

Francesco Conz

Richard Martel and Nathalie Perreault

Number 73, Spring–Summer 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46238ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Martel, R. & Perreault, N. (1999). Francesco Conz. *Inter*, (73), 69–74.

Francesco CONZ

RM : Bonjour Francesco CONZ. Aujourd'hui c'est le 15 février 1999. Je te demande rapidement de nous expliquer comment tu es arrivé à t'impliquer à l'intérieur de tous ces champs de l'art qui s'appellent l'actionnisme, Fluxus et toutes ces choses-là... Tu n'es pas qu'un marchand, tu es aussi presque un activiste dans l'art marchandise. Est-ce que tu pourrais nous parler de ton vécu ? Comment es-tu arrivé à ça ?

FC : J'avais dès le début des années soixante-dix une fabrique de meubles. Au commencement, on faisait la restauration de vieux meubles et après, je suis tombé sur les meubles chics et j'ai commencé à en produire en Italie. Cela a été un grand succès dans le sens où l'usine marchait très bien. Il n'y avait pas de grands problèmes et j'avais aussi un peu de temps pour me dédier à l'art ; c'est-à-dire à la passion de ma vie. Mais malheureusement, je n'ai pas eu la chance, dès le commencement, de connaître le travail comme il fallait. J'ai connu des artistes, du pop art italien si tu veux, — c'était la mode du temps — mais, je n'avais pas de contacts. Ce qui m'intéressait beaucoup et qui m'intéresse encore énormément c'est de promouvoir la création, mettre les gens ensemble, documenter tout ce qui se passe autour de mon archive — qui à l'époque était une archive complètement différente. En 1972, j'ai eu la chance de partir à Berlin, parce qu'il y avait une petite foire où j'y ai rencontré Günter BRUS qui habitait à Berlin et qui était, dans ce temps-là, en exil.

RM : Mais en 1972, tu es allé à une foire d'art parce que tu étais déjà intéressé à la cause artistique...

FC : J'étais déjà intéressé, mais je n'étais pas dans les causes artistiques comme Fluxus, la poésie visuelle, etc. Non. Je les connaissais vaguement. Mais quand j'ai rencontré BRUS, je suis allé le voir chez lui — il s'était retrouvé dans des moments financiers pas très favorables et il était en exil — et j'ai commencé à voir les choses de BRUS, ses livres, ses publications. Tu sais, il ne faut pas oublier que BRUS est un grand éditeur. Il a fait des livres magnifiques. Il avait une revue qui s'appelait *Patent Aurinoire* et il donnait comme lieu de publication Bolzano, pour faire croire qu'il était italien. Donc, j'étais fasciné par ses publications, j'étais fasciné par son travail. Moi, j'étais très intéressé par le phénomène de la désacralisation de la religion parce que j'ai été élevé d'une manière très bigote. J'ai dû subir le pouvoir de ma famille. J'étais obligé d'aller dans un collège de prêtres, d'aller à la messe, au catéchisme et tout ce qui était obligatoire dans le temps. J'ai donc vécu très mal le côté religieux de mon enfance. Chez BRUS, il y avait une certaine désacralisation qui m'intéressait beaucoup. Je trouvais aussi que dans chaque désacralisation qu'il faisait, il y avait beaucoup d'humour. Par exemple, le dessin que je t'ai montré dans le livre *Irrwisch*. C'était extrêmement intéressant. Alors, j'ai passé la journée avec lui et il m'a montré des choses. Comme j'avais de l'argent avec moi, je la lui ai donnée et j'ai rapporté des dessins. Puis, BRUS m'a parlé de NITSCH, de l'actionnisme viennois. J'ai été tellement fasciné par tout ça que je suis parti à Diessen, où NITSCH était en exil. Pendant ce temps, à Berlin, il y avait une femme qui s'appelait Helga RETZER, de la DAAQ. Elle m'a parlé de FLUXUS, elle m'a parlé de Joe JONES, qui avait fait un stage à Berlin et qui habitait dans un appartement. Je suis allé voir Joe. C'est un artiste qui était à côté de MACIUNAS pendant

longtemps. Il était d'abord franciscain et avait laissé la soutane pour rentrer dans le monde de la musique parce qu'il était musicien. Il est allé voir CAGE qui lui a conseillé Earl BROWN comme professeur. Donc, Joe est parti suivre Earl BROWN. Mais Joe était petit et maigre ; il n'était pas grand. C'était un vrai alcoolique parce qu'il buvait du matin au soir — pas beaucoup dans le sens de à la fois, mais toujours un peu. Je me souviens de l'avoir vu un an avant sa mort : il avait encore sa caisse de bière qu'il arrivait à boire en une journée. Je lui ai dit : « Joe, est-ce que tu penses à manger ? » parce que quand il buvait, il ne mangeait pas. Il me dit : « I'm lost in that beer for two hours ». Il buvait petit à petit.

RM : Ce fût tes premiers contacts avec FLUXUS et Joe JONES ?

FC : Oui. Joe me faisait de la peine parce qu'il était malade. Son appartement était petit et humide. Alors je lui ai dit : « Écoute Joe, moi, j'ai un appartement en Italie. Tu peux venir chez moi pendant quelque temps ». Il m'a fait voir des livres, m'a donné la liste des artistes. C'était intéressant ! Et je suis parti à New York avec NITSCH, BRUS et la femme de NITSCH, Beate. C'était en 1973. J'ai une très belle documentation de ça. NITSCH était déjà allé à New York en 1968. Il avait fait une performance à la Vieille Cinémathèque qui était gérée — et qui est encore gérée — par Jonas MEKAS. Je crois que NITSCH est arrivé à Jonas MEKAS par l'intermédiaire de KUBELKA qui est aussi un filmmaker. NITSCH avait eu beaucoup de succès à New York ; beaucoup de scandales comme d'habitude, mais aussi beaucoup de succès. Là-bas, FLUXUS s'est divisé en deux, comme d'habitude. D'un côté, il y avait MACIUNAS qui ne pouvait pas aimer le travail expressionniste de NITSCH. Mais, il y avait quand même PAÏK, Charlotte MOORMAN et les frères HENDRICKS, John et Geoff, qui avaient participé en tant qu'acteurs avec Charlotte MOORMAN, à la performance. HIGGINS n'aimait pas NITSCH, pas plus que VOSTELL. C'était, si tu veux, le côté le plus esthétique du Fluxus.

RM : Autrement dit, le côté expressionniste, un peu des viennois, n'a pas été...

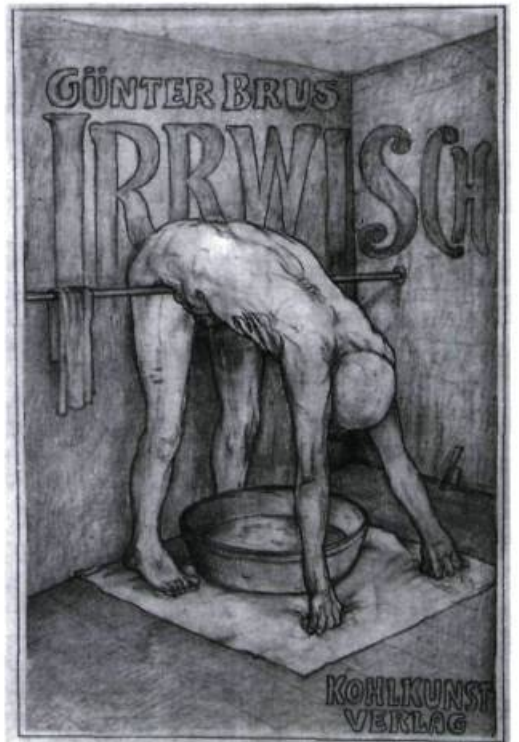
FC : N'a pas été accepté par MACIUNAS, pour la même raison par laquelle il avait expulsé Carolee SCHNEEMANN — qui faisait cette action avec le corps. Et lui, il était pour des performances si tu veux, plus esthétiques. Alors, j'ai rencontré MACIUNAS, puisque j'étais ami avec NITSCH. Ça n'a pas été une rencontre idéale si tu veux, mais on a quand même fait des photographies ensemble et je lui ai acheté des pièces.

RM : Tu as commencé à acheter déjà FLUXUS, en 1972 ?

FC : En 1972 oui, j'ai acheté des pièces de Joe JONES et je lui ai demandé de me faire de grandes installations, pour moi. Elles datent de 1973 et se trouvent maintenant au musée de Lyon, à la Biennale de Lyon. Je dois partir à la Biennale de Lyon car il y a là John GIORNO, HEIDSIECK et d'autres personnes. Il y aura aussi d'autres artistes qui y seront présents pour la performance. Mais revenons à Joe JONES. On a vraiment commencé à faire un bon travail, à faire des instruments de musique et il avait une main à dessiner... — Grandiose ! Il faisait des choses merveilleuses. Il ne faisait pas des grands dessins, le maximum c'était cette taille-là (40 cm), qu'il dessinait avec une plume très légère. Il avait une main fantastique... Je crois qu'un jour, Joe JONES fera parti

de l'histoire de l'art grâce à la qualité de son dessin. Alors, j'ai rencontré en Amérique John CAGE, Geoff HENDRICKS, toute la bande fluxus et des poètes aussi. Tous ceux qui étaient à New York. Et en revenant en Italie, j'ai fermé la galerie de Venise parce que j'avais ouvert une autre petite galerie qui s'appelait Galleria D'Arte Multiplicata. J'ai toujours eu la passion pour le multiple et pour les choses éditées, comme les livres.

RM : Pour l'édition.



FC : Pour l'édition. Alors là, en 1973/1974, une chose extraordinaire s'est passée : nous avons édité *L'histoire de la bicyclette*. Joe JONES avait fait un texte que nous avons reproduit à la main et nous avons aussi reproduit une trentaine de ses dessins. Comme il avait avec lui une vingtaine de photos des premières performances de 1963, nous les avons utilisées pour faire *L'histoire de la bicyclette*. Il fabriquait des tricycles sur trois roues et il y installait tout un orchestre. Il en avait fait un à New York, un en Europe et un autre chez moi que j'ai restauré et qui se trouve en ce moment à Lyon. L'édition était de quarante exemplaires. Joe y a écrit toutes les descriptions à la main pour toutes les vingt pages publiées, en quarante exemplaires. C'était un travail énorme. Après, on a publié une boîte avec tous ses projets et une autre boîte qui s'appelle « Joe JONES en Amérique et en Europe ».

RM : À ce moment-là, tu commences à investir, dû moins à acheter des œuvres, à aider les artistes. Mais d'où vient le fric ?

FC : De la famille.

RM : De l'usine que tu avais ?

FC : De l'usine que j'avais.

RM : Mais tu as fermée l'usine.

FC : Ça, c'est venu beaucoup plus tard.

RM : Plus tard. Donc tu as pris l'argent de ton travail d'usine pour l'investir dans l'art ?

FC : Tout, tout, tout dans l'art.

RM : Tout ?

FC : Tout, sauf la maison. J'étais marié, dans le temps. Et je suis très content de l'avoir fait. J'ai fait des éditions, des centaines d'éditions avec RÜHM, avec Geoff HENDRICKS, avec PAÏK, avec Charlotte MOORMAN. On a

même invité Peter MOORE et sa femme. Ce sont donc de très rares éditions, avec les photos en grand format (50 x 60) de Peter MOORE. Par exemple, l'édition de PAÏK a une centaine des photos, toutes signées par Charlotte MOORMAN et par PAÏK, les dessins, les croquis... Il y a les posters du festival de New York. Finalement, la boîte était semblable à une grande exposition.

RM : La boîte était conçue comme une mini expo.

FC : Une grande expo !

RM : Comme une grande expo.

FC : Oui, parce qu'il y a tellement de matériel. J'ai fait une boîte de NITSCH, un « documentaire », avec la documentation de sa première performance de 24 heures. Je suis allé à Prinzenhof avec deux photographes professionnels qui ont tout photographié. Et on a fait une énorme boîte. Et c'est cent soixante-cinq – je répète cent soixante-cinq – photos en grand format reliées dans quatre albums. Il y a la partition et l'original dedans. La boîte est tellement lourde qu'on ne peut pas la lever seul. Ensuite, on a fait la rétrospective d'Otto MÜHL, dans le même style. On a fait des éditions très rares avec SCHWARZKÖGLER – qui venait de mourir – et Geoff HENDRICKS. J'avais rencontré Hans SOHM, qui est malheureusement mort il y a une semaine. C'était un personnage incroyablement aussi dédié toute sa vie à l'art. Il a été dentiste et il a donné toute sa collection au musée Stuttgart, en Allemagne. SOHM avait commencé beaucoup de temps avant moi – il avait déjà commencé en 1966. C'est lui qui est allé photographier le Dias, Destruction in Art Symposium, à New York, en 1968. J'ai développé ses négatifs et il les a même signés. Ça, c'est entré dans mes archives. Et, petit à petit, j'ai commencé à avoir la passion d'enregistrer, de faire de l'enregistrement. J'ai des caisses entières d'enregistrements d'artiste. J'ai commencé à acheter des négatifs de photographes. Il y avait des photographes qui, à certains moments, ne savaient pas quoi faire de leurs négatifs, alors je les ai achetés. J'ai connu Ludwig HOFFENREICH qui avait tout photographié, à Vienne, l'actionnisme viennois. Je lui ai dit : « Je vous paie ce que vous me demandez et vous me copiez tous vos négatifs ». Alors, il a tout fait.

RM : Il a copié les négatifs ?

FC : Voilà, il m'a fait les photos, les doubles.

RM : Les photos, les « prints ».

FC : Il les a toutes signées et chaque semaine, je recevais un paquet de lui. Quand j'ai connu MÜHL, en 1973/1974, il avait l'habitude de dire « moi, l'art, je m'en fous, je suis dans la sociologie, la commune ». Il avait des tiroirs pleins d'archives. Alors, je me suis dit : si je laisse tout cela comme ça, il va certainement tout jeter ou ça va se perdre. Alors je lui ai acheté toutes ses archives, que j'aies encore. La plupart des documents sont encore là, avec tout le matériel original, tous les portraits, toutes les copies. MÜHL a acheté le premier lot de la propriété à Prinzenhof.

RM : Avec l'argent que tu as...

FC : De moi.

RM : Donc, il a pu débiter la commune, finalement !

FC : Il n'avait pas assez d'argent pour partir de Vienne. Il était à Praterstrasse, numéro 32. Avec ce que j'ai acheté, il a pu acheter la propriété. Lui, il était né à Grodno et sa mère habitait à côté de Gols, dans la frontière hongroise. Pour revenir à nous, j'ai commencé il y a vingt-cinq ou trente ans à mettre toute cette documentation ensemble. Asolo était le premier lieu que je choisis. J'y ai loué un très beau palais du XVIII^e : parce que j'étais quand même très connu dans le temps, dans le domaine de l'artisanat. Alors, de temps en temps, des gens

venaient m'interviewer pour la télévision. J'ai fait une émission sur le fait que l'on devait respecter les vieilles maisons, même si elles n'étaient pas des monuments nationaux. On ne devait pas les démolir... – on sait que c'était la mode, dans les années soixante-dix, de démolir les vieux bâtiments pour en faire des misérables nouveaux – et le lendemain, le comte Orazio BAGLIONI m'a téléphoné. Dans ce temps-là, la petite ville d'Asolo était très très belle. Elle était connue au début du siècle par tous les intellectuels et les artistes qui y avaient habité. Les artistes qui sont venus à Asolo sont : Joe JONES, Hermann NITSCH, Günter BRUS, Nam June PAÏK, Charlotte MOORMAN, Geoff HENDRICKS, Philip CORNER, Frank PILEGGI, Eric ANDERSEN, Dick HIGGINS, Juan HIDALGO, Milan KNIZAK, Alison KNOWLES, Otto MÜHL et autres. Il y avait beaucoup de gens qui étaient là et il y avait une colonie anglaise. Puis, j'ai visité cette maison et elle m'a plu énormément. Du matin au soir, j'ai tout loué, sauf le premier étage – il y avait une famille et elle y est toujours. Alors, j'ai mis à la disposition de NITSCH un appartement et j'ai gardé l'autre en haut. C'était fait sur trois étages. En bas, il y avait trois locaux pareils aux autres et je les ai fait restaurés. Puis, j'ai demandé à NITSCH de me faire la première installation qu'il a fait dans sa vie. Ça s'appelait *Asolo Raum*. Tout était énormément bon marché alors j'ai loué un appartement pour Joe, à Asolo. Il s'y est établi et il y est resté pendant six ans.

RM : Donc la volonté que tu as de rencontrer les artistes, c'est pas nécessairement pour vendre leurs œuvres. C'est surtout pour être en contact avec eux ?

FC : Oui.

RM : C'est la formule que tu as utilisé par après. Tu faisais venir les artistes qui produisaient sur place. Déjà, à l'époque, tu avais ça dans la tête, d'inviter des artistes pour qu'ils produisent sur place ?

FC : C'est ça, mais aussi pour les connaître et surtout pour les mettre ensemble. Ça me faisait de la peine de voir un artiste qui ne comprenait pas le travail d'un autre. Tu sais, les familles de l'art sont assez fermées. Il s'agissait de trouver trois ou quatre fluxus, tous les gens de NITSCH, les poètes. J'ai beaucoup de photos de ces rencontres à Asolo. Ainsi, par l'intermédiaire de l'art, j'ai pu changer ma vie, comment dirais-je... avant de m'intéresser à l'art, c'était le luxe. J'étais, dans un sens, – comme on disait hier soir, – un yuppi. Mais la rencontre avec des artistes, vivre avec eux, – pas les artistes en général, des artistes précis, tu sais lesquels – m'a fait tout de suite comprendre ce que c'était la vraie création. Il y avait un réseau de création autour du Fluxus, du happening, de la poésie visuelle, de ZAJ et j'y suis allé immédiatement. J'ai pris la voiture et j'ai pris le train : ça m'a pris un an pour faire le tour de tous ces gens.

RM : Pendant un an, tu as voyagé pour rencontrer des artistes, d'un contact à l'autre ?

FC : Oui, Voilà ! J'ai fait beaucoup de voyages dans le temps. Je n'avais plus la galerie, je l'avais fermée. J'avais la fabrique, qui se gérait presque toute seule. Alors, j'ai fait beaucoup de voyages. Juan HIDALGO, Esther FERRER, je suis allé les voir à Paris. Et je me souviens de leur avoir dit : « Écoutez, je sais que vous avez fait des choses comme ça, j'ai vu les photos, j'ai vu le matériel et je vois que maintenant vous ne produisez presque plus. Mais c'est dommage. Vous êtes des artistes très valables. Je souhaite que vous continuiez » et je leur ai demandé de faire un travail pour moi. J'ai encouragé Esther à reprendre son travail. J'ai mis Otto MÜHL devant l'histoire de l'art, parce qu'il ne voulait pas, il disait que c'était la société, c'était la rencontre, c'était ça et cela.

Mais pas de peinture. La peinture et l'art c'était là une chose des années soixante. Mais j'ai tellement insisté... Je lui ai commandé neuf tableaux qu'il est venu faire à Asolo. BRUS aussi était venu à Asolo faire une série qui s'appelait neuf cardinaux, *La croce del Veneto* : des cardinaux érotiques qui sont partis avec ma femme quand nous nous sommes divorcés. Après, ma femme les a vendus. Ils ont finalement abouti au musée de Liechtenstein, à Vienne. Mais Otto MÜHL est venu et il a fait neuf planches magnifiques. Donc, il a recommencé à peindre. Et, petit à petit, la commune de MÜHL, qui avait un but social et pédagogique, est devenue une commune dédiée complètement à l'art. Tout le monde peignait, faisait de la peinture, des croquis, des sculptures. Il y avait là-dedans un atelier de céramique, un atelier de parfum – parce qu'ils avaient eu l'idée de commercialiser les choses qu'ils faisaient afin de subventionner la commune, tu vois. Ils avaient des magasins d'habits, de couture à Londres, à Vienne. La commune avait tellement grandi qu'ils avaient fait des filiales.

RM : Ils avaient plusieurs communes de toute façon. Il y en avait une à Paris...

FC : Il y en avait une à Paris, une à Düsseldorf, à Cologne, à Berlin, à Munich et à Amsterdam. À ce moment-là, MÜHL était devenu tellement grand, c'est-à-dire tellement important. Les gens qui travaillaient à l'extérieur des communes, vendaient de l'assurance ou faisaient plusieurs métiers. L'argent qu'ils gagnaient allait à Friedrichshof. Puis, j'ai fermé la fabrique et je me suis divorcé. J'ai recommencé ma vie à Vérone à partir de 1979/1980 et je me suis trouvé en difficulté financière.

RM : Quel genre de difficulté financière ?

FC : Je n'avais pas d'argent pour vivre.

RM : La fabrique c'était...

FC : C'était perdu.

RM : Tu l'as vendue ?

FC : Perdue.

RM : Perdue.

FC : Perdue, en 1968 il y eut une crise énorme...

RM : En 1978 ?...

FC : En 1978, j'avais une grande fabrique de six mille mètres carré. J'avais fait un investissement d'un million de dollars et pris une hypothèque sur les machines. Puis, la fabrique a commencé à aller très mal : c'était la grève tous les jours. À toutes les semaines il y avait quelque chose. Il y a eu une crise énorme du meuble et je me suis alors dit que j'allais y perdre ma vie parce que pour remettre la fabrique en état, il fallait renvoyer les ouvriers. Eux, ils ne voulaient pas être renvoyés. Ils ont incité le syndicat à faire marcher la fabrique à perte. Je leur ai dit : « Écoutez, vous allez faire perdre la fabrique, on va fermer la fabrique. C'est pas possible de rouler comme ça et perdre autant d'argent ». Ils n'ont pas voulu écouter, ils ont fait des grèves, et tu sais, quand tu fais des grèves les machines s'arrêtent, les matières à production s'arrêtent, les choses sortent mal faites donc il y a des retours énormes. C'était la crise. Comme ma femme n'était pas d'accord avec le fait que j'avais ouvert cette fabrique, qu'elle n'était pas très intéressée à l'art alors que moi j'étais très intéressé, nous nous sommes séparés, divorcés. J'ai recommencé ma vie à nouveau.

RM : Tu as vendu la fabrique ?

FC : Non, je l'ai donnée...

RM : À qui ? À ta femme ?

FC : J'ai fait un acte devant notaire : j'ai donné « gratuitement » ma fabrique aux associés, pour m'en débarrasser. Autrement, j'aurais pu rester là pendant encore sept ou huit ans. J'avais quarante-cinq ans et j'étais quand même content : j'avais une collection qui était très grande mais on ne vendait rien dans le

temps. Il y a vingt-cinq ans, on ne pouvait pas penser à vendre FLUXUS et la poésie visuelle – c'est difficile encore maintenant. Je suis parti pour Verone et j'ai recommencé ma vie. Je me suis dépouillé de la maison, de la fabrique et de la famille.

RM : Tu avais quand même de l'argent ?

FC : Presque plus.

RM : Presque plus ?...

FC : Je me suis trouvé vide, sans famille, sans fabrique et sans travail. Mais j'avais l'art...

RM : Comment as-tu fais pour t'en sortir ?

FC : On ne peut pas imaginer combien ça été difficile. Ça été énormément difficile parce qu'alors, j'avais des bijoux, des meubles anciens, des œuvres d'art qui étaient vendables, – pas Fluxus et le reste –, des choses plus commerciales. Je me suis débarrassé de tout ce qui était secondaire.

RM : Tout ce qui se vendait.

FC : Tout ce qui était vendable s'est vendu. Grâce à mon expérience de la fabrique, grâce à ma famille – parce que mon père était très riche, il était industriel. J'ai passé ma jeunesse dans un luxe incroyable : on m'amenait en voiture à l'école, et tout ce qui va avec. Et comme j'ai dit, ça été extrêmement dur mais l'expérience de la fabrique et de la famille a fait que je n'étais pas quelqu'un qui venait de la tradition de la galerie, mais de la tradition de gagner sa vie tous les jours. J'avais une grande expérience de la vie. J'ai commencé à voyager à l'étranger. Je me souviens, je chargeais la voiture d'éditions et d'œuvres d'art, tout ce que je pouvais amener. À toutes les fois, c'était la performance, pour passer la douane. J'ai visité Monsieur SOHM et quelques collectionneurs. Je suis allé les voir un par un, en Allemagne. Je vendais quand même pas beaucoup, mais suffisamment...

RM : Tu les emmenais dans ton auto ou tu allais visiter les collectionneurs ?...

NP : Le porte-à-porte.

FC : Le porte-à-porte, c'est ça. J'ai des photos de moi avec la valise à la main, pleine d'éditions, parce que j'ai fait beaucoup d'éditions sur tissus. De temps en temps, je vendais quelque chose. Parfois, c'était très humiliant parce que lorsque tu offres quelque chose à quelqu'un tu sais, c'est la pire position. Alors, des fois je disais : « Écoutez, ça c'est une photo de Peter MOORE, l'objet, l'artiste, etc... Je vous fais un prix, très bon » – je me souviens que Peter MOORE voulait alors mille dollars – et je disais : « Je vous fais trois cents dollars en prix de solde ». Mais il me disait non, non, non, je vous offre cent cinquante. Alors déjà mille dollars c'était trop, cinq cents dollars, trois cents dollars, cent cinquante. Et moi, j'ai pensé pendant toute la journée de remonter ces cent cinquante dollars à deux cents-deux cents cinquante. Finalement, j'avais tellement d'art qu'un quart de ma collection – surtout ce qui était en double – a été vendu de cette manière, petit à petit...

RM : Le quart de ce que tu avais accumulé a été vendu à SOHM et aux autres collectionneurs ?

FC : Oui.

RM : Donc, la collection SOHM c'est un peu...

FC : Non, non, parce que SOHM achetait directement : il était surtout intéressé d'acheter des choses d'archives et quelques éditions rares. Il n'était pas intéressé à acheter les œuvres d'art, parce que les artistes venaient chez lui, mangeaient et dormaient là-bas. Dieter ROT était parti chez lui, Joe JONES aussi. Ils faisaient la même chose chez SOHM que chez moi.

RM : Tu faisais la même chose que lui.

FC : Oui, je faisais la même chose et j'avais commencé à les inviter à Verone...

RM : Quel autre collectionneur il y avait à l'époque ?

FC : Il y avait Ursula KRINZINGER, il y avait, comment il s'appelle celui qui...

RM : BLOCK

FC : Oui, il y avait BLOCK. Mais je n'ai jamais rien vendu à BLOCK. Il y avait des galeristes-collectionneurs surtout en Allemagne et en Suisse, quelques privés, quelques dentistes. Quand j'ai commencé, les gens m'invitaient chez eux, je dormais là, je ne pouvais pas faire autrement. Donc je n'ai pas seulement connu les collectionneurs : beaucoup de choses m'ont enrichies. Je me suis très lié au monde de l'art : à cause de l'art j'ai changé ma vie, je me suis dédié à l'art complètement. Je fais ça depuis trente-cinq ans maintenant et mon activité à 80% c'est de l'art, tout l'art, l'art, l'art. Alors après une période de temps, j'ai senti qu'il y avait quelque chose.

RM : Tu accumules et tu vends, c'est ça ? Avec ce que tu vends, tu peux continuer à acheter ?

FC : Voilà. Maintenant, c'est pas dit que ça marche. Ça marche très peu, l'argent on n'en a pas. C'est une situation comme la vôtre ici : on marche sur les bords de l'argent. Quand on a payé le loyer, le téléphone, il n'y a plus d'argent. Mais on s'en sort...

RM : Mais quand tu achètes, en soixante-douze ou soixante-quatorze, tous les SCHWARZKOGLER par exemple, tu as acheté au photographe, tu as payé le photographe ?

FC : Si.

RM : Tu n'as pas payé SCHWARZKOGLER, parce qu'il était mort ?

FC : J'ai payé la veuve.

RM : La veuve. Et est-ce que tu peux chiffrer ça, à l'époque ?

FC : Ce n'était pas cher à l'époque, je ne sais pas, un montant d'environ cinq mille dollars aujourd'hui.

RM : Pour toutes les photos ?

FC : Pour les photos de SCHWARZKOGLER. J'ai aussi fait venir en Italie NITSCH, BRUS, la veuve du photographe et je suis resté une bonne semaine. Pour eux, c'était intéressant de faire de l'ordre sur SCHWARZKOGLER. Maintenant, cinq cents photos, quatre cents, je ne sais pas combien il y en a en tout. Ça vaut trois mille dollars la pièce. Mais moi, je ne veux pas vendre des photos séparément et diviser cette collection ; parce que autrement, ça va être dispersé.

RM : Surtout dans le cas des photos d'action de SCHWARZKOGLER ; c'est comme une série.

FC : J'ai le même problème pour NITSCH, et pour BRUS. Et je suis maintenant en train de faire un pourparler, avec un galeriste pour vendre tout en bloc. Il y a aussi la possibilité de vendre *Asolo Raum* de NITSCH. Si ça se passe, je vais reprendre le travail avec un grand rythme parce que j'aurai suffisamment d'argent pour faire des livres, des éditions, pour inviter des artistes...

RM : Et est-ce que les éditions que tu as faites sont rentables ou non ?

FC : Elles sont toutes là : de temps en temps j'en vend une.

RM : Donc, ce n'est pas avec les éditions que tu fais de l'argent ?

NP : C'est de la dissémination en fait !

FC : Un peu avec les pièces uniques et quelques éditions, qui partent de temps en temps.

NP : L'édition, c'est pour la mémoire, pour la dissémination, pour les idées. Tu n'as pas vendu les éditions ?

FC : Je ne les ai pas vendues ! J'ai beaucoup de choses du passé, heureusement parce que les éditions que j'ai faites, je les ai

faites d'une façon très professionnelle. Elles sont toutes signées par les artistes, les photos sont signées et les documents aussi. Quelques artistes, malheureusement, sont morts. Donc, elles sont devenues très rares. J'ai fait une édition très rare de Dick HIGGINS, où il y avait les photos et les négatifs d'une première exposition new yorkaise en 1958/1959. On devait faire une série d'édition. La première, 1958/1959, que l'on a terminée ; 1961/1962/1963 qu'on devait faire ; 1963/1968 et après, les années soixante-dix. Mais on s'est arrêté là. J'en ai fait deux. Mais actuellement, il y a en Amérique une exposition à New York. L'exposition est basée sur les professeurs qui étaient professeurs à la Rutgers University ; ce sont KAPROW, Geoff HENDRICKS, Georges SEGAL, Bob WATTS.

RM : Charlotte MOORMAN ?

FC : Non. LICHTENSTEIN, et d'autres. Il y avait une édition de Dick HIGGINS qui était copiée, c'est-à-dire qu'il a fait faire une copie de certaines photos par Hermann BRAUN, l'ami d'Alison KNOWLES... Puis, j'ai connu un autre collectionneur très important par lequel je lui ai vendu pas mal de chose et c'est Harlekin Art.

RM : Harlekin, autrement dit.

FC : Harlekin, comment s'appelle-t-il ? Le fils de BLOCK qui est « curateur » d'un musée à Kassel. Il s'appelle Michaël BERGER, c'est lui qui avait fait le vingtième anniversaire de FLUXUS, les livres viennent de lui et c'est lui qui a maintenant comme hôte Ben PATTERSON. C'est chez lui que Joe JONES a été trouvé mort...

RM : À Wiesbaden ?

FC : À Wiesbaden. Parce que, pour faire une petite parenthèse, Joe JONES était resté chez moi jusqu'à la fin des années soixante-dix. Il a trouvé une femme, Anna Christa FUNK, qui était curatrice d'un musée, à côté de Cologne. Il est allé habiter à Dusseldorf. Après, il a décidé de changer et ils sont partis à la campagne. Mais là, Anna Christa est tombée malade – elle a eu un cancer – et elle est morte là-bas. Joe JONES est rentré à Dusseldorf chez Michaël BERGER. Il était resté six ans sobre car Anna Christa avait réussi à le faire arrêter de boire. Mais il a recommencé en grande et c'est à cause de la boisson qu'il est mort. Il ne mangeait pas, il ne prenait pas de vitamines, il buvait une caisse de bière par jour. Il était chez Michaël BERGER ; on l'a trouvé mort à cause de la boisson. Ça, c'est sûr, parce qu'il buvait le matin de bonne heure et il passait toute la journée à boire.

RM : Pour revenir à ton travail... Dans les années quatre-vingt, est-ce que tu as aussi permis à ces artistes-là d'être reconnus par les institutions, d'une certaine manière, parce que le premier livre important sur SCHWARZKOGLER au tout début, on vous voit tous en train d'identifier les photos avec NITSCH, BRUS et le photographe, en train de signer. J'ai toujours pensé que ça avait permis d'avoir aussi une reconnaissance des travaux de ces gens-là.

FC : Ah, si, si, si.

RM : Et aussi de les unir finalement, de leur permettre de savoir qu'ils n'étaient plus isolés ; parce que ces gens-là étaient beaucoup isolés.

FC : Beaucoup isolés, oui.

RM : Mais après ça, tu as commencé à permettre à des artistes de venir sur place pour faire des multiples.

FC : Sur place, pour faire des multiples, et faire des performances ! On a fait beaucoup de performances. D'ailleurs Charlotte MOORMAN est venue trois fois à Verone.

RM : Sur place, pour faire de la performance ?

FC : Sur place pour faire de la performance. Bob WATTS aussi.

RM : Et surtout les artistes de FLUXUS et de l'actionnisme ?

FC : Et des poètes, beaucoup de poésie sonore, Henri CHOPIN...

RM : Comment est arrivée la poésie sonore ? Par l'actionnisme ?

FC : Non, pas directement... Dans le groupe Fluxus, il y avait Dick HIGGINS, Emmett WILLIAMS et Jackson MACLOW. C'est en rencontrant ces poètes qu'on a pu élargir le cercle de connaissances alors je suis allé voir d'autres personnes. Par exemple, entre 1980, je crois 1982-1983, j'ai eu une idée : comme Elza POUND avait habité très longtemps à Merano et que sa famille y est encore, à côté de Bolzano, il y avait alors l'appartement « poundien » qui était disponible. Ce n'était pas comme aujourd'hui où il y a la bibliothèque, il y a la vitre en dedans. Si on avait été malhonnête, on aurait pu prendre la bibliothèque de POUND. Mais, ils m'ont toujours fait entièrement confiance. J'ai commencé à organiser des workshops. Le premier, c'était MICCINI, LORA-TOTINO. Après, j'ai invité Dick HIGGINS, CHOPIN, HEIDSIECK ; on faisait des groupes.

RM : CHOPIN et HEIDSIECK, tu les as connus comment ?

FC : Je les ai connus parce que je suis allé les visiter.

RM : Ah, tu es allé à Paris.

FC : À Paris, par l'intermédiaire de DONGUY, j'ai, par exemple, rencontré ORLAN et celui qui est mort... Comment il s'appelle ?

RM : JOURNIAC.

FC : Oui. J'ai rencontré beaucoup de gens à Paris, comme Esther FERRER, MARCHETTI et HIDALGO habitaient à Milan, donc je les ai rencontrés à New York. Déjà en 1974 j'avais acheté pas mal de choses. J'ai encore des œuvres photographiques des toutes premières performances montées sur bois et j'ai tout. Ma chance est que, comme j'ai compris que ce n'était pas mon chemin de travailler dans l'industriel, j'ai donc vécu d'une façon très modeste et j'ai alors pu conserver cette énorme collection, cette énorme archive.

RM : Tu achètes régulièrement, à tous les mois ?

FC : J'achète régulièrement mais tu sais, les artistes aimaient beaucoup nos éditions. Alors, je faisais des échanges. Je disais : « Écoute, est-ce que tu veux cette édition ? » – « Combien ça vaut ? » – « Dix mille dollars. Donne-moi dix mille dollars de choses ».

RM : Tu réalises des éditions pour les artistes. Finalement, en échange, au lieu de les payer, tu troques contre des éditions d'autres artistes ?

FC : Voilà. Et même avec les collectionneurs qui ne voulaient pas payer, qui n'avaient pas d'argent, on échangeait beaucoup et la collection a grandi à cause de cela. La moitié de mes éditions, disons 50% de ce que j'ai vendu, je l'ai échangé.

RM : Au moins 50% ?

FC : Au moins 50%, je l'ai échangé. J'ai pu avoir une énorme quantité de matériel, à cause de mes éditions qui n'étaient pas vendables. Pour te dire : il y a deux ans j'ai invité GOMRINGER, que j'ai payé un très bon honoraire, et nous avons reconstruit toute sa poésie complète à partir des années cinquante. On a pris des toiles en format 160 x 120. Pour l'édition, deux filles ont peint toute la poésie. Lui, il venait, contrôlait, faisait la correction et j'ai encore un paquet haut de 30 cm, parce qu'il faudrait les mettre sur châssis, et c'est très cher de faire ce travail, et je n'ai pas la place pour le mettre. Ça, c'était un exemple. Maintenant, au mois d'avril, HEIDSIECK va venir pendant une semaine, c'est déjà tout arrangé. Et cette idée, je l'ai depuis cinq ans. Alors, je

suis allé dans un magasin de chips électroniques, surtout les plateaux électroniques vieux de vingt ans. Je les ai accumulés, j'avais cinq ou six caisses. HEIDSIECK a fait une exposition chez moi de VADUZ, j'ai apporté ces pièces et je lui ai dit : « Écoute, Bernard. J'ai collectionné ces matériaux pour toi. Est-ce que tu voudrais venir et les monter ? » Alors, il me dira s'il veut du bois, s'il veut du fer, pour les monter. Moi, je prépare tout le matériel. Je lui donne un collaborateur qui reste à sa disposition toute la semaine. Et lui, il va préparer une exposition qui va partir au Centre culturel international de Cerisy où il y a l'exposition de Ben PATTERSON qui est en cours. [février 1999] Il y a eu l'exposition de KAPROW que j'ai fait venir. Il y a eu l'exposition de AL HANSEN, avec un très beau catalogue. Donc, je me donne aussi la peine d'organiser des expositions pour les artistes.

RM : Mais, en même temps, tu leur permets de produire l'expo elle-même ?

FC : Elle-même.

RM : Donc, c'est pas l'idée d'exposer un truc déjà fait ?

FC : Non.

RM : C'est de créer une pièce...

FC : Par exemple, CHOPIN est venu plusieurs fois à Verone. Il a fait plusieurs tableaux avec tous les chips magnétiques, les bandes magnétiques etc... En même temps, j'ai acheté ses dactylopoèmes et il m'a fait un bon prix. J'en ai acheté une quarantaine, une cinquantaine, peut-être plus, un paquet. On est allé dans un endroit où il se vend des meubles très bon marché et il a acheté des choses comme par exemple une fenêtre. Il a fait la fenêtre magnétique, les cabinets magnétiques, tout plein d'objets. On a construit un « tryptique » de quatre mètres où il a mis toutes les bobines – ce sont des bandes sonores déjà enregistrées ; tu les passes avec le laser et ça sonne, elles font de la musique, des bruits sonores. C'est très intéressant...

RM : Lorsque tu fais des trucs comme ça, prenons l'exemple de CHOPIN, est-ce que tu penses les vendre ?

FC : Non. Je le fais pour moi, pour ma collection.

RM : Pour ta collection, en pensant peut-être qu'un jour tu vas les vendre mais tous ensemble.

FC : Ensemble.

RM : Pour pas défaire la magie de l'ensemble comme les photos de SCHWARZKOGLER.

FC : Comme les photos de SCHWARZKOGLER. Par exemple, en mai 1974, j'avais invité Jan Van RAAY (c'est la photographie qui avait photographié toutes les actions de John HENDRICKS, Guerilla Art Action Group), et elle est descendu avec un paquet de négatifs. Deux photographes ont travaillé pendant un mois. Ils ont développé deux mille photos qui sont maintenant chez moi. La photographie est devenue un peu folle. Elle ne veut pas donner son matériel et les artistes sont désespérés parce que leur travail, c'est les photos. De temps en temps, il y a quelqu'un intéressé au travail de GAAG, et il vient donc consulter chez moi. Seulement, je me trouve dans la condition de n'avoir pas d'espace, puisque tout est bien rangé dans de grandes armoires, des étagères. Tout est mis sous plastique, pour éviter la poussière, mais tout est là-dedans. Je devrais changer de place dans un dépôt plus grand, où il y a aussi des autos d'artistes. J'ai quarante pianos faits par les artistes.

RM : Quarante ?

FC : Quarante. Et il y en a encore cinq ou six qui sont en train de se faire parce que c'était difficile de prendre le piano et de le monter au premier étage pour le travailler. Maintenant, j'ai trouvé un collectionneur qui me donne, à un

très bon prix, un dépôt deux fois grand comme cette pièce, en échange d'art ; c'est pas loin de où j'habite.

RM : Donc, tu achètes un piano pour le modifier ?

FC : Oui.

RM : Tu l'achètes neuf ?

FC : Non, d'occasion. Des pianos qui sont morts. C'est devenu plus difficile maintenant. Il y a cinq/dix ans, il y avait des dépôts immenses de pianos. On démolissait les pianos qui étaient faits de beau bois pour faire des meubles anciens, de faux meubles anciens. Alors, des milliers et des milliers de pianos étaient déportés d'Angleterre. On faisait des objets fantastiques dans les pays de l'Est, et même un peu en France. Ce n'était pas cher.

RM : Avec les galeries de New York, par exemple, ou les galeries européennes, est-ce que tu as des rapports... ?

FC : Je n'ai pas beaucoup de rapport avec les galeries, parce qu'elles me voient comme un concurrent. Maintenant, la galerie de Krinzing a organisé une exposition de mes éditions sur l'actionnisme viennois.

RM : Parce que les KRINZINGER, eux-mêmes, ont beaucoup de trucs sur l'actionnisme ?

FC : Non, pas tellement. Ils ont tout vendu. Ils ont vendu pour acheter les œuvres des jeunes. Alors maintenant, puisque les jeunes sont en perte de valeur et l'autre monte, ils me regardent, si tu veux, un peu comme un fou, parce que de temps en temps je bois, alors je fais de la performance ! Et tu sais, ça ne m'intéresse pas ce qu'ils pensent, pas du tout.



Juste de vendre les autres, ça ne m'intéresse nullement. Je me suis débrouillé tout seul, donc c'est pas un problème pour moi. D'un autre côté, les galeries m'ont aussi organisé des expositions et maintenant elles m'en organisent de plus en plus. Ce matin par exemple, j'ai su, que l'exposition d'Espagne a été reportée en septembre parce que les politiciens ne veulent pas d'exposition sur l'actionnisme viennois à cause du sexe, qu'ils appellent pornographie.

RM : Ah, oui...

FC : Aux Îles Canaries, à Tenerife. Alors, c'est reporté.

RM : Pour pornographie ?

FC : Pour pornographie. Maintenant, nous sommes devenus très réactionnaires, tu vois. Ce n'est plus la liberté d'autrefois. C'est devenu très strict et très réactionnaire partout. Il faut faire attention à l'Église ! MÜHL a été condamné à sept ans pour avoir eu des relations avec des filles de quinze/seize ans. Sept ans ! Donc, c'était une introversion incroyable. Il faut faire bien attention.

NP : Tu disais que la femme de MÜHL a aussi été internée... ?

FC : La femme, elle, a eu un an, parce que MÜHL a témoigné en disant que c'était lui qui

avait obligé sa femme à faire certaines choses. Lui, il a déjà été condamné, donc il a sauvé cette personne, sa femme – la femme officielle parce qu'il a couché avec trois cents femmes ou quatre cents ! Mais Claudia, c'est sa femme préférée.

NP : Mais elle a été aussi accusée de détournement de mineur ?

FC : Oui, elle aussi, pour avoir couché avec des jeunes.

NP : Des jeunes gars ?

FC : Des jeunes gars de quinze ans, c'est ça. La situation est maintenant devenue très stricte et très difficile dans le sens qu'il y a eu, pendant toutes les années quatre-vingt, cette vogue et cette peinture. Nous avons travaillé contre la peinture, pour la performance. Nous avons travaillé pour toute une autre histoire, pour l'art corporel, pour la poésie visuelle, mais pas pour la peinture.

RM : Mais il n'y a pas un paradoxe de dire ce que tu viens de dire ? Les gens comme HIGGINS, ils font aussi des peintures, ils font des objets ?

FC : Oui, mais tu sais, c'est une autre chose parce que la peinture chez HIGGINS, comme la peinture chez NITSCH, c'est comme une orange tu vois, il y a des quartiers ; ce n'est qu'un aspect du travail de Dick HIGGINS tandis qu'un jeune peintre ne fait que de la peinture. HIGGINS, il fait de la poésie, de la performance, de l'édition, des livres... donc la peinture c'est une petite tranche de son activité, pas l'activité principale. Alors moi, je vois la peinture faite par Dick HIGGINS comme une petite activité à côté de toutes les autres. Si HIGGINS était seulement peintre, je ne voudrais pas l'avoir, ça ne ferait pas parti de mon programme.

NP : Ce qui est quand même paradoxal... Ce qui reste, ce sont les objets, les photos et les peintures, alors que les performances...

FC : Elles sont parties mais c'était déjà conçu comme ça. Dans la performance, il y a la caméra à toutes les fois que c'était possible et il y a les photographes. Il y a quand même des reliques pour sauver les performances, comme par exemple la relique de ORLAN, qui sauve son gras, ses cheveux ; ce sont des objets de vente. Les reliques de NITSCH, qui sont ce qui reste de sa performance, sont des choses qu'il considère comme des objets de vente.

NP : Ça fait partie intégrante de la pièce ; il y a des parties qui sont conservées. Tu disais que BRUS n'a pas fait ça.

FC : BRUS n'a pas fait ça. J'ai des carnets de BRUS...

RM : Parce que BRUS dessine beaucoup.

FC : Il dessine beaucoup. Il a pu vivre de ses dessins. Et j'ai toujours pensé que BRUS n'a pas laissé de traces comme NITSCH. Se couper soi-même c'était assez..., dans une limite très modeste. Il y a un aspect de ma collection qui est très intéressant – c'est pour ça que je t'ai demandé la bouteille de saké – parce que j'ai des milliers de pièces de fétichisme, d'objets qui ont appartenu aux artistes. Comme je pense que l'artiste est un saint, « *santo* », je pense que tout ce qui est autour de lui est objet de sainteté, de culte, une relique. Alors assez souvent dans les performances, j'ai sauvé des pièces, des reliques. Je les mets ensemble, avec des photos, pour démontrer que ce sont les vraies pièces d'une performance, de Dick HIGGINS par exemple. J'ai aussi beaucoup de machines à écrire d'artistes. J'en ai une vingtaine, une trentaine. J'ai la table, la voiture, quelques molyettes, quelques vélos, tu vois. J'ai toute une collection, des milliers de pièces. Et ça, c'est la partie la plus intéressante de ma collection parce que ce sont des choses reliées à la vie de l'artiste, très fortement reliées tu vois, elles sont ensemble.

RM : Mais est-ce que tu pourrais parler un peu des rapports que tu as aussi avec d'autres collectionneurs comme Gino DE MAGGIO, ou SARENCO ou B.P. MORRA ? C'est quoi la différence... ?

FC : Je ne peux pas te dire. Gino DE MAGGIO a commencé un an avant moi, il a toujours eu la galerie et les artistes allaient là. Mais il n'a jamais fait un travail d'archive. Il a publié beaucoup de livres. Celui de Georges BRECHT, c'est lui qui l'a publié. Il a fait faire beaucoup de performances. Il a aussi une grande collection. Mais, sauf Gino DE MAGGIO, pour tous ceux qui restent, je dois dire que je suis un peu le « papa » en Italie parce que, par moi, il s'est créé beaucoup de collectionneurs. Il y a eu des galeries qui se sont faites, des partenaires, pour faire certaines éditions qui étaient trop chères, comme MORRA, par exemple. MORRA a connu NITSCH en 1974. Moi, en 1973, j'avais déjà fait la réunion de SCHWARZKOGLER. NITSCH avait déjà fait l'environnement d'Asolo. MÜHL avait fait les neuf peintures. Gerhard RUHM était déjà venu faire un travail énorme, je crois. J'ai co-organisé des performances. J'ai invité des artistes à venir voir le musée. J'étais un peu le pôle central dans cette situation. Je le suis encore, parce qu'il n'y a pas d'autres personnes, en Italie ou en Europe, qui font ce travail de façon si dure et si précise. J'étais très attentif à ne pas mélanger les choses, à ne pas mettre de mouvement dans ma collection. Ma collection est spécialisée et c'est la limite aussi de cette collection parce qu'il faut trouver quelqu'un qui soit vraiment intéressé par ces domaines-là.

RM : Quand arrive une expo, comme il y a eu l'an dernier ou il y a deux ans, – je ne sais pas –, *Out of action* ou *Le corps*, tu prêtes des œuvres de la collection CONZ. Est-ce que tu reçois une rémunération ?

FC : Rien.

RM : Tu ne reçois rien ? C'est une chose que je comprends difficilement parce que ce sont de gros musées, de grosses institutions ?

FC : C'est une bonne question. Le problème, c'est que nous sommes encore en train de semer. Si j'avais une collection de pop art qui était très demandée, de RAUSCHENBERG ou Jasper JOHNS qui sont très en demande, je dirais : « Ça, c'est un tableau de RAUSCHENBERG. » – Combien ça vaut ? – « Ça vaut un million de dollars. Je veux vingt mille dollars pour le prêter. Absolument. Je ne déroge pas. » Mais, par contre, si je faisais ça avec les artistes que je collectionne, je bloquerais le travail au moment où ça commence à intéresser les musées. Alors, le maximum qu'ils font, ils me payent le voyage.

RM : Le transport des œuvres... ?

FC : Ça, c'est le minimum, avec l'assurance et tout. Si tu compares ceci avec mon voyage canadien, où j'ai fait des conférences, j'ai été payé cent dollars, cent cinquante dollars, deux cents dollars... Si j'avais fait une conférence sur RAUSCHENBERG ou je ne sais pas qui, et demandé d'être payé à l'avance, par un musée officiel, tu peux demander mille dollars, deux mille dollars...

RM : Oui, mais il y a une chose que je comprend difficilement. Prenons le cas particulier de SCHWARZKOGLER : ses documents sont presque rares, il y en a pas beaucoup, et au niveau de son importance il figure quand même dans tous les bouquins. Je trouve ça paradoxal, SCHWARZKOGLER n'existe pas à l'extérieur de chez CONZ ?

FC : Non.

RM : Mais, pour que tu puisses t'en défaire, il faudrait que tu les vendes tout d'un coup. Parce que c'est comme une collection, un tout ?

FC : Je sais, ce sont des petits musées importants qui ont fait ça ; comme celui de Vancouver parce qu'il aime SCHWARZKOGLER, mais les expositions-reines de SCHWARZKOGLER, organisées par les grands musées, ça n'existe pas encore.

RM : Il n'y a pas eu de rétrospective de SCHWARZKOGLER au musée de Kassel ?

FC : Il y en a eu un peu à Kassel, un peu à Paris tu vois, mais une vraie rétrospective ou un vraie exposition... ? MOLINIER est un artiste en demande, ça commence maintenant. MOLINIER, s'il devait être connu comme MAPPLETHORPE, il aurait coûté cent mille dollars de photos, cent vingt mille, mais les photos de MOLINIER, au maximum, c'est dix mille dollars, et ça vaut beaucoup plus. Culturellement parlant, ça vaut dix fois MAPPLETHORPE. C'est très facile, du moment que tu rentres dans le circuit des musées américains. Les musées se copient l'un avec l'autre.

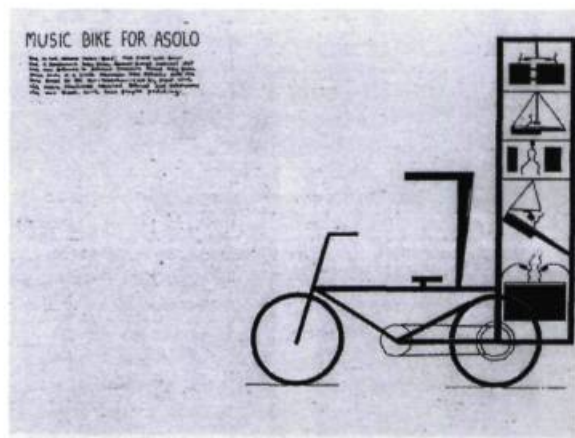
RM : Oui, mais comment peux-tu expliquer, dans le cas justement de SCHWARZKOGLER... Il y en a beaucoup de musées, il y a cent musées d'art contemporain en Allemagne ? Il y en a beaucoup aux États-Unis ? Dans tous les musées du monde, il y a Hermann NITSCH, je pense ?

FC : Je pense, mais pas comme il devrait, pas tellement. Par exemple, *Asolo Raum* est un environnement de 1973, donc très historique. Les musées auraient pu acheter parce qu'il a déjà fait quatre musées. Tout le monde l'a vu. Prenons par exemple, je ne sais pas, Jeff KOONS ou Cindy SCHERMANN. Quand elle a commencé à travailler dans le réseau des musées, elle est devenue une usine, parce qu'il y a des centaines et des centaines de musées. Puis, il y a l'émulation. Quand un grand musée commence à collectionner un artiste – Ah, ça, c'est Getty qui l'a, nous ne l'avons pas. Alors il faut que nous aussi nous l'ayons – alors, les artistes deviennent tout d'un coup des artistes commerciaux qui fabriquent pour le musée et, si tu vas voir les musées américains, tu trouves partout la même chose : « Il faut avoir Jeff KOONS », « Il faut avoir CHIA, Robert MORRIS », « Il faut avoir la trans-avant-garde, Mario MERZ, il a fait des milliards en vendant toujours le même igloo ! »

RM : Le principe de FIBONACCI...

FC : Je te fais cette prédiction, en croyant certainement avoir raison, que comme FLUXUS, la poésie visuelle et tout ça n'a pas vraiment été montré par les galeries et que les prix sont en train de monter énormément, alors, les gens disent : « Ah, je voulais acheter une pièce de NITSCH ou de SCHWARZKOGLER, mais ça a toujours coûté mille dollars ». Maintenant, ça coûte cinq. On dit : « Non, non, non. C'est trop cher. Ça va baisser certainement ». Et ça monte à dix mille.

NP : Tu es en train de dire que le prix des actionnistes a baissé ?



FC : Certainement. Si je dis que dix milles dollars c'est trop cher, ils ne vont pas acheter. Mais tout à coup, par miracle, à cause d'une grande exposition, comme ça s'est passé à Venise avec la grande expo futuriste, ça commence en publication, alors il y a toute l'émulation des autres catalogues.

RM : Mais justement, avec l'expo *Out of action* qui circule, qui a été à Los Angeles, Vienne, Barcelone et Tokyo ? Mais pourquoi, à ton avis, l'expo n'a pas été à Paris ? Ou à Londres ?

FC : Parce qu'il y a eu des expos similaires, très belles, comme *Hors limites*, alors on n'a pas besoin de faire la copie de cette exposition. *Hors limites* et l'autre exposition, il y a beaucoup d'analogies. C'est la même couverture !

RM : Mais tu ne crois pas que ces expositions, justement, vont pouvoir donner beaucoup de crédibilité et qu'à partir de ce moment-là les musées vont commencer à acheter ?

FC : Je suis sûr. Je le sens dans l'air parce que j'étais toujours ignoré, je passais des semaines sans avoir un fax, même si j'ai un fax-machine depuis plusieurs années, sans recevoir à la porte que des amis. Et maintenant, je commence à avoir des problèmes pour répondre à la porte et au fax. Mais pour le moment, c'est une recherche de marché. Ça continue avec l'acquisition des œuvres, on le sent, c'est pas très loin et quand ça commence... C'est comme avec le futurisme, fin des années soixante et commencement de quatre-vingt, cette grande exposition futuriste avec un grand catalogue. Alors, les gens de gauche ont commencé à dire oui... Les critiques ont trouvé que ce sont des gens qui ont tombé dans le fascisme, mais ce n'était pas le fascisme, c'était des artistes. Ils ont vu les situations d'une autre manière, les communistes de gauche qui avaient toujours bloqué le travail de MARINETTI. Tu vois, ça commence d'un coup, c'est phénoménal. Dans trois ans, partout, les marchés, ce seront les musées qui achèteront. Alors, les futuristes ne sont pas passés par la galerie. Je connais une galerie à Milan, où ils sont trois partenaires qui ont fait des expositions magnifiques de MARINETTI, de BALLA, de toutes les choses anciennes. Maintenant, ils ne peuvent plus. Je leur ai demandé et ils m'ont dit : « On ne peut pas ! » Premièrement, il n'y en a pas sur le marché, ça coûte une fortune et, si dans une galerie on fait une exposition, je ne sais pas de BALLA ou de BOCCIONI, il faut qu'il paie un monument de transport, et d'assurances. J'ai vu comment est rentré la chambre de NITSCH, emballée avec des choses énormes. Si j'avais fait tout ça moi-même, ça aurait coûté quatre à cinq milles dollars pour l'emballage. Alors, ils ne peuvent plus. Dans les enchères tu trouves DE CHIRICO, BALLA, etc. etc. des années cinquante. Comme ils ne pouvaient plus vendre les œuvres d'inspiration futuristes ou métaphysiques, ils faisaient des portraits. Par exemple des vues vénitiennes faites par DE CHIRICO, c'est presque une copie de CANALETTO. J'ai tout de suite pensé à ce pauvre DE CHIRICO qui, pour manger, a dû s'abaisser à faire le portraitiste. Lui qui avait tant combattu. Et, c'est un peu ce qui arrive aux artistes actuels qui sont obligés de faire beaucoup de compromis pour pouvoir se sauver la vie. Je fais tout mon possible pour aider les jeunes ; pas seulement les jeunes artistes mais les collègues. Je fais des expositions comme celle de Harry RUHÉ, qui est maintenant un éditeur.

RM : Quelles perceptions de l'extérieur as-tu des activités d'ici, du Lieu ? Est-ce que tu vois un lien avec ton travail ?

FC : Si, si, je le vois. Très lié à mon travail parce que premièrement, c'est la direction culturelle que j'ai choisie. Deuxièmement, il y a un espace qui se prête à des expositions, à

faire des performances, etc... Et Le Lieu, dans mon domaine, c'est une des places les plus connues au monde, du Canada, c'est évident. Quand tu parles du Canada, on demande : « Est-ce que tu vas à Québec ? » Les performances que vous organisez ici, Jean-Jacques LEBEL, HIGGINS et tout ça, ce sont des personnes qui, quand elles rentrent chez elles, parlent beaucoup. La voix des artistes, c'est la voix de la jungle. C'est plus important. Donc, au niveau de l'avant-garde, que ce soit italien, français, européen ou américain, c'est Le Lieu. C'est très très connu depuis une dizaine d'années. Je vais dire la vérité : ça m'a fait un peu de peine que mon contact avec Le Lieu ne se passe que maintenant. Je peux offrir de faire quelque chose, ça sera le commencement d'une prochaine collaboration, soit avec les éditions, ou en faisant, comment dirais-je, une donation à Québec de certaines de mes éditions. Je trouve que ça sert surtout à promouvoir l'activité, une activité parallèle à celle que vous avez faite.

RM : À l'art action.

FC : À l'art action.

RM : Qui résume un peu toutes ces tendances.

FC : J'ai fait des centaines, des milliers de photographies. Je n'ai jamais eu, même dans un café, une exposition de mes photos. Tout le monde me croit photographe ou me demande des photos, mais jamais il y a une exposition. J'ai demandé au garçon de Montréal s'il voulait organiser une exposition de certains artistes. Comme je suis en relation très intime avec les artistes, je pouvais les photographier quand ils sont aux toilettes, en train de prendre une douche ! J'ai toute une série de photos d'OTTO MÜHL dans le lit quand il se lève le matin, avec les filles qui étaient couchées avec lui. Ce sont des photos d'origine fétichiste, si tu veux, qui passeraient très bien dans un contexte comme celui-là, ici, à Paris ou ailleurs.

NP : Si tu avais de l'argent, qu'est-ce que tu ferais avec ? Qu'est-ce que tu prioriserais ?

FC : Si j'avais de l'argent, je finirais tous les projets que j'ai en cours et j'en ai par dizaines. Deuxièmement, je voudrais avoir un lieu où les gens puissent venir consulter ces rares archives que j'ai. L'idéal, pour moi, ce serait d'avoir une vieille, une grande maison – ce que je souhaiterais avant de mourir tu vois, – et dans les collines vers l'est, il y a beaucoup de maisons de campagne assez grandes. Je voudrais plutôt être à la campagne qu'à la ville. Et mettre dans ma maison toutes les pièces que j'ai, que je peux montrer et vivre vraiment. Moi, je voudrais coucher avec l'œuvre d'art ! Tu vois, la tenir dans mon lit pour avoir le plaisir de vivre dans ce monde que je me suis créé qui, pour le moment, est emballé. Si tu viens chez moi, tu verras, c'est tout entassé. J'habite un petit appartement où il n'y a pas de place pour mettre quelque chose : c'est plein de photos, d'objets, c'est un problème, presque. Mais, si au lieu d'avoir soixante mètres carrés, j'en avais six cents, je les remplirais de la même manière, comme une commune. Mon problème maintenant, à l'âge de soixante-quatre ans, c'est de faire une fondation pour que la collection reste ensemble. J'ai des enfants qui ont trente-deux ans, avec lesquels j'ai de très mauvais rapports, parce que je suis le père qui les a abandonnés, qui a fait trop pour l'art, qui devrait s'occuper plus de la famille et toutes les choses que ma femme leur a appris. Mais, je suis sûr que si je mourrais d'un coup, ils vendraient, solderaient tout ça, donc ma vie disparaîtra complètement. Je voudrais faire une fondation pour mettre toutes ces choses dans un contexte disons muséologique, où les choses seraient bien rangées, même mes propres négatifs qui sont entassés les uns sur les autres.

RM : Mais, ça ne serait pas la meilleure solution, finalement. Au lieu de tout démanteler, au lieu de tout mettre SCHWARZKOGLER dans un musée, une fondation en Italie ; les gens qui veulent s'informer sur l'art action, pourraient aller chez CONZ et là, il y aurait toutes les photos, les livres... C'est ça qu'il faut faire ?

FC : Par exemple, si j'avais un lieu à Québec, on me donnerait une exposition dans un grand bâtiment, j'apporterais tout à Québec – comme MARINETTI a fait dans le temps. Je m'en fous pas mal de l'Italie. Je suis international, j'appartiens au monde, pas à l'Italie.

RM : Mais pourquoi restes-tu en Italie ?

FC : Parce que Vérone, c'est le centre de l'Europe pour moi. J'ai le train, le téléphone, tout est là. Et si j'ai besoin de deux milles dollars, j'ai quelqu'un qui me le prête. Je pourrais vivre ailleurs, si il y avait des grandes possibilités économiques, mais là, j'ai mes artisans, j'ai des gens qui me suivent, qui sont fidèles, qui m'aiment beaucoup. Si demain j'allais ailleurs, je devrais tout recommencer. C'est-à-dire que maintenant, je suis arrivé à un moment où si je déménage à quelque part, il y aurait certainement une équipe d'étudiants, de personnes pour m'aider. Ça, ce serait sûr, je ne ferais pas autrement.

RM : Mais justement, est-ce que tu as un rapport avec le milieu universitaire ?

FC : Très peu.

NP : Les historiens...

RM : Est-ce qu'il vient des gens pour consulter, des chercheurs qui font des thèses... ?

FC : Ils ne savent pas, ils ne savent pas. C'est mon monde, ils ne connaissent pas. Ils connaissent un peu...

NP : C'est incroyable.

FC : Comme la dame qui me téléphone et qui dit : « Est-ce que vous pouvez me donner des choses », parce que acheter, on n'en parle pas même s'ils ont beaucoup d'argent ! C'est pas la mode, c'est pas connu, c'est pas demandé. Alors, je ne crois pas que les gens soient si rusés comme on peut le penser. Non, non, non, ils sont très contents de payer dix fois plus cher, vingt fois plus cher. Ce n'est pas leur argent, premièrement. Mais, quand un objet d'art devient très cher, ils sont sûrs que c'est bon. Le couple succès économique-art, c'est très fort, surtout en Amérique. Alors, du moment où tu as beaucoup de succès, tu peux prétendre n'importe quoi, devenir vicieux... parce que c'est la demande. Ce sont eux qui viennent te demander et toi, tu imposes les conditions. Maintenant c'est le contraire : c'est nous qui devons nous soumettre à des conditions, quelques fois peu favorables, pour la possibilité de faire avancer l'œuvre, pour les artistes aussi. Parce que si l'œuvre et les éditions restent là, dans la cave, l'artiste a fait pour rien ! Il faut attendre ma mort et sa mort ; et moi je ne veux pas faire ça. Je veux lutter le plus possible. C'est pour cela que je suis venu au Canada et que je fais toutes ces conférences. Je suis resté au Canada pendant dix jours et s'ils m'invitent encore, je reviendrai pour faire connaître la parole de l'art que je représente. C'est tout, merci. Il y a l'avion qui attend.

RM : Oui, il faut y aller.



Photo: Francesco CONZ et Emmet WILLIAMS, Pessio Serigrafia trapper, mars 1990. (Source : FLUXUS : una storia veneta, Museo Biblioteca Archivio).