? Could you tell us where that attention comes from when some publishers pride themselves in just caring about contents and nothing else or when some publishers (usually corporate publishers) put out paperback books which just fall apart after you open them three times? Could you tell us what that attention implies in terms of publishing line, of politics and economics?

SC:

There are two things: first, there is the purely physical sense of wanting to do things well, you know, well produced, so that it stays around and has some life—it’s made out of durable materials and functions well for what it’s intended. Second, and I think importantly, there is a desire to work among writers and artists who see all elements of the book as being important, who invest meaning or semantic character or quality into all aspects of the book—they take into consideration all these things. At that point, the physicality of the book has value beyond simply one of durability and a longer shelf life. These are all considerations toward the total work of art that is being made.

OB:

Which makes me think of a point that Charles Bernstein makes when he mentions the defiance of some of his friends towards small limited editions when there is an overall concern of getting the work “out there,” as they say. However, he adds that since Granary publishes all types of books, limited editions of collaborations between artists and poets also provide “alternatives to the standard formats of mass reproduction.” I was wondering if Granary Books was not a successful attempt at having one’s cake and eating it, or having one’s book and reading it?

SC:

Why, certainly! And Jonathan Williams said it best—that he wanted to produce the books that he wanted for his own bookshelf. And that is a concern, just thinking about that argument, the idea of getting the work out there vs. producing a book that clearly is not going to get out there, that is going to have a small audience. I think, as Charles pointed out, for himself in any case, he has plenty of books available: having this one poem in this [limited] form is not really

depriving the world of writing by Charles Bernstein. So in these few instances maybe it's more interesting to take some time and to linger with all the possibilities.

OB:

There was one thing I was interested in: this idea of "alternatives." In his introduction, Bernstein mentions the idea that form and typography do not determine contents in a sort of unsubtle and causal way; rather, form, typography, format are and cannot be separated from contents, they cannot be considered as a mere trifle: in other words, one cannot be oblivious to form or format for it is when they disappear or are taken for granted or become almost natural that we're in for trouble. Charles Bernstein says: "Granary Books insists—in words and deeds—that the dominant formats, including the conventions of standard typography, layout and page dimension, may restrict meaning as much as facilitate its transmission" (p.9). I guess my question then would be: how do you go from "restricting" to making sure it "facilitates" the transmission of knowledge/meaning. How can you make sure that a given format facilitates transmission, how can you try and make sure that dominant format and book conventions are not taken for granted and do not serve as means to water down and restrict meaning?

SC:

I don't think you can, I think that is part of the risk involved, you really do not know until it's over, or even until some time later, whether or not it's been successful. You can usually spot the failures quite easily when they are sort of overdone or overdesigned, like *Wired* magazine for example. The proliferation of desktop publishing equipment has certainly made the reality of publishing more available to more people than ever before, so you do see a lot of over-production, over-design, over-kill, because there are too many choices. I think there is every reason to be concerned because you don't know, you find out later.

OB:

Do you not think that being an independent publisher today in America is somewhat of a heroic act, what with the corporate nature of the publishing world, the poor distribution and the demise of independent book shops replaced by pseudo-literary supermarkets such as Barnes and Noble? Jerome Rothenberg in his introduction to *A Secret Location on the Lower East Side* starts out with the notion of margins. What is your relationship to the margins, how do you conceive the links between poetry, your publishing activities and the idea of margins?

SC:

It's in the margins: the writing itself, the making of the books, the publishing, and the distributing is in the margins. The economics of it is one of the marginalizing factors. How do you do it? How do you pay for it? How can you possibly pay to produce those books that basically have an audience of a few hundred or few thousand people at best, in a context of corporate distribution, where these kind of books—serious literary books or art books—don't really have the specific appeal that is going to win them a visible spot in Barnes and Noble? Even if they had it, I don't think it would help, the content is still the stumbling block, it's difficult material, it is not going to have a wider audience, regardless of price or availability. I don't think that's what's standing in the way.

OB:

So what's standing in the way? It may be a preconception of how history develops but do you

think it is more and more difficult to publish the books that you are interested in?

SC:

Well, I think what's difficult is getting any attention for doing it, for selling the books or putting them into the mainstream process of distribution, with sales reps, book buyers and all that—that's the hard part. The making of the book and getting it ready for its public debut, in a sense, that's the easy part. Then, once you get there, the whole mechanism falls down because there is no place in our society for—and it is a cliché at this point—there is simply no economically viable place for this kind of writing. It's just not there and it probably never will be.

OB:

I was told that about twenty years ago New York had a lot of book shops. If you want to find Granary books you can go to Saint Mark's bookshop, I guess, or to a few other book shops. Do you think the places where you can find the books are fewer?

SC:

For the regular books, they are as available as they're going to be, given what they are, given that there are seldom reviews in mainstream publications. One can not really expect a bookstore to carry them if there is so little support for the possibility of the book actually being sold. So, it's a discussion in which I find no satisfactory ending. I think that on one hand, the internet has leveled things so that now everything is available if you want it, if you know about it and want it, you can get it, you don't need to rely on there being books in independent bookstores—it would be great if there were because you want to hold the thing and see it and look at it. I know people who won't buy books on the internet for that reason, they want the whole experience of stumbling upon something, or the chance encounter—but if I want a book and I know what it is, I'll just go online and get it.

OB:

Your distributor is DAP right? DAP is mainly art right?

SC:

Yes, they focus on art, photography, architecture and fashion and I went to them initially because I knew the woman who ran it, and the first book that I had was *The Century of Artists' Books* and it seemed to fit in their domain. I had not really planned on doing anything else, so I really needed a distributor to do one book, and now that one book has grown into thirty or forty in-print books. I also use Small Press Distribution; they have all the poetry books.

OB:

Do you have any specific links with bookshops? Granary was first a bookshop if I am not mistaken.

SC:

For a number of years, Granary was based in Soho and was a gallery. There was a period of time when it did resemble a kind of a bookshop, and then for several years, it resembled mainly an art gallery and it was concerned with exhibiting books as art, and then I stopped doing exhibits altogether and concentrated on publishing. There are no specific connections to bookstores at all.

OB:

It is said somewhere in *A Secret Location on the Lower East Side* that “at least for a short while, trade publishers in New York and elsewhere did take considerable interest in the new writing” (p.41). In what ways has it changed? Are trade publishers no longer interested in new writing at all?

SC:

Tom Clark told me his explanation for the flash of interest among trade publishers in the more experimental or uncommon kinds of writings was much more a fact of the sixties, it was just a flash, there was not really a deep interest, it was “maybe this will catch on, maybe not” and that was it, they let it go very quickly. What’s happened in its place is that certain of the more interesting small presses really grew up and became larger, more established, presses with major distribution: New Directions, City Lights, Black Sparrow, or Sun and Moon, for example. So, if someone wants to be more ambitious it is possible to get the books distributed if you want to make them look like regular books, and so forth—that was one of the ideas that was motivating Something Else Press. Dick Higgins was devoted to the idea of making the avant-garde widely accessible, and so, he made books that looked like normal books, he had sales reps, he had distribution, he would attend book fairs, he was trying to act like a regular trade publisher. The result of that activity is this: he achieved a certain degree of success, his books are available in small libraries all over the United States, they’re everywhere, he really did get the books out there. He had the energy to do it and he had the entrepreneurial sense, which is something that I think is a factor, a considerable factor, in the success or failure of a small press.

OB:

I think I’ll end with your website. Your website is amazing and gives a good insight into your publishing house, you have even posted online collaborations between poets and artists. What do you think of the internet and of the e-publishing possibilities it offers? Do you think of the internet as something that is interesting as far as publishing goes?

SC:

I think it is extremely interesting for many, many reasons, but I think, as a venue for publishing? I have not, as a user—as a reader—it has not appealed to me as a way to read a text or to engage in a work, in the same way that interactive CD-ROMs have not engaged me in that sense. I do not find myself using that medium, so I certainly do not see it as anything I am interested in pursuing as a place to publish. It is a great place to get a taste of something and to be drawn back towards the physicality, the human character of the work. I certainly do not perceive it as a threat because the whole existence of the enterprise is constantly threatened far closer to home! It certainly is not a way to sell work either. It is like an elaborate catalogue, it is a way to make information available and I think that probably, indirectly, it supports a lot of activity.

OB:

Do you sell a lot of books?

SC:

The company is entirely self-supporting, we’re not a non-profit organization, there is no

outside patronage per se, there is no family money, so it really is self-generating and moving forward through its own energy and economic fuel; we just find a way to keep making it happen, one project to the next. The limited-edition books can be lucrative. I also deal in archives and manuscripts, which helps to support our activities. I do really see it as an organic whole, I think the scholarly books and the histories and so forth support a broad awareness of the total activity in the field, not just of the total act of literacy, of thinking, of reading, of writing. Actually, I feel very hopeful that there is a continuing with books, I do not feel that we are at the end of a process (although we may very well be) but I certainly do not see it that way at all. I feel more hopeful, more inspired, more energized, more curious each day with each new project.

OB:

Thank you Steve for your time.

Interview with Damon Krukowski, editor of Exact Change:

OB: Exact Change publishes "Classics of Experimental Literature" : how do you reconcile the terms "classics" and "experimental," is there not a tension there? How and when does an experimental piece of writing become a classic? And when it does, what does it say about its relationship to the mainstream & general public? Is there a risk run by experimental works becoming classics?

DK: These are excellent questions, and ones we conveniently ignore in our daily work as commercial publishers. Yes, I agree "classics" and "experimental" are at odds, if not even contradictory terms. We use the phrase in our publicity materials for Exact Change, because it seems to help explain to bookstores what we are after with our list, that is, experimental works that have entered the vocabulary of the avant-garde. Another, more accurate, term might be "works of the historical avant-garde." But that sounds kind of dusty, and not too enticing! And that really is a concern of ours, because we founded the press out of very democratic feelings: we want to share these works with as many people as possible. We enjoy bringing these mysterious books out into the open, for unlikely readers to discover. Afficionados of the avant-garde may already know most of the titles on our list - but for those beginning to follow the trail of these works, what we have to offer is I think very exciting. And even aficionados usually get excited about one or two.

Our relationship to the mainstream is a bit bizarre — we want to bring the avant-garde to more readers, but we believe very much in the self-sufficiency of the avant-garde, that is, the validity of an individual or small group divorced from an audience, doing the work for itself, for themselves, for each other alone. I think our peculiar combination of beliefs — in the avant-garde without an audience, and in bringing the avant-garde to an audience only makes sense if you accept "avant-garde" as a historical category, as a condition that occurs in some times and places, but not always. If you think of "avant-garde" instead as a synonym for "new" or "shocking," then I think our project makes no sense. But that is not how we think of it. Perhaps it is the result of coming of age in a time when the "shock of the new" was most often a predictable, dull, and commercial gesture. I don't find myself very interested in what is being touted as the new British art, for example. And I notice it seems to need no help in finding an audience!

OB: Why do you place such emphasis on Dada, surrealism, Pataphysics etc. ...? Is it only because you feel such works have been neglected in English and in the US and because you think more work should be done to make them readily available? Or is it because you think such movements were really the last avant-garde (to use a now famous expression...) and that the contemporary literary scene is, in comparison, rather tame?

DK: I can imagine publishing other sorts of books, but our list is I think the intersection of our interests and what circumstances dictate. These are books that need publishing in English. That said, I think Naomi and I share a predilection for publishing older work rather than contemporary. It's not that we don't think there is equally interesting work going on now. But neither of us feel that we have the skills necessary to delve into it as publishers. Chief among those would be tolerance: a less judgmental, more catholic attitude toward art (and artists). We are hard to please, sometimes even a bit impossible that way. Consider how few books we

have found to publish thus far, among the entire history of literature!

When we look at great publishers of work by their contemporaries or near-contemporaries, like Rosmarie and Keith Waldrop (*Burning Deck*), J. Laughlin (*New Directions*), Lawrence Ferlinghetti (*City Lights*), Barney Rossett (*Grove Press*), Dick Higgins (*Something Else*) . . . what we see in them is a certain generosity toward work that might be flawed but is nonetheless interesting. And for us, it's easier to find perfection, or anyway forgive flaws, in retrospect.

OB: On your website (www.exactchange.com), when you say "Many Exact Change titles were originally published by larger houses, especially in the 1960s, but had more recently been left out of print," do you think they are no longer in print because of their experimental, satirical, cynical & often anarchical contents - of their iconoclastic nature in some way - or simply because they do not sell enough for corporate publishers?

DK: I don't think corporations even consider the ideology of works they sell anymore; if they did in the past, perhaps this is something that has changed with the total victory of capitalism that we have witnessed in our lifetimes. In other words, I may be too much of a Marxist to think it has anything to do with ideology! But publishing as a business has changed dramatically in the U.S. since the 1960s. Like all U.S. businesses, it has tended toward the consolidation of large capital — there are now only a handful of large publishers, and a handful of large chainstores with branches throughout the country, and the rest of us working independently in publishing and bookselling could disappear tomorrow and they wouldn't notice. These huge businesses — both publishers and chainstores — have no time for such arcane titles. The last time there was something of a mass market for these types of books was the 1960s, and that was a time not only of ideological revolution but also of population explosion — the youth market wanted these books, and what that huge youth market wanted, the publishing houses were happy to provide. Once that passed, the large houses lost interest. Though I don't doubt they would take it up again if, say, *Ubu Roi* became a popular video game.

OB: When you say that "Exact Change is the looking glass version of the Penguin Classics or library of America," what does it imply in terms of publishing line & activity, in terms of your relationship to the publishing world and market? Would that looking glass be akin to the Sepulchral Portrait on the cover of *The Poet Assassinated* by Apollinaire, a "voluntarily" splintered, blurred and distorted portrait & reflection?

DK: That portrait is actually a photograph by Naomi's father, it is from a series of photographs taken in a Jewish cemetery in New York, where the tombstones have small enameled photographs set into the stones. He took pictures of the pictures, of what has become of these images. Naomi just designed a book of them for her father, it is called *Mount Zion* and it is published by D.A.P. (Distributed Art Publishers) in New York. But as for the looking-glass: we used the allusion to Lewis Carroll to express our feeling of being on the other side from commercial publishing. What if there were a world where these books were the Penguin Classics? And of course the truth: Alice is looking at her own room in the mirror. These books are classics. They just aren't published by Penguin!

OB: When did you start Exact Change? What was the urge behind the publishing house? Did you not start as a magazine first? I have seen the first issue featuring Michael Palmer : are you still interested in publishing contemporary writing?

DK: That "Yearbook" that you saw, with Michael Palmer on the cover, came later. But we did in fact start as a magazine — a little homemade publication that Naomi and I put together while we were in college, inspired by small magazines from the 1920s, though it wasn't about literature so much as the landscape. That's how the name came about: Exact Change is a sign you see on highways all over the country, at toll booths; it was also written on the outside of buses when we were growing up in New York. We liked how it could be taken as an imperative: exact (make) change. At the time we made the magazine, we were particularly interested in the beauty and absurdity of the American environment - the juxtaposition of the sublime natural landscape with the ludicrous built one. We discovered echoes of these interests in the Surrealists. We started publishing books a little later, by then we were in graduate school and we were also playing music. We knew a lot of people running small record labels, and we thought: why not do the same with books? At the time, I was studying with the poet Charles Simic, he wasn't teaching at Harvard where we were enrolled but at the state university in New Hampshire — and because it is a state school it was possible to register for just one class, and very cheap too, so I used to drive up there once a week to study with him. I had taken classes with the poetry teachers at Harvard, Seamus Heaney and others, but I hadn't gotten along particularly well with any of them. Charles Simic had translated and edited books of European poetry, including some of the Surrealists, which I had read and loved, and he has a passion for strange Americans like Emily Dickinson and Joseph Cornell. So I thought I would try working with him instead. Over time we became friends, and one day I gave him the little magazine we had made, Exact Change. We had just made it on an old IBM typewriter but of course Naomi had designed it, and he liked the way it looked. He asked, would we be interested in publishing a small book? It turned out he had a manuscript that his publisher had rejected, because it was prose poems and they thought it wouldn't sell to a poetry audience. I brought the manuscript home and we read it and thought it was the best book he had written, we just loved it. So Naomi and I decided why not, we'll publish a book — Naomi could design it, and we'd figure out the rest like our friends had with record labels. So I went back to Charlie and said yes, we want to publish it. But before we had finished work on the book, his publisher changed their mind, and said they would do it after all. It went on to win the Pulitzer Prize! Charlie gave us a different group of poems to publish in their stead, and that became our first Exact Change book. It's called *Nine Poems: A Childhood Story*, by Charles Simic. Naomi designed it to look like a children's book, it has huge pages with large type. It's lovely. And then we discovered that no store would take it, because it wouldn't fit on their shelves! We published another two short books, pasting up each page individually — *Shallow-Water Dictionary*, by John Stilgoe (who was Naomi's teacher; this reflected our original interest in landscape studies); and the book of Surrealist poems called *Ralentir Travaux*, translated by Keith Waldrop. By then we had figured out how to typeset and print a full-length book, and next we published Kafka's Blue Octavo Notebooks. Our program has been more or less the same ever since, focused on historical works rather than contemporary. The Yearbook, to return to your question, was our one foray since that first book with Charlie, into publishing contemporary poetry. We thought we would make a big anthology, like the old New Directions annual, mixing old and new work. We are very proud of it, but it was something of a commercial disaster and almost sunk the press. We would like to continue the Yearbook series, but we haven't been able to afford it.

OB: You publish a lot of French writers from the late XIXth and the first half of the XXth century : how do you feel they have influenced American writing (including your own) & more

generally American thinking and philosophy?

DK: I can't speak to the question about American philosophy, but certainly these books have influenced American writing, especially poetry. I mentioned Charles Simic, he was instrumental in bringing these writers to my attention. John Ashbery has done so as well. The Waldrops, Paul Auster, Harry Mathews, Jerome Rothenberg, the list goes on and on of American writers who have made it a part of their work to also bring attention to the European avant-garde. I think what you see in work by writers such as these, is an embrace of the French avant-garde as a formal literary heritage, as significant as the linguistic one received from English and American writers. You know the old saw about poetry being what you cannot translate. Charles Simic has suggested that perhaps it is the opposite, perhaps poetry is precisely what survives translation. Another way to express this might be what Ashbery has said, that what interests him is the manner in which the same thing can be written multiple ways. Translation is itself a poetic process: restatement. The Latin poets restated the Greeks. The English poets restated the Latins. It's an ancient tradition, but one that was I think interrupted by modern nationalist politics, with its emphasis on national character, language, "genius," etc. In my formal education, I was presented over and over with this idea of poetry, the one that emphasizes the musicality of language, blah blah blah. I don't believe in it. Not that there aren't people with a preternatural gift for their own language. But I don't believe that's a necessary component to poetry. It may even be a hindrance. Like those musicians who are so facile with their instrument, they never develop a way of playing something interesting — everything they play sounds good, so they stop there. They become sought-after studio players for commercial recordings in L.A., but you wouldn't want to hear what they play when they are left to their own devices. As I answer this, I notice that two of the contemporary American poets that have most influenced me — Rosmarie Waldrop and Charles Simic — are not native-born speakers of English.

OB: Encounters of the third kind : how and where do Guillaume Apollinaire and John Cage, Raymond Roussel and Morton Feldman, Danton Welch and Francis Picabia meet, (to name but a few) ?

DK: On our list! Or it could almost have been a dinner party thrown by Marcel Duchamp.

OB: How difficult is it to publish books today; what do you think the state, place and role of independent publishing in the US is and should be?

DK: I think independent publishing is the only important publishing going on in the U.S., apart from a few university presses and the handful of good books that emerge from the larger art and literary houses. As I mentioned before, independent publishing (and bookselling) is becoming more and more marginal to the business of publishing, which has grown closer to the general business of entertainment. But marginality works two ways: it gives you freedom, even as it strangles you with indifference. I think it's a good time to be an independent publisher, though we now have fewer outlets for our books than when we started, those that we do have are excellent. And computers have made this possible without a large staff, or a lot of money. We feel lucky, because without that technology I don't know we would have been able to find our way into publishing at all. We didn't have the capital to set up shop, in the old-fashioned way.

OB: You are a publisher, a poet, a singer. Do you conceive all three activities as part of the same creative whole/action? How does the singer relate to the publisher to the poet?

DK: I used to think of my professional life as very splintered and strangely disconnected. I remember that Rosmarie Waldrop gave me advice before I published my chapbook with Burning Deck — I was tempted to use a pseudonym, to distinguish my poetry from my music and my work as an editor. And Rosmarie cautioned against it, saying, "If you divide up what you do, there might not be enough to go around!" And the truth is, it's all connected, at the very least by my own personality. Though I do write songs in a very different manner than I write poems. They really are different activities — songs are based on cliché, and poetry on resistance to it. Still, I love both cliché, and its subversion.

OB: Your prose pieces are definitely exact changian in tone : who, what writers, what artists would you claim as your influences?

DK: I'm afraid I wear some of my influences on my sleeve . . . But my reading is wide ranging and I find a lot of inspiration pursuing topics that aren't strictly literary ones: at the moment I'm immersed in reading the Torah and commentaries on it, and the topic of "collective memory," as it has been called. My undergraduate education was in the social sciences, not literature, and I still hold that approach close. I believe in literature as a "social fact," as the sociologists might say. I don't read sociologists for pleasure, but I don't really read poets that way, either — I guess I think of poets as literary scientists, I read them for information and for technique. But when I read for pleasure, I read novels. Right now: Thomas Bernhard, W.G. Sebald, Aharon Appelfeld. As a result I think my writing is more influenced by novelists than by poets.

OB: What about your music? Who would you consider as mentors both in the world of pop-folk but also in the more classical sense of music composing (Feldman, Cage)? Do you claim a particular esthetics? How do you and Naomi go about composing songs? How do you work together?

DK: Composers like Cage and Feldman have influenced my writing much more than my music. When it comes to music, our influences are decidedly less highbrow: Dylan, Fairport Convention, etc. etc. The same great pop musicians everyone listens to. And we have down-market taste enough, that we can even derive pleasure from terrible music — a guilty pleasure of ours is listening to commercial radio on long car drives. Not the top 40 stations, but classic rock, soft rock, soul music crooners. I love over-the-top emotional singing, and you can find cheap versions of that in some pretty awful contexts. Good versions of that — Robert Wyatt, Sandy Denny, Tim Buckley — is the music we value most.

OB: You will be going on tour soon? Where? And what will you play? Do you collaborate with artists from other countries?

DK: We're touring the UK and parts of Europe in May. We're still touring behind the album we released last fall, called "Damon & Naomi with Ghost," which we made with our friends in the Japanese band Ghost. For the tour in May, we're going to play as a trio with the lead guitar player from Ghost, Michio Kurihara. He is one of the best musicians we have ever seen, much less worked with, so performing with him is really a treat for us. We took him on

the road in the U.S. last fall, and have been eager to bring him to Europe — we want to introduce him to a new audience.

We enjoy collaboration, when it seems right, and working with musicians from outside the U.S. can be very exciting — in France, we once performed with Dominique A. and Francoiz Breut, they invited us to a festival in Nantes where they were living, and we spent a week together working on songs. I ended up singing a Johnny Halliday song at that performance, I think Dominique and Francoiz were kidding when they first suggested it, but I loved it! "Je suis fou," from Johnny Halliday's spectacularly bad album, "Hamlet Halliday." "Je suis fou comme une tomate . . ." — it was hilarious, but strangely moving, too!

Poems by Fabienne Courtade:

Lingering Horizon

trembling
infinite loss

Nothing else can be revealed to us

the beauty of the world
(as we descended through it

glistening expanse
vain rumor

sea embracing
all day long
the break of that same day

*(we remain
one more day*

and we are looking
day after day

this hand never knowing
what the other hand
gives

Dawn, behind high walls

tomorrow, on fire
from tree to tree
in this desert,
this rain

the first and last syllables

of the silent one

milky way, perhaps
pile of rubble
limbo where to turn
and
the progress of shadow
over our body

(the splendor
of an afternoon
moored to ashes

in the center, you glide slowly
or else you shatter open
both with the same acquiescence

on the whiteness
veils
yellow flowers appearing
alone

at the bounds

but,
the
silence

and no *sound*

in his summer

the suns' ebb tide
the beating under
the vigilant
heart

the body turns over
in a chaos
of stars

(
falls deeper

spends the day
at the speed
of stones

sky
like a puddle
or a fence

And so, everything stopped
spring mornings

(
the tides'
high waves the faraway calls

of a *rough and pure* sea

of a sea that was falling
(of a man
who was calling out

to one limit of
the same body

splinter
with a crimson
print

lingering horizon

alone scattered sounds
seconds

lands

beneath our hands

going from darkness to
limbo

from limbo to a solar stain

Poems by Kimberly Lyons:

Neptune Avenue

A scribbling counterfeit of
white animal on black.

Strip mall procession, the laundry

building, red as a tongue.

Deciduous tentacles

and other trees with
arms.

The Russian complexities
find a signal

rest here in the passage.

The arc of a cyclone
permanently storming across

its pale blue cousin

the sky
with words :

« no admittance. »

Chez Es Saada

Where is this place.
But that's a sucker's question.
I mean really
is it better to improve and
improve at a defined game
or to fuck-up
in continuous instances
in a situation only possibly
a game

that broadens out
until
as you grimace in fun
at the so-called players
and realize by dint
of their unpremeditated
responses they are in actuality

not “playing”
“that game”
but doing “something else”

And you did state
unequivocally that
there’s so many places
just like this one

in fact, such
locations are invented
in a weekend.

In an intractable desert

roses in their cistern
by the wall

joyously perfume the air
with artificiality

perforated lanterns.

Memories collide

of this and that

and non one is able to
fully complete the other.

Billy, I think it was,
produced an egg from
his coat and fork
from his hair.

And Susan poured an absinthe.

To undulate our arms in the Arabian style

as all of language clicks

into nested beads.

I don't want to
mess your hair up

said "the driver"

with the wind

something colder than it was

that drags in the
present moment

as though it were a
vintage mirror

nailed to the cement

a sensation
of the body
that

holds the picture to the air.

One Hundred Famous Views of Edo

The past
seems to leave a circular field
of sparking braided messages
and red mud ditches in all the roads.
In the margins, a dry scratching,
poles around the dead blue thunder.
The centuries are poles and
the sky a procession
of configurations and tangents
rushing into depths.
Gestures, explosions
wrung dry, the animals pulse.
An undergrowth
of circular stubs,
powdery traces on the ceiling.
Loose sage piled in a glass, the pageants are
blue bolts of silk.
Zones of talk
floating between us pack the sides in.

A mat of woven strands drapes this arrangement.
The horizon : lacy, rough
ice mountains and pines.
The idea of the eternal,
a stationary triangle,
the waves
around the ones who fish
for pearls for Leah
Ash white flickerings of energy
become a new crust, a level
that rims the face
seen while tipping the head
out of the boat.
Looking for the book under water
Ophelia
Clogged with speech
ricocheting off the appliances
in her brocade
abstractions and naming.
An ether floats off
the silo.

I always look for you
in that town, hope
to recognize your door maybe or the roof,
that weird old mansard.

In the tarot card two children meet
and exchange secrets, flowers and promises
against yellow buildings.
Who knows what "it" means.
Number Eleven. Fox hunt and harlequin.
Hurricanes, ice tea.
Horseflies
might take away your blood
on their wings, seem almost thoughtful
pausing on the white table
of our home in Kyoto.

In "One Hundred Famous Views of Edo,"
the umbrellas and snow bent figures
are far away, as they hurry to temples
while I hide in the doorway masked by
a paper lantern that's as huge
as earth is.

Future/past axis

conductor of thoughts
determining sets of
actions,
transparent shadows
on the rim of the virtual.

In detaching buds from the stems,
stacks of situations and enigmas,
Montage of chaotic, indeterminate surfaces
as the rain diffuses
the Empire Sate Building
which seems to float out of a cloud.
Trashed in the street,
all of the fascinating junk.
Gold and purple
tassels, three periwinkle glasses in the dirt.
Abandonment of a thing attached
gets worked out, right ? A king of
combing through of factors and tangents
so that the perspective
relays the context.
An entire structure of
relationship
but the pivotal
point in the depth
surrounded by dark rushing waves is
absent. Surrendered to,
a sensation of exactness
a wish to sing elegies
in another language, a ritual
hovered over in the old
magician's toy shop where
the rewards are sugary and elusive
as the snow falls outside the window.

The German town we got to just at dusk
approached through purplish towers of trees
and medieval houses built in 953,
the lit up windows of stores in the completely empty square.
Had a cigarette and a beer and listened to
opera through static on the radio
by the side of the road
while an undefinable panic set in.

To locate the portal, the green
room with one light bulb and a cot.
Silverfish, fork and radio.
Outside Creech Funeral Home

in Middlesboro, Kentucky
wait for someone from
out of town to walk in and transpire
something to happen.

Miss Jane Bowles is joining us
for a Black Midnight cocktail
on the porch with Miss Jean Rhys, in rhinestones.
Conjured materialized cloister's excursion.
A maze.

The paths, internal.

The Concise History of Painting

The cones and cubes of an ideal town
rise across the lake
of brown rumpled water
perfumed by egrets
and moths. And I fell asleep
briefly yesterday by the file cabinet
and had a dream, like as spasm.
Masses of clouds move sternly over
the ocean.
I suck on my violet duck.
I hit my spoon with the floor.
Call out to the
shadow of a saint
who has fallen under his horse.

Shower

Today, Lauren, Loran &
I crossed 2nd street
to view
the cemetery
where
Preserved Fish
lies &
saw a blue jay
eating a dead bird
really fast.
On the sidewalk
was a high heel

inside a suitcase
filled with rain.

Side Shows by the Seashore

As the train blew in
white rectangles
came from my bag.
A pouch
bitten though
to the
limits.

The blueness of
wooden
transformative hands
zigzag from
the saintly prow.

Orange formica chairs
and slices of
gum sweeten.

the dusted erect
morning. The replica
of its landscape

« wet paint »

It used to come in on
choppy, introverted bits

to be assembled in a
quixotic yet magnetized way.
The vertical slats
of the station's
surfaces

and myriad inscribed
monuments

experienced as partial
signals, pulses

casts the
writer as passive

and the station as a languorous
workshop

along the path of
its arrivals.

A wave of handwriting

smears on the walls

an orange translucency

twists in its meaty
head.

The puffed white facets
of an enormous room.

I ride in my chair,
try to converge at
the union
of the ecstatic
variations

that resist the human
experimentations upon
their entrances.

we travel, simultaneously,
to our destination

side shows by the seashore.

Poems by Ron Padgett:

At Apollinaire's Tomb

The death of Guillaume Apollinaire still calls forth feelings of sorrow and loss, sorrow for his death at a relatively early age and loss for the extraordinary works he might have written. It is jolting to realize that if he had lived as long as, say, Eubie Blake did, I could go see him this very moment! Across the ocean, an aged but vital Gui...

He is over there, of course. Six feet under. Describing the funeral cortege and gravesite, Blaise Cendrars claims that a few minutes after the burial no one knew which of two similar graves held the coffin of Lieutenant Apollinaire. Cendrars adds that when he looked down he was transfixed by a clump of turf that bore a perfect resemblance to Apollinaire : avait exactement la forme d'Apollinaire. Other writers, such as Allen Ginsberg and Michael Brownstein, have written about that grave. We are all drawn to that grave.

It was late in 1965. I went out to Père Lachaise for the first time. It is a magnificently odd cemetery that put me at ease by its surprising lightness and pleasantness. When I finally located the gravesite of Wilhelm de Kostrowitsky, I stood there facing it. That wonderful pearly gray French light streamed down over everything. I looked at the crudely hewn headstone that looked out of place, still modern. Then, slowly, a soft image appeared on it, the image of a cross. A little shiver went over me when the image appeared, so lightly it was cut in the stone, and when I looked back down at the ground I saw Apollinaire tilt up toward me straight as a board. He drifted right up through the ground. I felt my heart give a little jump, but I wasn't afraid.

I looked around. He was gone. Everything looked the same. Well, Sort of.

from *The Big Something*, The Figures.

Reading Reverdy

The wind that went through the head left it plural.

*

The half-erased words on the wall of bread.

*

Someone is grinding the color of ears.

*

She looks like and at her.

*

A child draws a man and the earth
Is covered with snow.

*

He comes down out of the night
When the hills fall.

*

The line part of you goes out to infinity.

*

I get up on top of an inhuman voice.

From *Great Balls of Fire*, Coffee House Press.

The rue de Rennes

I have always had an irrational
fear
of the city of Rennes, in
France.

I have never been there, don't
really know exactly where it is.
I do know that it stretches out
and scares me. Do I associate
it with
the rue de Rennes? A street
that seemed to begin and end
nowhere and always gray,
sometimes with a glaze of rain
over it, rainy day in Paris
at the turn of the century,
and a few years after when
Pierre Reverdy walked down it
toward the Imprimerie Birault
with a manuscript under his
arm,

it is La Lucarne Ovale! Which
I secretly liked to speculate
had something to do
with a crazy carnival, totally
unlike the severity of light
in Pierre Reverdy's world.
I saw him pause at the door
of the Imprimerie and go in.
How strange he must have felt
entrusting his modern poetry
to the hands of an old Parisian typesetter!
"This is my poetry..." he begins
but the old man just nods and smiles
distantly as he takes the pages
into his hands. It is kind of wonderful.
Outside, buttoning his coat
in the November wind, Pierre heads
up the street and suddenly accelerates
into the far distance. I
am alone here on the rue de Rennes.

Homage to Max Jacob

Goodbye sting and all my columbines
In the tower which looks out gently
Their yo-yo plumage on the cold bomb shoulder
Goodbye sting.

Goodbye house and its little blue roofs
Where such a friend in all seasons
To see us again made some money
Goodbye house.

Goodbye line of hay in pigs
Near the clock! O! how often I hurt myself
That you know me like an apartment
Goodbye line!

Goodbye lamb grease! hands carrying arteries
On the well varnished little park mirror
Of white barricades the color of diapers
Goodbye lamb grease!

Goodbye verges calves and planks
And on the sting of our black flying boat

Our servant with her white hair-do
Goodbye verges.

Goodbye my clear oval river
Goodbye mountain! Goodbye cherry trees!
It is you who are my cap and tale
Not Paris.

From *Great Balls of Fire*, Coffee House Press.

Baby Rollin

There are certain things that
Once you get them in your mind
You can't ever get them out

Just such a one
Is Baby Rollin
Paris 1966

Every day I would go down the avenue
And see this store
Baby Rollin

Why Baby in France?

Then a mental picture of Rich Rollins
Third baseman for the Minnesota Twins

From *Toujours l'amour*, Sun.

Around Paris

Everything in Paris is round.
First is the city itself
Intersected by an arc -
Which is the division of a
circle -
Which is the Seine.
Then the well-known spokes
Around the Arch of Triumph.
The cafe table tops are round
as well
As the coasters (and many of

the ash trays)
That sit upon them.
Looking up, the cafes themselves
Their names at least, are round.
Over there for instance is La Ronde, La Coupolle, Le Dôme, La Rotonde
And others.
Only the beautiful Closerie des Lilas escapes our classification
And still remains in Paris.
The lilac, is it round?
People here do a lot of sitting around
As in the Luxembourg Gardens
Where the toy sailboats go round the artificial pond.
They do this.
Last but not least - and how natural!
Are the paintings of Robert Delaunay
Called *The Windows*
In which Paris is seen
As lots of circles.

Poems by Sandra Moussempès:

from *Vestiges de fillette*

Incredulous beacons - matting the facial skin makes livid eye rings - sliver of glory - passionflower, pacifying, stormy days - she picks at a few candied cherries high on a shelf - she sits astride the blue tricycle - you followed the path as far as the gate then everything stopped - she sports a little helmet and goggles - she looks straight ahead - tanning skin - never go beyond the gate - she is alone on the road in the night - she hears an owl cry - she pulls faces - icy wind - blond hair, one meter thirty, blue-green eyes, a darling little rascal - I crossed villages and forests, I let loose the moorings - clammy skin always, never any cars - the tricycle headlamps are white - a pair of socks, size 28, was found on the roadway - the skin seems to lose elasticity - she's not afraid of the haunted castle - the doll's head left on the tarmac - she looks around, she must go back - it's too late, they gave up the search early morning - blond curls and goggles left in the foliage - the tricycle lamps lit up the full moon - for a few minutes longer - still -

-
- (1) A shoe dropped under the table
 - (2) The telly takes up all the room but it's never on
 - (3) Hair or green nylon rags
 - (4) "Golden rule": the upper body is a spongy tissue
 - (5) Dolls have eternal cloth organs
 - (6) She is laid out, eyelids lowered
 - (7) Screen of new light above the window
 - (8) Arms in a cross, rigidity syndrome
 - (9) White gathered undies, the hair root scalped
 - (10) Honest alibi, the mouth is sewn up - do not open it -

The expulsion of a foreign body - peremptory intrusion
Clear sky - Rome, instrument of pleasure
The days and nights insinuate more than they exist

The photos she showed evoked times past, forever over

A difficult ascent for those who know how to climb
the highest mountains

He is no longer the invisible image in a scorned mind,
he remains the lucidity of the soul

Diabolical ink, he invokes himself, moved by a silence

In the distance the bells of an invisible church chimed, the
ringing echoed over the fields, the gathering appeared
imminent

On the book, a simple sentence carved in her entrails
- No longer sequestered - what was - is no longer the
object of your thoughts -

One must sometimes listen to the venom

On the photo

(extreme unction)

they rest in peace

One must fight - tooth and nail - to disintegrate the invisible part - speaking to the enemy ap-
peases the useless - she ends up by isolating herself from the world of emergence - the frontal
host of Neanderthal man - they colour washed the relics - the hypnotic hymn - the invocation
of new-borns - all with dark skin

WATER EVAPORATES UNDER THE BUBBLE

What more should be said about the fainting fits of the frail young girl?
She was losing blood and sight, surprised by such a fuss
At the time of her collapse, they bruised her heart and shoulders
Now the evil is done they agitate themselves. Ants nest of replacement
The vespers of silence, the increasing torments of each
They still say to her: pass the rope just past your delicate ears
Eat as much as you want, wash up
She thinks of nothing except piercing the cocoon with long pins...

Intransigent serum

Where do the abandoned bodies of birds go?

If the young girl were more solid, they would no longer hear the cries from the attic

They cheer the fate thrown to her shadow

A frayed princess, waited on hand and foot, four corners of a pea mattress

A tangible joy, more than usual, eyes call for infinite pardoning, double failure,

she loses her mules for it
Drink pure water and immerse oneself...

Oblique day
The steriliser chases flies
Lament the use of the verb
Kneel before the cement altar

Two pylons of half-ruined rocks
Hope of a communal life
The wakes of a tale without a fairy
Welcome to the tank, and beyond

An out of breath microcosm
Insects show up like on the first days of winter
Sugar dissolves in the hand
Filament of hardened sand, crystalline thorns

Blood runs in the centre without crucial reason
Stigmata of another time
Her eyes are covered with illusions
Common to us simple humans

Madeline 1212

1

Discharge of the hormone, calibre 1212, vegetal and circumcised, hem your lips and drink the indigent chalice.

- Now night falls, I take the scrubby path leading to the first village, I hold out my hands towards the ceremonial offering. This product is not suitable, the teeth are too enamelled. Be docile or I'll bite, your dreams subtend, ignore them.

REMEMBER, it was written:

- () Saved by the Gong!...
- () A room-full of enervated young girls!...
- () Japanese calculators a plenty!...

But THE <DOGMATIC> EGERIA dozes off near the rose pot...

2

The fad for these FIBRE varieties, assumed a spiritual character ;
Madeline came into the room, drank her glass of milk then took up the position of levitation,
her head buried in the pillow...
A few hours before the descent she was put through the weapon TEST...

SAVAGELY ASSASSINATED WHILE SHE WAS MEDITATING IN HER ROOM...

Madeline's chapped lips wore traces of decomposed bilberry juice...
Returning to the position, she made a wish, to become ever more supple so as to put her legs
behind her neck, her neck on the ground and to lose the urge to vomit in the toilet...

3

Her heart is available for takers now that the presents have been shorn of their ribbons and
other gilded wrappers. They gored open the Christmas tree display and garlands stream on
the branches like old bangers. Baubles exploded in a corner of the room. Frosted debris piles
up on the green carpet...

For days and nights Madeline will remain perched on a flying carpet. She'll catch her breath
before reaching the limits of extremity, soil, wet, gigantic skies which she penetrates with the
tips of her arms, witch's broomstick between her thighs...

4

*Exquisite child, excuse this fortuitous encounter between you and the blue
curtain of the New World...*

The man spoke with complete impunity, of his desires, he gesticulated with his eyes closed,
a nervous and contained apology, everything vibrated like an out of tune violin in this little
body in Action...

Dear Madeline,

*A hundred times I tried to put a face in place of yours, a gifted doll, articulated with silky limbs...
I had to accept the obvious, your eyelids wore the mark of the devil, sirens tried to drown me, I
had to escape at high speed...*

Madeline answer me:

Will you come to the edge of the wood at daybreak?

She gave no answer.

She multiplied, divided and added on the tin calculator.

1212 is the figure, all jagged indivisible amount OF THE verdict;

Take 2 again then skip along the dunes -

5

1212 today today, the elegance of not leaving at the wrong time, it's the whole problem resolved, the basic axiom, the conclusion of the hypothesis, QED, that which is TO BE PROVED, the song of the siren and the vapours of Madeline, the sorceress beloved of an entire regiment, are they going to chant her name in a single call to the tune, no, they will demand what they deserve, then go off, sated and warded off by fate...

Rouge Croissant

(...)

I read the first pages of the Bible
Daisy makes herself up in front of the mirror
Hollowed rings, the dungeon harbours an antiquated secret

They have difficulty sleeping, it will be necessary to administer massive doses of sleeping pills, 10 drops in all glasses of water, I detest colonies of young girls stuck together in the same bed, black currant syrup and the ATMOSPHERE of these degrading places.

WHERE ARE THE OTHERS?

Must leave here soon, the soup is nauseating, who emptied the box of cotton-buds?
Now Daisy's face is scarlet, she is in the forest, blinks her eyes, she is tied to a tree with thread, like an Indian, Daisy is forgotten, QUICK the great forest fire is going to burn everything, RUN, RUN...

(...)

The sky is turquoise blue, I count the brambles on the edge of the road, the forest bleeds as well, I take my bearings, forget the NAUSEATING soup, draughts with no exit, we cross some Iroquois then are quiet, I await my turn patiently.

Daisy found a shoe in the ravine, so hope is permitted then.
EVERYTHING IS KNOWN IN THE COLONIES.

(...)

Sister

The movement of lips widens.
Daisy jumps in a mauve puddle.

Dusk

The entity-offering answers my desires.

Cross over and under, from head to foot.

Him

He feeds on little red lizards. He integrates disillusion without worrying.
Will he spread himself, will he repent? WHERE IS DAISY, HER HEART CONTINUES TO BEAT...

Jupiter

The mark of the devil appears on her forehead. Ju-pi-ter will deliver you from trying dreams, you will find DAISY again in her little beach suit, she is so ROMANTIC and it's for real, she pushes needles in a rag doll to ward off fate, with the help of JUPITER...

(...)

I surprised them, I opened the door, they were there, spread out on the bed, naked, they were black currant red.

I shut the door again. I drank a coffee.

Daisy was attached to the foot of the bed, she could see everything, they had obliged her to. She looked upset, I understood rapidly.

The rag doll has holes from head to toe.

What more should be done?

(Swallow three ice-cubes, ELUDE boredom, find oneself alone in the forest again, once more...)

Penny Prose

She wore my coat

My necklaces my stockings and my shoes.

She noticed nothing.

She looked at her golden watch while playing with her green hair.

She walked in front of me without noticing anything, seeing my shoes on her feet I sighed.

The door was closed.

Go through the first floor, climb up a ladder.

The girl who wore my coat ordered a beer.

I thought she would go vomit in the toilets and she'd

soil my coat but she stayed sitting all day,
eyes shining.

I stand in front of the hearth, I look at myself in the mirror.
On the other side, Penny smiles at me, she tells me to come and join her.
Her lips articulate inaudible words.
I draw a red circle on the mirror, I place my hands on hers.
We both slip down the glass surfaces.

Light enters the room, I must hurry.
Penny looks happy.
Her hair twirls in red curls behind the silvering
She keeps moving her lips:
COME! CROSS THE MIRROR AND COME JOIN ME!
Her voice grows thin. She needs me.
I glance at her, I want to kiss her.
Little Penny, alone far away in my room.
I shout with all my might:
"HERE THE WORLD IS UNDER A SPELL!"
The fire in the hearth goes out, I cross the frontier.

A poem by Tom Devaney:

I saw you weighing your gold behind the curtain

The glint of golden glints travels
as fast as talk of sex. I just wanted
to tell you I love when you tell dirty
stories like I wasn't listening.
After two months of no work, sleep-in
when you should be looking.
Make love, books and head noises.

The morning streets, high red brick
smoothed soft by years of direct light.

Beauty doesn't own a brush.
Won't wash a knife with a wooden handle.
Won't say it understands when it doesn't.
Astounds even Brooklyn.
Fool if you think it's over.

Review of John Ashbery's *Other Traditions*:

Other Traditions, John Ashbery

Harvard University Press c. 2000 168 pages

This collection of essays, adapted from Ashbery's lectures as part of the Charles Eliot Norton series at Harvard, considers the work and lives of six poets — John Clare, Thomas Lovell Beddoes, Raymond Roussel, John Wheelwright, Laura Riding, and David Schubert — each of whom has in some way influenced the author's own poetry. Ashbery frames the book by noting that although he was most likely chosen to deliver the lectures, being neither scholar nor critic etc., in order to illuminate his own elusive poetics, he finds this ambition vexed at best. In endeavoring to fulfill it, however, he also provides an artisanal example of a poet discoursing on poetry, offering intelligent, spirited personal examinations (all brief — no more than twenty-five pages per poet, including reprints of their work) of the six writers under consideration.

Ashbery unites his chosen subjects principally by their lack of recognition, noting that none of them are heavily canonized or regarded as "major"; he calls them first "minor," and then simply minor. Quoting Auden, he discusses the criteria for majordom and minordom alike, and broods some on the binary. Unfortunately, he stays with the term rather than treating us to a finer-tuning. One might also wish that he had spent more time exploring why, when, and how some of these poets (notably Roussel and Riding) have begun to be read more widely, or to contextualize the idea of Other Traditions ("other" than the tradition of "the" cannon, that is) within a literary history which already includes multiple lineages.

Ashbery's approach is casual and anecdotal (in his own version of New York school-style) more than scholarly/critical. He argues, for example, that poetry cannot be "explained," and that poets who pretend to know what they are doing and why are, well, lying. "This is what happens to any poetry: no poem can ever hope to produce the exact sensation in even one reader that the poet intended; all poetry is written with this understanding on the part of poet and reader; if it can't stand the test of what Harold Bloom calls 'misprision,' then we leave it to pass on to something else." The essays are marked with this kind of skepticism, and the balance between Ashbery's informal discourse and his erudition, if not also between his self-ironizing and his sincerity, is as alluring and complex here as it has always been.

He approaches discussion of his own writing with the same off-hand style: "I'm also mildly distressed at not being able to give a satisfactory account of my work because in certain moods this inability seems like a limit to my powers of invention. After all, if I can invent poetry, why can't I invent the meaning?...If I'm not more apprehensive, it's probably because of a deep-seated notion that things are meant to be this way. For me, poetry has a beginning and an end outside thought." Nevertheless, the book does yield insight into Ashbery's writing process. Not only does he point out specific ways in which the poets under investigation have influenced him (notably in the Riding chapter, where he cites an early poem of his own, which he feels showcases the effects of her influence), but his readings of their work highlight overarching values and conceits that he has absorbed from them.

Kenneth Koch and Frank O'Hara make brief appearances. Koch introduces Ashbery to Rous-
sel, for example. Other poets float pleasingly in and out of these narratives. In fact, the book is
so anecdotal in style that one might not always notice its considerable scholarship. Each essay
is very precise, without ostensibly revealing its precision (an Ashberyian hallmark). Bio-
graphical and literary-historical details are brief but well-honed and helpful. Quoted passages
encompass a great deal with economy.

Other Traditions will offer readers valuable keys to the six poets it studies, some of whom
are truly neglected and all of whom could enjoy wider appreciation. The collection is full of
Ashbery's sagacious off-handedness, his charm, his subversive imagination, and his delight in
metabolizing and playing with that which is mysterious to him. His pleasure in and admira-
tion for these poets is infectious.

— Caroline Crumpacker

Three American Presses that Feature French Poetry in Translation

In February, Burning Deck Press published in Providence, Rhode Island by editor-poets Keith and Rosmarie Waldrop, celebrated 40 years of publishing. Since the early 1980s, Burning Deck has been publishing books by French poets (including Emmanuel Hocquard, Anne-Marie Albiach, Pascal Quignard, and Jean Daive) which are translated by American poets (including Norma Cole, Jennifer Moxley, Cid Corman, and the Waldrops). This series of both single-author and multiple-author books (called "Série d'écriture"), has allowed many younger American poets to "grow up" reading and appreciating contemporary French poetry. The most recent Série d'écriture, number 13/14, is an anthology edited by Norma Cole called *Crosscut Universe: Writing on Writing from France*. It is an amusing and thought-provoking collection of letters, poems, interviews and experimental essays that features French poets in "conversation" with each other. Included is Emmanuel Hocquard's satiric commentary on the elegiac tradition (which he himself experimented with in his own long poem *Elegies*), as well as Jacques Roubaud's excellent and topical work "Poésie, etcetera: ménage" in which he "questions the idea of nation" by deconstructing Le Pen's definition of who is truly "French." The anthology includes some lesser-translated poets such as Edith Dahan and Liliane Giraudon, and interesting work by Anne-Marie Albiach, Danielle Collobert, and André du Bouchet. All in all, this anthology is a useful guide to reading backwards through Burning Deck's expansive collection of French poetry in translation.

There are two noteworthy new presses that are continuing this long tradition of publishing work in translation. Black Square Editions edited by John Yau, publishes elegant perfect-bound books by American poets (including John Olson and Garrett Caples), as well as smaller chapbooks in translation. These brightly colored, artfully designed books have featured Franck André Jamme's playful *Extracts from the Life of a Beetle* (translated by Michael Tweed) and exquisite prose by the German writer Richard Anders called *The Footprints of One Who Has Not Stepped Forth*. With books coming out by Franck André Jamme (translated by John Ashbery), Jean Frémon (translated by Brian Evenson), and Pascal Monnier (translated by Cole Swensen), Black Square Editions is a press that is striving to introduce a wide spectrum of English speaking readers to works in translation.

Duration Press, edited by Jerrold Shiroma (www.durationpress.com) is a series of simply designed stapled chapbooks, which includes not only poetry translated from French, but also from German, Spanish, Finnish, and Chinese. As with Série d'écriture, French poets are translated by American poets, including Keith Waldrop, Norma Cole, Pierre Joris, Ray DiPalma, & Cole Swensen. Notably, the Duration chapbooks include poets who have not been previously translated in the US, including Algerian Habib Tengour and Moroccan Abdellatif Laabi, as well as French-Romanian poet Sebastian Reichmann. Michel Bulteau's *Crystals to Aden*, (translated by Joris) points to another lineage of French poetry which has not been adequately translated into English. Co-conspirator in *Poet D'Electric*, Bulteau's long lines and witty humor are a graceful and energetic montage that evokes O'Hara, Burroughs, and what Joris calls "post-Beat panache." Bulteau rejuvenates the surreal eye for the uncanny with sharp language that cuts back and forth between observation and absurdity. And Duration Press, which publishes an impressive range of younger American poets as well, is providing an outlet for the excellent poetry that is being written partly in response to this dialogue.

Duration Press and Black Square Editions are definitely two of the more exciting publishing projects to hit the contemporary US poetry scene. These are presses committed to ensuring that American poetry does not suffer the isolationism and colonization that seems to plague US politics and culture. By presenting poets in an international context, these presses are helping to ensure that the inevitability of economic globalization is countered by a mutual exchange of culture, ideas, and art from poets living all over the world.

Keith and Rosmarie Waldrop

Editors

Burning Deck

71 Elmgrove Ave.

Providence, RI 02906

<http://www.burningdeck.com>

Subscribe to Série d'Écriture: send \$16 for two issues; individual copies, \$10.

John Yau

Editor

Black Square Editions

1200 Broadway, #3-C

New York, NY 10001

<http://blacksquare.durationpress.com>

Jerrold Shiroma

Editor

Duration Press

117 Donahue St. #32

Sausalito, CA 94965

<http://www.durationpress.com>

Subscribe to Duration Press: send \$25 for a series of four chapbooks.

— Kristin Prevallet

Recent Publications / Publications récentes

Michel Bulteau
Crystals to Aden
tr. Pierre Joris
Duration Press

Antione Cazé
John Ashbery
Collection Voix Américaines
Bellin

Crosscut Universe: Writing on Writing from France
ed. / tr. by Norma Cole
Burning Deck

Mark Ford
Raymond Roussel and the Republic of Dreams
Cornell University Press

Dominique Fourcade
Everything Happens
tr. by Stacy Doris
The Post-Apollo Press

Emmanuel Hocquard
A Test of Solitude
tr. Rosmarie Waldrop
Burning Deck

Emmanuel Hocquard
Codicil & Plan for Pond 4
tr. Ray DiPalma & Juliette Valéry
The Post-Apollo Press

Emmanuel Hocquard / Ray DiPalma
Personæ / Thoughts on Personæ
tr. Ray DiPalma
Duration Press

Edmond Jabès
Desire for a Beginning, Dread of One Single End
tr. Rosmarie Waldrop
Granary Books

Franck André Jamme
Extracts from the Life of a Beetle

tr. Michael Tweed

Dictionary of Poetry: From Baudelaire to Today

ed. Michel Jarrety

Presses Universitaires de France

(review) (recension)

Stephane Mallarmé

Mallarmé in Prose

ed. Mary Ann Caws

New Directions

Pascal Monnier

Bayart: Spring

tr. Cole Swensen

Duration Press

Sebastian Reichmann

Sweeper at His Door

tr. James Brook

Duration Press

Entretien avec Steve Clay, éditeur de Granary Books:

Vendredi 2 février 2001 (1)

Granary Books : 568 Broadway, Suite 403. La maison d'édition Granary, une Suite de quelques pièces dans un immeuble de Chelsea à Manhattan. On pousse une porte de style rétro, tout en aluminium, stores baissés, et l'on rentre dans une pièce dont les murs sont tapissés de livres. C'est là que Steve Clay, éditeur et homme à tout faire de Granary me reçoit en ce vendredi après-midi de février.

Olivier Brossard:

J'aimerais commencer par une question qui va peut-être vous sembler évidente : d'où le nom Granary vient-il, pourquoi un tel nom? Qu'est-ce que cela implique pour l'image de la maison d'édition, pour votre ligne éditoriale?

Steve Clay:

En fait, le nom tire ses racines du midwest américain. Granary Books est né à St. Paul, dans le Minnesota, un endroit connu pour être le grenier des Etats-Unis - donc derrière le concept de Granary, il y avait l'idée de stockage, de maturation, de distribution. Granary était alors un distributeur de beaux livres davantage qu'une réelle maison d'édition.

OB:

Est-ce que le nom Granary n'a pas pris un certain relief quand vous avez déménagé à New York, n'y a-t-il pas eu un certain contraste entre le nom et votre nouvel environnement alors? Quand êtes-vous venu à New York?

SC:

Nous sommes arrivés le premier janvier 1989, je pense d'ailleurs que le nom est bien plus intéressant dans le contexte de New York que dans celui du Midwest américain - non pas qu'il acquière une connotation ironique, mais il est un peu déplacé, décalé, à contre temps et à contre courant. C'est un nom qui m'est tellement familier maintenant que j'y pense à peine, mais je reconnais qu'il a un petit côté étrange.

Il y a d'ailleurs une autre personne du Minnesota, un musicien qui s'appelle Bob Mould qui a déménagé à New York peu après moi. Il a monté une entreprise de musique qui s'appelait Granary Music. Pendant un moment, je recevais tous ses coups de téléphone! Granary Music se trouvait à Brooklyn pendant plusieurs années mais je crois qu'ils ont maintenant déménagé car cela fait longtemps que je n'ai pas reçu de coup de téléphone pour eux.

OB:

Quand avez-vous décidé de commencer à publier des livres et quand Granary Books est-elle vraiment devenue une maison d'édition? Quel était le contexte général de l'édition quand vous avez commencé? Était-il favorable à l'édition indépendante?

SC:

En fait, comme pour toute maison d'édition indépendante, j'ai un peu commencé par hasard, petit à petit, il n'y avait pas vraiment de projet ou de plan. Je n'avais même pas de concept précis de l'édition ou bien d'idée de ce que l'acte de publier pouvait représenter. J'étais très intéressé par la façon dont l'écrit et la littérature sont distribués aux marges, par une sociologie de la distribution du livre dans le monde de l'édition indépendante. Je m'intéressais aussi aux poètes dont les livres étaient essentiellement publiés par des petites maisons d'édition indépendantes. Comment est-ce que leurs poésies, leur œuvre atteignaient un public et circulaient?

J'étais donc non seulement intéressé par l'idée de publication mais aussi par le commerce des livres, notamment par le travail fait par des librairies comme the Phoenix Book Shop, the Eighth Street Book Shop, Asphodel, Serendipity, Sand Dollar, Gotham et City Lights. Ces librairies représentaient pour moi des lieux emblématiques : il s'agissait à mes yeux de lieux qui étaient très liés à l'écriture elle-même car toute cette activité rentrait dans le cadre d'une communauté où écrire, imprimer, publier, distribuer, parler, lire etc, où tout cela était étroitement lié.

La première publication de Granary fut complètement éphémère. Il n'y avait pas là du reste de réelle ambition, il s'agissait juste d'imprimer un feuillet (2) , puis un autre feuillet, il n'y a jamais eu de projet préexistant. Je suis très clair à ce sujet dans l'introduction au catalogue de Granary [*When will the book be done?*] - la maison d'édition Granary n'était rien vraiment, elle existait à peine. Cependant, il y a eu un moment où s'est produite une transition vers quelque chose de plus sérieux et de plus ambitieux, un projet plus conscient de ses objectifs : cela a vraiment commencé avec la publication du livre *Nods*, un texte de John Cage et des dessins de Barbara Farhner. C'était en 1991.

OB:

Quelle importance la publication de *Nods* a-t-elle eu pour vous? Dans *When will the book be done?*, vous parlez d'une approche procédurale et aussi de votre intérêt pour "ce qui semble être les aspects hétéroclites du métier d'éditeur". A partir de ce livre [*Nods*], quelle logique éditoriale avez-vous adopté?

SC:

Granary Books avait joué jusque là le rôle de distributeur, nous distribuions essentiellement des œuvres littéraires publiées dans des éditions d'art et de luxe. En général, il s'agissait d'éditions typographiées, des ouvrages qui témoignaient d'une réelle attention à l'artisanat du livre : impression, fabrication du papier, reliure. Peut-être ces publications se préoccupaient-elles trop de l'art et de la fabrication du livre, mais cela me semblait être la voie que je voulais suivre. Je tiens à ajouter que j'étais en même temps tout aussi intéressé par toutes formes de publication qu'il s'agisse des impressions en offset, des publications ronéotypées et photocopiées ou bien photocopiées. Les différentes façons de fabriquer les livres me passionnaient, mais je me trouvais simplement dans une situation où les livres que je distribuais étaient publiés & imprimés en grande partie par typographie, sur du papier fin, avec de belles reliures. Donc, quand nous avons décidé de faire *Nods*, l'idée en fait derrière le livre est née d'une conversation que j'ai eue avec Barbara Farhner, en marchant dans la rue, tout simplement. Nous nous sommes rendus compte que John Cage était vivant et habitait sur la 6ème Avenue et la 18ème rue (3) et que nous pouvions sans doute l'appeler et lui demander de faire un livre!

Cela avait sans doute un côté naïf, mais c'est la simplicité avec laquelle l'idée nous est venue.

En ce qui concerne la confluence de différentes activités éditoriales, comme je vendais alors ces beaux livres, je connaissais des relieurs et des imprimeurs, je connaissais les gens à qui je pouvais faire appel pour produire le livre, et c'est exactement la façon dont je m'y suis pris. *Nods* a été imprimé par Phillip Gallo dans le Minnesota; cela faisait plusieurs années que nous travaillions ensemble et il a continué d'imprimer et de faire la mise en page de mes livres jusqu'à l'année dernière.

OB:

C'est en descendant la rue que vous vient l'idée de passer un coup de fil à John Cage: cette idée de spontanéité m'intéresse, est-ce un des principes fondateurs et directeurs de Granary?

SC:

Oui tout à fait. Une des questions les plus difficiles est celle que l'on me pose parfois au téléphone quand quelqu'un me demande, "comment dois-je faire pour soumettre un projet de publication à Granary Books?" Je veux dire par là qu'il n'y a pas de réponse, ni de ligne éditoriale préétablie, ça se passe juste comme ça, les livres se font. Dans ce sens, la spontanéité, c'est le mouvement d'une idée à l'autre : un projet mène tout simplement à un autre. C'est comme cela que nous avons fonctionné ces dernières années, une chose mène à six autres, tout se développe et prolifère à un rythme qu'il n'est pas toujours aisé de suivre. Mais c'est vraiment merveilleux de travailler ainsi.

OB:

Vous dites que vous travaillez à un rythme qu'il est difficile de suivre. Avec combien de personnes travaillez vous à Granary? Est-ce que le personnel de la maison a augmenté avec le volume de travail que vous avez?

SC:

En gros, Granary, c'est moi, Amber Phillips, notre directrice de la production et responsable de la publicité, et Julie Harrison qui s'occupe du côté artistique des publications et de la mise en page. C'est là le personnel de Granary. En plus, nous engageons des gens en freelance, des designers, des imprimeurs, des lecteurs et correcteurs, nous avons aussi parfois des stagiaires qui viennent de différentes universités et écoles. Ils restent quelques temps et participent à la production d'un livre.

J'insiste sur le fait que chaque projet doit avoir sa propre vie et sa propre identité, son caractère et son apparence propres. Je n'ai jamais tenu à ce que Granary ait un style reconnaissable, je n'ai jamais voulu avoir des séries, des collections où tous les livres, produits dans un format standard, se ressemblent. Je suis bien plus intéressé par le fait de travailler avec des gens qui apportent leur propre idée de la façon dont le livre doit être fait, de sorte que le projet finit par prendre la forme que ces personnes lui donnent et non pas une forme dont on pourrait dire qu'elle est caractéristique des publications de Granary. Il y a bien des éléments communs aux différents livres que nous avons publiés mais j'espère tout du moins que l'apparence des livres, leur format et leur caractère n'en est pas un.

OB:

Retournons à vos débuts dans l'édition : je me demandais quels avaient été vos mentors?

Pourriez-vous nous parler de the Jargon Society (4) , Something Else Press (5) , et Coracle Press (6) ? De quelle façon ces maisons d'édition vous ont-elles influencé? Ont-elles eu une importance dans la formation de vos goûts littéraires et de votre ligne éditoriale?

SC:

C'est une vaste question : ces presses ont vraiment été très importantes pour moi. Cela fait un peu plus de vingt ans que ces influences se font sentir et elles sont plus que jamais présentes. Ces maisons d'édition, leurs projets sont des mines d'or inépuisables !

J'ai commencé à m'intéresser à la maison d'édition the Jargon Society quand j'ai vu les titres qu'ils publiaient. Je ne me souviens pas bien comment j'ai découvert leurs livres au début, mais je sais qu'ils m'ont tout de suite plu car c'étaient des objets littéraires complètement cohérents. C'étaient des livres difficiles à trouver, des livres rares et il fallait aller les dénicher dans des bibliothèques et des collections privées. Ce que je trouvais était incroyable, comme *Some Time* de Louis Zukofsky (7) , un livre très bien fait, bien présenté, en impression typographique. Le livre dans son entier était pensé et conçu de A à Z, avec la plus grande attention, je dirais même avec affection. Tout était réalisé avec la plus grande maîtrise, avec brio : voilà ce qui m'a fasciné et ce qui m'a inspiré pour ma propre maison d'édition.

Même si Granary distribuait déjà des beaux livres qui pourraient correspondre peu ou prou à la description que je viens de faire les livres de The Jargon Society, ces derniers étaient pourtant différents, il ne s'agissait pas des mêmes ouvrages. Quelles différences? The Jargon Society avait pour elle le rôle du texte, la force de l'écriture, la façon dont le texte était indissociablement lié à la conception et à la fabrication du livre. C'était dans cette direction que je voulais mener ma maison d'édition. Ce que je voyais avant tout dans The Jargon Society, c'était ses écrivains plutôt que les beaux livres qu'ils pouvaient publier. Cela me fait penser à beaucoup de maisons d'édition distribuées par Granary à l'époque et dont l'activité revenait davantage à des exercices de style, d'imprimerie et d'artisanat du livre plutôt qu'à une réelle activité de publication et d'édition. C'est sans doute dur ce que je dis là et je crois que je n'irais pas jusqu'au bout de ma pensée, je ne veux pas avoir l'air méprisant, mais je pense qu'il y a quand même du vrai dans tout cela. Tous les poètes que j'aimais en tant que jeune écrivain et éditeur étaient publiés par the Jargon Society: Lorine Niedecker, Charles Olson, Mina Loy, Robert Creeley, Joel Oppenheimer, et bien d'autres écrivains qui m'ont énormément influencé. Je pense par exemple à *Overland to the Islands* de Denise Levertov - c'était un livre monumental, un livre magnifique, un ouvrage qui me parlait.

Comme je le dis dans l'introduction au catalogue de Granary, ce que je considère être la première publication de la maison est en fait un hommage à Jonathan Williams, l'éditeur de the Jargon Society. J'avais pris contact avec lui et l'avais invité à nous envoyer quelque chose, un texte pour que nous le publiions : il nous a envoyé un tout petit poème que nous avons publié d'une façon qui rappelait les publications Jargon. En effet, en plus des livres qu'ils faisaient, Jargon publiaient des dépliants littéraires, des cartes postales, des livrets & feuillets. Ils faisaient aussi bien des livres tirés à très peu d'exemplaires et fabriqués à la main, que des livres "pour le commerce", des éditions normales. Il y avait donc cette idée que le livre est un objet qui peut revêtir plusieurs formes différentes, cette idée que le livre peut naître et atteindre son lecteur par différentes voies : cela peut être un cadeau, quelque chose que l'on distribue, une carte postale que l'on reçoit par la poste, un livre dans une librairie, ou bien un livre qui reflète sa condition de livre et qui met en scène la relation entre le texte et ce que l'on pourrait

appeler le "livresque".

Un jour, je ne me souviens plus quand exactement, mais en tout cas c'était mémorable, j'ai trouvé un livre de la maison d'édition Something Else Press dans un vide-grenier dans la banlieue de Minneapolis. Il s'agissait de *An Anecdoted Topography of Chance* de Daniel Sporerri. C'était un livre tout à fait fascinant, un ouvrage dont on dirait qu'il est expérimental, d'avant-garde. On aurait dit un livre normal, mais pas tout à fait, il avait un petit côté « décalé », « pas à sa place ». Il avait l'air expérimental dans la forme mais en même temps un peu vieux, un peu daté. Le texte n'avait pas l'air d'être inaccessible au commun des lecteurs, mais c'était un style étrange. Le livre entier donnait l'impression d'avoir l'air assez normal pour ne pas effaroucher le lecteur et ainsi l'attirer, mais une fois que vous étiez dedans, vous preniez conscience de ne plus être en territoire connu. C'est un peu comme lorsque l'on donne un bonbon à un enfant dans une cour d'école. Tout d'un coup, on franchit une limite et l'on rentre non pas dans un univers dangereux mais dans un monde où les repères ne sont plus les mêmes. Voilà comment j'ai cherché à en savoir davantage sur Something Else Press et sur Dick Higgins, son éditeur, et cela m'a mené bien sûr à tout l'univers de Fluxus et bien au-delà. Higgins était un homme à tout faire, un poète, un fabricant de livres, quelqu'un qui faisait des performances, qui composait et peignait : il ne voyait pas de frontières, de séparations dans le monde de l'art, c'était un être humain qui cherchait à s'exprimer pleinement et qui travaillait dans n'importe quel domaine approprié aux idées qu'il avait. Le livre est un moyen d'expression qu'il a beaucoup utilisé. Les livres qu'il a publiés avec Something Else Press demeurent à mes yeux des ouvrages essentiels et incroyables à la fois par leur existence en tant qu'objets, leur apparence et leur physicalité, mais aussi par la lecture qu'ils proposent, par l'expression qu'ils offrent des idées qu'ils contiennent. Ce sont des livres qui sont ce qu'ils disent, ils ne sont pas du tout mièvres ou cucul, ils sont tout entiers dans ce qu'ils disent, dans ce que l'on lit.

Je me suis aussi intéressé à The Coracle Press, la maison d'édition de Simon Cutts, pour les mêmes raisons que celles que je viens d'exposer. Coracle travaillait sur beaucoup de formats différents, qu'il s'agisse d'objets littéraires à proprement parler ou bien de livrets, de cartes, posters, livres, livres fabriqués manuellement etc... Derrière Coracle il y avait l'idée que l'édition devait être polymorphe, il s'agissait de reproduire un texte de la meilleure façon en fonction des supports et matériaux dont on dispose. Il n'y a donc pas deux publications de Coracle qui se ressemblent ! Une table couverte de livres de Coracle est vraiment quelque chose d'impressionnant, c'est un peu comme un trésor de pirates, plein d'objets merveilleux !

Il faut noter que lorsque l'on parle de ces trois maisons d'édition, on parle de générations différentes. Le premier livre de the Jargon Society est sorti en 1951, la première publication de Something Else Press en 1964 et celle de Coracle Press en 1975.

OB:

Est-ce que ces maisons d'édition existent toujours ? Il me semble que c'est le cas pour the Jargon Society mais je n'en suis pas sûr.

SC:

En fait, The Jargon Society et Coracle publient toujours des livres. La maison d'édition de Dick Higgins, Something Else Press a cessé ses activités en 1974.

OB: Vous publiez beaucoup de livres d'art, notamment des collaborations entre poètes, écrivains

ains et artistes : comment est-ce que les éditions limitées que Granary publie trouvent leur place dans l'économie générale de la maison ? Est-ce que vous vous placez dans la tradition de ce que Jerome Rothenberg appelle « les publications suscitées par artistes et poètes », nombreuses avant et après la Première Guerre Mondiale en Europe, dans la tradition aussi des revues de poésie et des maisons d'édition qui ont fleuri aux Etats-Unis des années soixante aux années quatre-vingt ?

SC:

Je pense que c'est le projet qui se définit lui-même et l'on ne peut prendre conscience des influences qu'après coup, une fois le livre fait. Il y a bien des influences et j'en suis certainement conscient ; par ailleurs, mon propos n'est pas de dire que les idées derrière Granary sont nouvelles, loin de là. Cela dit, je pense que la tradition, les racines, l'histoire dont Granary participe sont identifiables sans doute plus aisément par quelqu'un d'autre que moi, je ne pense pas que cela soit de ma part une décision consciente de suivre des modèles passés, bien que cela soit inévitable.

OB:

Prenons l'idée de collaboration : à Granary cette idée semble être prise dans tous les sens du terme possibles. Est-ce que vous ne refusez pas justement de considérer que le principe de collaboration va de soi, que c'est quelque chose de statique, une simple juxtaposition image-texte ? Ce principe même n'est-il pas mis en scène, interrogé par les livres que vous publiez ?

SC:

Je ne veux pas faire le naïf mais il y a avant tout une grande simplicité dans tout ce que nous faisons : les différents projets éditoriaux que nous avons lancés ne viennent pas d'une approche systématique qui viserait à interroger l'idée et le principe de collaboration. Il s'agit plutôt de faire ce qui semble intéressant ou particulièrement stimulant à tous ceux qui participent à la conception et à la réalisation du livre. C'est quelque chose que j'essaie de faire sortir des livres eux-mêmes, je me demande : « que vont-ils bien pouvoir devenir ? » Et cela n'a rien à voir avec une sorte de mysticisme, mais c'est simplement l'idée que vous avez plusieurs personnes qui travaillent ensemble et qui abordent ce travail en sachant qu'ils vont faire équipe.

Il y a des gens qui n'aiment pas collaborer, des gens qui préfèrent que les rôles soient distribués, que les limites soient claires. Je vais vous donner deux exemples, le premier est celui de *The Lake*. Il s'agit d'une collaboration entre Lyn Hejinian (8) et Emilie Clark (9) et c'est vraiment un travail de collaboration dans la mesure où elles ont toutes les deux pris part à l'entreprise d'écriture, au choix des passages du texte, à la disposition du texte sur la page et aussi à tout ce qui était travail visuel. Cela dit, dans l'affaire, Emilie est vraiment l'artiste et Lyn la poétesse, mais quand elles ont décidé de faire ce projet ensemble, elles ont établi ensemble le vocabulaire général des matériaux et des éléments qu'elles allaient utiliser puis elles se sont mises à créer l'oeuvre ensemble. Il faut voir que ce projet est né au bout de quatre ans de collaboration, elles ont décidé de sauter le pas, elles voulaient se plonger dans une situation jusqu'alors inconnue pour elles, c'était de leur part un choix conscient.

En revanche, quand j'ai exposé cette méthode de travail à Susan Bee (10), sa réaction immédiate fut de dire : « Je ne veux pas faire cela ». Granary vient de publier un livre avec Susan Bee et Susan Howe (11) dont le titre est *Bed Hangings*, c'est un mariage tout à fait réussi de l'écrit

et de l'image, mais Susan Howe a écrit le texte de son côté et Susan Bee a créé les images, et c'était tout. En d'autres termes, Susan Howe a donné le texte à Susan Bee qui l'a ensuite illustré à sa manière. C'est aussi une collaboration dans un sens, mais c'est un genre de collaboration très différent et je crois que c'est ce qui se passe le plus souvent.

OB:

Vous avez publié Edmond Jabès, dans une traduction de Rosmarie Waldrop (12) : qu'est ce qui vous a mené vers Jabès ? Est-ce une publication que vous avez suscitée ou bien est-ce que c'est en discutant avec Rosmarie Waldrop que le projet est venu ?

SC:

Ce qui m'intéressait chez Jabès, c'est le discours de toute une vie sur le livre et l'écrit, c'est une pensée qui me fascine complètement, mais que je ne saurais reproduire dans mes propres paroles. Il me semble qu'il abordait certains aspects du livre et de l'écrit qu'il venait à exposer et dont il me rendait conscient d'une façon troublante, dans un langage à la fois puissant, évocateur et très grave. J'ai demandé à Rosmarie de faire quelque chose et elle m'a dit : « que restait-il de Jabès à traduire ? » C'est ainsi que le livre est né. Elle a décidé de travailler avec l'artiste Ed Epping, elle avait vu le livre qu'il avait fait avec la poétesse Kimberly Lyons, Mettle, et Rosmarie a beaucoup aimé ce qu'il avait fait. Pour ce projet donc, Rosmarie a fait la traduction, et puis par la suite, le texte a été transmis à Ed qui l'a mis en page. Il a créé les images digitales et a en fait conçu le livre entier pour ce qui est de son apparence et de sa forme.

OB:

Au sujet d'Ed Epping et de Kimberly Lyons, puisque nous avons traduit ses poèmes : comment en êtes vous venu à sa poésie ?

SC:

Cela fait à peu près douze ou treize ans que je connais Kim. J'aime son travail et je trouvais qu'elle n'était pas assez publiée, je voulais essayer de faire quelque chose, c'est pour cela que nous avons publié Mettle. Mais comme Mettle était un tirage limité, j'ai décidé par la suite de faire un livre avec un tirage normal, une édition pour « le commerce ».

OB:

Et ce livre, c'est *Abracadabra*...

SC:

Oui, c'est cela.

OB:

Le livre a été publié en janvier 2000.

SC:

Oui, au premier coup d'horloge, le 1er janvier 2000.

OB:

A propos d'*Abracadabra*, j'aimerais que nous parlions de l'expression de Charles Bernstein (13) « l'art magique de faire des livres ». Dans son introduction à *When Will the Book Be Done ?*, il trouve un synonyme tout à fait approprié au verbe publier. Il dit en effet que vous

avez fait apparaître les livres de Granary un peu à la manière d'un prestidigitateur. Comment interprétez-vous cette métaphore ? Est-ce que vous êtes d'accord avec un portrait de l'éditeur en magicien, sans pour autant que nous ne versions ici dans un mysticisme facile ?

SC:

En fait, il y a une expression que j'aime bien et qui est de Daniel Kelm, c'est l'image de la sage-femme. Je pense que c'est là une métaphore appropriée pour le rôle de l'éditeur car il y a l'idée d'une implication directe mais en douceur, c'est à dire que nous essayons de faire exister quelque chose qui doit vraiment avoir sa vie propre. Et mon rôle, le rôle de l'éditeur, est de faciliter les choses, de les nourrir. Il y a donc l'idée de faire apparaître quelque chose, mais bien souvent j'ignore la nature de ce que je vais faire apparaître : c'est ce qui rend cela captivant et excitant. La curiosité est ce qui nourrit un grand nombre de projets, aussi bien que la confiance que l'on peut avoir dans le développement, dans la dynamique du travail d'un artiste ou d'un écrivain. J'ai par exemple invité Anne Waldman (14) à faire un livre sans avoir aucune idée au préalable de la personne avec qui elle souhaitait travailler. Je lui faisais simplement confiance dans le choix de l'artiste et je n'ai fait que suivre et soutenir le projet.

OB:

Une fois que le processus de conception et de fabrication du livre n'est plus uniquement conçu comme un moyen en vue d'une fin mais comme le processus même qui va donner naissance au livre, l'opposition traditionnelle et simpliste entre contenu et forme ne devient-elle pas caduque ? Vous citez Robert Creeley (15) ...

SC:

Oui, quand il dit, « La forme n'est jamais que l'extension du contenu ». C'est la simple prise de conscience que forme et contenu sont en fait la même chose, qu'ils peuvent être la même chose, ou bien qu'ils essaient d'être la même chose, ou encore qu'ils sont très intimement liés !! si le livre est bien fait. Mais peut-être n'est il pas possible de mal faire les choses. Si vous êtes John Cage, il n'y a pas de mauvaise façon de faire une oeuvre d'art, toutes les façons sont bonnes. Il n'y a pas un moment précis où l'on peut littéralement décider de donner une forme physique à ce que l'on pense être la signification d'un écrit, il est simplement question d'y donner une forme, quelle que soit cette forme. Peut-être y a-t-il un nombre infini de formes, mais une fois qu'une forme naît, c'est fini, on ne peut rien changer, quelles que soient les petites décisions qui sont venues s'ajouter les unes aux autres, ce papier plutôt qu'un autre, cette reliure et pas telle autre, cette couleur d'encre, cette fonte, cette photo, cette taille, ces milliers de décisions... Et une fois que la chose est faite, voilà, c'est fini. Donc à cette étape, on est forcé de reconnaître que la forme et le contenu viennent à se confondre.

OB:

Vous publiez aussi « un ensemble de textes d'étude sur le domaine d'activité, l'édition, dont Granary est un acteur essentiel » (Charles Bernstein). Ce que vous faites au niveau du livre, le processus de conception étant essentiel, est-ce que vous ne le faites pas aussi au niveau plus général de la maison d'édition, la réflexion sur l'écrit venant à faire partie de l'entreprise éditoriale ? Comment est-ce qu'une telle réflexion vous aide à mener votre maison, quel rôle joue-t-elle vis-à-vis de l'ensemble de vos publications ?

SC:

Je ne saurais comment répondre à cela. Il est certain qu'il y a un réel intérêt pour tout ce qui

touche à l'édition : la production, la fabrication, l'écriture, la réflexion sur toutes ces choses, l'histoire et le futur de l'édition de même. Cet intérêt a un simple rôle de documentation, depuis la description purement factuelle d'une activité dans le domaine de l'édition - comme par exemple le livre *A Secret Location on the Lower East Side* (16) - à une approche plus anthropologique, philosophique, métaphorique et spirituelle, comme par exemple dans les deux livres qui se complètent, *The Book, Spiritual Instrument* et *A Book of the Book*.

OB:

C'est justement ce que j'allais vous demander, je repense à une citation de Charles Bernstein qui dit la chose suivante : « en incorporant la réflexion sur l'écrit dans son projet éditorial, Granary Books est parvenu à une pratique variée et dialectique de l'édition ». Comment est-ce que la théorie de l'écrit, de l'édition et l'activité éditoriale s'articulent ?

SC:

Une chose mène à une autre, tout simplement. Le premier livre que nous avons commercialisé - et peut-être n'y en aurait-il eu pas d'autres si nous n'avions pas dû faire *The Century of Artists' Books* - n'était pour nous qu'une tentative ponctuelle, un coup comme cela, c'était un livre qui n'existait pas et pour lequel il y avait une réelle demande. Nous nous sommes dit : « ce livre doit exister, il y a un public pour ce livre donc publions le, et par ailleurs c'est un livre qui soutiendra l'activité de Granary mais aussi de biens d'autres personnes qui travaillent autour du livre d'art ». Quand ce livre est sorti, c'était un livre très évocateur, si l'on peut dire, et comme c'était un sujet vaste, un sujet qui engage tellement de choses, cela a entraîné nombre de questions, cela a démontré la nécessité de pousser le débat plus loin, donc plus de livres, plus de discussions...

OB:

Vous semblez avoir un amour et une dévotion pour le livre en tant qu'objet d'art, pas seulement comme un ensemble de mots sur des pages mais en tant qu'objet tridimensionnel : vous portez une attention particulière à la forme, au contenu et au processus de fabrication du livre. Pourriez-vous nous dire d'où ce goût vous vient, à l'heure où certains éditeurs s'enorgueillissent de ne faire attention qu'au contenu, ou quand d'autres grosses maisons publient des livres de poche qui tombent en morceaux quand on les ouvre trois fois ? Qu'est ce que votre position implique en terme de ligne éditoriale mais aussi sur le plan de la politique et de l'économie ?

SC:

D'abord, il y a la sensation de faire les choses bien. Vous savez, les choses bien fabriquées, qui peuvent ainsi durer et avoir leur propre vie - ce sont des ouvrages faits de matériaux durables et qui remplissent le rôle auquel ils sont destinés. Ensuite, et je crois que c'est important, il y a le désir de travailler au milieu d'écrivains et d'artistes qui attachent de l'importance à tous les éléments qui constituent un livre, et pour qui chacun de ces éléments doit avoir du sens et être de qualité. Ainsi, la matérialité du livre a une valeur en soi, au delà même de sa capacité à durer, le livre aura donc une vie plus longue sur les étagères des librairies. C'est une prise en compte de tous les aspects du travail artistique.

OB:

Cela me fait penser à une phrase de Charles Bernstein quand il fait allusion à la méfiance de certains de ses amis envers les éditions limitées, alors que tous sont surtout préoccupés par

le fait de sortir le livre et de faire circuler le texte et les idées avant tout. Cependant, il ajoute que comme Granary publie toutes sortes de livres, les éditions limitées, les collaborations entre artistes et poètes procurent des « alternatives au format standard de la publication de masse ». Je me demande parfois si Granary n'a pas réussi finalement à avoir le beurre et l'argent du beurre, à publier des éditions limitées et des éditions pour un public plus large, à publier ses livres et à les faire lire ?

SC:

C'est certain ! Et Jonathan Williams le dit encore mieux - il voulait fabriquer les livres qu'il aurait aimé voir sur ses propres étagères. Et penser à ce débat est un souci constant : l'idée de rendre un travail disponible le plus rapidement possible contre celle de produire un livre qui visiblement n'atteindra pas grand monde et qui aura peu de retentissement dans le public. Je pense, comme Charles le soulignait, en tout cas en ce qui le concerne, qu'il a plein de livres qui sont publiés et disponibles. Donc publier un de ses poèmes en édition limitée ne porte pas préjudice à l'œuvre de Charles Bernstein. Ainsi, pour ces quelques exemples peut être est-il plus intéressant de prendre le temps d'étudier toutes les possibilités.

OB:

C'est ce qui est intéressant, cette idée d'alternative. Dans son introduction, Charles Bernstein mentionne l'idée que la forme et la typographie ne déterminent pas le contenu d'une façon purement causale, par exemple comme A entraîne B. Au contraire, la forme, la typographie, le format, sont là, présents, et ne peuvent être séparés de leur contenu, ils ne peuvent être considérés comme quelque chose d'accessoire, comme un simple détail : en d'autres termes, on ne peut se permettre de négliger le format ou la forme car c'est lorsqu'ils semblent aller de soi, qu'ils ont l'air naturel, que les problèmes surgissent et que l'on risque de se faire avoir. Charles Bernstein remarque : "Granary Books fait la preuve - à la fois par des mots et des actions - que les formats dominants, y compris les conventions typographiques, la mise en page et la taille des pages, peuvent tout aussi bien restreindre le sens qu'en faciliter sa la transmission. » (p.9). Alors comment faire pour éviter de « restreindre » et au contraire « faciliter » la transmission du sens, du savoir ? Comment être sûr que ce format particulier facilite la transmission, comment faire en sorte que les formats dominants, les conventions ne semblent pas naturels, ne finissent pas par affadir ou restreindre le sens ?

SC:

Je ne pense pas qu'il soit possible de le savoir, ça fait partie du risque, on ne peut pas savoir avant que ce soit fini, ou même plus tard, que le livre ait été ou non un succès. D'ordinaire on peut facilement identifier les ratés, quand ce sont des choses visiblement surfaites ou dont la mise en page est vraiment surchargée, comme pour le magazine *Wired* par exemple. La prolifération de kits d'édition sur ordinateur a probablement rendu l'édition accessible à plus de gens qu'avant, et ainsi on voit un tas de choses surfaites, surproduites à cause du nombre de choix possibles. Je pense qu'il y a toutes les raisons de s'inquiéter, je ne suis pas sûr que cela soit une bonne chose mais il est sans doute trop tôt pour se prononcer.

OB:

Pensez-vous qu'être éditeur indépendant aujourd'hui aux Etats-Unis a quelque chose d'héroïque, quand on voit la concentration dans le secteur de l'édition, la précarité du réseau de distribution indépendant et la disparition des petites librairies, remplacées par les supermarchés du livre type Barnes and Nobles ? Dans son introduction à *A Secret Location on the*

Lower East Side, Jerome Rothenberg (17) aborde la notion de marge. Quelle relation avez-vous avec les marges, comment concevez-vous vos liens entre la poésie, vos activités d'édition, et l'idée de marges?

SC:

Ces liens se trouvent et se font justement dans les marges : l'écriture elle-même, la fabrication des livres, la publication, et la distribution se font dans les marges. L'économie est un facteur de marginalisation. Comment faire? Comment payer ? Comment produire des livres qui ont un public de quelques centaines ou au mieux de quelques milliers de gens, dans un contexte où la distribution appartient à de grands groupes ? Où ce genre de livre - livres de littérature sérieuse ou livres d'art - ne sont pas assez aguicheurs ou n'ont pas l'attrait qui leur vaudrait une place sur les rayons de Barnes and Nobles ? Et même s'ils avaient un attrait quelconque, je pense que ça ne serait pas d'une grande utilité, vu que le contenu, le texte reste une pierre d'achoppement, c'est quelque chose de difficile, il n'y aura jamais un public plus important, quel que soit le prix ou la distribution. Je ne pense pas que ce soit ça qui bloque.

OB:

Mais alors qu'est ce qui bloque ? Pensez vous qu'il soit de plus en plus difficile de publier les livres qui vous intéressent ?

SC:

Je pense que ce qui est difficile, c'est d'attirer l'attention sur ce que nous faisons, de vendre les livres, les placer dans le circuit de distribution, traiter avec les représentants, les distributeurs, les libraires, les acheteurs de livres, et tout le bazar - c'est ça qui est difficile. Fabriquer le livre, le préparer pour le lancer, ça ce n'est pas dur. Ensuite, une fois que c'est fait, le mécanisme entier s'effondre parce qu'il n'y a pas de place dans notre société - même si c'en est devenu un cliché - il n'y a tout simplement pas de place économiquement viable pour ce genre de littérature. Il n'y en a pas et il n'y en aura probablement jamais.

OB:

On m'a dit qu'il y a environ 20 ans, New York regorgeait de librairies. Aujourd'hui pour trouver les livres de Granary il faut aller à la librairie Saint Mark, je suppose, ou dans quelques autres. Pensez vous qu'il y a aujourd'hui moins d'endroits où on trouve vos livres ?

SC:

En ce qui concerne les livres normaux, ils ne peuvent pas être plus disponibles qu'ils ne le sont déjà, étant donné ce qu'ils sont, étant donné qu'il y a rarement de critiques ou d'entrefilets dans les journaux ou bien dans les revues littéraires. On ne peut attendre d'une librairie qu'elle les présente quand il y a aussi peu de chance pour que le livre soit effectivement vendu. Ainsi, c'est une discussion qui à mon avis ne débouche sur rien de satisfaisant. Je pense que d'un côté, l'internet a nivelé les choses, de sorte que tout est disponible si vous le voulez. Si vous savez ce que vous voulez, vous pouvez l'obtenir, vous n'avez pas besoin des librairies indépendantes pour trouver vos livres - c'est cependant mieux si ces librairies existent, parce qu'on veut pouvoir feuilleter le livre et le regarder. Je connais des gens qui n'achètent pas de livres sur internet pour cette raison, ils veulent avoir le plaisir de tomber sur un livre, ils aiment les rencontres dues au hasard. Mais en ce qui me concerne si je veux un livre, et je sais lequel, je me connecte et j'achète.

OB:

Votre distributeur, DAP, s'occupe seulement d'art ?

SC:

Oui, ils sont spécialisés dans l'art, la photographie, l'architecture et la mode. Je suis allé vers eux au départ parce que je connaissais la directrice. Le premier livre que j'ai publié était *The Century of Artists' Books* et il semblait rentrer dans leur domaine de compétences. Je n'avais pas prévu de faire quoi que ce soit d'autre, j'avais besoin d'un distributeur pour un livre, et aujourd'hui j'en suis rendu à 30 ou quarante livres distribués par eux. Je fais aussi parfois appel à Small Press Distribution (18), ils distribuent tous les livres de poésie.

OB:

Avez vous des relations particulières avec des librairies ? Granary au départ était une librairie...

SC:

Pendant quelques années, Granary était une galerie, située à Soho. A une certaine époque elle a ressemblé à une sorte de librairie, et ensuite pendant quelques années elle a plutôt eu l'air d'une galerie d'art qui tentait d'exposer des livres en tant qu'œuvres d'art, et ensuite elle a arrêté d'organiser des expos et s'est concentrée sur les publications. Il n'y a pas de connections particulières du tout avec des librairies.

OB:

A un moment dans *A Secret Location on the Lower East Side* on lit qu'« au moins pendant un certain temps, les grosses maisons d'édition de New York et d'ailleurs ont montré un certain intérêt pour la littérature contemporaine » (p.41). De quelle façon cela a-t-il changé ?

SC:

Tom Clark (19) m'a expliqué que selon lui cet intérêt éphémère des grosses maisons pour l'écriture expérimentale était le produit des années 60, c'était juste une illumination, il n'y avait pas d'intérêt réel, c'était juste « peut être que ça va marcher, peut être pas » et puis c'est tout, ensuite ils ont laissé tomber très rapidement. Ce qui s'est passé, c'est que certaines des petites maisons d'éditions parmi les plus intéressantes ont grandi, elles se sont établies, elles sont devenues des maisons d'éditions avec une distribution énorme : New Directions (20), City Lights (21), Black Sparrow, or Sun and Moon (22), par exemple. Ainsi, si quelqu'un veut être plus ambitieux, il est possible de sortir des livres comme s'il s'agissait de livres grand public et de les faire distribuer - c'était une des idées derrière Something Else Press. Dick Higgins consacrait tout son temps à rendre l'avant garde accessible à tous, et ainsi il a fait des livres qui avaient l'air de livres normaux, il avait des représentants, il avait un circuit de distribution, il était présent à divers salons du livre, il essayait d'agir comme un éditeur commercial. Le résultat de cette tactique est qu'il a atteint un certain degré de succès, ses livres sont disponibles dans de petites librairies dans tous les Etats Unis, ils sont partout, il a vraiment réussi à placer ses livres à droite et à gauche. Il avait l'énergie pour le faire, et il avait l'esprit d'entreprise, ce qui est à mes yeux un facteur considérable pour le succès ou la faillite d'une petite maison d'édition.

OB:

Je vais terminer par une question sur votre site internet : www.granarybooks.com. Votre site

donne un excellent aperçu de vos publications, vous avez même mis en ligne certaines des collaborations entre écrivains et artistes. Que pensez-vous de l'internet et des nouvelles possibilités éditoriales sur la toile ? Est-ce que vous concevez l'internet comme un nouvel espace pour l'édition ?

SC:

Je pense que l'internet est très intéressant pour beaucoup de raisons mais je ne suis pas sûr que cela soit vraiment un espace approprié pour l'édition. En tant qu'utilisateur et lecteur, je n'ai pas vraiment envie de lire sur internet, je n'ai pas envie de rentrer dans une oeuvre littéraire dans ces conditions, de même que les CD ROMs ne me donnent pas envie de lire. Je ne me sers pas énormément d'internet et certainement pas en tant qu'éditeur : ce n'est pas un espace que j'ai envie d'investir pour publier des textes. En revanche, c'est un endroit formidable pour découvrir quelque chose, pour se faire une idée et ainsi revenir ensuite vers l'aspect matériel, physique, humain de l'oeuvre. Je ne perçois absolument pas l'internet comme une menace pour l'édition : pour Granary, j'ai constamment à me préoccuper de menaces beaucoup plus immédiates et réelles! L'internet n'est pas non plus un moyen de vendre nos livres, c'est plutôt un catalogue détaillé, une façon de rendre l'information disponible pour ceux que cela intéresse et par conséquent, de façon indirecte, cela doit sans doute soutenir l'activité éditoriale.

OB:

Est-ce que vous vendez beaucoup de livres ?

SC:

L'entreprise est indépendante financièrement, nous sommes une entreprise à but non lucratif (23), nous n'avons pas de mécènes, et la famille ne nous donne pas d'argent : donc c'est vraiment une maison qui se nourrit elle-même et qui continue à avancer avec ses propres ressources. Nous essayons simplement de continuer à faire avancer la chose, d'un projet à l'autre. Les éditions limitées peuvent rapporter de l'argent. Je vends aussi des manuscrits et des archives, ce qui finance nos activités. Je vois tout cela comme faisant partie d'un tout, je pense que les livres d'étude, les livres à caractère historique et sociologique que nous publions permettent de créer et de maintenir une prise de conscience assez large de ce qui se passe dans le domaine, et pas seulement en ce qui concerne la littérature, la pensée, la lecture. En fait, je suis très optimiste, j'ai espoir en l'avenir du livre, je ne pense pas que nous soyons au terme d'un processus, bien que cela soit peut-être le cas, en tout cas, là n'est vraiment pas mon sentiment. Chaque jour et chaque nouveau projet m'apportent son lot d'espoir, d'énergie et surtout de curiosité !

OB:

Merci Steve de m'avoir accordé tout ce temps.

1. Interview menée par Olivier Brossard et traduite par OB et Claire Guillot.

2. Nous traduisons le terme américain Broadside par feuillet en français : un Broadside est une publication d'une page, souvent un poème, ou bien un texte court, imprimé en général

sur du papier de qualité et parfois illustré. Quand les Broadside ne sont pas vendus dans des éditions de luxe, l'éditeur ou bien l'écrivain en distribue des exemplaires à des amis, ou bien au public lors d'une lecture.

3. A New York.

4. The Jargon Society est une maison d'édition indépendante fondée en 1951 par Jonathan Williams, elle a son siège en Caroline du Nord.

5. Something Else Press a été fondée en 1964 par Dick Higgins et a été associée au groupe d'artistes Fluxus.

6. Coracle Press a été fondée en 1975 par Simon Cutts. La maison d'édition se trouvait à Londres avant de s'installer à Tipperary en Irlande.

7. Poète américain fondateur du mouvement objectiviste. « A » (sections un à sept) a été publié en France dans une traduction de François Dominique et Serge Gavronsky par la maison d'édition Ulysse Fin De Siècle.

8. Poétesse américaine associée au mouvement des Language Poets.

9. Artiste new yorkaise.

10. Artiste new yorkaise.

11. Poétesse américaine.

12. Poétesse, traductrice et co-directrice de la maison d'édition Burning Deck établie à Providence.

13. Poète américain co-fondateur du mouvement de la Language Poetry.

14. Poétesse américaine liée à la seconde génération de l'Ecole de New York.

15. Poète américain lié au groupe de la Black Mountain.

16. Livre qui fait état de la révolution dans l'édition indépendante à New York des années 1960 aux années 1980 : c'est une époque d'effervescence littéraire, foisonnement de revues et naissance de petites maisons d'édition.

17. Poète américain.

18. Distributeur qui a pour vocation de distribuer les maisons d'édition américaines indépendantes : www.spdbooks.org.

19. Poète américain.

20. Maison d'édition fondée par James Laughlin à New York et qui a publié un certain nombre

des grands poètes et écrivains américains du XXème siècle.

21. Maison d'édition fondée par Lawrence Ferlinghetti à San Francisco et qui a publié à ses débuts tous les auteurs de la Beat Generation.

22. Black Sparrow et Sun and Moon sont deux maisons d'édition indépendantes de la côte ouest des Etats-Unis et qui publient de la littérature contemporaine de grande qualité.

23. aux Etats-Unis, « a non-for-profit organization ».

Interview avec Damon Krukowski¹

« Je pense aux poètes comme à des scientifiques littéraires » : De Picabia à Johnny Halliday

OB : Exact Change publie des "Classiques de la littérature expérimentale" : comment réconciliez vous les termes "classiques" et "expérimental"? Quand et comment est-ce qu'un texte dit expérimental devient-il un classique de la littérature? Et quand il le devient, en quoi sa réception et sa relation au grand public sont modifiées? Quels sont les risques encourus?

DK : Voilà d'excellentes questions que les éditeurs ne se posent pas assez souvent parce qu'ils sont pris dans leur routine et dans leur activité commerciale. Oui, les termes « classiques » et « expérimental » tirent chacun dans une direction, ils s'opposent même l'un à l'autre. Nous utilisons l'expression « les classiques de la littérature expérimentale » dans les documents publicitaires d'Exact Change car cela nous permet d'énoncer en quelques mots notre ligne éditoriale et d'expliquer ce que nous faisons aux libraires, c'est à dire, publier des oeuvres expérimentales qui sont passées dans la culture et le vocabulaire de l'avant-garde. Une expression plus précise pourrait être « oeuvres historiques de l'avant-garde ». Mais ça fait un peu poussiéreux et cela ne donne pas vraiment envie de lire !

Et donner envie de lire est notre souci majeur, car nous avons fondé la maison d'édition sur des principes démocratiques : nous voulons partager notre passion pour ces oeuvres avec le plus grand nombre de gens possible. Nous aimons tirer ces livres mystérieux de l'ombre, pour que des lecteurs qui n'en auraient pas la possibilité puissent les découvrir. Les aficionados de l'avant-garde littéraire connaissent sans doute déjà la plupart de nos titres, mais je crois que nos livres séduiront ceux qui commencent tout juste à découvrir et à suivre cette piste. Et je dirai que même les aficionados trouveront un ou deux titres qui leur plairont.

OB : D'un point de vue historique mais aussi contemporain, quelle est votre conception de l'avant-garde, de son rôle et sa place en littérature ?

DK : Notre relation au grand public est un peu complexe : nous voulons ouvrir l'avant-garde au plus grand nombre, mais nous pensons vraiment que l'avant-garde doit savoir se suffire à elle-même, nous croyons à la validité du travail, de l'oeuvre qu'un individu ou un petit groupe crée même si leur divorce avec un large public est consommé ; c'est la beauté d'un travail fait pour lui-même, pour l'artiste, ou le groupe. Je pense que nos différents principes, souscrire à une avant-garde sans réelle audience tout en voulant populariser ses oeuvres, coexistent à condition de considérer le terme « avant-garde » dans une perspective historique, comme quelque chose qui arrive et existe à un moment et à un endroit donnés, et non pas comme quelque chose qui a toujours existé et qui existera toujours.

Si en revanche, l'on prend « avant-garde » au sens de nouveau ou choquant, alors je crois

1. Damon Krukowski, poète-auteur-compositeur-interprète-éditeur, entretien réalisé quelque part entre Cambridge, Mass. et Brooklyn, N.Y., par courrier électronique en mars 2001; traduit de l'américain par Olivier Brossard.

qu'on passe à côté de ce que nous voulons faire, notre projet n'a plus de sens vu sous cet angle. Ce n'est vraiment pas notre façon de concevoir les choses. Peut-être voyons-nous ainsi les choses car nous avons grandi à une époque où le culte de la nouveauté se limitait souvent à un phénomène prévisible, ennuyeux et commercial. Pour vous donner un exemple, je ne m'intéresse pas vraiment à ce que 'on nous vend aujourd'hui comme le nouvel art britannique. Et par ailleurs, je crois comprendre qu'ils n'ont pas de problèmes à trouver un public !

OB : Pourquoi une telle emphase sur Dada, le surréalisme, la Pataphysique...etc ? Est-ce uniquement par volonté de publier des oeuvres dont vous estimez qu'on les a trop longtemps négligées aux Etats-Unis ? Ou est-ce parce que vous pensez que ces mouvements étaient vraiment les dernières avant-gardes et qu'à côté la scène littéraire contemporaine est plutôt frileuse et timorée?

DK : Je n'exclue pas de publier d'autres genres de titres que ceux que nous publions déjà, mais je crois que notre catalogue est à la croisée entre nos intérêts, nos goûts et ce que les circonstances nous incitent à faire. Les livres que nous publions sont des oeuvres qui doivent être disponibles en Anglais. Cela dit, je pense que Naomi et moi-même avons une prédilection pour les oeuvres littéraires du début du siècle. Ce n'est pas parce que nous pensons qu'il ne se fait rien d'intéressant aujourd'hui. Mais ni Naomi ni moi-même ne sentons que nous avons les qualités requises pour nous plonger dans la littérature très contemporaine, tout du moins en tant qu'éditeurs. Il faut par exemple avoir cette grande qualité qu'est la tolérance, c'est à dire une attitude moins partisane, plus ouverte, plus catholique en un sens à l'égard de l'art en général, des artistes et des écrivains. Nous sommes très exigeants et c'est pour cela que nous faisons même parfois la fine bouche. Il suffit de voir le peu de titres que nous avons publiés pour l'instant par rapport à l'immensité de l'histoire littéraire !

Quand nous pensons à d'excellentes maisons d'édition qui publient de la littérature contemporaine, nous pensons à Rosmarie et Keith Waldrop de Burning Deck, à James Laughlin de New Directions et Lawrence Ferlinghetti de City Lights, à Barney Rossett de Grove Press ou encore Dick Higgins de Something Else etc... Ce que nous voyons chez tous ces gens, c'est une forme de générosité à l'égard d'oeuvres, de travaux qui peuvent avoir leurs défauts mais qui sont tout de même intéressants et qui trouvent ainsi grâce à leurs yeux. Pour nous, il est plus facile de trouver la perfection, ou tout du moins d'oublier les défauts à posteriori, c'est à dire en ce qui concerne des oeuvres littéraires qui ont une histoire, qui ont vécu.

OB : Sur votre site internet www.exactchange.com, vous dites que « beaucoup de titres publiés aujourd'hui par Exact Change furent à l'origine publiés par de grosses maisons d'édition, surtout dans les années soixantes, puis par la suite sont devenus indisponibles, épuisés ». Pensez-vous qu'ils n'ont pas été ré-édités à cause de leur nature expérimentale, satirique, parfois cynique voire anarchique, à cause peut-être de leur vertu iconoclastes ? Ou bien croyez-vous que ce sont des titres qui, tout simplement, ne se vendent pas assez bien pour les grosses maisons d'édition ?

DK : Je crois que les grosses maisons d'édition n'accordent plus la moindre attention à l'idéologie des livres qu'elles publient; si tel était le cas auparavant, alors peut-être est-ce quelque chose qui a changé avec l'avènement du capitalisme triomphant dont nous sommes aujourd'hui témoins. En d'autres termes, peut-être suis-je trop marxiste pour penser que ce phénomène a quelque lien que ce soit avec un problème de nature idéologique ! Mais le

métier d'éditeur et l'activité éditoriale ont considérablement changé aux Etats-Unis depuis les années 60. En parallèle avec le mouvement général de l'économie aux Etats-Unis, le monde de l'édition a été soumis au phénomène de concentration des capitaux : il existe aujourd'hui un petit nombre de grosses maisons d'édition, quelques énormes chaînes de librairies qui ont des magasins partout dans le pays. Et puis ceux qui restent, ceux qui ont une maison d'édition indépendante ou bien qui ont une petite librairie, ceux qui n'appartiennent à aucun grand groupe ou chaîne, et bien ceux-là pourraient disparaître demain et les gros de l'édition et du livre ne s'en apercevraient absolument pas. Ces groupes énormes de l'édition ou de la librairie n'ont que faire de tels titres obscurs. La dernière fois qu'il y a eu un espoir de voir ce genres de titres atteindre le grand public était dans les années 60, et c'était une époque non seulement de bouleversements idéologiques mais aussi d'explosion démographique. Les jeunes voulaient ces livres, et les maisons d'édition se faisaient un plaisir de répondre à la demande des jeunes consommateurs. Une fois cette mode passée, les grosses maisons d'édition ne voyaient pas pourquoi elles continueraient. Cela dit, je suis sûr qu'elles se remettraient à publier tout Jarry par exemple si *Ubu Roi* devenait un jeu vidéo à la mode chez les adolescents!

OB : Quand vous dites qu' « Exact Change est le miroir, le reflet des classiques de Penguin ou bien de The Library of America », qu'est ce que cela implique pour votre ligne éditoriale, pour votre relation au monde et au marché de l'édition ? Si l'on s'amusait à jouer le jeu des comparaisons, est-ce que l'on pourrait comparer ce miroir au portrait funéraire sur la couverture du « Poète assassiné » d'Apollinaire (livre publié par Exact Change), un portrait et un reflet fragmentés, déformés?

DK : Ce portrait est en fait une photo prise par le père de Naomi, il fait partie d'une série de photos prises dans un cimetière juif de New York, où les pierres tombales ont de petites photos sur email incrustées dans la pierre. Le père de Naomi a photographié ces photos, pour montrer ce que ces images sont devenues. Ces portraits ont été rassemblées dans un livre que Naomi vient de finir et qui s'appelle « *Mount Zion* », c'est publié par D.A.P. (Distributed Art Publishers) à New York. En ce qui concerne l'idée de reflet et de miroir, c'est une allusion à Lewis Carroll dont nous nous servons pour dire que nous nous plaçons de l'autre côté du miroir de l'édition commerciale. Et s'il existait un monde où ces livres seraient des classiques Penguin ? Bien sûr, Alice regarde en fait sa propre chambre dans le miroir. Ces livres sont des classiques. Seulement, ils ne sont pas publiés par Penguin !

OB : Quand avez-vous commencé Exact Change ? Qu'est-ce qui vous a poussé à commencer une maison d'édition ? N'avez vous pas commencé avec une revue ? J'ai vu le premier numéro de la revue Exact Change avec des textes de Michael Palmer : est-ce que vous vous intéressez toujours à la littérature contemporaine par ce biais-là?

DK : Ce "Yearbook" que vous avez vu avec Michael Palmer sur la couverture n'a été publié que plus tard, bien après que la maison d'édition a été lancée. En fait, nous avons bien commencé par une revue que nous faisons chez nous avec les moyens du bord quand Naomi et moi étions encore à l'université. Nous nous inspirions des petites revues des années 20, bien que nous nous ne nous intéressions pas tant à la littérature qu'à tout ce qui avait trait à la notion de paysage. C'est en fait comme cela que le nom est né : Exact Change est un panneau que vous pouvez voir partout sur les autoroutes aux Etats-Unis, quand vous devez passer au péage. C'était aussi écrit sur les portes des bus pendant notre enfance à New York. Nous aimions le fait que l'expression puisse être comprise comme un impératif : ayez la somme exacte.

Quand nous publions la revue, nous nous intéressons tout particulièrement à la beauté et aux côtés absurdes du paysage américain : côte à côte le sublime de la nature et le grotesque d'un monde construit, artificiel. Nous avons trouvé des échos, des préoccupations semblables chez les surréalistes. Nous avons commencé à publier des livres peu après. Quand nous avons commencé, nos études étaient bien avancées, nous faisons aussi de la musique. Nous connaissions beaucoup de gens qui avaient des labels de musique indépendants et nous nous sommes dits, pourquoi ne pas faire la même chose pour les livres ?

A l'époque, j'étudiais avec le poète Charles Simic, il n'enseignait pas à Harvard où nous étudions mais à l'université de New Hampshire. Et comme c'est une université d'Etat, il est possible de suivre un cours sans que cela ne coûte trop cher. Donc j'y allais une fois par semaine pour assister à son cours. J'avais suivi des cours sur la poésie à Harvard, avec Seamus Heaney et d'autres professeurs mais je ne peux pas dire que je m'entendais très bien avec eux. Charles Simic avait traduit et publié des livres de poésie d'Europe, dont des livres des surréalistes, je les avais tous lus et adorés. Par ailleurs, il a cette passion pour ces américains étranges que sont Emily Dickinson et Joseph Cornell. Donc j'ai décidé que je travaillerais avec lui plutôt. Au fil des ans nous sommes devenus amis et un jour, je lui ai donné la petite revue que Naomi et moi avons publiée. Nous l'avons simplement faite nous-mêmes, nous avons tout tapé sur une vieille machine à écrire IBM et Naomi avait bien sûr fait la mise en page. Cela avait plu à Charles Simic.

Il nous a alors demandé si cela nous intéresserait de publier un petit livre. En fait, il avait un manuscrit dont son éditeur n'avait pas voulu, car il s'agissait de poèmes en prose et son éditeur pensait que les poèmes en prose n'intéresseraient pas les gens qui d'habitude achètent des livres de poésie. J'ai donc pris le manuscrit pour le lire à la maison, et nous avons là à nos yeux le meilleur livre qu'il avait écrit, nous l'avons vraiment aimé. Nous nous sommes donc dit : « pourquoi pas, allons-y pour publier le livre ! » Naomi pourrait faire la mise en page et nous apprendrions bien sur le tas comme tous nos amis avec leurs labels de musique. Donc je suis allé voir Charlie et je lui ai dit que nous aimerions publier son livre. Mais avant que nous ayons fini de tout préparer pour la publication du recueil, son éditeur avait décidé de changer d'avis et de publier le livre quand même. En fait, le livre a ensuite reçu le Pulitzer Prize.

A la place, Charlie nous a donné d'autres poèmes et c'est ce qui est devenu le premier livre de la maison d'édition Exact Change : « Nine Poems : A Childhood Story » de Charles Simic. Pour la mise en page, Naomi a fait en sorte que le recueil ressemble à un livre pour enfants, ce sont de grandes pages avec de gros caractères. C'est un très beau livre. Nous nous sommes rendus compte ensuite qu'aucune librairie ne voulait du livre parce qu'il ne tenait pas sur les étagères ! Nous avons continué et avons publié deux autres livres assez courts, « *Shallow-Water Dictionary* » de John Stilgoe, qui était le professeur de Naomi et dont le livre reflétait notre intérêt premier pour les études sur le paysage, et le livre de poèmes surréalistes, « *Ralenti Travaux* », dans une traduction de Keith Waldrop. Nous avons alors compris comment nous y prendre pour mettre en page et imprimer un livre entier, et le livre suivant fut les « Blue Octavo Notebooks » de Kafka.

Notre ligne éditoriale a peu changé depuis, nous publions des oeuvres littéraires historiques plutôt que contemporaines. Pour revenir à votre question, le « Yearbook » fut, après le livre de Charles Simic, notre unique tentative de publier de la poésie contemporaine. Nous avons

dans l'idée de faire une grosse anthologie, semblable à la publication annuelle de *New Directions*, un mélange de textes récents et d'autres plus anciens. Nous en sommes très fiers mais cela a été un désastre commercial au point que la maison d'édition a failli couler. Nous aimerions continuer la série des *Yearbooks* mais nous n'avons pu nous le permettre pour l'instant.

OB : Vous publiez beaucoup d'auteurs français de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème} : comment voyez vous leur influence sur la littérature américaine, (y compris sur vos écrits) et de façon plus générale sur la pensée et la philosophie américaines ?

DK : Je ne sais pas trop pour la philosophie américaine mais il est vrai que ces livres ont influencé la littérature américaine, et surtout la poésie. J'ai parlé de Charles Simic, il m'a incité à lire tous ces auteurs. John Ashbery aussi m'a donné des pistes de lecture. Les *Waldrops*, Paul Auster, Harry Mathews, Jerome Rothenberg, la liste est longue des écrivains américains qui n'ont cessé d'attirer l'attention sur l'avant-garde européenne. Je crois que les oeuvres de ces écrivains américains adhèrent aux principes et thèmes de l'avant-garde littéraire française parce qu'elle représente un héritage formel, aussi important que l'héritage linguistique transmis par les écrivains britanniques et américains.

Vous connaissez la vieille expression qui dit que la poésie est intraduisible. Charles Simic a fait remarquer que c'est en fait peut-être le contraire, peut-être que la poésie c'est précisément ce qui survit à la traduction. On trouve cela chez Ashbery aussi quand il dit que ce qu'il l'intéresse c'est la manière dont une même chose peut-être écrite de différentes façons. La traduction est elle-même un processus poétique de ré-écriture. Les poètes latins ont ré-écrit les Grecs, les anglais ont ré-écrit les poètes latins. C'est une vieille tradition, mais il me semble qu'elle a été interrompue par les politiques nationalistes des temps modernes, qui insistent sur tout ce qui a un caractère national, le langage, le « génie », etc...

Au cours de mon éducation, on m'a asséné cette idée de la poésie, celle qui insiste sur la musique du langage, etcetera etcetera. Je ne crois pas à tout cela. Peut-être y a-t-il des gens qui sont naturellement doués et préposés à la maîtrise de leur langue mais je ne pense pas que cela soit un élément nécessaire pour être poète. Je pense que cela peut même constituer un obstacle. Un peu comme ces musiciens qui ont une telle facilité pour tel ou tel instrument qu'ils ne jouent jamais rien d'intéressant, tout ce qu'ils jouent sonne bien, donc ils s'arrêtent là. Ils deviennent de bons musiciens de studio pour faire des enregistrements publicitaires à Los Angeles mais vous ne voudriez pas les écouter quand ils sont livrés à eux mêmes. En ce qui me concerne, je me suis rendu compte que les deux poètes américains contemporains qui m'ont le plus influencé sont Rosmarie Waldrop et Charles Simic, deux écrivains dont la langue natale n'est pas l'anglais.

OB : Rencontres du troisième genre : comment, par quel hasard, et où est-ce que Guillaume Apollinaire et John Cage, Raymond Roussel et Morton Feldman, Danton Welch et Francis Picabia (pour n'en nommer que quelques uns) se rencontrent-ils ?

DK : Chez nous, dans notre maison ! A moins que cela ne soit à une fête donnée par Marcel Duchamp.

OB : A quel point est-il difficile de publier des livres aujourd'hui ? que pensez-vous de l'état, de la place et du rôle de l'édition indépendante aux Etats-Unis ?

DK : Je pense que l'édition indépendante est la seule forme d'édition intéressante aux Etats-Unis, à part une poignée de presses universitaires et quelques bons livres qui sortent de temps en temps des grosses maisons à vocation littéraire ou artistique. Comme je l'ai déjà dit, l'édition et la librairie indépendantes deviennent de plus en plus marginales dans l'économie générale de l'édition qui se confond de plus en plus avec l'énorme marché du divertissement. Mais la marginalité fonctionne à deux temps, cela vous donne une certaine liberté au moment même où l'on vous étouffe dans l'indifférence la plus grande. Je pense que c'est une bonne époque pour être éditeur indépendant : bien que nous ayons de moins en moins d'endroits où placer nos livres, ceux qui restent sont excellents. Par ailleurs, les ordinateurs nous permettent de travailler sans avoir trop d'employés, ni trop de fonds. Nous avons de la chance à cet égard car sans toute cette technologie, je ne sais pas si ou comment nous aurions pu monter notre maison d'édition. Nous n'avions pas les fonds nécessaires pour monter une maison de façon traditionnelle.

OB : Vous êtes éditeur, poète, chanteur. Est-ce que vous concevez ces trois activités comme trois parties d'une même action créatrice ? Comment est-ce que le chanteur, l'éditeur et le poète sont liés les uns aux autres ?

DK : Il y a eu une époque où je trouvais que ma vie professionnelle était très fragmentée, étrangement disjonctive. Je me souviens que juste avant de publier mon livret/chapbook avec Burning Deck, j'étais tenté d'utiliser un pseudonyme pour dissocier ma poésie de ma musique et de mon travail en tant qu'éditeur. Rosmarie m'avait alors donné un conseil et m'avait mis en garde en me disant que si je venais à séparer ce que je faisais, il n'y aurait peut-être pas assez de substance pour chacune de ces activités. Et en fait, il est vrai que tout est lié, du moins en mon for intérieur. Même si je n'écris pas mes chansons comme j'écris mes poèmes. Ce sont deux activités différentes. Pour mes chansons, je travaille à partir de clichés tandis que toute ma poésie leur résiste. En fait, j'aime à la fois la pratique et la subversion du cliché.

OB : Vos poèmes en prose sont vraiment exact changiens : qui, quels auteurs vous ont influencé ?

DK : J'ai bien peur qu'en effet il me soit difficile de cacher mon jeu... mais mes lectures sont éclectiques et mes sources d'inspiration sont souvent non littéraires à proprement parler : en ce moment je suis en train de lire la Torah et des commentaires et je m'intéresse à la notion de mémoire collective. J'ai passé mes premières années d'université à étudier les sciences sociales et non pas la littérature, et je tiens à cette disposition d'esprit. Je conçois la littérature comme un fait social comme diraient les sociologues. Je ne lis pas de la sociologie pour le plaisir mais je dois dire que c'est la même chose pour la poésie. En fait je pense aux poètes comme à des scientifiques littéraires, je lis leurs oeuvres pour ce qu'ils contiennent d'information et de technique. Et quand je lis pour mon plaisir, je lis des romans. En ce moment, je suis en train de lire Thomas Bernhard, W.G. Sebald, Aharon Appelfeld. Par conséquent, je crois davantage être influencé par les romanciers que par les poètes.

OB : En ce qui concerne votre musique, qui seraient vos mentors, aussi bien dans le domaine de la pop-folk qu'en musique classique et contemporaine (Feldman, Cage) ? Quelle est votre esthétique musicale ?

DK : Des compositeurs comme Cage et Feldman ont influencé mon écriture plus que mes compositions musicales ou mes chansons. En ce qui concerne notre musique, nos influences sont vraiment moins intellos, Dylan, Fairport Convention, etc, etc... les mêmes grands groupes de pop que tout le monde écoute. Et nous avons même des goûts assez commerciaux, à un tel point que nous prenons plaisir à écouter de la mauvaise musique : un de nos péchés pas mignons est d'écouter des stations de radio commerciales quand nous faisons beaucoup de voiture. On n'en est pas encore à écouter une des quarante « top stations » du pays mais plutôt des radios de classic rock, de soft rock, ou bien des crooners de soul music. J'adore tout ce qui est chanson ultra-sentimentale, et vous pouvez trouver de mauvais exemples de ce genre de musique dans des chansons toutes plus horribles les unes que les autres. De bons exemples seraient Robert Wyatt, Sandy Denny, Tim Buckley, voilà des chanteurs dont nous adorons les chansons.

OB : Quelles sont vos prochaines destinations de tournées ? Est-ce que vous jouez avec d'autres musiciens, d'autres groupes ailleurs qu'aux Etats-Unis ?

DK : Nous partons en tournée en Grande Bretagne et dans d'autres pays d'Europe en mai. C'est la tournée pour notre dernier album qui est sorti à l'automne dernier et qui s'appelle « Damon & Naomi with Ghost », un album que nous avons fait avec nos amis le groupe japonais Ghost. Pour la tournée de mai, nous allons jouer en trio avec le guitariste de Ghost, Michio Kurihara. C'est un des meilleurs musiciens avec lequel nous ayons joué, donner ces concerts avec lui va être un réel plaisir. Nous avons tourné avec lui à l'automne dernier aux Etats-Unis et nous voulions qu'il nous accompagne en Europe, aussi pour qu'il ait l'occasion de jouer devant un public nouveau, différent.

Nous aimons beaucoup collaborer, quand c'est cohérent du point de vue musical, et jouer avec des musiciens qui ne sont pas américains est souvent enthousiasmant. En France, nous avons donné un concert une fois avec Dominique A. et François Breut, ils nous avaient invités à un festival à Nantes où ils habitent et nous avons passé une semaine là-bas à écrire des chansons ensemble. J'ai fini par décider de chanter une chanson de Johnny Halliday à ce concert, Dominique and François avaient suggéré cela en blaguant mais cela m'avait énormément plu! C'était "Je suis fou," chanson tiré de l'album monumentalement mauvais "Hamlet Halliday." "Je suis fou comme une tomate . . . ". C'était à se tordre de rire mais, en même temps, c'était aussi émouvant, curieux non ?!

Poèmes de Fabienne Courtade:

« Lenteur d'horizon »

tremblement
perte infinie

Rien d'autre ne peut nous apparaître

La beauté du monde
(comme nous descendions à lui

nappe luisante
vaine rumeur

mer qui étreint
à longueur de jour
ce même jour qui se lève

*(nous restons là
un jour de plus*

et nous regardons
jour après jour

cette main qui ne sait jamais
ce que donne
l'autre main

L'Aurore, derrière de hauts
murs

demain, en flammes
d'arbre en arbre
dans ce désert,
cette pluie

les premières et les dernières syllabes

de ce qui se tait

voie lactée, peut-être
monceau de ruines
limbes où tourner
et
les progrès de l'ombre
sur notre corps

(la splendeur
d'une après-midi
arrimée à des cendres

au centre, on y glisse lentement
ou bien, on y explose
avec un même acquiescement

sur la blancheur
des voiles
une seule
levée de fleurs jaunes

aux confins

mais,
le
silence

et nul bruit

dans son été

reflux des soleils
battement sous
le cœur
qui veille

le corps se retourne
dans un désordre
d'étoiles

(
s'enfoncé

passe le jour
à la vitesse
des pierres

ciel
comme une flaque
ou une clôture

Ainsi, tout a cessé
les matins de printemps

(
les vagues hautes
des marées les appels au loin

d'une mer *rugueuse et pure*

d'une mer qui tombait
(d'un homme
qui appelait

à une extrémité de ce même corps

écharde
avec une empreinte
écarlate

lenteur d'horizon

seul des bruits épars
des secondes

des terres
sous nos mains

passant de la ténèbre aux
limbes

des limbes à une tache solaire

Poèmes de Kimberly Lyons:

Avenue Neptune

Contrefaçon gribouillée d'un
animal blanc sur noir

Procession de centre commercial, la
laverie,

rouge comme une langue.

Tentacules caduques

et autres arbres à
bras.

Les complexités russes,
trouver un signal

s'arrêter ici dans le passage.

L'arc d'un cyclone qui
traverse sans cesse à grand bruit

son cousin pâle et bleu

le ciel
avec ces mots :
« entrée interdite ».

Chez Es Saada

Où se trouve cet endroit
Voilà bien une question à la con
C'est vrai, enfin,
vaut-il mieux devenir meilleur
et meilleur encore à un jeu défini
ou bien foirer
à tous les coups
dans une situation qui pourrait n'être
qu'un jeu

qui gagne en ampleur

jusqu'à ce que
pour plaisanter, tu fasses une grimace
aux soi-disant joueurs,
et te rendes compte
à leurs réponses
spontanées qu'ils ne sont pas

pour de bon « en train de jouer »
« à ce jeu »
mais de faire « quelque chose d'autre »

Et tu avais bien indiqué
sans équivoque aucune
qu'il y a beaucoup d'endroits
exactement pareils à celui-ci

à vrai dire, de tels
endroits peuvent être inventés
en un week-end.

Dans un désert redoutable

les roses dans leur citerne
près du mur

parfument gaiement l'air
de tout leur artifice.

Lanternes ajourées.

Se heurtent des souvenirs

de ceci, de cela

et pas un n'est capable
de vraiment en compléter un autre.

Billy, je crois que c'était lui,
tira un œuf de
son manteau et une fourchette
de ses cheveux.

Et Susan servit une absinthe.

Faire onduler nos bras à l'arabe

alors que le langage s'engrène tout entier
en perles enkystées.

Je ne veux pas
vous ébouriffer

dit « le chauffeur »
avec ce vent

quelque chose d'un peu plus froid encore

qui fait pénétrer
l'instant présent

comme s'il s'agissait d'un
miroir ancien

cloué au ciment

d'une sensation
du corps
qui

présente l'image à l'air.

Cent vues célèbres d'Edo

Le passé
semble découvrir un champ circulaire
de messages tressés scintillants,
des fossés de boue rouge bordant toutes les routes.
Dans les marges, de sèches égratignures,
pôles cernant le tonnerre, bleu et mort.
Les siècles sont des pôles et
le ciel un défilé
de constellations et de tangentes
qui s'engouffrent dans les profondeurs.
Gestes, explosions
étranglés, palpitations animales.
Un sous-bois
de souches circulaires,
traces de poudre au plafond.
Feuilles de sauge empilées dans un verre,
les cortèges sont
de bleus rouleaux de soie.
Des zones de parole qui
flottent entre nous viennent border nos côtés.

Un tapis de bandes entrelacées couvre cet arrangement.
L'horizon : dentelle âpre
de montagnes de glace et de pins.
L'idée de l'éternel,
un triangle immobile,
les vagues
autour de ceux qui pêchent
des perles pour Leah.
Frémissements d'énergie, cendre blanche
faite nouvelle écorce, surface
qui cerne le visage
aperçu quand on penche la tête
en dehors du bateau.
A la recherche du livre sous l'eau
Ophelia
occluse de paroles
qui ricochent contre les appareils,
son brocart,
abstractions et nominations.
Un éther s'élève
du silo.

Je te cherche toujours
dans cette ville, espère
reconnaître ta porte peut-être ou bien le toit,
cette vieille et étrange mansarde.

Sur les cartes du tarot, deux enfants se rencontrent
et échangent secrets, fleurs et promesses
sur fond de bâtiments jaunes.
Qui sait ce que « cela » peut bien vouloir dire.
Numéro 11. Chasse au renard et arlequin.
Ouragans, thé glacé.
Les taons
pourraient emporter ton sang
sur leurs ailes, on les devine pensifs,
alors qu'ils font la pause sur la table blanche
de notre maison à Kyoto.

Dans « Cent vues célèbres d'Edo »,
les parapluies et les silhouettes pliées par la neige
sont lointaines dans leur précipitation vers les temples
alors que je me cache sous le porche masqué par
une lanterne de papier aussi énorme
que la terre entière.

Axe du futur/passé
vecteur de pensées

ensembles déterminants
d'actions,
ombres transparentes
au bord du virtuel.

En détachant les bourgeons des tiges,
des tas de situations et d'énigmes.
Assemblage de surfaces indéfinies, chaotiques
alors que sous la pluie
l'Empire State Building se dissout
paraissant émerger d'un nuage.
Bazardé dans la rue,
tout un bric à brac fascinant.
Des glands d'or
et de pourpre, trois verres bleu pervenche au milieu des détritrus.
L'abandon de ce à quoi on tient
on s'en débrouille bien, non ? un peu comme
quand on passe au peigne fin causes et tangentes
pour que la perspective
vienne relayer le contexte.
Toute une structure
de relation
mais le point
de convergence dans le vide,
cerné par de sombres déferlantes, est
absent. Abandon à
une sensation d'exactitude
désir de chanter des élégies
dans une autre langue, rituel
effleuré dans le magasin de jouets
du vieux magicien, là où
les récompenses sont sucrées et fugaces alors
que la neige tombe dehors.

La ville allemande où nous sommes arrivés à la tombée de la nuit
s'est approchée avec ses tours d'arbres violacées
et ses maisons médiévales construites en 953,
sur le square complètement vide, les fenêtres des magasins allumées.
Sur le côté de la route,
me suis fumé une cigarette, ai bu une bière et écouté
un opéra à la radio, malgré les parasites,
alors qu'un indéfinissable sentiment de panique s'emparait de moi.

Trouver
le portail, la pièce
verte avec une ampoule et une couchette.
Poisson d'argent, fourchette et radio.
Devant les pompes funèbres Creech

à Middlesboro, Kentucky
attendre que quelqu'un
pas du coin débarque et vous confie
que quelque chose va se passer.

Miss Jane Bowles va se joindre à nous
pour un cocktail « Minuit Noir »
sous la véranda
avec Miss Jean Rhys et ses bijoux en strass.
Apparition et matérialisation d'une excursion aux cloîtres.
Un labyrinthe.

Les chemins, internes.

Abrégé d'histoire de la peinture

Les cônes et cubes d'une ville idéale
s'élèvent de l'autre côté du lac,
une eau marron et plissée
sentant les aigrettes
et les phalènes. Et je me suis brièvement
endormie hier à côté du secrétaire
et j'ai fait un rêve, tel un spasme.
Des nuages se déplacent en masses, menaçants, au des-
sus
de l'océan.
Je tête mon canard violet.
Je frappe ma cuillère avec le sol.
J'en appelle à
l'ombre d'un saint
tombé sous son cheval.

Averse

Aujourd'hui, Lauren, Lorna &
moi avons traversé la 2ème rue
pour visiter
le cimetière
où
Preserved Fish
est enterré &
avons vu un geai bleu
manger un oiseau mort
à toute allure.

Sur le trottoir
un talon haut
à l'intérieur d'une valise
remplie de pluie.

(Preserved Fish, qui est le nom d'un commerçant et notable new yorkais du XIXème siècle, veut aussi dire en anglais Conserve de Poisson / Poisson fumé. Preserved Fish est enterré à Manhattan dans un petit cimetière sur la deuxième rue (au niveau de la première avenue) en face de l'Anthology Film Archive.)

Attractions au bord de la mer

Quand le train est entré en gare,
des rectangles blancs
sont tombés de mon sac.
Une besace
rongée de part
en
part.

La couleur bleue de
mains transformatrices
en bois
serpente depuis
la sainte proue.

Chaises en Formica orange
et des bouts
de chewing-gum adoucissent

le matin droit
et épousseté. La copie
de son paysage

« peinture fraîche »

D'habitude ça venait
en fragments agités et introvertis

devant être assemblés d'une
façon chimérique et pourtant magnétisée.

Les lamelles verticales
des surfaces
de la gare
et des myriades de monuments

portant des inscriptions

ressentis comme des signes
partiels, des pulsations

plonge
l'écrivain dans un rôle passif

et la gare tel un atelier
langoureux

le long de la voie de
ses arrivées.

Murs barbouillés d'une

vague de signes écrits à la main

une translucidité orange

tourne dans sa tête
charnue.

Les facettes blanches et bouffantes
d'une salle gigantesque.

Assise sur mon siège j'avance,
j'essaie de converger vers
le point de rencontre
des variations
extatiques
qui, en leurs seuils,
offrent résistance aux expériences
humaines.

Nous voyageons, simultanément,
vers notre destination

attractions au bord de la mer.

Poèmes de Ron Padgett:

Sur la tombe d'Apollinaire

La mort de Guillaume Apollinaire suscite toujours un sentiment de tristesse et de perte, tristesse à l'idée de sa mort précoce, perte à la pensée des livres extraordinaires qu'il aurait pu écrire. C'est exaltant, songez que s'il avait atteint l'âge de, disons, Eubie Blake, je pourrais lui rendre visite de ce pas ! De l'autre côté de l'océan, âgé mais fringant, Gui...

Il est là bas, bien sûr. Deux mètres sous terre. Quand Blaise Cendrars décrit le cortège funèbre et la tombe, il prétend que quelques minutes à peine après l'enterrement personne ne savait distinguer, entre deux tombes semblables, celle renfermant le cercueil du lieutenant Apollinaire. Cendrars ajoute que lorsqu'il baissa les yeux, il fut pétrifié à la vue d'une motte de terre qui ressemblait comme deux gouttes d'eau à Apollinaire : avait exactement la forme d'Apollinaire. D'autres écrivains comme Allen Ginsberg et Michael Brownstein ont écrit sur cette tombe. Nous sommes tous attirés vers elle.

C'était à la fin de l'année 1965. Je venais au Père Lachaise pour la première fois. C'est un cimetière étrange et merveilleux dont le charme et la clarté surprenantes me mirent d'emblée à l'aise. Quand enfin je trouvai la tombe de Wilhelm de Kostrowitsky, je m'y arrêtai et lui fis face. Tout était baigné d'une merveilleuse lumière gris perle, si française. Je posai mon regard sur la pierre tombale grossièrement taillée qui semblait détonner, toujours moderne. Puis lentement se forma sur la pierre une image vaporeuse, l'image d'une croix. Je fus parcouru d'un léger frisson quand l'image apparut, si légèrement gravée dans la pierre, et quand je regardai de nouveau par terre, je vis Apollinaire se dresser vers moi, raide comme un piquet. Il s'éleva à travers le sol, en une seule volute. Je sentis mon cœur sursauter dans ma poitrine, mais je n'avais pas peur.

Je regardai alentour. Il était parti. Tout était comme avant. Enfin, presque.

En lisant Reverdy

Le vent traversant la tête l'a laissée multiple.

*

Les mots à demi effacés sur le mur de pain.

*

Quelqu'un moude la couleur des oreilles.

*

Elle pense comme et à elle.

*

Un enfant dessine un homme et la terre
Est couverte de neige.

*

Il descend de la nuit
Quand les collines tombent.

*

La ligne tienne s'étend jusqu'à l'infini.

*

Je m'élève au dessus d'une voix inhumaine.

La rue de Rennes

J'ai toujours eu une peur irraisonnée
de la ville de Rennes, en France.
Je n'y suis jamais allé, ne sais
pas vraiment où elle se trouve.
Mais je sais qu'elle s'étale
et me fait peur. Se peut-il que je l'associe
à la rue de Rennes ? Cette rue
qui semblait ne commencer et ne finir
nulle part, toujours grise,
parfois recouverte d'un vernis
de pluie, un jour pluvieux à Paris
au début du siècle,
et quelques années plus tard quand
Pierre Reverdy la descendit
en allant à l'Imprimerie Birault
un manuscrit sous le bras,
il s'agissait de La Lucarne Ovale ! Un recueil dont
j'aimais en secret imaginer
qu'il avait quelque chose à voir
avec un carnaval fou, aux
antipodes de la sévérité de la lumière
propre à l'univers de Pierre Reverdy.
Je le vis marquer un temps devant la porte

de l'Imprimerie et y pénétrer.
Quel sentiment étrange dut-il ressentir
à confier sa poésie moderne
aux mains d'un vieux typographe parisien !
« Voici ma poésie... » commence-t-il
mais le vieil homme se contente d'opiner et de sourire
dans le vide en prenant les pages
dans ses mains. C'est un peu merveilleux.
Dehors, boutonnant son manteau
dans le vent de novembre, Pierre remonte
la rue, soudain accélère et disparaît
dans le lointain. Je
suis seul ici sur la rue de Rennes.

Hommage à Max Jacob

Adieu piqûre et toutes mes ancolies
Dans la tour qui doucement prend garde
Leur plumage yo-yo sur la froide épaule à bombe
Adieu piqûre.

Adieu maison et ses petits toits bleus
Où tel ami en toute saison
Pour nous revoir a gagné de l'argent
Adieu maison.

Adieu ligne de foin dans les porcs
Près de l'horloge ! Oh ! Combien de fois je me suis blessé
Que tu me connaisses comme un appartement
Adieu ligne !

Adieu graisse de mouton ! Mains porteuses d'artères
Sur le petit miroir bien verni du parc
Des barricades blanches couleur couches culottes
Adieu graisse de mouton !

Adieu bords veaux et planches
Et sur la piqûre de notre bateau volant noir
Notre servante avec sa coiffure blanche
Adieu bords.

Adieu ma rivière ovale et claire
Adieu montagne ! Adieu cerisiers !
C'est vous ma casquette et mon conte
Pas Paris.

Baby Rollin

Il y a des choses que
Quand on les a dans la tête
On peut jamais les faire sortir.

Tiens par exemple
Baby Rollin
Paris 1966

Chaque jour je descendais l'avenue
Et voyais ce magasin
Baby Rollin

Pourquoi Baby en France?

Soudain cette image de Rich Rollins dans ma tête
Troisième gardien de base pour les Jumeaux du Minnesota

Autour de Paris

Tout est rond à Paris.
D'abord, la ville elle-même
Intersectée par un arc -
Qui est la section d'un cercle -
Qui est la Seine.
Ensuite les célèbres rayons
Qui partent de l'Arc de Triomphe.
Rondes aussi, les tables des cafés,
Comme les dessous-de-verre (et de nombreux cendriers)
Qui sont posés dessus.
On lève les yeux et les cafés eux-mêmes
Ou tout du moins leurs noms, sont ronds.
Là-bas par exemple La Ronde, La Coupole, Le Dôme, La
Rotonde
Et bien d'autres.
Seule la magnifique Closerie des Lilas échappe à notre
classification
Et pourtant survit à Paris.
Le lilas, c'est rond ?
Les gens ici tournent pas mal en rond
Comme au jardin du Luxembourg
Ou les bateaux font des ronds sur le bassin.
Ainsi font font font.

Et le meilleur pour la fin mais cela va de
soi,
Les tableaux de Robert Delaunay
intitulés *Les Fenêtres*
Et où l'on voit Paris,
Plein de cercles.

Un poème de Tom Devaney:

A la fin du célèbre Catalogue des vaisseaux *pour Suzi Winston*

Quelque chose clochait.

Le passé bascula dans le présent

Sa combine : pas de combine qui tienne.

Debout dans une pièce vidée par bonheur

de tout ce qui pouvait être à sa place, maintenant

voilà, c'était là.

Même si tu arrivais à penser, il fallait y penser à deux fois.

C'était un endroit auquel tu ne voulais pas te fier à cause

d'une odeur familière ou parce que

cette peur qui jamais ne peut traverser l'écran

venait juste de le faire.

Si je pouvais te le dire en face, je le ferais,

Une personne que tu ne connaissais pas mais avec qui

tu voulais te promener, n'importe quel joli coin ferait l'affaire,

parla, immobile quand elle ne parlait pas,

avec sa voix d'alto.

Il faisait froid aussi et j'avais une poche pleine de figues collantes cueillies

dans un jardin municipal rocailleux, elles étaient immangeables;

Depuis cinquante ans, l'horizon urbain faisait art toc;

Nul besoin de te dire tout ce que j'avais à te dire.

Recension de *Other Traditions* de John Ashbery:

Other Traditions

John Ashbery, Harvard University Press c. 2000 168 pages

Ce recueil, qui rassemble les conférences que John Ashbery a prononcées dans le cadre des séries Charles Eliot Norton à l'université de Harvard, se penche sur l'œuvre et la vie de six poètes : John Clare, Thomas Lovell Beddoes, Raymond Roussel, John Wheelwright, Laura Riding et David Schubert, qui ont tous eu une certaine influence sur la poésie de John Ashbery. N'étant ni universitaire ni critique littéraire, l'auteur pense qu'on lui a demandé de faire ces conférences dans l'espoir qu'elles pourraient éclairer sa propre poétique, souvent insaisissable. Cependant, nous dit-il, cette ambition a été déçue. En se prêtant ainsi au jeu du poète discourant sur la poésie, il nous offre toutefois une étude personnelle, intelligente, inspirée et concise de ces six écrivains (pas plus de 25 pages par poète, y compris les extraits des œuvres).

Pour John Ashbery, ces six auteurs ont en commun une absence de reconnaissance. Aucun d'entre eux n'ayant été décoré en grandes pompes ni considéré comme « poète majeur », John Ashbery les présente d'abord comme des auteurs « mineurs » puis finit par ôter les guillemets. Citant Auden, il discute du bien fondé du classement majeur/mineur, et s'arrête un moment sur le sujet. Malheureusement, lui-même continue à utiliser ces termes, au lieu de proposer une classification plus fine. On peut aussi regretter qu'il n'ait pas passé plus de temps à comprendre pourquoi, quand et comment ces poètes (en particulier Roussel et Riding) ont été redécouverts. Ou qu'il n'ait pas replacé l'idée d'Autres Traditions (« autres », à savoir différentes du canon officiel) dans son contexte, au sein d'une histoire littéraire qui comprend déjà de nombreux lignages.

Loin d'adopter le style d'un critique littéraire ou d'un universitaire, John Ashbery a abordé son sujet de façon décontractée, en parsemant son texte d'anecdotes, dans l'esprit de l'École de New York. Il soutient, par exemple, que la poésie ne peut pas être « expliquée », et que les poètes qui prétendent savoir ce qu'ils font et pourquoi ils le font sont en fait des menteurs. « C'est le cas pour n'importe quelle poésie : l'auteur ne peut pas espérer qu'un poème produise l'effet voulu, ne serait-ce que sur un seul lecteur. Toute poésie s'appuie sur cet accord tacite entre le poète et le lecteur, et si elle ne peut soutenir le test que Harold Bloom appelle la « méprise poétique » (« poetic misprision ») alors on l'abandonne et on passe à autre chose. Les analyses de John Ashbery sont marquées par ce scepticisme ; l'équilibre entre son discours informel et sa grande érudition, de même qu'entre l'ironie qu'il porte sur lui-même et sa sincérité, rendent son propos aussi attrayant et complexe qu'à son habitude.

John Ashbery discute de sa propre poésie avec le même ton dégagé : « Je suis un peu peiné de ne pouvoir rendre compte de façon satisfaisante de mon travail, parce que cette incapacité semble une limite à mes capacités de création. Après tout, si je peux inventer de la poésie, pourquoi ne serais-je pas capable de lui inventer un sens ?... Si je ne suis pas plus inquiet, c'est sans doute parce que j'ai cette conviction profonde que les choses sont comme elles doivent l'être. Pour moi, la poésie a un début et une fin, par-delà la pensée. » Néanmoins, le livre offre de vraies clefs pour comprendre les procédés d'écriture d'Ashbery. Il montre d'abord de quelle

manière ces poètes l'ont influencé (en particulier le chapitre sur Riding : John Ashbery cite un des ses poèmes de jeunesse, qui selon lui témoigne clairement de l'influence de la poétesse sur son œuvre.) Ensuite, les analyses de John Ashbery insistent sur les valeurs fondamentales qu'il partage avec ces poètes et les héritages qu'on trouve dans son œuvre.

Kenneth Koch et Franck O'Hara font de brèves apparitions. On apprend ainsi que c'est grâce à Kenneth Koch que John Ashbery a découvert Raymond Roussel. Tout au long du texte, d'autres poètes vont et viennent de façon plaisante, et le propos est illustré par tant d'anecdotes que l'on en oublie l'immense érudition de l'auteur... Chaque analyse est extrêmement précise, sans jamais cependant en avoir l'air (une marque de fabrique très ashbérienne). Les détails biographiques ou les références à l'histoire littéraire sont brefs mais judicieux. Les citations en disent beaucoup avec une grande économie.

Other Traditions offrira aux lecteurs des clefs précieuses pour aborder l'œuvre de ces six poètes. Il est vrai que certains d'entre eux sont négligés et que tous méritent une plus grande reconnaissance. Tout le livre est imprégné du style à la fois désinvolte et brillant d'Ashbery, de son charme, de son imagination subversive et de son plaisir à manipuler langage et littérature, et à manier ce qui lui paraît mystérieux. Sa passion et son admiration pour ces poètes sont contagieuses.

—Caroline Crumpacker

La poésie française en traduction chez trois éditeurs américains:

En février, Burning Deck Press, que dirigent les poètes et éditeurs Keith et Rosmarie Waldrop depuis Providence, Rhode Island, fêtait ses quarante années d'existence. Depuis le début des années 80, Burning Deck a publié des livres de poètes français (parmi lesquels Emmanuel Hocquard, Anne-Marie Albiach, Pascal Quignard et Jean Daive) traduits par des poètes américains (dont Norma Cole, Jennifer Moxley, Cid Corman, et les Waldrop). Cette collection (appelée « Série d'écriture ») dont les livres proposent un auteur seul ou réunissent plusieurs écrivains a permis à un grand nombre de jeunes poètes américains de mieux connaître et de lire plus de poésie contemporaine française. Le plus récent des Série d'écriture (le numéro 13/14) est une anthologie réalisée par Norma Cole : *Crosscut Universe : Writing on Writing from France*. C'est un recueil drôle et stimulant de lettres, poèmes, entrevues et autres essais expérimentaux de poètes français « dialoguant » les uns avec les autres. On y trouve le commentaire satirique qu'Emmanuel Hocquard fait de la tradition élégiaque (à laquelle il s'essaya lui-même dans son poème « Elégies »), ainsi que l'admirable et actuel « poésie, etcetera : ménage » dans lequel Jacques Roubaud « remet en question l'idée de nation » en déconstruisant la définition du « vrai français » selon Le Pen. Cette anthologie inclut également des poètes moins souvent traduits tels qu'Edith Dahan et Liliane Giraudon, ou des écrits intéressants d'Anne-Marie Albiach, de Danielle Collobert et d'André du Bouchet. En fin de compte, cette anthologie est un guide très utile à la lecture a posteriori de l'immense variété des auteurs que Burning Deck a publiés en traduction.

Deux jeunes maisons d'édition remarquables continuent cette longue tradition de publication de textes en traduction. Black Square Editions, dirigée par le poète John Yau, publie de beaux livres parfaitement reliés d'auteurs américains (dont John Olson et Garrett Caples) ainsi que des petits recueils de textes en traduction. On compte parmi ces livres colorés et artistiques l'amusant *Extrait de la vie d'un scarabée* (traduit par Michael Tweed) ou encore la prose raffinée de l'allemand Richard Anders dans son *The Footprints of One Who Has Not Stepped Forth*. Comme le prouve la prochaine parution de livres de Franck André Jamme (traduit par John Ashbery), de Jean Frémon (traduit par Brian Evenson) et de Pascal Monnier (traduit par Cole Swensen), Black Square Edition est une maison d'édition qui cherche à présenter des œuvres en traduction à un large public anglophone.

Duration Press, dirigée par Jerrold Shiroma (www.durationpress.com), publie une collection de petits recueils sobres qui comprend des traductions de poésie française mais également des poésies allemande, espagnole, finlandaise et chinoise. Comme pour Série d'écriture, les poètes français sont traduits par les poètes américains dont Keith Waldrop, Norma Cole, Pierre Joris, Ray DiPalma et Cole Swensen. Les petits recueils publiés par Duration Press sont notamment des textes de poètes qui n'ont jamais été traduits auparavant aux Etats-Unis, tels que Habib Tengour et Abdellatif Laabi ou encore le poète franco-roumain Sebastian Reichmann. *Crystals to Aden* de Michel Bulteau (traduit par Pierre Joris) nous invite nous tourner vers une autre lignée de la poésie française qui n'a pas été assez traduite en Anglais. Les longs vers et l'humour spirituel de Bulteau, le co-inspirateur de Poet D'Electric, prennent la forme d'un montage élégant et énergique qui rappelle O'Hara, Burroughs ou ce que Joris appelle

« le panache post-Beat ». Bulteau renouvelle la prédilection des surréalistes pour l'inhabituel au moyen d'une langue acérée qui navigue entre l'observation et l'absurde. Et Duration Press, qui publie par ailleurs une palette impressionnante de jeunes poètes américains, fournit un espace pour l'excellente poésie qui s'écrit aujourd'hui partiellement en réponse à ce dialogue.

Duration Press et Black Square Editions sont vraiment deux des projets les plus passionnants à avoir rejoint la scène de la poésie contemporaine américaine. Ces maisons d'édition ont à cœur de faire en sorte que la poésie américaine ne souffre pas de l'isolationnisme et de la colonisation qui rongent la politique et la culture américaines. En proposant des poètes dans un contexte international, ces maisons d'éditions aident à assurer que l'inéluctabilité de la mondialisation économique soit contrecarrée par l'échange mutuel des cultures, des idées et de l'art de poètes de tous les coins de la planète.

Keith and Rosmarie Waldrop

Editeurs

Burning Deck

71 Elmgrove Ave.

Providence, RI 02906

<http://www.burningdeck.com>

Pour souscrire à Série d'écriture envoyez \$16 (deux numéros); ou \$10 par numéro.

John Yau

Editeur

Black Square Editions

1200 Broadway, #3-C

New York, NY 10001

<http://blacksquare.durationpress.com>

Jerrold Shiroma

Editeur

Duration Press

117 Donahue St. #32

Sausalito, CA 94965

<http://www.durationpress.com>

Pour souscrire envoyez \$25 (quatre petits recueils).

—Kristin Prevallet

Bios:

Fabienne Courtade lives in Paris. She is a regular contributor to numerous journals, most notably *Ralentir travaux*, of which she is a member of the editorial board. She has also participated in activities outside of France: in Monténégro (in the collective translation of texts from the Serbo-Croatian), in Spain, as well as in Mexico. She has collaborated on the translation of novels and poems from the Persian. Other similar projects are in the works. Courtade's work has appeared in several anthologies, including *Poésies en France depuis 1960* (éditions Stock) and *l'Anthologie de la Biennale des poètes en Val-de-Marne* (1997) (éditions Fourbis).

Forthcoming:

Anthologie de la poésie française d'aujourd'hui, from éditions Comp'Act (2001), & collaborations with various artists.

Publications:

Nous, infiniment risqués, éditions Verdier, 1987

Quel est ce silence, éditions Unes, 1993

Entre ciel, éditions Unes, accompagné d'aquarelles originales de F. Benrath, 1998

Ciel inversé (1), Cadex éditions, 1998

Nuit comme jours, éditions Unes, 1999

Lenteur d'horizon, éditions Unes, 1999

Ciel inversé (2) in progress

other texts are in progress (poetry & prose)

Fabienne Courtade vit à Paris. Elle publie régulièrement ses poèmes en revues, notamment à *Ralentir travaux* dont elle est membre du comité de rédaction. Elle a participé à des revues étrangères, au Monténégro (avec traduction collective de textes en langue serbo-croate), en Espagne ou encore au Mexique. Elle a collaboré à la traduction collective de nouvelles et de poèmes de langue persane. D'autres projets du même type sont en cours. Elle a également participé à des anthologies telles que *Poésies en France depuis 1960* (éditions Stock), *l'Anthologie de la Biennale des poètes en Val-de-Marne* (1997) (éditions Fourbis)

A paraître:

Anthologie de la poésie française d'aujourd'hui, aux éditions Comp'Act (début 2001)

Collaboration et travaux avec des peintres. Elle a animé des ateliers de poésie en milieu psychiatrique.

Principales publications :

Nous, infiniment risqués, éditions Verdier, 1987

Quel est ce silence, éditions Unes, 1993

Entre ciel, éditions Unes, accompagné d'aquarelles originales de F. Benrath, 1998

Ciel inversé (1), Cadex éditions, 1998

Nuit comme jours, éditions Unes, 1999

Lenteur d'horizon, éditions Unes, 1999

Ciel inversé (2) à paraître

D'autres textes sont en cours d'écriture (poésie - et récit)

Kimberly Lyons was born in 1958 in Tucson, Arizona. She lived in five states of the union before her family settled in Chicago, Illinois. Lyons graduated from Bard College in 1981. A psychiatric social worker, she now lives in Brooklyn with her husband Mitch Highfill and their son Jackson. She is the author of several chapbooks including *Hemisphere's Planetarium Petals* (Situations, 1999), *Rhyme the Lake* (Leave Books, 1994), *In Padua* (St. Lazaire, 1991), a fourteen poem broadside *Oxygen* (Northern Lights/Brooklyn Series, 1991), *Strategies* (Prospect Books, 1983), and *6 Poems* (Lines, 1982). *Mettle*, a thirty-six part poem illustrated by Ed Epping, was published by Granary Books in 1996 (www.granarybooks.com).

Kimberly Lyons est née en 1958 à Tucson, dans l'Arizona. Elle a vécu dans cinq états différents avant que sa famille ne déménage à Chicago, dans l'Illinois. Kimberly Lyons a reçu son diplôme de fin d'études de l'université de Bard College en 1981. Psychiatre & assistante sociale, elle habite à Brooklyn avec son mari le poète Mitch Highfill et leur fils Jackson. Elle a publié plusieurs livrets (chapbooks) dont *Hemisphere's Planetarium Petals* (Situations, 1999), *Rhyme the Lake* (Leave Books, 1994), *In Padua* (St. Lazaire, 1991), *Oxygen* (Northern Lights/Brooklyn Series, 1991), un poème en quatorze feuillets, *Strategies* (Prospect Books, 1983), et *6 Poems* (Lines, 1982). *Mettle*, un poème en trente-six sections et illustré par Ed Epping a été publié par Granary Books en 1996 (www.granarybooks.com)

Ron Padgett has published numerous books including *New & Selected Poems*, *Great Balls of Fire*, *Poems I Guess I Wrote*, and *The Straight Line : Writing on Poets and Poetry*. He has also translated the *Collected Poems of Blaise Cendrars* and *The Poet Assassinated* by Guillaume Apollinaire. In 2000, he edited *World Poets: An Encyclopedia for Students* (Charles Scribners & Sons). He frequently collaborates with artists including Bertrand Dorny, Alex Katz, Jim Dine, George Schneeman many others. Ron Padgett lives in New York.

Ron Padgett a publié de nombreux livres dont *New & Selected Poems*, *Great Balls of Fire*, *Poems I Guess I Wrote*, et *The Straight Line : Writing on Poets and Poetry*. Il a aussi traduit les œuvres poétiques complètes de Blaise Cendrars et *Le Poète assassiné* de Guillaume Apollinaire. Ron Padgett a dirigé la publication de l'ouvrage *World Poets: An Encyclopedia for Students* publié chez Charles Scribners & sons en 2000. Il collabore régulièrement avec des artistes comme Bertrand Dorny, Alex Katz, Jim Dine, George Schneeman et bien d'autres. Ron Padgett habite New York.

Sandra Moussempès was born in 1965. She is the author of *Exercices d'incendie* (Fourbis, 1994), & *Vestiges de fillette* (Flammarion, 1997). Additional translations of her work can be found in *Raddle Moon #16*, & *The Germ #5*.

Tom Devaney is the author of *The American Pragmatist Fell In Love* (Banshee Press 1999). His poetry has appeared in *The American Poetry Review* and on the CD "State of the Nation" (EMF) 2001 produced by Elliott Sharp. His essays have appeared in *Jacket*, *Poets & Writers* and *The Philadelphia Inquirer*. He works with The Lost Arc of Puppet Theater, the French spy Olivier Brossard, and other shades who fly the cardboard flag of the Animated Neck & Stars*.

Devaney is the in-coming Program Coordinator of the Kelly Writers House at the University of Pennsylvania.

Tom Devaney est l'auteur de *The American Pragmatist Fell In Love* (Banshee Press 1999). Il a publié ses poèmes dans *The American Poetry Review* et a des textes sur le CD "State of the Nation" (EMF) 2001 produit par Elliott Sharp. Il est aussi essayiste et ses essais ont paru dans *Jacket, Poets & Writers* et *The Philadelphia Inquirer*. Il travaille par ailleurs en collaboration avec le théâtre de marionnettes The Lost Arc of Puppet Theater, et avec quelques autres mystérieux personnages ralliés autour du drapeau en carton-pâte des Animated Neck & Stars.

Tom Devaney sera à partir du mois de juillet directeur des programmes de la Kelly Writers House à l'université de Pennsylvanie.