

Dans la salle de l'un
des restaurants
du Mona, l'imposant
Unseen Seen (2017)
de James Turrell.

MONA, LE MUSÉE LE PLUS DÉLIRANT AU MONDE

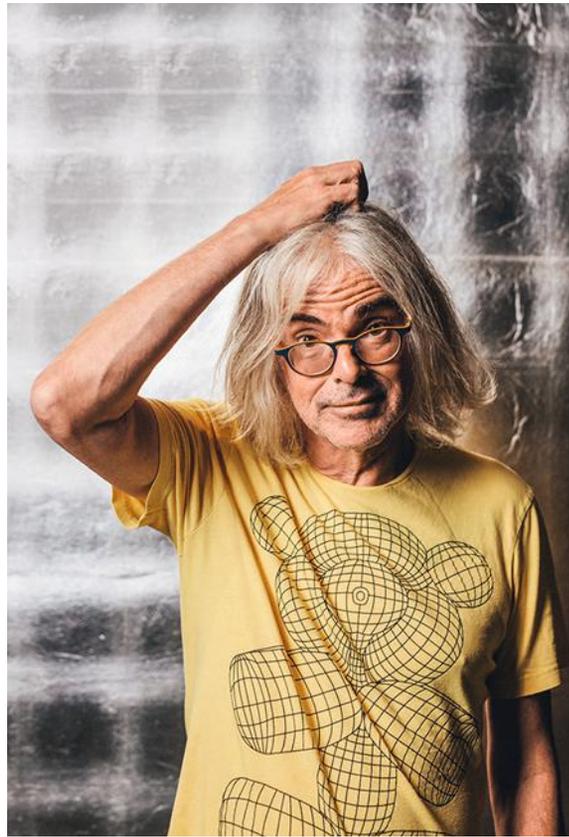




Sur l'île de Tasmanie, en Australie, est né le Mona, musée fou voulu et conçu par le plus singulier des collectionneurs d'art : David Walsh, devenu milliardaire grâce aux paris professionnels. Rencontre avec le «Diable de Tasmanie» dans son antre fascinant et grandiose, reflet d'une question qui l'obsède : pourquoi crée-t-on de l'art ? ENVOYÉ SPÉCIAL FABRICE BOUSTEAU

Ce n'est pas un musée mais un théâtre bizarre, aussi labyrinthique qu'immense, où des chefs-d'œuvre historiques se mêlent à de l'art contemporain volontiers provocant dans une atmosphère de casino ou de boîte de nuit, avec des éclairages en mouvement, des bars, le tout au son de musiques hallucinantes – on se croirait dans le film *Enter the Void* de Gaspar Noé ! Hors norme par sa taille (deux fois le Guggenheim de New York), sa situation (posé en équilibre sur la péninsule de Moorilla à Hobart, en Tasmanie, la plus grande île d'Australie), essentiellement souterrain (avec trois niveaux d'exposition sans fenêtre), le Mona (Museum of Old and New Art) est l'œuvre, unique au monde, d'un personnage tout aussi hors norme : David Walsh, né en 1961 dans un bidonville de Hobart, diagnostiqué autiste Asperger, devenu milliardaire après avoir inventé des algorithmes qui lui ont permis de gagner des fortunes en pariant sur des courses de chevaux et sur tous les jeux de hasard possibles et imaginables. Interdit de casino dans toute l'Australie, sous le joug d'une plainte de l'État qui lui réclame 37 millions de dollars de taxes sur ses gains aux jeux, cheveux gris argenté mi-longs, sautillant sans cesse, vous regardant intensément ou pas du tout, surnommé le « Diable de Tasmanie », David Walsh m'a accordé l'une de ses rares interviews. Qui aurait pu très mal se passer, l'homme étant réputé pour interrompre les échanges au bout de deux minutes, voire se réfugier dans le silence ou parler d'un tout autre sujet sans rapport avec lui ou le Mona.

Mais avant de lire ses propos décapants où il définit l'art d'après la biologie, plongeons dans les entrailles du Mona en empruntant, au choix, ses escaliers en spirale ou son ascenseur « James bondien ». Ici, aucun cartel mais une application de smartphone intitulée « O », où des descriptifs sérieux des œuvres se mêlent à un onglet « Art wanking » (que l'on pourrait traduire par « L'art, on s'en branle »), dont l'icône est un sexe en érection. Le ton est donné. Les espaces sont spectaculaires, comme ce qui y est présenté : une chute d'eau monumentale dont les gouttes forment les mots les plus googlisés du jour (*Bit.Fall* de Julius Popp) ; une voiture boursouflée rouge vermillon (*Fat Car* d'Erwin Wurm) ; des sarcophages égyptiens ; un mur de 151 vagins (œuvre de Greg Taylor [ill. p. 105]) ; de rares icônes chrétiennes présentées au son de chants grégoriens ; un gigantesque cornet acoustique permettant de parler depuis les profondeurs du Mona à des visiteurs en surface (Oliver Beer) ; un tunnel lumineux spatio-temporel (James Turrell) ; une salle d'ordinateurs fous qui clignotent dans tous les sens (Ryoji Ikeda) ; une installation monumentale de plomb, fer et verre brisé dans un puits de lumière naturelle (Anselm Kiefer) ; des dessins extraits du *Kamasutra* ; des films porno artistiques ; une salle interdite aux hommes qui contient uniquement des œuvres féministes et sexuelles ; un lac de pétrole ; une bibliothèque de livres entièrement blancs... Ce théâtre artistique et cryptique se prolonge à l'extérieur avec d'imposantes sculptures et deux restaurants – dont l'un au décor imaginé par James Turrell et piloté par un chef étoilé pour un dîner conçu comme un spectacle mêlant musique et comédiens. Bienvenue dans les folies du Mona !



David Walsh (ici en 2020) a imaginé et bâti le Mona. Ce musée considéré comme « son terrain de jeu et son porte-voix », a été érigé sur la péninsule de Moorilla, à Hobart (page de droite). Dans les sous-sols qui abritent les salles d'exposition, le réseau de tunnels *Siloam*, de l'architecte Nonda Katsalidis, mène les visiteurs vers une autre aile du musée.

Visiter le Mona est une véritable expérience, un vrai choc. J'avais l'impression d'être plongé dans un film de James Bond et d'être sous l'emprise d'une sorte d'acide d'art contemporain ! C'est stupéfiant.

Oui, le Mona est probablement le bon endroit pour un trip sous acide !

Combien vous a coûté ce projet fou ?

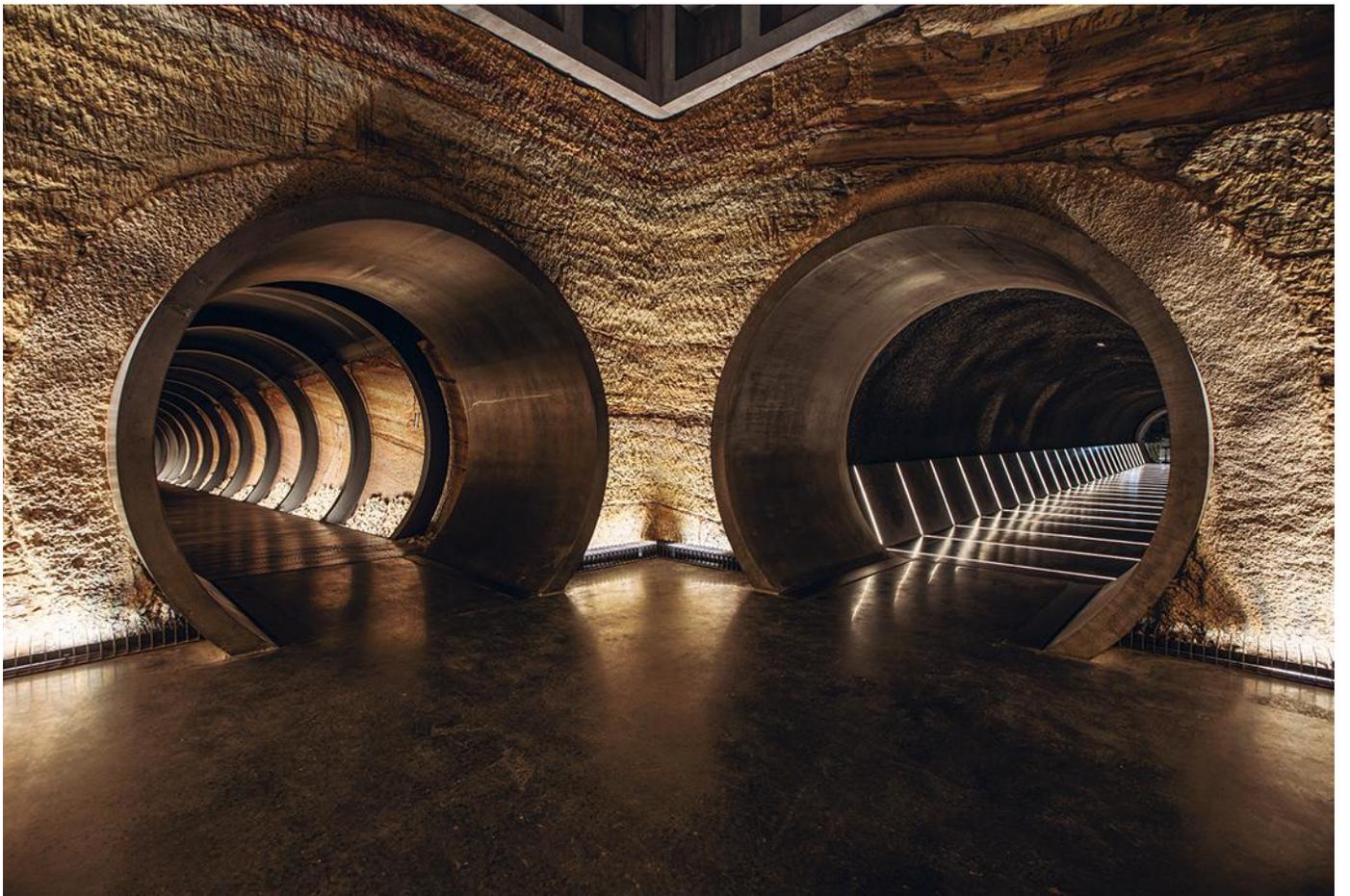
À mon avis, plus de 300 millions de dollars australiens [environ 184 millions d'euros]. Et ce n'est pas fini ! Je rêve, par exemple, de produire un nouveau projet monumental de Wim Delvoye, une tour de 64 mètres de haut, mais aussi de créer un spa avec James Turrell, entre autres idées. Je ne sais pas si le Mona sera un jour achevé... En tout cas, il ne sera pas terminé avant que moi, je ne sois fini.

Que signifie l'art pour vous ?

L'art n'est pas un choix que nous faisons. S'il était culturel, certaines civilisations ne produiraient aucune œuvre d'art. Or, cela n'existe pas. Bien sûr, on a le choix entre des formes différentes mais l'art s'impose à nous. Il est inévitable et il est partout. Il requiert beaucoup d'énergie et de ressources. S'il n'avait aucune utilité, nous n'en ferions pas, nous ne gâcherions pas toute cette énergie pour rien.

Vous avez donc créé le Mona pour tenter de répondre à cette question : pourquoi crée-t-on de l'art ?

Exactement. J'ai une formation scientifique et rien ne me prédestinait à m'intéresser à l'art. C'est à la fois le fruit du hasard et de ma richesse. Avec un ami, lors d'un séjour en Afrique du Sud, nous avons gagné 20 000 dollars au ▶▶





casino. Mais nous n'avions pas le droit de sortir cet argent du pays. La seule façon pour moi de «sortir mes gains», c'était d'acquérir des œuvres d'art et de les exporter... J'ai ainsi acheté une magnifique porte ancienne yoruba, que j'ai expédiée chez moi, en Tasmanie! Sans cette interdiction, je ne serais jamais devenu collectionneur. J'ai ensuite ouvert le Moorilla Museum of Antiquities en 2001, que j'ai fermé six ans plus tard pour créer le Mona. Le Mona ne rassemble que des contraires, des œuvres qui n'ont rien à voir entre elles. Car il est un outil pour nous aider à percevoir les mensonges que nous nous répétons à nous-mêmes. Aucune des œuvres présentées ne revêt pour moi un intérêt particulier et je n'ai aucune envie de vous parler spécifiquement de telle ou telle œuvre. Pour un grand nombre d'entre elles, je ne les aime même pas! Elles ne sont que des outils. Je ne veux pas que l'on arrive au Mona pour admirer un chef-d'œuvre. Si j'exposais un Picasso, un Braque ou un Rembrandt et que le public vienne spécialement pour ça, même si l'œuvre en question était fabuleuse, cela saperait totalement la raison d'être de ce lieu. D'ailleurs, en général, si trop de visiteurs apprécie une œuvre, je demande son enlèvement. Je veux que ce soit la conception globale du Mona qui raconte une histoire.

Quel est votre objectif?

Au MET, au Louvre ou au British Museum, l'histoire de l'art et l'histoire de la culture vous prédisposent à penser qu'une œuvre est bonne. Or, c'est complètement faux! C'est en partie pour cela que j'ai voulu que le Mona soit souter-

rain: je ne veux pas que les visiteurs se sentent tout petits à côté d'immenses colonnades intimidantes. Je veux leur donner le pouvoir d'agir sur leurs propres décisions. Je ne dicte pas aux gens ce qu'ils doivent penser. Notre vision du monde n'est pas rationnelle, elle ne découle pas de preuves tangibles. Nous ne sommes pas des machines à penser. Nous sommes des machines à sentiments. Nous recrutons d'autres machines sociales dans notre réseau pour qu'elles puissent nous aider et inversement. Au fond, tout cela représente 2 milliards d'années de gènes qui survivent. Voilà ce que je crois. Je pense que l'art est un outil pour transmettre nos gènes à la génération suivante. Soigner les aveugles au Népal coûte 900 dollars. Je dépense des centaines de millions pour le Mona. Est-ce que cela a un sens? Oui, car l'art est essentiel aux êtres humains. Mon obsession est de chercher à définir l'art. À peu près tous les trois ans, nous montons une exposition autour de cette hypothèse. Par exemple, en 2016-2017, nous avons proposé «On the Origin of Art», exposition dans laquelle quatre scientifiques tentaient de répondre à la question: pourquoi fait-on de l'art? Notre nouvelle exposition s'intitule «Name-dropping». Elle s'articule autour de l'idée que l'on pourrait

«En général, si trop de visiteurs apprécie une œuvre, je demande son enlèvement. Je ne veux pas que l'on vienne au Mona pour admirer un chef-d'œuvre»

Cloaca Professional (2010) de Wim Delvoye est l'une des pièces maîtresses de la collection de David Walsh, qui a dû insister auprès de l'artiste pour se la procurer.



Cunts... and Other Conversations (2008-2011) : série de 151 vulves de porcelaine réalisée par l'Australien Greg Taylor.

gagner un statut social par le simple fait de connaître quelqu'un qui a un statut important. Pourquoi ce mécanisme existe-t-il? Pourquoi les gens voudraient-ils connaître Taylor Swift ou Gengis Khan? Pour Gengis Khan, ça vous évitait de vous faire tuer; pour Taylor Swift, ça permet à ses fans de créer une communauté entre Swifties. Les gens cherchent à trouver des personnes qui leur seraient utiles. L'art fonctionne de la même manière. Si vous vous intéressez à l'architecture, disons au Bauhaus, et que je vous dis que je n'aime pas du tout le Bauhaus, alors on ne va pas se lier. C'est comme une sorte de filtre qui s'applique.

Il y a une œuvre que vous semblez particulièrement apprécier dans votre collection : *Snake*, l'immense fresque de Sidney Nolan [ill. p. 106]. Pourquoi ?

Je possédais cette œuvre avant la construction du musée. Elle contient en elle-même de nombreux éléments (ethnographiques, mythologiques...) et tout ce qu'on fait en tant qu'espèce pour se sentir reliés les uns aux autres, tous ces mécanismes de survie. *Snake* est une œuvre qui donne cette impression de façon très efficace. Elle souligne aussi, à mon avis, le vice biologique de l'art, d'où tout provient, comme la décoration d'un tombeau égyptien. Durant ces derniers millénaires, les humains n'ont pas tellement changé. Nos réactions face aux autres et à notre environnement restent principalement les signes de notre évolution. Le changement est lent, alors que la culture est rapide. Nous nous adaptons et l'art existe pour que nous puissions attirer autrui d'une façon précise. Si j'ai le phy-

sique de Brad Pitt, tout le monde va être intéressé par ma personne, que ce soit en tant que rival, partenaire ou ami. Ce statut, cette place dans la culture, arrive automatiquement, mais ce n'est pas très utile parce que tout le monde se sent attiré. Les œuvres d'art agissent comme des filtres qui rassemblent des gens assortis d'un point de vue biologique. De nombreuses institutions internationales présentent ce que j'appelle des « hypothèses culturelles » : pour eux, l'art est un choix, une convenance, une puissante forme d'expression de soi.

Vous êtes devenu riche grâce à un système d'algorithme que vous avez inventé pour les paris sportifs et notamment les courses hippiques. Pourquoi ne proposez-vous pas aux visiteurs de parier sur des œuvres ?

Je me suis enrichi grâce aux paris mais je ne parie jamais. Ça ne m'intéresse absolument pas. Dès qu'on commence à y prendre goût, on ne peut plus gagner. Pour moi, c'est un travail informatique et mathématique. Cela dit, j'ai déjà vu des projets artistiques qui utilisaient assez bien les paris.

Pourtant, en 2009, vous avez fait un pari artistique avec Christian Boltanski, pour une œuvre intitulée *The Life of CB* consistant en trois webcams qui le filmaient 24 heures sur 24 dans son studio et retransmettaient les images en direct au Mona jusqu'à son décès. Un pari faustien puisque vous avez payé l'œuvre en viager en quelque sorte, pariant qu'il vivrait >>>



maximum encore huit ans, soit jusqu'à 73 ans, or Boltanski est décédé à 76 ans. Il disait de vous : «Qui-conque assure n'avoir jamais perdu un pari ou croit être capable de ne jamais en perdre un est certainement le diable.» Autrement dit, le Diable de Tasmanie, c'est vous et vous avez perdu votre pari !

Pas tout à fait. Je n'ai pas vraiment enchéri, c'était son idée. Il voulait que cette œuvre parle de moi. C'est en 2009 que je lui ai commandé une première pièce. Ses œuvres étaient assez chères, j'étais en pleine construction du musée et je n'avais pas assez d'argent. Je lui ai proposé de lui payer une certaine somme tous les mois, c'est là qu'il m'a demandé : «Voudrais-tu parier sur la date de ma mort?» Je n'avais pas du tout pensé à ça de cette façon et j'ai accepté de lui verser environ 4000 euros par mois. Il avait calculé que s'il vivait plus longtemps que huit ans, cette transaction lui serait favorable. Et c'est ce qui s'est produit : il a vécu trois années de plus, ce qui veut dire que j'ai payé pas loin de 200 000 € supplémentaires par rapport au prix de départ... En ce sens, c'est vraiment lui qui a gagné ! Mais si on considère un autre point de vue...

«Je me fiche totalement de savoir si l'artiste est une personne intéressante. Je vous parle de ma façon de réfléchir à l'art, pas de ma façon de ressentir l'art»

Le fait qu'il soit mort...

Ce n'est pas ce que je voulais dire... Il était persuadé que j'essayais de deviner combien de temps il allait vivre, mais ce n'est pas du tout ce que j'avais en tête. Dans un sens, c'était bien une sorte de pari mais, en définitive, j'ai acquis une œuvre de Boltanski devenue mythique.

Vous aimez les œuvres atypiques, comme la pièce mythique de Wim Delvoye, *Cloaca*, une machine qui reproduit le système digestif humain et fabrique des excréments à partir de plats de grands chefs [ill. p. 104]. Vous êtes la seule personne au monde à la posséder.

Il ne voulait pas la vendre, j'ai dû le convaincre. Voyons les choses en face : cette œuvre n'aurait aucun sens si elle était exposée dans la maison d'un collectionneur. Il me semble que plusieurs musées s'étaient déjà portés acquéreurs à une époque où Wim Delvoye ne voulait pas la vendre. J'ai exprimé mon intérêt au bon moment. Il m'a dit qu'il pensait que j'étais la seule personne qui la voulait vraiment. Je trouve qu'elle a beaucoup de sens en ce moment. Nous n'avons que deux ou trois œuvres permanentes, dont *Cloaca* que je trouve centrale, pour répondre à la question «Qu'est-ce que l'art?» La merde produite représente ce qu'on est : des matières organiques, fragiles, perméables, périssables. Nous échouons en tant que machines, mais nous voyons cette machine qui peut perdurer, être préservée pendant deux cents ans si nous le souhaitons, cinq cents peut-être, ou nous pouvons en reconstruire une autre et le résultat sera identique. C'est ce qu'on appelle la fongibilité. Nous ne faisons pas la différence entre un billet de 10 euros et un autre de la même valeur. En revanche, nous faisons bien la différence entre un chat et un autre chat car ils ne sont pas inter-

CI-DESSUS À GAUCHE *Snake* (1970-1972) de Sidney Nolan : pour Walsh, c'est l'une des œuvres les plus représentatives de sa théorie selon laquelle «les œuvres d'art agissent comme des filtres qui rassemblent des gens assortis d'un point de vue biologique».

CI-DESSUS Vue des collections permanentes du Mona.



changeables. Je m'intéresse à tout ça en art. Une photographie prise par un artiste célèbre peut être dupliquée à la perfection et elle vaut une fortune, alors que les copies, non. Pourquoi? Qu'est-ce qui rend une chose sacrée? Pourquoi est-ce important pour nous? En ce qui me concerne, je ne crois en rien. Pourquoi achèterais-je une œuvre de Marina Abramović qui consiste en un extrait télévisé que je pourrais voir sur Internet? Qu'est-ce qui en fait une œuvre d'art? Il y a quelque chose qui fait que ça devient spécial – la main qui signe un bout de papier. Si je possède un disque dédié par Taylor Swift, il me relie aux personnes auxquelles j'ai envie d'être associé. J'ai déjà fait ça avec David Bowie: j'ai acheté la feuille sur laquelle il a écrit les paroles de *Starman*, l'une de ses chansons les plus connues. Un simple objet devient spécial, on lui donne de la valeur, on l'associe à des gens que l'on admire, alors que tout le monde peut se procurer les paroles de la chanson.

Pour le Mona, vous avez tout pensé: l'ambiance, le mélange des œuvres, celui des périodes... En ce sens, n'êtes-vous pas une sorte d'architecte ou d'artiste à part entière?

Oui, c'est une œuvre globale. Celle de quelqu'un qui ne sait pas créer une œuvre d'art. C'est ma tentative de montrer le monde de l'art tel que je le vois et non pas ma passion pour telle ou telle œuvre. Quand je regarde des Rembrandt, je me demande comment une telle chose est possible. Il a réussi à saisir des moments que je ne pensais jamais voir représentés avant l'invention de la photographie. Je trouve ça complètement incroyable mais je n'ai pas envie d'en parler. Ce que je veux exprimer, c'est que cette définition conceptuelle de l'art n'a de la valeur que dans le monde de la théorie des

arts. Les gens qui viennent ici n'ont pas forcément en tête les mêmes choses que moi: certains voient simplement un objet, placé à côté d'autres objets. Je ne veux pas que ces objets dictent la philosophie de ce lieu. Je ne voudrais pas qu'on se forge un avis sur le Mona en se basant sur une œuvre d'art, ou même cinq, ou tout simplement en suivant ses goûts personnels. Quand je lis dans un article sur le musée qu'il y a beaucoup de choses que l'auteur a aimées et beaucoup d'autres qu'il a détestées, je me dis que cette personne n'a pas compris ma démarche. Si elle avait tout détesté, alors la force de sa réaction serait très puissante et révélatrice quant à la nature même de notre projet. Mais là, moi et elle, on ne s'entend clairement pas. Si on commence à discuter du fait qu'on aime ceci mais pas trop cela, j'ai envie de répondre: «Allez plutôt voir aux toilettes, vous y trouverez de meilleures œuvres.» Ça ne m'intéresse pas d'entendre des débats autour de telle ou telle œuvre exposée au Moma et je me fiche totalement de savoir si l'artiste est une personne intéressante. Je vous parle de ma façon de réfléchir à l'art, pas de ma façon de ressentir l'art. Si ça nous fait réfléchir, ça veut dire que c'est un choix culturel. Si ça nous fait ressentir quelque chose, alors c'est plutôt biologique. C'est une règle très simple. Les chiens ressentent la peur. Les singes ressentent la passion. Je peux prendre l'exemple du Mona: il peut me rendre triste, passionné, mais ça n'a rien à voir avec la raison pour laquelle je l'ai fondé. Je l'ai créé parce que je réfléchissais à l'art et à ses buts. ■

Vue de l'exposition «Namedropping», avec une série d'Andy Warhol, *Mao* (1972), et *Vases peints* (2006) d'Ai Weiwei. À voir jusqu'au 21 avril.

Mona – Museum of Old and New Art 655 Main Road
Berriedale • Hobart • Tasmanie • Australie • +61 (3) 6277 9978
mona.net.au