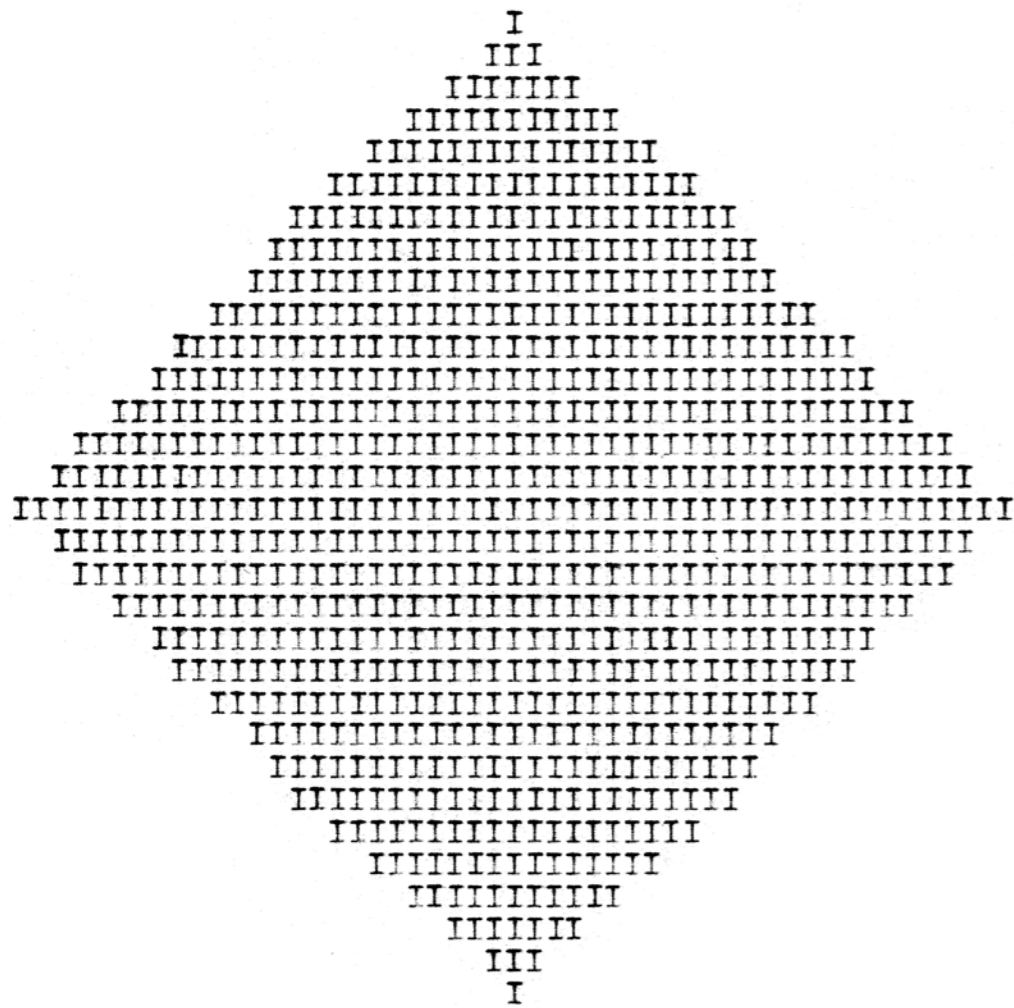




# Milan Adamčiak, ce célèbre inconnu



Michal Murin



L'inconscience, la désinvolture et le désir de savoir ont constitué le début d'une quête personnelle. Pendant ses études au conservatoire à Žilina, Milan Adamčiak se décide à prolonger son séjour à *L'automne de Varsovie* (1964). C'est là qu'il découvre la nouvelle musique et, dans un contexte artistique décontracté, se laisse guider par la poésie expérimentale, les happenings et le mouvement Fluxus. Un jour, il entend à la radio une émission sur la visite de John Cage à Prague. Toutes ses découvertes ouvrent des nouvelles voies pour ce jeune chercheur infatigable et orienté vers l'universalité, pas seulement dans la musique. Ce créateur polyvalent restera d'ailleurs pour toujours fidèle à ses idées.

Très vite, il commence à créer ses premiers dessins abstraits destinés au décodage acoustique. Peu importe si cela se passe à travers l'imagination ou la pensée, ou bien si ce décodage est réel. Il n'a pas besoin d'interprètes classiques pour interpréter ses dessins comme des outils de visualisation de la musique. D'après lui, il est possible d'interpréter ces dessins, même s'ils sont « joués » par une seule personne. D'ailleurs, il le prouve lui-même. Il réalise ainsi des « rebellions » ou des vifs commentaires sur des situations courantes dans l'espace réel. En même temps, il est conscient que son œuvre a un message artistique. Il s'occupe des activités suivantes: les actions, les instructions, les collages, la poésie expérimentale, les poèmes visuels, la poésie phonique, les textes conceptuels, « les poèmes en cachet », les partitions, « les intentiogrammes », les dessins pour l'interprétation acoustique (les partitions graphiques), les livres acoustiques, les livres de la poésie expérimentale, etc. A Ružomberok, il rencontre Róbert Cyprich. Il devient son parrain; leur amitié est ainsi scellée. Plus tard, il fonde Ensemble Comp. avec Jozef Revall. Ensemble, ils réalisent *La première soirée de la nouvelle musique* (1. večer novej hudby) (1969) et *La musique aquatique* (Vodná hudba) (1970). Vu que Cyprich maîtrise l'anglais et le français et que Milan, lui, maîtrise le russe et l'allemand, ils commencent une correspondance avec des artistes du monde entier comme Max Bense, Marshall McLuhan, Karlheinz Stockhausen, Dick Higgins et plus tard Joseph Beuys et d'autres. Dès la fin des années 60, grâce à la diffusion de leurs œuvres, ils sont des acteurs majeurs de la vie artistique mondiale en développement à l'époque. Ils deviennent alors les plus jeunes partisans de la néoavant-garde slovaque et participent au *Premier atelier ouvert* (1. otvorený ateliér) de Rudolf Sikora. Cet atelier est, aujourd'hui encore, quelque chose de mythique.

Avant, Milan Adamčiak et Rudolf Sikora rencontrent Alex Mlynárčik et participent à ses actions comme par exemple *Frottement* (Trenie) et *le Festival de la neige* (Festival snehu). C'était la première interprétation dans les arts plastiques. Milan Adamčiak participe également à l'action intitulée *Le mariage d'Eva* (Evina svadba) (1972) dont l'auteur est Alex Mlynárčik. Il n'y a pas participé personnellement mais il a créé un parchemin pour les nouveaux mariés. Ce parchemin a inspiré Alex Mlynárčik et Radislav Matuščík dans l'élaboration de leur projet *Argilie* (Argília).

Afin de manifester son orientation politique pendant la période des changements politiques de la fin des années 60, Milan Adamčiak participe à une grève de la faim pour soutenir Jan Palach, dans le vestibule de l'Université de Comenius à Bratislava. Dix-neuf étudiants participent à cette action. Influencé par la normalisation, Milan Adamčiak se retire peu à peu des projets d'expositions au cours des années 70 et 80.

En travaillant à l'Académie slovaque des sciences (Slovenská akadémia vied) à Bratislava (1972 – 1991), il se consacre à la musicologie et surtout à l'œuvre de Vassily Kandinsky. Il participe à des cours d'été internationaux sur la nouvelle musique (Darmstadt, 1974), à des cours de composition animés par Rolf Gehlar et Chrisitan Wolf et, finalement, il obtient une bourse DAAD dans le but d'interpréter l'œuvre nommée *Mitspiel II*. A la fin des années 70, son amitié avec Július Koller devient plus forte. Ce dernier l'invite à des rencontres avec des artistes non-professionnels. Milan Adamčiak expose également comme artiste amateur durant trois symposiums d'été organisés par Július Koller. A l'époque, il est impossible d'exposer les œuvres de peintres académiques. Pourtant, leurs travaux sont visibles lors d'expositions rassemblant des photographes amateurs. Petit à petit, la nouvelle génération slovaque de la photographie conceptuelle se met en place. Cette génération a beaucoup influencé l'histoire de la photographie tchécoslovaque.

La carrière musicologique professionnelle de Milan Adamčiak culmine avec son travail pour le studio électroacoustique. Il accompagne Olivier Messiaen pendant la visite du Français à Bratislava (1988) et participe à la conférence sur Leoš Janáček à Saint Louis (Etats-Unis, 1988).

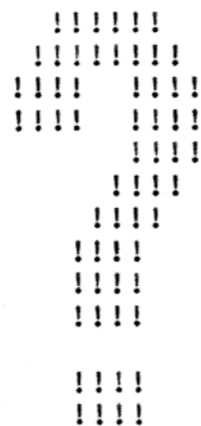
En 1987, après une inactivité publique dans le domaine artistique, Milan Adamčiak rencontre la jeune génération d'autodidactes et amateurs, c'est-à-dire une communauté de sympathisants de la musique contemporaine. Cette communauté représente à l'époque la musique actuelle. Ensuite, il fait connaissance avec des étudiants de l'École d'arts appliqués (VŠMU). Avec Juraj Beneš et Ilja Zelenka, ils sont à l'origine de la création de l'ensemble Veni (1987). Ces deux courants sont unifiés à l'occasion de la réalisation par Samuel Ivaška du portrait cinématographique de Milan Adamčiak. On peut voir cette unification également sur la plate-forme Transmusic.com d'Adamčiak (TMC, 1989) ainsi qu'avec la Société pour la musique non-conventionnelle SNEH (SNEH Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu) créée par Milan Adamčiak, Peter Machajdík et Michal Murin (1990). Depuis 1987, Milan Adamčiak s'engage dans le milieu underground alternatif à Bratislava où il fait renaître les idées des années 60. Au célèbre festival de Nové Zámky (1988, 1989 et aussi 1995) et au cours de l'exposition intitulée *Souterrain* (Suterén) (1989), il s'intéresse de nouveau aux arts plastiques. Avec son ensemble TMC, il organise un grand nombre de concerts et de vernisages dans lesquels il présente sa collection d'objets acoustiques « home made » (DIY – do it yourself). Dans cette période-là, il contribue à la venue de John Cage à Bratislava et y prépare l'exposition des partitions de l'Américain dans la Galerie nationale slovaque (SNG) en 1992. De son côté, John Cage invite au festival de Pérouse Milan Adamčiak pour que celui-ci soit l'un des interprètes de ses compositions. C'est pourquoi Milan Adamčiak est désigné comme « un cagien », « un cageologue » même s'il n'est pas d'accord avec cette appellation. Il prétend qu'il ne connaissait que partiellement l'œuvre de John Cage et qu'il n'a commencé à s'y intéresser qu'après leur première rencontre. Il se sent juste proche de lui et le comprend. Les contacts avec Cage permettent à Milan Adamčiak d'être invité au festival *Gustav Mahler Musikwochen 2008* à Dobbiaco (Italie) où il participe à la mise en œuvre de sa composition d'après la partition orale intitulée GENUG qui se trouve également dans le film du même nom de Michal Murin.





Dans la deuxième moitié des années 90, Milan Adamčiak ne s'engage plus dans la vie sociale et artistique à cause de la situation en Slovaquie. Dès qu'il en a la possibilité, il part de Bratislava, parfois même plusieurs années. En 2005, il quitte la capitale pour s'installer dans le village de Podhorie près de Banská Štiavnica. Il déménage encore une fois à Banská Belá en 2010. Même s'il ne s'engage plus dans la vie sociale et artistique, son œuvre est toujours scrutée, évaluée et présentée lors de nombreuses expositions. Au cours des expositions *L'art d'action* (Umení akce) (Prague et Žilina, 1991), *L'art performance* 1965 – 1989 (Akčné umenie 1965 – 1989) à Bratislava (2001) et *L'art performance* 1989 – 2000 (Akčné umenie 1989-2000) à Poprad et à Nitra (2000), on peut voir ses œuvres concernant les intermédias, les actions et les happenings. Ses œuvres de poésie expérimentale, ses œuvres faites à la machine à écrire, ses dessins et ses partitions graphiques sont présentés pendant les expositions *L'art graphique alternatif slovaque* (Slovenská alternatívna grafika) (1997), *L'art graphique slovaque du 20<sup>ème</sup> siècle* (Slovenská grafika 20. storočia) (2006-2008) à Banská Bystrica et pendant l'exposition *L'art graphique slovaque du 20<sup>ème</sup> siècle* (Slovenská grafika 20. storočia) à Bratislava (2007). Toutes les expositions mentionnées, et encore d'autres, surtout les expositions consacrées à la récapitulation de son œuvre organisées à la Galerie nationale slovaque (Les années 60, 70, 80, l'exposition *L'art performance* 1965-1989, 20<sup>ème</sup> siècle), placent Milan Adamčiak comme un artiste intermédias parmi les artistes des arts plastiques slovaques. Les dernières années sont marquées par son deuxième comeback. Il est présenté à la Biennale de Prague 3, ses œuvres intéressent notamment les collectionneurs étrangers de Tchéquie, d'Allemagne et de Slovaquie. Les ventes aux enchères proposent régulièrement ses œuvres. En 2006, Arnold Kojnok, étudiant de Michal Murin à la Faculté d'Arts plastiques (FVU) de Banská Bystrica, commence un film documentaire sur la vie de Milan Adamčiak. Michal Murin, ami de l'artiste, gère même la réalisation de ce film. Terminé en 2009 sous la direction de Dušan Hanák à l'Ecole d'arts appliqués (VŠMÚ) et introduit pour la première fois à la Galerie nationale slovaque (SNG), il est ensuite programmé par la Télévision slovaque (STV) et au cours d'autres festivals de films, ce qui fait que l'on s'intéresse beaucoup à l'œuvre d'Adamčiak. Pour finir, il faut parler de ses dernières activités, notamment sa présentation à la Galerie nationale slovaque (SNG), lors d'un marathon d'interviews menées par Hans Ulrich Obrist, à l'occasion du colloque international consacré aux œuvres de Július Koller. Ensuite, il ne faut pas oublier l'exposition qui lui est consacrée dans l'atelier de Tranzit (2009), à la Galerie Linea à Bratislava (2009). L'ensemble Transmusic Comp. est présenté à la Galerie de Cyprián Majerník à Bratislava (2009). Il assiste également au festival NIPAF – Nippon International Performance Art Festival au Japon (2009 – 2010), pays dans lequel il visite plusieurs villes comme Tokyo, Osaka et Nagano. Par ailleurs, il participe à une présentation à Tranzitdisplay à Prague. L'œuvre sur la coopération de Milan Adamčiak avec

Michal Murin entre 2005 – 2011 intitulée *Altruism as Arttruism* est présentée pendant l'exposition 10x10 organisée lors du Congrès européen de la culture dans la ville polonaise de Wrocław (2011). Cette œuvre, qui a donné lieu à une ouverture de droits d'auteur et qui porte sur une partie des expérimentations littéraires de Milan Adamčiak entre 1964 – 1972, est un autre témoignage de leur coopération.



**MILAN ADAMČIAK** (1946) est compositeur, musicologue, auteur des partitions visuelles, des manuels conceptuels et de fluxus. Il est constructeur de ses propres objets acoustiques, interprète de musique improvisée, fondateur du groupe Transmusic Comp. et de la Société pour la musique non conventionnelle SNEH (la Neige).  
Traduction: JULIÁNA AŠTARYOVÁ et RENÁTA ZAMBORSKÁ



# Interview sur la poésie expérimentale et sur d'autres textes littéraires et dramatiques

? Michal Murin  
: Milan Adamčiak

**Michal Murin** : Dès le début des années 90, tu me parlais souvent de ta poésie expérimentale. Plus tard, plusieurs de tes œuvres qui portaient plutôt sur la poésie que sur les beaux-arts ont été présentées à des expositions. En 2002, tu m'as donné vingt de tes *Typorasters* (Typorastry) qui ont servi de base à la publication de l'œuvre. Plus tard, nous avons trouvé d'autres matériaux qui ont modifié l'anthologie prévue. Pendant 14 ans, tu as conservé chez Jozef Cseres une autre collection de tes œuvres présentées à l'exposition de Nové Zámky (1998). Alors le contenu du livre a été enrichi avec des textes plus anciens ainsi que de la possibilité de présenter ta poésie expérimentale dans son ensemble. Cette interview sert d'introduction à l'anthologie qui rassemble une partie de tes œuvres. En même temps, cette interview devrait présenter tes activités artistiques concernant surtout la création littéraire. Pour commencer, on ne va pas parler de ta profession de musicologue et de compositeur, de tes activités musicales, du théâtre instrumental, des objets sonores et des installations, des tes activités d'organisateur, etc. En observant tes œuvres, on remarque vraiment ta polyvalence. Tu n'as fait aucune distinction entre les différentes formes d'art et tu as toujours effectué des recherches.

**Milan Adamčiak** : J'ai eu de la chance parce que, pendant mes premières années à l'école secondaire (Conservatoire d'Etat à Žilina), j'ai rencontré des gens qui ne s'intéressaient pas seulement à la musique mais aussi à d'autres formes d'art (littérature, poésie, peinture, théâtre). Petit, j'aimais dessiner, fabriquer des marionnettes pour faire du théâtre, collectionner des poèmes, etc. J'ai été surpris de découvrir dans ces domaines à chaque fois quelque chose de nouveau. Plus

tard, j'ai eu un excellent pédagogue, Eduard Beke, qui était en même temps mon ami. Il m'a fourni (et pas seulement à moi) des informations et des matériaux qui m'ont été utiles. En 1964, il était possible de trouver dans plusieurs journaux les mots DADA, Futurisme – russe et italien, poésie expérimentale, op art, pop art, constructivisme, arts concrets, nouvelle musique, théâtre expérimental, happening, Fluxus, events, etc. qui m'ont fasciné par leur exotisme. Dans ma mémoire et dans mes écrits, je retrouve mes anciens « jeux sérieux » avec les lettres, les notes, les formes, les gestes. J'ai appris que mon œuvre intitulée *Travaux de Sisyphus* (Sizyfovské roboty) était un event. D'autres œuvres comme *Itinéraires du piéton* (Chodecké kusy), *Achats* (Nákupy) sont conformes aux activités de Fluxus. *Voilages* (Záclony), *Tapis* (Koberce), *Broderies* (Výšivky), faits à la machine à écrire, trouvent leurs équivalents dans la poésie expérimentale. J'ai décidé de suivre ce chemin et de confronter mon travail avec la situation actuelle. J'ai essayé de nouer des contacts avec des auteurs locaux et étrangers dont les noms ont paru dans les journaux comme *Sešity pro mladou literaturu*, *MY 64*, *Dialog*, *Host do domu*, *Výtvarné umění*, *Výtvarní práce*, *Typografie*, *Divadlo*, *Mladá tvorba*, *Revue svetovej literatúry*. Alors j'ai fait la connaissance de Jiří Valoch qui aujourd'hui encore est pour moi un trésor d'informations. Nous avons démarré une coopération qui s'est transformée en une longue amitié. Grâce à mes nouveaux contacts, j'ai commencé à envoyer mes premiers écrits de poésie expérimentale et de nouvelle musique. Les retours, étonnement positifs, ont entraîné un échange constant d'informations, de matériaux et aussi d'œuvres. Il était évident que j'avais encore beaucoup de choses à faire dans ces domaines. Tout ça était partie intégrante de ma vie.



**MM : Est-ce que tu pourrais nous parler des personnes avec lesquelles tu écrivais ou avec qui tu as gardé contact?**

**MA :** En ce qui concerne la poésie expérimentale, il y avait un grand nombre d'auteurs en Tchéquie, en Allemagne (de l'Ouest), en Autriche, en Italie, en Grande-Bretagne, en Amérique du Sud. En plus, il y avait des auteurs, à cette époque-là déjà très importants, d'Argentine, d'Uruguay et du Brésil. Je pense par exemple à E.A. Vigo, Clemente Padin, Elena Pelli, les frères De Sa et d'autres qui m'ont contacté et avec lesquels on s'échangeait des matériaux. Tous ces auteurs ont contribué à ma participation à l'exposition internationale itinérante monumentale de la poésie expérimentale organisée en l'honneur de Raoul Hausmann. Ensuite je me suis lié d'amitié avec Gerhard Rühm et H.C. Artmann qui appartenaient au groupe viennois. J'ai aussi noué des contacts avec plusieurs groupes en Italie comme par exemple Tool et Lotta poetica, en France c'était Pierre Garnier, Henri Chopin, Julien Blaine, Jean-Paul Bory, Jean-Claude Moineau, Walter Marchetti, Isidore Issou, Ben Vautier, Marcel Alocco et d'autres. Pour l'Espagne, il y avait le groupe ZAJ et Juan Hidalgo. Je n'oublie pas non plus les ouvrages de Max Bense, d'Elisabeth Walter et d'Eugen Gomringer et les textes traduits en slovaque de Helmuth Heissenbüttel, ils m'ont tellement inspiré. Dans le domaine des arts plastiques, j'appréciais d'être avec Werner Schreib, Getulio Alviani, Dick Higgins et Joseph Beuys, ils m'ont envoyé leurs livres, leurs catalogues et aussi leurs publications. En 1967, nous avons décidé avec Róbert Cyprich d'aller au Festival international de musique contemporaine ISCM à Prague. Nous avons rendu visite à Ladislav Novák, Jiří Valoch, Josef Hiršal et Jarmila Grögerová. Nous avons rencontré également plusieurs artistes du domaine des arts plastiques et de la musique. Paradoxalement, ils nous ont accueillis comme des partenaires, et ce même si je n'avais que 21 ans et Cyprich seulement 17.

**MM : Est-ce que l'espace en Europe de l'Est, hormis celui de la Tchécoslovaquie, est resté inconnu pour toi? L'ambiance en Yougoslavie était plus**

**décontractée et plus active dans ces domaines.**

**MA :** Depuis l'enfance, j'ai été attiré par la littérature russe, puis très vite par la culture russe et soviétique. Je connaissais les textes originaux de la poésie de Vladimir Majakovsky, Vele-mir Chlebnikov, Vasili Kamensky, Daniil Harms et d'autres. Cette poésie me touchait. Il était aussi normal que les traductions slovaques et tchèques me passionnent. Paradoxalement, le fait d'avoir des moyens pour savoir ce qu'était la vraie vie était presque irréal. Ce n'est que plus tard, grâce surtout à une coopération avec Alex Mlynářčik et à mes voyages d'études en URSS, que j'ai eu la possibilité de contacter Lev Nusberg, Francesco Infante et plusieurs compositeurs inventifs. Depuis 1965, j'ai assisté régulièrement à l'Automne de Varsovie, Festival international de la nouvelle musique en Europe de l'Est, le festival le plus dynamique à cette époque-là. J'y ai participé pour la première fois avec un happening à la Galerie Foksal. Depuis ce moment-là, j'ai commencé à suivre la situation culturelle polonaise; je me suis même abonné à cinq magazines polonais sur l'art. Par ailleurs, la Yougoslavie m'était inaccessible, mis à part de rares contacts avec les excellentes publications de la maison d'édition Nolit (la littérature sémiotique, les nouveautés en musique et en littérature, le bouddhisme zen, la psychanalyse). Je n'ai connu la culture hongroise que plus tard à cause de mes difficultés au niveau de la langue.

**MM : Et par la suite? Comment as-tu été influencé par ces nouvelles informations? Est-ce que ça s'est retrouvé dans ton œuvre?**

**MA :** En 1969, nous avons représenté la Slovaquie, avec Ladislav Kupkovič et Róbert Cyprich, à l'exposition internationale de la Partition (dont l'organisateur est Jiří Valoch) qui a eu lieu à Brno et à Prague. Mon nom figurait dans le catalogue à côté de celui de Jiří Kolář, ce qui était un grand honneur pour un étudiant de deuxième année à la Faculté des Lettres de l'Université de Comenius à Bratislava. Un peu plus tard, il y a eu cette exposition internationale itinérante de poésie expérimentale en Amérique du Sud dont j'ai déjà parlé. A Bratislava, j'ai organisé ma première exposition intitulée *Visual Music* au V-Klub de La Maison

des arts. La même année, à Smolenice, j'ai assisté aux ateliers internationaux de la nouvelle musique lors de l'introduction du Poème symphonique pour 100 métronomes de Gyorg Ligeti que j'ai accompagné. Un an plus tard (1970), sur le même podium, c'était la première présentation internationale de mon projet spatio-musical intitulé *Dislocation 2* (Dislokácia 2), en même temps que la présentation des projets de Maurice Kagel. Déjà à l'époque je coopérais avec Alex Mlynářčik, Jana Želibská et d'autres. J'ai participé à *L'espace polymusical* (Polymúzický priestor) à Piešťany, à *L'atelier ouvert* (Otvorený ateliér) chez Rudo Sikora à Bratislava. J'ai organisé un concert sous l'eau intitulé *La musique aquatique* (Vodná hudba) à la piscine couverte de Bratislava. J'ai participé au *Festival de la neige* (Festival snehu) des Hautes Tatras durant la Coupe du monde de ski de 1970, etc. Je pense que vu les conditions de l'époque, j'ai eu beaucoup de chance et j'ai dû dépenser beaucoup d'énergie pour démarrer ma carrière dans le domaine de l'intermédialité, même si cette carrière a été freinée par la situation culturelle et politique après 1970.

**MM : Tu as travaillé simultanément dans le domaine de la musique, de l'art performance et de la poésie. Comment tu pourrais caractériser typologiquement par exemple ta poésie expérimentale des années 1964 – 1972? Quand t'y es-tu le plus consacré?**

**MA :** Tous les phénomènes qui m'intéressaient le plus à cette époque, à savoir la poésie expérimentale, la nouvelle musique, l'art performance, tout ça a paru dans le magazine *Mladá tvorba* pour la première fois en Slovaquie en 1970. Au sujet de la poésie, j'étais attiré par les lettres et par les mots en raison de leur richesse phonétique, graphique et sémantique. J'avais une machine à écrire où les lettres devaient correspondre à la taille des touches. Alors, les lettres ont acquis une densité graphique particulière. Leur disposition linéaire, verticale et spatiale permettait de les visualiser au niveau des arts plastiques. Dès mon enfance, j'ai aimé les broderies, les tissus, les gobelins et les draperies. J'ai utilisé la machine à écrire comme un outil pour créer des structures d'images matricielles dans

lesquelles se reflétait la réalité à l'aide des lettres. La dimension sémantique des mots et leur rapport phonétique m'intéressaient dans les contextes inattendus. Finalement, nous avons obtenu plusieurs variantes de glissements de sens et d'interprétations (phonétiques et graphiques). En ce qui concerne les textes qui intéressaient le plus différents auteurs de poésie expérimentale, je pense à *Textes verbaux* (Verbálne texty), *Textes taxidermiques* (Preparované texty), *Intertextes* (Intertexty), *Collages textuels* (Textové koláže), etc. Quant à la forme typographiques des textes, je me suis concentré sur plusieurs types de lettres à partir desquelles je créais des zones ou des surfaces grâce à des collages (de plusieurs éléments homogènes et hétérogènes) qui étaient plutôt plastiques que littéraires. Comme je suis musicien, j'étais intéressé par l'aspect auditif de la création des textes; je pense par exemple à l'écriture à la machine à écrire, à l'utilisation des outils pour l'écriture manuelle et à l'utilisation des pièces nécessaires à la fabrication des sceaux. Je me suis concentré également sur le rythme acoustique et sur la disposition des lettres dans l'espace, dans une forme de partitions poétiques (*Poem scores*).

**MM : La diversité est évidente dans ta poésie expérimentale. Est-ce que tu pourrais la caractériser plus précisément?**

**MA :** Selon les époques, j'ai été attiré par des choses différentes. J'ai donc créé des œuvres dites cycliques, des ébauches et aussi des versions définitives de différents types de poésie concrète, par exemple *Constellations* (Konštelácie), qui sont des textes fondés sur des éléments (lettres, mots, locutions) disposés sur le papier en colonnes ou en lignes. Un autre cycle a été fondé sur la ressemblance visuelle de la disposition de ces éléments. Ce cycle a donc produit certaines figures, certains contours, certaines silhouettes. En fait, la poésie visuelle s'est formée selon ce procédé, à savoir l'organisation des vers en forme de croix, de vase, de verre. Cette forme de poésie est bien connue dans la littérature slovaque. En ce qui concerne mon œuvre, ce procédé se retrouve dans les textes écrits à la main et à la machine à écrire comme



*Typogrammes* (Typogramy), *Calligrammes* (Kaligramy), *Typoèmes en cachet* (Typoemy), *Textes sélectifs sur les substantifs, les adjectifs, les adverbes, les verbes, la ponctuation* (Selektívne texty: substanciálne, adjektívne, adverbálne, verbálne, interpunkčné), etc. Ces textes ont été créés selon des aspects graphiques ou grammaticaux, mais toujours à partir d'autres textes choisis au hasard. Avec le développement de ce procédé j'ai utilisé le principe du hasard dans *Textes taxidermiques* (Preparované texty) puis, avec les cycles *Intertextes* (Intertexty), sur des textes en langue étrangère. Le cycle *Antextes* (Patexty) a mené ce principe jusqu'à la destruction et l'ignorance de la disposition des mots sur la feuille, jusqu'à l'illisibilité. Pour moi, le cycle le plus grand et le plus typique est le cycle intitulé *Typorasters* (Typorastry), à savoir des lettres en forme carrée de la machine à écrire, éventuellement écrites à la main, de façon répétitive. Je me suis occupé de cette partie de mon œuvre pendant quelques années parce qu'elle m'offrait un grand espace pour dégager la variabilité de la structure d'image matricielle choisie (la luminosité, l'intensité, la plénitude, la densité, l'homogénéité – l'hétérogénéité, la transparence de plusieurs images matricielles dans des angles différents – surtout les angles 90° et 180° degrés). En ce qui concerne les textes écrits à la main, il y a quelques structures visuelles en petit ou en grand format qui ont acquis cette forme (les bulles, les planètes – c'est-à-dire les formes sphériques et circulaires). C'était très proche de la création de différents artefacts graphiques, à l'aide de l'imprimé manuel du cachet, soit monochromique soit polychromique. Certains de ces cycles étaient tellement développés que j'ai commencé à mettre en œuvre *Poèmes cinétiques* (Kinetické básne), sous forme de brochure, et *Alibri*, ouvrage d'art dans le format d'un livre destiné à être regardé, feuilleté, retourné).

**MM : Est-ce que tes textes ont pénétré aussi la musique, l'art performance ou l'art conceptuel?**

**MA :** Si je mets à part mes expériences personnelles auditives lors de ma création de *Typorasters* (Typorastry), par exemple la musique pour la machine à écrire, il faut que je parle des créations qui ont été conçues

directement pour la réalisation acoustique (phonique, phonétique, d'action). Je peux indiquer notamment l'introduction de *La musique de bureau pour trois machines à écrire mécaniques et pour une machine à écrire automatique* (Kancelárska hudba pre tri mechanické a jeden automatický písací stroj) (1970-1971) à la Télévision slovaque (STV). Un autre projet musico-spatial qui met lui aussi l'accent sur l'utilisation des phonèmes et des textes est intitulé *Hommage à Rimbaud I-VI*. (1969). Il a été fait à partir d'une modification du fameux poème *Voyelles* d'Arthur Rimbaud, la réalisation vocale étant faite simultanément avec la danse, à partir de la partition qui rassemblait plusieurs couleurs. Plusieurs de mes lettres graphiques – c'est-à-dire de mes partitions – ont utilisé l'interprétation des couleurs des textes de départ de genres différents pour accompagner la lecture simultanée en musique, par exemple *Um Ruehm herum* selon le modèle de la poésie expérimentale de Gerhard Rühm pour six voix de femmes et d'hommes. On a créé aussi quelques *Poèmes spatiaux* (Priestorové básne) destinés à la réalisation de la partition du plan dans différents espaces. Une partie de ces œuvres a été exposée dans la galerie Cik-Cak à Bratislava (2004), y compris le plan *Toile d'araignée* (Pavučina) où les participants pouvaient se mettre à jouer et à chanter (entre autres Rudolf Sikora, Jozef Jankovič, Ladislav Snopko). On peut classer la mise en musique de la poésie expérimentale dans la catégorie des partitions destinées à la réalisation musicale, y compris l'action. Il s'agit par exemple du texte *Le ballon ou les boules* (Míček nebo koule), écrit à partir de la traduction du texte de Helmuth Heissenbüttel faite par Hiršal pour le chant, pour des joueurs de ping-pong et de billard, pour des timbaliers et des percussionnistes. Cette partition utilise les différents types et les différentes grandeurs de caractères, elle prend la forme d'un poème presque visuel. Si je mets de côté la partie intitulée *Constellations* (Konštelácie) dont les mots clés sont concept et idée. Je voudrais citer deux cycles appartenant exclusivement à la poésie expérimentale : *Inventiogrammes* (Inventiogramy) et *Intentiogrammes* (Intenciogramy). Ils sont fondés sur



slováktorépišemsúslo slováktorésomchcelpísat  
váktorépišemsúslovák súsllováktorésomchcelpísat  
torépišemsúslováktorépišemsúslováktorésomchcelpísat  
épišemsúslováktorépišemsúslováktorésomchcelpísat  
šemsúslováktorépišemsúslováktorésomchcelpísat  
súsllováktorépišemsúslováktorésomchcelpísat  
lováktorépišemsúslováktorésomchcelpísat  
áktorépišemsúslováktorésomchcelpísat  
orépišemsúslováktorépišemsúslováktorésomchcelpísat  
píšemsúslováktorépišemsúslováktorésomchcelpísat  
emsúslováktorépišemsúslováktorésomchcelpísat  
úsllováktorépišemsúslováktorésomchcelpísat  
ováktorépišemsúslováktorésomchcelpísat  
ktorépišemsúslováktorésomchcelpísat  
slováktorésomnapísalsúsllováktorésomchcelpísat  
omnapísalsúsllováktorésomnapísalsúsllováktorésomchcelpísat  
lováktorésomnapísalsúsllováktorésomnapísalsúsllováktorésomchcelpísat  
apísalsúsllováktorésomnapísalsúsllováktorésomnapísalsúsllováktorésomchcelpísat  
torésomnapísalsúsllováktorésomnapísalsúsllováktorésomnapísalsúsllováktorésomchcelpísat

des diagrammes réalisés par la machine à écrire au milieu de différents concepts. *Bi-poèmes* (Bipoemy), fondés sur la transformation des voyelles et des consonnes issues des textes choisis au hasard dans différents codes « binaires », représentent une catégorie particulière de ma poésie expérimentale. Les textes analytiques, les manuels concernant le travail sur les sons, sur les syllabes, sur les mots et aussi sur les fragments de textes, les textes de catalogues et les inventaires peuvent tous être placés quelque part entre la poésie conceptuelle et la poésie concrète. Naturellement, je me suis intéressé aux différents types de caractères, à la ponctuation polygraphique et typographique. C'est pourquoi j'ai eu de la chance d'obtenir plusieurs matériaux qui représentaient pour moi le début de mon chemin vers *Typorasters et partitions trouvés* (Nájdene typorastry a partitúry), *Ready made poetry et Typoobjets trouvés* (Nájdene typooobjekty). Plusieurs de mes œuvres, activités ou instructions, comme par exemple cycle *Travaux de Sisyphé* (Sizyfovské roboty), *Piéton nocturne* (Nočný chodec), *Walking pieces, Porteur* (Nosič), *Achats* (Nákupy), ressemblent à ma poésie expérimentale. A la fin des années 70, j'ai consacré mon temps surtout à de petits ouvrages comme *Scriptogrammes* (Skriptogramy), mais aussi à d'autres ouvrages sur des collages de lettres, ensuite il y a eu *Microgrammes* (Mikrogramy), *Macrogrammes* (Makrogramy), *Sacrogrammes* (Sakrogramy), *Erotogrammes* (Erotogramy) que j'ai classés dans le groupe *Petit pieces et Pocket pieces*.

**MM : Et la linguistique, l'esthétique ; les vers, les rimes ou la rupture avec la forme traditionnelle de la poésie ?**

**MA :** Je me souviens qu'après la publication de la sélection de poèmes de France Prešeren j'étais fasciné par ses ambitions constructives dans son cycle *Sonnets* où les différents mots, vers, strophes formaient des structures plus grandes. J'ai commencé à m'intéresser à la théorie du vers et à la théorie littéraire, y compris aux formes historiques. Pourtant j'étais effrayé par une grande variété de regards sur la poésie. C'est pourquoi je me suis décidé à éviter tout ce qui était lié aux interprétations. Bien sûr, j'analysais très souvent pour



moi-même les différents textes et aussi les poètes qui ont influencé plus tard mon œuvre (V. Chlebnikov, V. Kamenski, Ch. Morgenstern, A. Stramm, G. Apollinaire ...). Cependant, mon objectif était de découvrir, de trouver, de créer des nouvelles formes de poésie ou d'approches. J'ai déjà parlé de la décomposition et de la destruction. Je suppose qu'il serait opportun de parler aussi de mes *Poèmes explicites* (Polopatistické básne) qui n'étaient que des énoncés banals.

**MM : Tu as fait aussi des textes ou pseudo-textes du samizdat et aussi des livres. Constellations I. (Konšelácie I.), Textes I. (Texty I.), Textes II. (Texty II.), Textes numériques I. (Numerické texty I.), Textes taxidermiques I. (Preparované texty I.), Bi-poèmes (Bipoemy), Chants de Lautréamont (Zpěvy Lautréamontovy) (textes taxidermiques), tous ces textes sont parus en plusieurs exemplaires. Comment pourrais-tu les définir ?**

**MA :** Les premiers textes étaient créés assez indépendamment. Je n'ai pas pensé que je développerais plus tard ces principes avec lesquels j'ai travaillé. Mais, après la réaction de lecteurs choisis au hasard (camarades de classe, collègues mais aussi poètes comme J. Valoch, L. Novák, J. Hiršal, etc.), j'ai développé plusieurs textes à travers des cycles. Plus tard, ils étaient rangés dans des cahiers écrits à la main et dans des livres au format A5, A7 par exemple *Constellations I.* (Konšelácie I.), *Textes I.* (Texty I.), *Textes II.* (Texty II.), *Textes numériques I.* (Numerické texty I.), *Textes taxidermiques I.* (Preparované texty I.), *Bi-poèmes* (Bipoemy), *Chants de Lautréamont* (Zpěvy Lautréamontovy) (les textes taxidermiques) et d'autres. J'en ai utilisé quelques-uns comme cadeaux ou comme cartes de vœux, ce qui m'a motivé à en faire des livres. Je me suis longtemps occupé de ce type de travail. Finalement j'ai créé un cycle de concepts dit *Alibri*, dont une partie a été réalisée par moi-même. Il s'agissait de différents types de livres éventuellement de tomes de différents formats, de mélanges de différents matériaux (des pages en papier, en textile, en cuir). Leur reliure était à chaque fois différente. On a aussi utilisé la couverture d'un livre réel pour créer un autre livre – une boîte, un objet. Par exemple, *Le livre noir pour*

*Július Koller* (Čierna kniha pre Júliusa Kollera) qui avait une couverture noire, a été fait à l'aide d'une petite boîte noire et de plusieurs petites bouteilles d'encre de Chine noire. Un autre livre a été fait par un ensemble d'épingles métalliques et par un pendule qui retentissaient quand on les touchait. Il y avait également des livres qui crépitaient ou froufroutaient ou bien encore des livres dont l'intérieur tombait en pièces dès qu'on les ouvrait. *Alibri* cinétique représentait un cycle plus long – à savoir des tomes destinés à être lus rapidement et dont chaque page avait une structure différente. Les éléments de chaque page pouvaient être organisés d'une autre façon.

**MM : Tu as écrit aussi des textes théoriques et tu as préparé le numéro zéro du magazine EXPERIMENT qui promettait d'être intéressant. Est-ce que certains de tes ouvrages ont été publiés dans le contexte de l'époque ?**

**MA :** Hormis le « manifeste » *Ensemble Comp – PAN* publié dans le magazine *Mladá tvorba* d'octobre 1970 et accompagné d'extraits de l'œuvre de Cyprich et de la mienne, j'ai publié la même année le texte *La musique et la poésie phoniques* (Fonická poézia a hudba) dans le mensuel très officiel *Slovenská hudba* appartenant à l'Association des compositeurs slovaques. Moi, je n'ai pas fait de poésie phonique. Par contre, Ladislav Novák a dédié à Ensemble Comp. son poème phonique *Mon éloge à la langue tchèque* (Moje chvála české řeči) que nous avons, avec Róbert Cyprich, enregistré à l'aide d'un magnétophone double cassettes. Ensuite nous l'avons écouté. La poésie phonique n'a commencé à résonner en Slovaquie que pendant festival de l'art alternatif de Nové Zámky (à partir de 1988) et à la Galerie nationale slovaque où elle a été présentée par son auteur Ladislav Novák, que j'avais invité au *Festival des œuvres intermédiaires FIT* (1991). En 1969, nous étions en train de préparer le magazine *EXPERIMENT* dont l'auteur aurait dû être Vincent Šabík. Dans le numéro zéro, nous voulions publier des textes originaux d'auteurs comme Max Bense, Milan Knížak, Ladislav Kupkovič, Jiří Valoch, mais aussi des textes d'artistes brésiliens d'art expérimental comme Ponto. En partant



pour imprimer un supplément spécial, concrètement un poème expérimental de Josef Honys qui est mort à ce moment-là, j'ai appris que le magazine ne verrait jamais le jour.

**MM : Vu ce qui t'intéresse, il est évident que tu étais influencé par l'ambiance culturelle et artistique des années 60. Est-ce que la situation politique et sociale se reflète dans ta poésie expérimentale de cette époque-là ?**

**MA :** Bien sûr. Je voudrais parler d'un fait très important qui a eu un impact sur ma vie et sur ma création. Entre 1964 et 1971, j'ai eu plusieurs moyens de trouver des informations et des matériaux. J'ai cherché surtout dans les journaux auxquels j'étais abonné ou que j'achetais régulièrement. D'abord, je voudrais citer les journaux comme par exemple *Mladá tvorba*, *Mladý svet*, *My 64*, *Blok*, *Host do domu*, *Kultúrny život*, *Kulturní tvorba*, *Literární noviny*, *Impulz*, *Knížní kultura*, *Orientace*, *Tvar*, *Světová literatura*, *Revue svetovej literatúry*, *Divadlo*, *Acta scaenographica*, *Scenografie*, *Slovenské divadlo*, *Taneční listy*, *Projekt* (l'architecture), *Dialog* (mensuel culturel du nord de la Tchéquie), *Výtvarní umění*, *Výtvarný život*, *Výtvarní práce*, *Hudební rozhledy*, *Hudební věda*, *Slovenská hudba*, *Opus musicum*, *des journaux quotidiens comme Smena*, *Lidové noviny*, *Učitel'ské noviny*. Mais, dans les années 1970 – 71, la publication de plusieurs de ces journaux a été arrêtée. Concernant les journaux étrangers, je me suis abonné surtout à *Literaturnaja gazeta*, *Muzikal'naya žizň*, *Sovietskaja muzyka*, *Ruch muzycny*, *Zycie iterackie*, *Les Lettres françaises*, *Dialog* (revue sur le théâtre polonais), *Projekt* (revue mensuelle d'art), *Interpress* (magazine international d'art), *Delo* (revue littéraire yougoslave), *Melos et NZfM* (revues mensuelles de musique contemporaine), *IrasM* (revue internationale d'esthétique et de sociologie). Naturellement, ces magazines informaient sur les actualités de la vie artistique, culturelle, sociale et politique, tout ce qui nous touchait. Impossible d'imaginer que la littérature, le théâtre ou les arts plastiques puissent ignorer la situation de l'époque. Pour certains créateurs, cette époque était très importante, notamment pour Václav Havel, Milan et Ladislav Kundera, etc. Tous les auteurs ont utilisé,

dans leur poésie expérimentale, leurs réactions après l'occupation de la Tchécoslovaquie en 1968. Pour moi, il était incompréhensible qu'après le 50<sup>ème</sup> anniversaire de la Révolution d'Octobre qui nous a présenté l'avant-garde russe en 1967, les blindés russes envahissent notre pays. Cet événement a eu pour but d'empêcher tout progrès. J'ai voulu exprimer mes sentiments, ce que j'ai fait avec mes œuvres et avec une grève de la faim pour Jan Palach (à l'Université Comenius, Bratislava, 1969). Le STOP est arrivé au moment où la culture mondiale était ouverte sur le présent et le passé. Pour moi, c'était un honneur à cette époque de participer à l'exposition DADA, *La naissance et la mort du dessin* (Vznik zánik obrazu) (l'art plastique américain du 20<sup>ème</sup> siècle), *Danubius*, *Statue dans les parcs de Piešťany* (Socha v Piešťanských parkoch) et aux expositions d'auteurs comme Paul Klee, Salvatore Dali, Hans Hartung, etc. Je dois parler de la politique d'édition de cette époque qui nous a bien fait connaître la vie artistique actuelle, ainsi que sa réflexion théorique par exemple *L'art aujourd'hui* (Umění dnes) de Jiří Chalupecký, *L'art aujourd'hui* (Umění dnes) de Tomáš Štrauss, *La lettre, l'écriture, l'action, la voix* (Slovo, písmo, akce, hlas) (l'anthologie des manifestes de l'art expérimental) et *Le recueil international de la poésie expérimentale* (Zborník medzinárodnej experimentálnej poézie) fait par Jiří Haršal et Bohumila Grögerová, *Le théâtre expérimental* de Paul Poertner, *Les avant-gardes artistiques du 20<sup>ème</sup> siècle* de Paol Michelli. J'ai aussi découvert de nombreuses monographies des tendances actuelles et des personnages de la culture et de l'art du 20<sup>ème</sup> siècle.

**MM : Pour le moment, notre interview se concentre sur les années 60, c'est-à-dire sur tes débuts d'artiste. Dans les années 60, tu t'es consacré à des travaux scientifiques en tant musicien. A la moitié des années 80, tu es apparu à l'exposition des plasticiens amateurs où tu faisais partie du groupe dirigé par ton ami Július Koller. En 1989, tu as été invité, à l'exposition aujourd'hui culte, intitulée *Souterrain* (Suterén) à Bratislava. L'art des objets et des installations y a été présenté pour la première fois dans le contexte slovaque. La fin des années 80 et le**

**début des années 90 étaient très actifs pour toi car tu étais au centre de la vie artistique slovaque. Est-ce qu'on peut dire que dès le début des années 70 tu as arrêté de t'occuper de la littérature expérimentale?**

**MA :** Je n'ai pas arrêté mais il était indésirable de créer à cette époque-là. En effet, la vie artistique était moins développée qu'avant, c'est pourquoi on ne créait plus pour le grand public. En revanche, nous présentions nos œuvres dans une ambiance plus intime. Comme je l'ai déjà dit, les magazines d'art expérimental avaient disparu. Mais cela ne nous a pas empêché de continuer dans nos activités. Pendant mes études à l'université, j'ai été invité à travailler à l'Académie des sciences où j'ai eu possibilité de mener une recherche dans le domaine de la sémiologie en rapport avec les arts plastiques. J'avais beaucoup à faire pour mieux connaître ce domaine. J'ai toujours voulu expérimenter des choses. A cette époque, j'ai commencé une coopération à la Radio slovaque (Slovenský rozhlas), au début avec Le studio expérimental, plus tard surnommé Le studio électroacoustique. J'étais en train de terminer certains cycles de poésie expérimentale et en même temps je rassemblais pour certains cycles des matériaux, mais de façon moins intensive qu'à la fin des années 60 et qu'au début des années 70. Pendant la normalisation, la correspondance commence à être censurée. Une partie des ouvrages que j'avais envoyés à la fin des années 60 à des artistes étrangers, ont été publiés dans des magazines étrangers, des anthologies, des catalogues. Je n'ai appris l'existence de cette publication que plus tard. Mon poème intitulé *Egotexte* (Egotext) a paru dans le magazine d'Allemagne de l'Ouest *Neue Texte*. Ce n'était qu'une phrase: « Je suis. » déclinée dans différentes langues européennes à part en russe où on peut seulement dire « je » mais pas « suis ». L'époque actuelle se reflète dans une des actions que j'avais initiées moi-même : *Gaudium et Pax* a été organisée après l'exposition *L'atelier ouvert* (Otvorený ateliér) dans la maison de Rudolf Sikora. C'était une allusion à l'encyclique de Jean XXIII par laquelle je voulais exprimer ma propre rétrospection spirituelle et la joie de ce que j'avais fait. Je voulais déjà même me réconcilier avec tout



ce qui allait arriver. Je ne voulais pas être dérangé par la situation actuelle. C'est pourquoi je me suis concentré à cette époque sur la pataphysique. J'ai fondé le pays intitulé Panfilia, un pays pour s'évader et en l'honneur de qui je distribuais des parchemins, je produisais des disques pataphysiques pour des gramophones, des cartes de vœux, des livres pataphysiques et d'autres œuvres conceptuelles. Toute cette période a été orientée sur l'art conceptuel. Quand Július Koller a vu la plus grande partie de ma collection de partitions graphiques, il m'a invité à joindre son groupe de plasticiens amateurs au centre culturel ObKaSS de la rue Vajnorská à Bratislava où on travaillait sous sa surveillance. Sous sa houlette, j'ai participé aux symposiums de Koller et à des compétitions. J'ai même réussi à réaliser ma propre exposition. En plus, à l'exposition d'échanges d'art amateur en République fédérale d'Allemagne, un de mes dessins spectaculaires enrichis de notations a obtenu un prix. Je me suis fixé sur un type de partitions qui étaient plus visuelles. Ensuite, grâce à l'initiation de Koller, je me suis engagé avec d'autres amis dans la fondation de la galerie fictive nommé *Galeria Ganek*. A cette époque, on a créé beaucoup de projets, de concepts, et d'instructions pour la réalisation fictive dans les domaines du texte et de la musique. L'orchestre philharmonique « panfilien » était fictif et toutes ces instructions ont été faites en forme de petites cartes « postflux » accompagnées d'instructions écrites.

**MM : A la fin des années 80, tu te trouves de nouveau au centre d'événements culturels et tu fais partie de la scène publique. Tu es ouvert à la coopération avec la jeune génération.**

**MA :** A la moitié des années 80, la situation a commencé à se détendre un peu. Plusieurs expositions ont eu lieu, j'ai fait des rencontres petit à petit. Comme je faisais des objets acoustiques, Radislav Matuščík m'a invité à participer à l'exposition *Souterrain* (Suterén) en mai 1989. Mais ma première performance publique s'est déroulée au festival de Nové Zámky en 1988 lors duquel j'ai introduit et

présenté *Le studio électroacoustique de Radio slovaque* (Elektroakustické štúdio Slovenského rozhlasu). Quand Samuel Ivaška a tourné mon film biographique pour la Télévision slovaque (STV), j'ai eu l'occasion d'inviter la jeune génération de l'Ecole d'arts appliqués (VŠMÚ) mais aussi des autodidactes, Machajdík et toi, à participer à ma composition. Nous nous sommes rencontrés dans la cave d'une pharmacie près de la bibliothèque universitaire. Ensuite, après le concert effectué avec Peter Machajdík à Prague, j'ai été invité au vernissage de l'association Gerulata à Rusovce où a eu lieu, le 15 octobre 1989, le premier concert officiel du groupe Transmusic Comp. C'était à l'époque où nous étions considérés comme faisant partie de la vie culturelle et après la révolution de velours nous avons participé à des événements de grande importance quelquefois même pour le compte du gouvernement. Je me souviens de la conférence *L'Est l'Ouest* (Východ Západ) à Bardejovské kúpele, l'ouverture du Musée d'art moderne à Medzilaborce, la conférence *Ethique et politique* (Etika a politika) au Château de Bratislava, le festival *La zone totalitaire* (Totalitná zóna), *People to people*, *l'Exposition générale tchécoslovaque* (Všeobecná československá výstava) à Prague, le festival *Berlin – Prague* (la plus grande manifestation jusqu'à présent de l'art tchécoslovaque en Allemagne), l'exposition *Querdurch* (la première exposition d'art autrichien en Slovaquie), l'exposition des plasticiens soviétiques non-officiels intitulée *Dans les chambres* (V komnatach) qui est devenue en même temps la première exposition de la Russie autonome.

**MM : Dans tes pensées, tu es très souvent obligé de revenir à tes débuts professionnels parce que dans les années 60 et 70, l'intérêt porté à l'histoire de l'art slovaque mais aussi de l'Europe orientale devient de plus en plus grand. Alors, grâce aux questions des organisateurs et des théoriciens, ton passé est réactualisé. Que penses-tu de ce passé?**

**MA :** Avec ce retour des années 60 et 70, la question de l'intermédialité se

pose de nouveau. En ce qui concerne les arts plastiques, j'ai été invité à des expositions parce que le côté visuel de mes œuvres était indéniable; et les plasticiens l'ont adopté, les organisateurs et les théoriciens aussi. C'est pourquoi ma poésie expérimentale, les actions et les partitions graphiques ont été présentées à l'exposition intitulée *Les années soixantes* (Šestdesiate roky) à la Galerie nationale slovaque. Il y avait des extraits de la poésie expérimentale, le cycle *Constellations* (Konštelácie), *Travaux de Sisyphe* (Sizyfovské roboty), des partitions graphiques, des actions et des happenings musicaux aussi. L'exposition intitulée *Les années soixante-dix* (Sedemdesiate roky) ne comportait que quelques-unes de mes partitions graphiques. Pendant l'exposition *Les années quatre-vingts* (Osemdesiate roky), je n'apparais que dans les films documentaires de l'exposition *Souterrain* (Suterén) et dans le film de Samuel Ivaška. Peut-être que je suis le seul auteur des années 60 qui vit encore.

**MM : Ce livre rassemble pour la première fois une sélection de ta grande œuvre expérimentale littéraire. Suivant l'exemple du catalogue conçu à l'occasion de l'exposition à la Galerie Linea à Bratislava, nous nous sommes décidés à créer « un ouvrage ouvert » pour que le lecteur puisse intervenir. Est-ce que tu pourrais maintenant donner des conseils pour son utilisation?**

**MA :** Oui, je peux. Quand j'ai montré mes premières expériences au début de ma carrière professionnelle, j'ai entendu des réactions telles que « c'est quelque chose que tout le monde peut faire ». J'aimerais bien que ça se passe comme le disait Apollinaire: « chaque personne est un poète ». J'ai consacré une page à cet objectif. Suivez encore les instructions ci-dessous: Ne lisez pas ce livre dans l'ordre. Vous pouvez arracher les pages que vous n'aimez pas. Lisez tout le livre à haute voix. A voix basse. Ne lis pas. Prête. Donne. Jette le livre loin.

Wroclaw, septembre 2011

**02** — *éditorial*



**11** **Maroš Rovňák**  
Les cités d'Émeraudes  
— *interview*

**15** **Jozef Tušan**  
Lazy Dog  
— *zine*

**05** **Boris Vaitovič**  
En peinture, il n'y a pas de Ctrl+Z  
— *interview*

**21** **Lucia Dovičáková**  
Une fois par semaine, j'ai la chair de poule  
— *interview*

**26** **Michal Murin**  
Milan Adamčiak, ce célèbre inconnu  
— *txt*

**31** **Milan Adamčiak**  
Interview par la poésie expérimentale...  
— *interview*

**39** **Michaela Knížová**  
— *interview*

**43** **Samuel Čarnoký**  
« Lečo » et les autres polices  
— *interview*

**49** **Richard Kitta**  
Essuie-glaces INRI  
— *profil*

**55** **Lena Jakubčáková**  
Eloignement  
— *profil*

**60** **Oliver Tomáš**  
Nouveau corps?  
— *txt*

**64** **Richard Kitta**  
De l'évolution à la révolution  
— *résumé*



**66** **František Király**  
CLUSTER ensemble  
— *musique*

**69** **Juraj Vajó**  
entre Âtmán et Ego  
— *interview*

**73** **Daniel Matej**  
Ici et maintenant  
— *interview*



**85** **Monika Kompaníková**  
Mantis  
— *prose*

**90** **Anna Strachan**  
Le rapport  
— *prose*

**94** **Peter Krištúfek**  
Saint Nobody  
— *prose*

**97** **Ján Mičuch**  
Johan Lehotzki  
— *prose*

**101** **Juraj Briškár**  
Le Retour à l'incompréhensibilité  
— *prose*

**106** **Stanislav Rakús**  
La ville, la vue d'ensemble  
— *prose*

**112** **Ján Gavura**  
— *poésie*

**114** **Ján Buzássy**  
— *poésie*

**116** **Marián Milčák**  
— *poésie*

**117** **Peter Milčák**  
— *poésie*

**118** **Dalimír Stano**  
— *poésie*

**120** **Peter Bílý**  
— *poésie*

**122** **Peter Staríček**  
— *poésie*

**124** **D'une révolution à une évolution**  
**Ján Gavura**  
— *résumé*



**128** — *tirage*