

# ghislain mollet-viéville

## p. nicolas ledoux

### entretien



GMV dans son appartement au 26 rue Beaubourg Paris en 1983  
(+ Donald Judd, Sol LeWitt, Claude Rutault, Joseph Kosuth, Walter de Maria)

*P. Nicolas Ledoux* *Le monde de l'art a bien évolué depuis le milieu des années 1970 et l'invention d'un marché spéculatif à hautes fréquences qui a bouleversé les usages mais aussi les carrières comme les métiers, transformé l'œuvre d'art en objet d'art en valeur quasi fongible. Tu as été témoin de cette évolution. Ton statut comme la définition que tu lui as donnée d'« agent d'art » a aussi suivi ces transformations. Peux-tu nous retracer le fil de ton parcours, ta vision de ces évolutions et comment cela a influencé ta manière d'agir dans ce milieu ?*

**Ghislain Mollet-Viéville** On peut considérer que l'art conceptuel des années 1960 a fait évoluer les critères auxquels le marché de l'art est généralement très attaché. En effet, avec les artistes de cette tendance, l'œuvre d'art n'est plus un bel objet que l'on achète avec l'espoir de faire un bon investissement. Souvent, le concept se suffit à lui-même et comme il n'est pas protégé par le Droit, n'importe qui peut se l'approprier. D'ailleurs, Lawrence Weiner a dit que pour posséder un de ses Statements il suffit de l'avoir lu et de s'en souvenir. Quant à Sol LeWitt, il déclare authentique un de ses dessins muraux même s'il a été réalisé sans son autorisation et sans l'accord de son propriétaire (entretien avec Andrea Miller-Keller en 1981, reproduit dans le catalogue Sol LeWitt du Centre Pompidou-Metz). Ce nouvel état d'esprit a bien sûr déstabilisé les collectionneurs qui sont attirés par les objets d'art bien tangibles exprimant une beauté affiliée à une virtuosité artistique à laquelle vient se greffer la maîtrise des techniques

Au départ, mon intérêt pour l'art consistait essentiellement dans les discussions que j'avais avec les artistes, les critiques et les différents responsables culturels... Mais un jour, j'ai clairement compris que je ne pouvais pas me contenter simplement de ces échanges, qu'il me fallait aussi expérimenter toutes ces réflexions sur leur terrain d'origine, c'est à dire dans une confrontation directe avec les œuvres. C'est ainsi qu'entre 1970 et 1975, j'ai décidé d'en acheter un certain nombre dans un but bien précis : ne choisir que celles qui offrent une démarche analytique et critique forte pour constituer une collection tel un puzzle témoignant des aspects les plus essentiels de l'art minimal et conceptuel (pour l'art minimal : Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt et Fred Sandback. Pour l'art conceptuel : Robert Barry, Victor Burgin,

Joseph Kosuth, Tania Mouraud, Lawrence Weiner et Ian Wilson. Associés à cette tendance : Daniel Buren et Claude Rutault).

C'est lorsque les préoccupations d'ordre plastique deviennent secondaires que je me sens le plus concerné, car seules commencent à compter les opérations mentales qui valorisent la production artistique. Les matériaux industriels de l'art minimal comme les pensées de l'art conceptuel n'ont pas à être fétichisés. Les prises de position des artistes consistent principalement à reconsidérer les modes de présentation de l'art, la perception que l'on doit en avoir et les processus inédits de leur acquisition. Je tiens à nouer des relations complices avec mes œuvres et leurs auteurs, elles entraînent des expériences qui me font rompre avec les attitudes contemplatives passives des collectionneurs-légumes. C'est ainsi que je privilégie depuis toujours les œuvres évolutives pour lesquelles les artistes ont prévu de me laisser des initiatives pour leur interprétation dans le futur. J'aime me mettre à l'œuvre, c'est pourquoi à l'exemple des artistes qui contribuent à donner une nouvelle définition à l'art, j'ai réfléchi à un statut professionnel qui viendrait en alternative à celui du galeriste ordinaire.

Il me paraît en effet clair qu'une œuvre d'art n'est pas réductible à un objet autonome. Une œuvre d'art est toujours rattachée à des contours et à des réseaux de communication qui peuvent devenir eux-mêmes de l'art. Et j'entends par contours : non seulement le contexte architectural, mais aussi le contexte social, idéologique dans lesquels l'œuvre trouve sa légitimité et son véritable sens. Tous ces contours sont ainsi impliqués dans le regard global que l'on doit porter à l'art et c'est pour ces raisons que je n'ai pas ouvert de galerie. Les galeries enferment trop souvent les artistes et leur production dans des contraintes classiques d'exposition. Cela limite leurs actions et les piège.

**PNL** *Ainsi, tu as commencé à exercer ta profession dans ton appartement plutôt que dans une galerie ?*

**GMV** Oui, en 1975, j'ai préféré exercer ma profession dans mon appartement qui constituait un cadre de vie convivial tout à fait à l'opposé du « white cube » des galeries traditionnelles. Là, j'ai considéré ma collection d'art minimal et conceptuel comme une toile de fond et un point de départ pour les différents échanges que je souhaitais avoir

## GHISLAIN MOLLET-VIÉVILLE

26, rue Beaubourg, 75003 PARIS  
Tél. 278.72.31

Paris, le 15 Décembre 1978

A partir du mois de Janvier 1979, je compte présenter un accrochage général d'oeuvres "Minimal et Conceptuel" (avec des pièces datant du début de ces mouvements). Je ne recevrai que le Samedi après-midi ou sur rendez-vous, ce qui me permettra d'organiser de chez moi des manifestations se développant hors des cadres habituels.

En particulier, j'aimerais prendre en charge (ce qui serait une nouvelle approche de la fonction de galerie) un certain nombre d'artistes qui utilisent de nouveaux moyens d'expression et qui peuvent être concernés par des travaux se présentant hors des milieux et des contraintes classiques: musée/galerie, accrochage/vernissage, exposition/visite etc...

De nouveaux courants tendent actuellement à s'inscrire "hors-les-murs-hors-les-structures" (là où on ne les y attend pas). Ils font passer au second plan les préoccupations d'ordre commercial et permettent ainsi la présentation sans restrictions des créations les plus avancées...Je pense qu'il est important d'en parler.

Lettre envoyée au milieu de l'art  
le 15 décembre 1978

avec le milieu de l'art. Et dès la fin des années 1970, je me suis défini comme agent d'art. C'est un terme qui n'existait pas à l'époque et qui me positionnait d'emblée au centre de l'art et de son agencement. Ce statut est différent de celui d'agent d'artistes qui propose commercialement des objets d'art bien déterminés alors que mon but était surtout de faire la promotion d'une certaine idée de l'art, avec un nouvel état d'esprit et des prises de position inédites que je souhaitais les plus diversifiées possibles.

### COMMUNIQUE

Ghislain Mollet-Viéville se définit comme agent d'art. En effet, nombre de travaux qu'il promeut requièrent autre chose que le seul espace d'une galerie pour les accueillir; interrogeant le statut même de l'objet d'art, ils se présentent comme de véritables dispositifs dont le fonctionnement implique l'intervention des diverses instances du circuit artistique. C'est la fonction de l'agent d'art que de permettre la réalisation de tels projets.

L'art tenant moins aujourd'hui à la réalité physique de ses objets qu'à la façon dont il s'inscrit dans un contexte. Ghislain Mollet-Viéville s'attache principalement à la médiatisation de l'art; aussi à côté des cimaises des musées, des galeries ou des écoles d'art, se plaît-il à investir ces supports privilégiés que constituent la presse, les affiches, les annonces publicitaires, les émissions de radio, les vernissages, les catalogues, les interviews, les conférences ou les communiqués.

Il s'agit moins pour lui de participer aux activités d'un marché de l'objet d'art que de révéler un marché qui soit lui-même l'objet de l'art.

Pareille conception ne va pas sans remettre en cause la distribution traditionnelle des rôles. Des rapports inédits s'instaurent ainsi entre artistes et collectionneurs; l'agent d'art ne saurait se soustraire aux exigences de cette logique, aussi s'attache-t-il à dénoncer les clichés du monde de l'art et les systèmes socio-économiques auxquels il est lié pour présenter l'art dans une forme qui est véritablement la sienne: celle du concept.

Communiqué envoyé à la presse  
au début des années 1980

PNL Ce « rôle » d'agent a-t-il pris des tournures très différentes en fonction des artistes avec qui il s'est exercé? Peux-tu nous donner quelques exemples de cette relation qui s'est inventée avec le temps - par exemple, avec *Information Fiction Publicité dans le passé et aujourd'hui* avec *IKHÉA@SERVICES* de Jean-Baptiste Farkas? Peux-tu nous dévoiler tes pires échecs et tes plus belles réussites?

GMV Même si je n'ai pas encore intéressé le grand public ni un large milieu de l'art, je n'ai jamais ressenti qu'une de mes actions puissent être considérée comme un échec car j'ai toujours été suivi par des personnes de très grande qualité. Bien sûr, cela n'en constitue pas pour autant une belle réussite, mais cela m'a parfaitement convenu.

Je dirais même que si j'avais été reconnu immédiatement par mes pairs j'aurais eu l'impression d'être moins utile dans l'évolution de l'art que je voulais mettre en avant.

Au départ, ce sont les Wall Drawings de Sol LeWitt ou les Wallpieces de Robert Barry que j'ai souvent dessinés moi-même, qui ont retenu mon attention car ils émanent d'artistes qui me laissent intervenir dans la présentation de leurs œuvres et la communication que je peux en faire. Cela a été également le cas avec une œuvre de Daniel Buren que j'ai installée dans un déploiement qu'il n'avait pas prévu dans son certificat/avertissement.



Wallpiece de Robert Barry installée par GMV dans son appartement au 59 avenue Ledru-Rollin Paris en 2001

De même, j'ai pris seul l'initiative d'exposer le Statement IN AND OUT – OUT AND IN – AND IN AND OUT – AND OUT AND IN de Lawrence Weiner, au magasin Picard Surgelés. L'œuvre ne s'y révélait en fait que dans les seules allées et venues à l'intérieur (IN) et à l'extérieur (OUT) du magasin où le public avait recherché vainement le produit tangible que leur procure généralement le marché de l'art. C'était une présentation d'art totalement immatériel. Aujourd'hui, l'œuvre est toujours présentée sans que j'ai besoin de l'annoncer puisqu'il y a toujours des personnes qui rentrent et sortent du magasin pour faire leurs courses.

Depuis toujours, j'aime me rapprocher des artistes qui me donnent la parole. Dans cette perspective, en 1982, j'avais accroché sur la façade de mon immeuble, un calicot où il était mentionné « À vendre toiles tendues sur châssis. À peindre de la même couleur que le mur sur lequel elles doivent être accrochées ».





Lawrence Weiner : IN AND OUT - OUT AND IN - AND IN AND OUT - AND OUT AND IN  
présenté par GMV au magasin Picard Surgelés, 1988



Claude Rutault : calicot présenté sur la fenêtre  
du 26, rue Beaubourg Paris, 1982



Claude Rutault "Intemporelle",  
2010, collection Françoise Darmon

Cette proposition constitue le point de départ de toutes les œuvres de Claude Rutault pour lesquelles de nombreux cas de figures permettent à tout un chacun de s'investir. À partir d'un descriptif qui donne un premier aperçu de l'œuvre, le collectionneur peut faire le choix de certaines de ses caractéristiques. Au cours du temps, il pourra, par exemple, changer les formats de ses tableaux et les repeindre avec d'autres couleurs. Ses œuvres ne subissent donc pas le temps qui passe puisqu'on pourra même acheter de nouvelles toiles quand elles seront trop abîmées.

Avec Claude Rutault, nous avons affaire à des œuvres présentant de très nombreux cas de figures pour lesquels j'aime bien m'impliquer au-delà même de ce que l'artiste peut imaginer.

C'est ainsi que lorsque j'ai été sollicité pour participer à son exposition au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1983, j'ai choisi d'exposer une œuvre consistant à répartir chez différentes personnes des toiles à peindre de la même couleur que leur mur.



Claude Rutault : "Interchangeable généralisé", 1976.  
Présenté par GMV dans un appartement pour une exposition de peintures hors les murs du musée d'art moderne de la ville de Paris, 1983

Avec ma présentation, je souhaitais propulser l'institution muséale hors de ses murs, puisque pour voir toute l'exposition de Claude Rutault, il fallait d'abord parcourir les salles du musée et ensuite prendre rendez-vous chez chacun des participants à « mon œuvre ». Dans les appartements, les discussions avec les visiteurs contribuaient évidemment à l'intérêt que l'on devait trouver à ma présentation de ces couleurs éclatées dans la ville. C'était aussi une façon de montrer les toiles de Claude Rutault dans un cadre de vie très éloigné du « white cube » muséal.

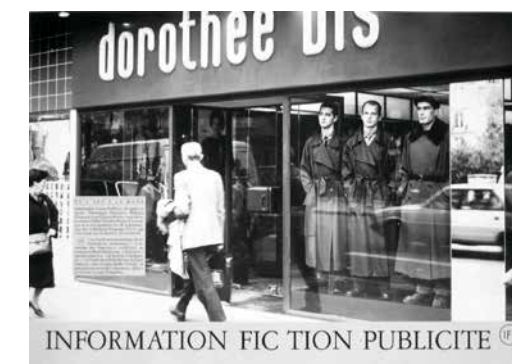


Claude Rutault : "Interchangeable généralisé", 1976.  
Présenté par GMV dans un appartement pour une exposition de peintures hors les murs du musée d'art moderne de la ville de Paris, 1983

Après avoir tiré toutes les conséquences que l'art minimal et conceptuel m'avait inspiré, j'ai pris en charge un art que je voulais libérer de l'idée de l'art et j'ai souhaité élaborer des actions en révélant des œuvres dont les particularités demandent des principes inédits de présentation.

C'est ainsi qu'avec Jean-François Brun, Dominique Pasqualini et Philippe Thomas, je me suis impliqué en tant que Président de leur association INFORMATION FICTION PUBLICITÉ. Cette agence d'art avait pour but d'intervenir dans les réseaux multiples de la communication audiovisuelle en se jouant de toutes les virtualités de la technologie (radio, vidéo, informatique...). Ces artistes œuvraient ainsi pour que prennent corps, dans la force d'une promotion - d'une publicité - des projets dont la particularité était de mettre en jeu des contaminations entre des fictions et ce qui se donne pour avoir la consistance du réel, autant dire une information. À ce stade, il n'était plus question de promouvoir des objets d'art mais de créer des situations inédites en art comme par exemple repenser la scénographie d'un défilé de mode pour

Dorothee Bis au Salon des créateurs de mode à Paris en 1984.



INFORMATION FICTION PUBLICITÉ  
Dominique Pasqualini, Philippe Thomas, Jean-François Brun  
dans la vitrine de la boutique Dorothee bis, 1984

Jean François Brun  
Ghislain Mollet-Vieville  
Dominique Pasqualini

DE 10 H A 21 H LE MERCREDI 30 MAI 1979  
DE 19 H A 19 H 05 LE JEUDI 31 MAI 1979

26, rue Beaubourg (3<sup>e</sup> étage) 75003 Paris

Jean-François Brun, Ghislain Mollet-Vieville, Dominique Pasqualini. Une carte envoyée pour une exposition au 26, rue Beaubourg Paris, 1979

Déjà en 1979, je m'étais associé à Jean-François Brun et Dominique Pasqualini pour une manifestation ponctuelle consistant en un évènement singulier sur la scène de l'art. Il s'agissait pour nous de présenter une exposition au titre de l'exposition elle-même, sans rien d'autre puisque mon appartement était complètement vidé de ses œuvres. L'appartement était immaculé et c'était aussi une absence d'œuvre qui faisait œuvre. Cela entraîna des propos qui furent échangés aussi bien sur la place du « White Cube » dans le livre de Brian O'Doherty que sur l'art auto-destructif de Gustav Metzger qui glorifiait l'anéantissement de l'art en 1959.

Dans le même ordre d'idée et toujours à titre d'exposition, en 1981, j'ai proposé dans l'affiche des galeries :



Daniel Buren « L'une des possibles », 1973, présentée par GMV en septembre 1984 au 26, rue Beaubourg Paris († Donald Judd, Stanley Brouwn, Sol LeWitt, Walter de Maria, Carl Andre)



17	<b>YVON LAMBERT</b> 5, rue du Grenier St-Lazare - 75003 - 271-09-33	<b>MICHELE ZAZA ET DANIEL DEZEUZE</b> <b>ROBERT BARRY</b>	09/05 13/06	12/06 12/07
18	<b>BAUDOIN LEBON</b> 36, rue des Archives - 75004 - 272-09-10	<b>UEMATSU</b> <b>JOHN BLAKE</b>	03/06	23/05 11/07
19	<b>GHISLAIN MOLLET-VIEVILLE</b> 26, rue Beaubourg - 75003 - 278-72-31 3 <sup>e</sup> étage sur rendez-vous "Minimal et conceptuel" (œuvres anciennes)	"et ainsi de suite, à lieu, à la place du titre, le jeu) de l'entretien avec <b>JEAN-FRANÇOIS BRUN, DOMINIQUE PASQUALINI, PHILIPPE THOMAS, etc.,</b> comme adresse au milieu de l'art (...)"		
20	<b>N.R.A</b> 2, rue du Jour - 75001 - 508-19-58 contre l'église St-Eustache 15 h - 19 h 30	<b>OMAR GALLIANI</b> : "A propos du Mythe" - Présentation <b>FLAVIO CAROLI, MARCELIN PLEYNET</b> "ANOMALS ET ANOMALIES DE L'ART" Présentation : Marisa Vescovo - Editions Vellani	29/05 04/06	30/06
21	<b>ALAIN OUDIN</b> 28 bis, bd Sébastopol - 75004 - 271-83-65 2 <sup>e</sup> étage	<b>MARIE CHAMANT</b> : "tondos" - carton découpé <b>NICOLE NICOLAS</b> : "espace de silhouettes" papier découpé Le 5 mai à 18 heures : <b>TANAKA MIN</b> dans le travail de Marie Chamant <b>YAMADA</b> : "laissez moi vivre" sculptures-dessins Sculpteurs Nord-américains : <b>JOHN PAI - ARTHUR BRADLEY</b> <b>SCULPTURES - GROUPE : ARTISTES DE LA GALERIE</b>	02/05 23/05 13/06	21/05 11/06 02/07 JUIL/SEPT

Annnonce dans l'affiche des galeries Paris-Beaubourg, juin 1981

Dans divers lieux de rencontres, j'informais que ces artistes ne souhaitaient pas « trimbalier » le je(u) qui était mis en pratique dans des objets d'art mais plutôt de se présenter eux-mêmes. En d'autres termes, leurs discours se voulaient plus pertinents (par rapport à leurs intentions d'artiste) que leurs pratiques elles-mêmes. C'était par exemple le cas pour leur participation au colloque de l'Office franco-allemand pour la Jeunesse et leur intervention dans le cadre de la XIe Biennale de Paris.

En 1984, j'ai souhaité apporter un accompagnement réflexif à mes démarches et dans le cadre d'une production IFP j'ai organisé la vente de quatre cent cinquante livres (rares, épuisés, dérobés) provenant de leur bibliothèque : une documentation qui me paraissait essentielle mais qui était surtout pour eux une façon de se débarrasser de leurs maîtres à penser et d'exprimer leurs propres objectifs pour un futur artistique qu'ils souhaitaient reconsidérer. Leur intention était de faire réfléchir sur la manière dont l'art pouvait se revisiter et idéalement se montrer (voir leur entretien « Répliques. Ligne Générale déballe sa bibliothèque », Conséquences n°2, 1984).

Parallèlement, il y avait aussi d'autres façons pour moi de les faire apparaître, en particulier dans les pages des magazines avec des publicités qui n'avaient rien à voir avec celles des galeries. Et je les assistais souvent dans leurs démarches.

En 1985, Catherine Lagarde, associée à IFP, a réalisé une bande-son très ciblée pour la manifestation que j'ai organisée avec Gilles Mahé à la Foire internationale d'art contemporain (FIAC) : un événement intitulé

« La publicité comme un des beaux-arts » et que j'ai également annoncé comme « Rendez-vous au bar ». Mon but était de présenter une exposition de façon décalée puisque ce n'était pas dans un stand mais au bar de la FIAC que j'avais choisi, en toute logique, de m'installer.



INFORMATION FICTION PUBLICITÉ, une publicité de GMV pour la revue Artistes n°24, décembre 1984

Le principe en était le suivant : Gilles avait sollicité ses ami.es pour qu'ils/elles proposent des pensées, parfois des slogans, à diffuser sur des journaux électroniques que nous avons placés tout autour du bar. Chacun avait payé 5000 francs pour pouvoir s'exprimer (en quelque sorte exister) pendant toute la durée de la Foire. Libération, Castelbajac, une agence de publicité, Picard Surgelés, le Théâtre de la Bastille, Christian Bourgois, une agence immobilière, une société de transport, etc., avaient participé à



Gilles Mahé : « La publicité comme un des beaux-arts » ou « Rendez-vous au bar », Foire internationale d'art contemporain (Fiac), 1985

cette diffusion de messages n'émanant pas d'artistes exposant des œuvres d'art.

Devant l'originalité de cette exposition au sein d'un marché de l'art que nous déstabilisons, nous avons eu un maximum de retombées dans la presse qui a été très laudative. Cela a rendu assez furieux les grandes galeries qui m'ont (gentiment) reproché d'avoir débauché leurs collectionneurs en leur donnant de mauvaises idées sur ce que l'on pouvait montrer et acheter en art.

J'ai eu l'occasion de collaborer plusieurs fois avec Gilles Mahé et je considère que c'est un super artiste qui a bien sûr connu un certain succès d'estime mais cela n'est pas allé plus loin et je le regrette.



Jean-Baptiste Farkas, IKHÉA@SERVICES pour La Force de l'Art 02, Grand Palais, 2009. Photo Sylvie Chan-Liat

Je représente Jean-Baptiste Farkas depuis 2006. Il se définit comme un artiste

prestataire de services et propose avec son entreprise IKHÉA@SERVICES des œuvres qui ne sont pas des objets d'art. Ces œuvres regroupées dans un manuel de modes d'emploi ont pour point de départ des directives, des protocoles, qui nous invitent à agir de façon décalée au sein de notre société et à expérimenter ainsi des situations déstabilisantes qui nous font sortir de notre zone de confort. Glitch, qui est une émanation d'IKHÉA@SERVICES, se conçoit dans un panorama où il est question de produire et de s'activer par la négative : une façon de manifester de l'aversion pour le productivisme effréné tout en manifestant le désir de ne plus se laisser aller à l'admiration passive des œuvres d'art : on devient l'artiste de sa propre vie!

C'est pourquoi je lui ai écrit un « mode d'emploi » intitulé Ceinture! « Pour ne plus être un collectionneur-légume ». Ce service consiste à retirer d'une collection toutes les œuvres ayant un beau cadre, toutes les photos ou les dessins entourés d'une jolie marie-louise, toutes les sculptures portées par des socles qui les glorifient. Bref, il faut se séparer de toutes les œuvres qui se satisfont encore de ces éléments décoratifs qui n'ont rien à voir avec l'art dans ce qu'il a d'essentiel. Et pour que soit rejeté tout ce qui pousserait au fétichisme de l'objet d'art, il faut également éliminer les œuvres qui ne sont pas associées à des protocoles permettant de les activer sous des formes toujours différentes.

53

PNL Une nouvelle génération d'artistes essaie ou se tient à distance du marché et de son inévitable porosité avec un milieu

de l'art souvent à l'opposé de ses valeurs sociales et politiques qui, encore plus aujourd'hui, affirme la puissance sociale et financière de sa classe (François Pinault en est le dernier avatar...). Comment te situes-tu entre ces deux mondes et comment analyses-tu cette dépendance réciproque souvent contre-nature, paradoxale et surprenante ?

**GMV** Ce qui m'intéresse avec mes interventions d'agent d'art, c'est au fond de socialiser l'art en dehors des règles du marché de l'art. Ce fut le cas avec deux IKHÉA@SERVICES que nous avons activés avec Michèle Didier.



Illustration par GMV pour IKHÉA@SERVICES N° 22 (variante 1)  
Mentir 2, Mode d'emploi : Mentir à ses dépens et au dépens des autres, 2016

Le premier a pour mode d'emploi : « Mentir à ses dépens et aux dépens des autres ».

Pour le mettre en pratique, Michèle a fait un gros mensonge en annonçant à tout le monde qu'elle m'avait vendu sa galerie. Et, en 2016, j'ai passé toute la journée du vernissage de la FIAC à tenir son stand en tant que nouveau propriétaire.

Cette annonce a suscité beaucoup de réactions. Certains me félicitaient de prendre de nouvelles responsabilités, tandis que d'autres s'inquiétaient beaucoup de me voir retourner ma veste, car je suis connu pour être très critique vis-à-vis du fonctionnement des galeries. Il fallait donc que je justifie ma position avec des arguments « calants ».

Quant à Michèle Didier, elle ne savait plus comment réagir devant ses

collectionneurs qui voulaient absolument la consoler d'avoir été obligée de vendre sa galerie.



Illustration par GMV pour IKHÉA@SERVICES N° 22 (variante 2)  
Démentir Mode d'emploi : On aura recours à ce service lorsqu'une affirmation très largement diffusée, vraie ou fausse, aura été admise comme un fait incontestable.

Quelques jours après, venait le deuxième service : « Démentir ».

Nous avons donc informé le milieu de l'art que tout était faux et que notre mensonge n'était qu'une façon d'intriguer et de faire réagir le milieu de l'art au moment d'une grande foire d'art internationale. Nos amis nous ont dit qu'ils s'étaient bien fait avoir !

À la suite de l'énorme buzz que cela a provoqué, un quatrième personnage est venu s'impliquer à son tour : Jacques Salomon, qui s'est porté acquéreur de ces deux œuvres. Et il lui fut remis des documents/certificats attestant de sa propriété. Rien d'autre ne lui était fourni : seules des situations déjà vécues (ou à revivre dans le futur) et des prises de position rentraient ainsi dans sa collection d'art.

Ce que je trouve particulièrement intéressant dans cette affaire, c'est qu'un collectionneur très important ait accepté l'achat de ces deux œuvres totalement immatérielles. Cela vient conforter ce que je pense de l'avenir du marché de l'art : il devrait suivre cet exemple et s'aligner sérieusement sur l'économie de l'immatériel qui s'impose partout dans le monde (on le sait, avec l'économie mondialisée, les biens immatériels suscitent beaucoup plus d'intérêt que les biens matériels dans les bilans des entreprises.).

Avec cette vente, nous avons montré comment on peut proposer un autre système



Bobig, 2 peintures, 2009 et 2013

socio-économique au marché de l'art actuel qui n'est plus dans le coup. Et c'est aussi ce que je voulais dénoncer avec cette opération.

Depuis très longtemps, je ne m'intéresse plus aux magnifiques objets d'art qui s'accrochent comme des trophées au-dessus de la cheminée, je préfère plutôt réagir devant les œuvres et adopter un comportement particulier face à elles.

**PNL** Tu as soutenu beaucoup d'artistes qui ont réussi, d'autres moins. Comment, avec le recul, expliques-tu ces différents chemins et parfois aussi ces décalages dans le temps ? Je pense par exemple à l'intérêt suscité ces dernières années pour Philippe Thomas... Y a-t-il un ou une artiste dont tu penses que l'histoire n'a pas su à sa juste mesure témoigner de l'intérêt de son œuvre ?

**GMV** Ma pratique d'agent d'art est faite de tours et de détours avec la défense d'artistes qui n'ont pas encore l'audience qu'ils méritent. C'est pourquoi, pour manifester mon intérêt pour un art difficile à suivre car il tend vers l'immatériel, j'ai pris

l'initiative d'envoyer plusieurs chèques à des jeunes artistes dans le but de leur acheter des œuvres ne consistant qu'en l'acte de leur achat (sans aucune contrepartie et ne donnant pas lieu à une facture ou à un certificat). Au fond c'était juste « payer » un artiste pour qu'il existe.

Ma proposition d'œuvres sans rien d'autre en échange, m'a été inspirée par la démarche de ces artistes qui prennent des distances avec l'art des objets. Je leur ai fait cette proposition à la suite des discussions que j'ai pu avoir avec eux et à partir de l'intérêt que je porte à un art qui est à réfléchir dans des rapports sociaux.

Les discussions qui découlent de ces règlements, constituent l'œuvre : elles sont très diverses car elles sont reliées à la démarche de chacun de ces artistes.

D'autres œuvres de ma collection d'agent d'art fonctionnent, elles aussi, en alternative aux règles du marché de l'art. J'ai par exemple deux petites toiles sans aucun intérêt, de l'artiste Bobig qui m'a payé pour que je les expose chez moi en permanence. C'était évidemment très pervers





Modèles d'Azzedine Alaïa et GMV (+ Sol LeWitt, Joseph Kosuth) au 26, rue Beaubourg Paris, Photo : Olivier Bucourt, 1985



Modèle d'Azzedine Alaïa (+ Carl Andre, Donald Judd, Joseph Kosuth) au 26, rue Beaubourg Paris, Photo : Olivier Bucourt, 1985

de sa part puisque son but était de me déstabiliser dans ma position de collectionneur sans objet d'art et il a été assez fier d'avoir réussi à me les imposer. Mais de mon côté, je me suis quand même arrangé pour que ses tableaux soient exposés très discrètement dans ma bibliothèque. Et je tiens à préciser que j'ai discuté des prix qu'il me proposait parce que je les trouvais trop importants. Et finalement, bien sûr, je n'ai pas touché ses chèques. J'ai préféré les placer dans mes archives à son nom. Mais malgré d'autres présentations que j'ai pu faire de ses idées, Bobig est resté un artiste totalement inconnu. Lui-même en est le premier responsable puisqu'il proclame que « L'art c'est n'importe quoi et c'est tant mieux ! ».

En règle générale, ma collection d'art actuel s'établit à partir de mes relations aux autres et elle comporte toutes les propositions/actions dans lesquelles je m'investis en tant qu'agent d'art. Cet ensemble constitue des œuvres qui

représentent la méta-forme d'un art qui ne m'intéresse plus quand il ne produit que des objets d'art.

*PNL Dans ta documentation, on trouve des photographies de shootings de mode dans les années 1980 - dans ton appartement - et dans lesquelles, en second plan, apparaissent des œuvres de ta collection, comme infiltrées... Parfois, tu te mets aussi en scène. Cela a dû faire grincer des dents que tu te serves d'œuvres minimales comme des objets de déco pour vendre des habits... Aujourd'hui, les marques du luxe ont franchi un pas supplémentaire en possédant leur propre fondation et collections qui nourrissent leur communication voire leurs créations. Les artistes travaillent avec et pour eux. Peux-tu revenir sur ces photographies et leurs enjeux et comment vois-tu aujourd'hui la collusion entre mode, luxe et art contemporain ?*

**GMV** En 1975, nous étions en pleine crise économique et pour ne pas être tributaire d'un marché de l'art moribond, j'ai cherché une solution qui me permettrait de subvenir financièrement à mes besoins.

Pour cela, j'ai organisé des show-rooms et des séances photo avec le milieu de la mode et de la publicité. Cela s'est révélé très rentable sur le plan financier et cela m'a permis de présenter l'art minimal et conceptuel dans des revues comme Vogue ou Marie-Claire qui ne l'auraient jamais fait s'il n'y avait pas eu des mannequins devant les œuvres.

Très exceptionnellement, les magazines ont cité les noms des artistes dont les œuvres apparaissaient en arrière-plan. Pour les show-rooms, on me demandait de faire le vide total. Finalement, assez peu de personnes dans le milieu de la mode s'intéressaient à l'art minimal et conceptuel et encore moins aux actions que je menais avec la nouvelle génération d'artistes que je

représentais. En réalité, les photographes n'avaient à l'époque que des studios à leur disposition et le décor qui leur était offert était un large rouleau de papier qui était déroulé derrière les mannequins et sur le sol. Cela devenait très ennuyeux pour eux, c'est pourquoi j'ai été contacté pour qu'ils puissent travailler dans mon cadre lumineux et linéaire dont l'environnement à dominante blanche et grise leur paraissait neutre et constituer une toile de fond idéale. À Paris, seuls Stan Lévy et moi louions nos appartements. Certaines séances se déroulaient sur des semaines entières avec une ambiance qui était tout à fait géniale car les mannequins étaient superbes et j'étais en plus en présence de célébrités avec qui je pouvais discuter tranquillement dans mon bureau que je gardais entièrement à notre disposition pendant les longues séances de pose. Une seule fois, un photographe m'a demandé de me joindre aux mannequins. C'était un geste purement amical de sa part, sans plus.

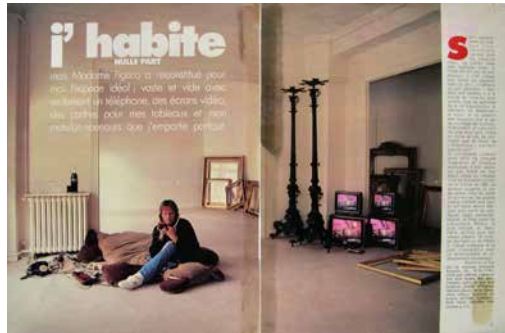


Marie-France Pisier, une publicité pour Rodier, 1981 au 26, rue Beaubourg Paris



J'ai accueilli Romy Schneider, Arielle Dombasle, Marlène Jobert, Sophie Marceau, Marie-France Pisier, Andie MacDowell, Christophe Lambert, etc.

Madame Figaro a imaginé, chez moi, le cadre de vie idéal pour Christophe Lambert. On a également photographié Daniel Buren en train de téléphoner « chez lui » alors que c'était chez moi.



Christophe Lambert, Madame Figaro, 1987 au 26, rue Beaubourg Paris



Daniel Buren, Paris Match, 1986 au 26, rue Beaubourg Paris

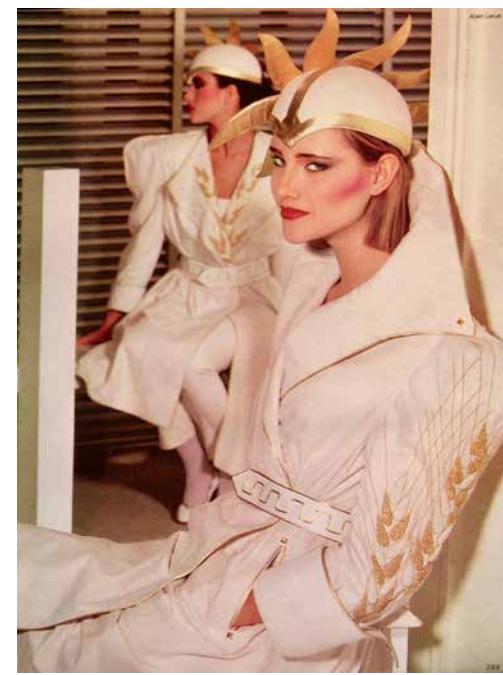
Les galeries m'ont plutôt jaloué mais regardaient quand même d'un œil très intéressé mes initiatives. Elles m'ont beaucoup copié (comme les institutions culturelles) au milieu des années 1980 mais ce n'était que pour des show-rooms dans leur white-cube. Au début, certains grands



Arielle Dombasle, magazine ELLE, 1982 au 26, rue Beaubourg Paris

collectionneurs comme Anton Herbert m'en ont fait le reproche, non pas parce que je donnais l'impression de me servir de l'art comme des objets de décoration à des fins bassement mercantiles. Ce qu'ils n'acceptaient pas, c'est qu'une galerie sérieuse ne soit pas en permanence à la disposition de l'art et des artistes. Pourtant, en tant qu'agent d'art, j'avais toujours annoncé que je ne recevrais que sur rendez-vous et que cela me permettrait de m'ouvrir à toute forme d'art, en particulier à la mode qui pouvait être très créative.

Aujourd'hui, les lieux de présentation de l'art contemporain font partie des stratégies de communication de grandes sociétés parce que c'est dans l'actualité. Mais ce ne sont certainement pas mes idées actuelles qu'ils vont prendre en considération. Ce que je comprends très bien puisque leur but est de toucher un public



Andie MacDowell et Yvonne Sporre (Claude Montana), Officiel de la Mode, au 26, rue Beaubourg Paris, janvier 1980

très large. Ce n'est pas ce que je recherche en priorité étant donné la nature de l'art que je défends.

PNL Après ces nombreuses années à te découvrir et suite au livre que j'ai réalisé sur toi et qui - en creux - posait la question de « Qui est Ghislain Mollet-Viéville ? », j'aimerais que tu y répondes. Par-delà ton statut d'agent d'art qui n'est que la partie « officielle » et qui pour moi masque une autre réalité : celle d'un GMV, personnage fictif performé dans la réalité du monde de l'art, mi-artiste mi-activiste, et dont l'œuvre serait une vie, sa vie. Une œuvre totale et inédite - à encore révéler. Qu'en penses-tu ?

GMV Je pense que tu fais référence à l'article que Michel Gauthier a écrit dans artpress en 1985, « Ghislain Mollet-Viéville l'art du mixte », et que je reproduis ici en partie : « À la lecture de la liste réglée que G.M-V. dresse des gestes, moyens ou objets auxquels son nom est attaché - « affiche,

annonce, archives, carton d'invitation, conférence, dessin, enregistrement, entretien, etc. film, livre, peinture, recherche de documents, RIEN, sculpture, séquences, séries, systèmes, téléphone, texte, titre transactionnel, vente vernissage, vidéo » - une remarque s'impose d'emblée : l'hétérogénéité de matériau et de genre caractérise les activités de G.M-V.

Tout d'abord les exercices de G.M-V. ne sont pas tous à verser du côté de la fiction ; ils ménagent une place au registre réflexif. Parmi ces multiples et disparates emblèmes de fiction, la conférence, l'entretien ou la recherche de documents signalent le souci théorique...

Avec G.M-V., ce n'est pas le lieu où exercer la fonction qui subit une métamorphose, fut-elle radicale, mais la fonction elle-même. Le directeur de galerie est devenu agent d'art. Il ne s'agit plus pour lui de découvrir les objets susceptibles de remplir la structure qu'est la galerie, mais d'assurer la relation qui permettra à l'objet et à la structure de s'élaborer dans un rapport de dépendance réciproque. Ce n'est pas une œuvre déjà réalisée que propose la plupart du temps l'agent d'art G.M-V. au collectionneur, mais une prestation de service qui prendra en compte les paramètres propres au collectionneur et à la structure dont il dispose...

Que ce soit par le nom, par l'image ou par la signature, G.M-V. est mis en scène par les œuvres qu'il présente, et cela non sur le mode un peu mou de l'hommage ou du geste d'amitié qui, de tout temps, a vu le peintre faire le portrait de son marchand. Ici, c'est la logique même de l'œuvre qui appelle cette présence... Faire des coulisses la scène, tel pourrait bien être, en définitive, le motif stratégique de cet art du mixte auquel s'exerce G.M-V., agent d'art. »

D'autre part, Michel Gauthier, dans Conséquences 5 (mars 1985), pose la question : Ghislain Mollet-Viéville est-il l'un des artistes produits par sa galerie ? Et je lui ai répondu que mon statut d'agent d'art comprend différentes casquettes dont peut-





OCT.7.1981

FROM WOOD TO STONE  
FROM WHITE TO RED  
FROM SEA TO SEA  
(BEING WITHIN THE CONTEXT OF IAJ MOVEMENT)

MAY13.1987

Appartement au 26, rue Beaubourg 75003 Paris On Kawara, Lawrence Weiner, Sol LeWitt, Bernar Venet, Daniel Buren, Carl Andre

être celle de l'artiste, mais je considère que c'est le milieu de l'art qui doit trancher. Personnellement, je pense que je ne suis pas un artiste pour la simple raison que je préfère me définir comme agent d'art : c'est ma singularité. Cependant, elle est effectivement ouverte à toute sorte d'interprétations. Je me considère comme étant à la croisée de chemins hybrides qui me permettent de m'exprimer sans entrave.

Alors qui suis-je derrière mon statut d'agent d'art ? Pour Catherine Nadaud et Hector Obalk (Libération, 3 octobre 1981) : « C'est quand on est arrivé à une telle sophistication de la paresse qu'on peut parler d'art conceptuel. » Effectivement, je suis capable de faire l'apologie de la paresse.

Ernest T., Artistes, avril 1984 : « Il doit falloir bien du courage à Ghislain Mollet-Viéville pour soutenir un art qu'on dit ennuyeux et dépassé, lui qui n'est ni l'un ni l'autre ». Franchement, il n'y a que certaines galeries (pour défendre leurs intérêts financiers) qui ont pu penser un jour que l'art minimal et conceptuel était ennuyeux et dépassé.

Élisabeth Védrenne, City, décembre 1984 : « Un jeune pionnier. Présente et vit dans l'art depuis dix ans. Un art très particulier, l'art minimal et conceptuel. Car il l'aime et veut prouver que ces « choses » réputées ingrates, s'intègrent mieux dans un cadre de vie que dans les musées aseptisés. Ghislain habite donc dans un environnement gris et blanc où chaque œuvre contribue à créer une atmosphère de sérénité... Un lieu hautement culturel et engagé. Pourtant aucune austérité. Les vernissages y sont marrants et anti-conventionnels. Il se sert de cette « coque » raffinée et essentielle pour se frotter à la création publicitaire, prête son espace pour des photos de mode et adore provoquer un choc entre ces deux mondes opposés qui se courtisent. Douce cruauté des marivaudages de l'art ! »

Enfin, je te cite également les ressentis de Ben et d'Alain Benoist :

Ben, Moll'art, avril 1982 : Ghislain Mollet-Viéville est un spécialiste des

communiqués, dans lesquels il se place toujours comme un pur et un saint. Le cowboy justicier défendant les conceptuels contre vents et marées.

Alain Benoist, Façade, 1976 : « En exposant dans ton appartement, est-ce que tu ne cherches pas à vendre en même temps un certain art de vivre ? »

Cette dernière question me permet de conclure notre entretien. L'art que je préconise est en effet proche de la réalité de la vie, il est en relation avec des pratiques collectives au sein desquelles il n'y a plus un auteur pour une œuvre unique mais de multiples auteurs pour de multiples réalisations de chaque œuvre. Et j'entends par œuvre, non pas l'œuvre en tant qu'objet d'art bien sûr, mais l'œuvre en tant qu'activité et engagement : nous pouvons tous nous mettre à l'œuvre ! Cet art de l'éparpillement et de l'infiltration privilégie un vécu et des expériences plutôt que sa contemplation passive. Il produit des œuvres qui ne relèvent plus de l'aura rattachée aux chefs-d'œuvre uniques et sacralisés, ni n'obéissent aux normes de la propriété privée.

C'est pourquoi, je pense que l'art, comme la culture, doit pouvoir constituer un bien transmissible de manière illimitée. Une œuvre d'art ne peut qu'amplifier son importance et se fortifier dans la mesure où elle est partagée et activée.

Pour moi, l'éthique devrait prendre le relais de l'esthétique et les contours sociaux de l'art devenir franchement l'art lui-même (dans l'échange et le partage). Une éthique qui correspondrait à la recherche éclairée d'une perpétuelle redéfinition des formes de l'art au sein de réflexions portant sur la valeur et les conditions des pratiques de l'art qui seraient ainsi idéalement affirmées. Enfin, en pratiquant le mélange des genres, l'abolition des frontières et la redistribution des rôles, je fais de mes dérobades d'agent d'art, tout un art !



Appartement de GMV au 52, rue Crozatier Paris (1992 – 1998)