

Université de Montréal

**Un nouveau souffle pour la Biennale de Montréal ? Une
analyse comparée avec les grandes biennales
internationales d'art contemporain**

par Clara Chouinard

Histoire de l'art et études cinématographiques
Arts et sciences

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès art
en histoire de l'art

Août 2016

© Clara Chouinard, 2016

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Un nouveau souffle pour la Biennale de Montréal ? Une analyse comparée avec les grandes
biennales internationales d'art contemporain

Présenté par :
Clara Chouinard

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Louise Vigneault, président-rapporteur
Christine Bernier, directrice de recherche
François LeTourneux, membre du jury

Résumé

Depuis les années 1980-1990, au moment où on assiste, dans le monde de l'art contemporain globalisé, à une prolifération des biennales internationales d'art contemporain, le climat de compétition s'intensifie et l'univers des biennales se phénoménalise et s'homogénéise. Ce mémoire a pour but d'historiciser et de définir les biennales sous leur nature phénoménale afin d'identifier, parmi leur hétérogénéité, un dénominateur commun sous lequel il est possible de comparer ces institutions artistiques en toute légitimité. Le projet étudie ce point de comparaison défini selon les trois critères d'autoévaluation des biennales identifiés dans cette recherche : la globalisation, l'industrie culturelle et touristique, ainsi que l'événementiel et le spectaculaire. Ce mémoire présente comme étude de cas la Biennale de Montréal et son récent renouvellement. Il fait le point sur la controverse y étant reliée à travers une analyse comparée de la nouvelle Biennale de Montréal et les grandes biennales internationales.

Mots-clés : Expositions artistiques internationales, Art contemporain, Biennales, Phénomène, Controverse, Biennale de Montréal, Triennale québécoise

Abstract

Since the 1980s and 1990s, back when Contemporary Art Biennials were quickly spreading in the Global Artworld, the climate of competition has been intensifying. The world of biennials is becoming more homogenous and more of a phenomenon each year. The current study's purpose is to historicize and define the biennials according to their phenomenal nature in order to go beyond their heterogeneity and find a common denominator which would allow the comparison of such artistic institutions in a legitimate way. The project will study this point of comparison according to three areas of self-assessment identified for this purpose: globalization, the cultural and touristic industries as well as the entertainment industry. The case study for this research is Montreal's biennial and its recent renewal. It will explore the controversy related to the subject by analysing and comparing the new Montreal Biennial to the great international biennials.

Keywords : Global Art Exhibitions, Contemporary Art, Biennials, Phenomenon, Controversy, Biennale de Montréal, Triennale québécoise

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des figures	vi
Liste des sigles	viii
Remerciements	ix
Introduction	1
Chapitre 1. Le « phénomène des biennales internationales d'art contemporain »	16
1.1. Formulation du « phénomène des biennales »	17
1.1.1. La prolifération accrue des années 1980-1990	17
1.1.2. Un phénomène	18
1.1.3. Le climat de compétition	19
1.1.4. Les tendances générales et le gage de succès des biennales	21
1.2. Les origines historiques du phénomène des biennales	22
1.2.1. Le festival et le carnaval	23
1.2.2. Les expositions des maîtres anciens, les Salons et les Foires internationales	24
1.2.3. Les Expositions universelles	25
1.2.4. Les Jeux olympiques modernes	26
1.2.5. Les expositions fondatrices	27
1.2.6. La Biennale de Venise	28
1.3. Le phénomène des biennales : trois tendances générales	30
1.3.1. Le global	30
i. Le réseau global des biennales	31
ii. Une biennale, un <i>label</i>	32
iii. Centres et périphéries	34
iv. Tension entre le local et le global	35
1.3.2. L'industrie culturelle et touristique	37

1.3.3. L'événementiel et le spectaculaire	40
i. La périodicité et l'expérience	40
ii. L'événementiel et l'idée d'expérience	41
iii. Les événements collatéraux	42
iv. L'actualisation des grandes théories sur le spectaculaire	42
v. Émouvoir le public visiteur et créer l'effet d'urgence	43
vi. Le cas de <i>The Key in the Hand</i> et la « biennalisation » de l'art contemporain	45
vii. L'envergure monumentale	46
Chapitre 2. Histoire de la Biennale de Montréal	48
2.1. La protohistoire : les <i>Cent jours d'art contemporain de Montréal</i>	49
2.1.1. Le CIAC et le MACM : une contextualisation historique	50
2.1.2. La formule des <i>Cent jours</i> apparentée au phénomène des biennales	51
i. L'événementialisation et la spectacularisation	52
ii. L'industrie culturelle	55
iii. L'internationalisation	56
2.1.3. La réception : présage d'un premier renouvellement	58
2.2. L'histoire : la « biennalisation » de l'art à Montréal	59
2.2.1. Suivre la fièvre des biennales : une contextualisation historique	59
2.2.2. Une biennale, un <i>label</i> (la fondation de BNLMTL)	60
2.2.3. La réception de BNLMTL: présage d'un second renouvellement	62
2.3. Le renouvellement : la huitième édition, <i>L'avenir (looking forward)</i> , voit grand	67
2.3.1. La controverse	67
2.3.2. La formule	68
2.3.3. La thématique et le contenu	70
Chapitre 3. Questionner le nouveau souffle de la Biennale de Montréal	73
3.1. Les écrits médiatiques et le phénomène des biennales : un objet d'analyse de la nouvelle Biennale de Montréal	73
3.2. Le renouvellement de la Biennale de Montréal (2014) : regard analytique	75
3.2.1. La vision du renouvellement : miser sur l'international	75
3.2.2. La Triennale québécoise : miser sur le local	77

3.2.3. La controverse : mort à la Triennale, vie à la Biennale	82
3.3. Analyse comparée de la nouvelle Biennale de Montréal et du phénomène des biennales (ses théories et ses concrétisations)	84
3.3.1. Globalisation ?	85
3.3.2. Industrialisation culturelle et touristique ?	93
3.3.3. Événementialisation et spectacularisation ?	99
Conclusion	106
Bibliographie	i
Figures	xiv

Liste des figures

Figure 1 – Illustration accompagnant l'article de Glenn Lowry, *Battle of the biennials. Contemporary-art shows compete for attention*, publié en 2012 dans *The Economist*.

Figure 2 – Domenico Stinellis, *Les journalistes découvrent l'installation de Chiharu Shiota au sein du pavillon japonais de la Biennale de Venise*, 2015, Photographie.

Figure 3 – Chiharu Shiota, *The Key in the Hand*, 2015, Installation, fil rouge, clés, bateaux de bois, une photographie et quatre moniteurs vidéos, Pavillon japonais de la Biennale de Venise, Venise.

Figure 4 – Rafael Lozano-Hemmer, *Intersection articulée. Architecture relationnelle 18*, 2011, Installation in situ, Matériaux divers, Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, réalisée en collaboration avec le Quartier des Spectacles de Montréal. Présentée sur la Place des Festivals du Quartier des Spectacles de Montréal.

Figure 5 – Montage réalisé par Clara Chouinard à partir de photographies partagées sur Instagram, clichés montrant la foule nombreuse du vernissage de L'Avenir (looking forward) et le « jet-settisme » de l'événement, 2014, captures d'écran.

Figure 6 – Nicolas Baier, *Infinity*, 2014, Acier inoxydable, 300 x 760 x 250 cm, vue de son exposition à la Biennale de Montréal 2014.

Figure 6.1. – Portrait partagé sur Instagram, *A Selfie into #NicolasBaier, Eterniy*, 2014-2015, capture d'écran.

Figure 6.2. – *Selfies* partagé sur Instagram, *#BNLMTL 2014*, 2014-2015, captures d'écran.

Figure 7 – Image tirée de *2084: a science fiction show*, 2012-2014, installation vidéo à trois canaux avec son, trois épisodes ; chaque épisode : 22 minutes ; durée totale : 66 minutes ; dimensions de l'installation variables.

Figure 8 – Richard Ibghy et Marilou Lemmens, *The Prophets*, 2013, Installation: techniques mixtes, dimensions variables.

Figure 9 – Hito Steyerl, *Liquidity Inc.*, 2014, Installation video single-channel HD avec son et interaction physique avec le spectateur pouvant se coucher dans la structure en forme de vague, 30 minutes.

Figure 10 – Simon Denny, *All You Need Is Data: The DLD 2012 Conference REDUX Rerun*, 2012, installation : 90 épreuves au jet d'encre sur toile, métal et texte en vinyle, 160 x 110 x 1.8 cm (chacune), installation : dimensions variables.

Figure 11 – Abbas Akhavan, *Fatigues*, 2014, Taxidermie animales, dimensions variable.

Figure 11.1. – Photographie partagée sur Instagram montrant la réaction émotionnelle jouée ou sincère du spectateur face à l'œuvre *Fatigues* d'Abbas Akhavan, 2014.

Figure 12 – Thomas Hirschhorn, *Touching Reality*, 2012, vidéo, silencieux, 4:45 minutes, vue de l'exposition Intense Proximity, La Triennale, Palais de Tokyo, Paris, 2012.

Figure 13 – Krzysztof Wodiczko, *Homeless Projection*, 2014, Projection sur la façade du Théâtre Majeur de la Place des Arts, 14 min 45 s.

Liste des sigles

BNLMTL : Biennale de Montréal

CIAC : Centre international d'art contemporain de Montréal

MACM : Musée d'art contemporain de Montréal

Remerciements

Je tiens à adresser un remerciement spécial à ma directrice de recherche, Christine Bernier. Initiatrice de ce sujet de recherche, elle m'a permis de travailler pendant les deux dernières années sur un sujet qui me ressemble. Sa disponibilité, sa nature rassurante, ses ressources et sa motivation ont contribué au cheminement et à l'achèvement de ce projet.

Je remercie le Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal pour son soutien financier et intellectuel. Je remercie ses professeurs que j'ai fréquentés depuis le début de mes études en histoire de l'art. Je leur dois le développement de mon intérêt et de mes connaissances dans ce domaine d'étude, ainsi que la rigueur du chercheur. Je tiens à remercier spécialement Sarah Guérin, le professeur invité François LeTourneux et Denis Ribouillault. J'aimerais également remercier l'agente de secrétariat du département, Sylvie Rouleau, pour son sourire et pour son aide dans les détails administratifs.

Je remercie Marie-Ève Ménard, notre bibliothécaire, pour son dévouement à l'alimentation de ma recherche.

Merci à la SAÉ (Service aux étudiants) de l'Université de Montréal qui a financé mon séjour de recherche à la Biennale de Venise grâce à la Bourse « Fonds d'aide aux projets d'études ».

J'aimerais remercier l'historienne de l'art et professeure au Cégep de Saint-Laurent, Anithe de Carvalho, qui, après m'avoir transmis le goût de l'histoire de l'art, m'a permis de partager mes recherches en donnant mon premier cours au Cégep.

Mes sincères remerciements à Jean-Guy Duchesne pour sa lecture minutieuse de mon mémoire et pour ses commentaires éclairants. Avec sa rigueur intellectuelle, il m'a poussée à amener mon mémoire à un niveau supérieur.

Un merci spécial à ma bonne amie Rym Zakaria qui est devenue, le temps de ce mémoire, mon inspiration. Je la remercie pour son partage d'expérience vécue et ses conseils acquis, en plus de son souci et soutien moral.

Merci à mon amie Florence Dubois, traductrice. Je la remercie de m'avoir chaleureusement offert ses services de traduction pour mon mémoire.

Merci à mes parents, Marie et Denis, pour leur amour sans limites, leur présence rassurante, leur support constant et leur écoute chaleureuse ; ils sont mes guides. Merci à ma grand-mère, Martha, pour son regard envers moi positif et rassurant.

Merci à Joël d'avoir été un aussi bon compagnon de vie au moment de la fin de ma maîtrise. Sa présence, dans les bons comme dans les moins bons moments m'a été énergisante, rassurante et consolante. Je le remercie aussi pour ses bons conseils suite à la lecture de quelques passages de mon mémoire.

Merci à mes amis qui m'ont toujours encouragée. Merci à mon amie et ma voisine Roxane, ainsi qu'à Alyssa, d'avoir si bien pris soin de moi pendant la fin de la rédaction.

Merci à tous ceux qui m'ont offert un contexte de rédaction favorable.

Introduction

Depuis le XVII^e siècle, le terme *biennale* ne renvoie qu'à un adjectif temporel qui désigne tout ce qui a lieu sporadiquement aux deux ans. Mais en 1936, le monde de l'art contemporain s'appropriä le terme et le fit translater de l'adjectif au nom commun. Depuis, cette substantivation permet d'évoquer toutes expositions artistiques biennales par la simple appellation de « biennales ». C'est d'ailleurs à ce moment que « biennale » paraît dans les dictionnaires sous son substantif : « manifestation, exposition, festival, qui a lieu tous les deux ans » (Le Petit Robert) ou encore « Manifestation artistique, culturelle, etc., qui a lieu tous les deux ans » (CNRTL). La substantivation de l'adjectif au nom commun n'est donc pas contemporaine à la fondation de la première biennale d'art contemporain à Venise, en 1895, mais on n'a non plus attendu très longtemps après la création de la seconde, celle du Whitney à New York en 1932, pour ce changement. C'est dire l'ampleur et la place que prit la Biennale de Venise entre 1895 et 1936 pour faire d'un adjectif un nom commun associé à toute manifestation artistique qui lui ressemble. Du nom commun, le terme passe aussi au nom propre lorsqu'il y a référence à *cette Biennale* précise : la Biennale de Venise, la Biennale de Sharjah, la Biennale de Sydney, etc.

Rappeler la fonction originelle de biennale – l'épithète – assoit l'aspect temporel du terme qui est au fondement de ce type de manifestation artistique. Effectivement, la Biennale de Venise, la première biennale d'art contemporain ayant inspiré les suivantes, s'annonçait, à l'aube de sa fondation en 1893, comme une « exposition artistique biennale nationale » (Site officiel de la biennale de Venise). C'est ainsi qu'avant même d'être par définition aussi internationale, la biennale se définissait d'abord et avant tout par sa récurrence bisannuelle. On voit aussi que la récurrence et la sporadicité priment puisqu'aujourd'hui, la désignation « biennale » englobe également les expositions artistiques reconduites aux trois ans, comme la Triennale d'Aichi au Japon ou la Ruhrtriennale en Allemagne, ou aux quatre ans, comme la quadriennale U-TURN au Danemark, ou aux cinq ans, comme la documenta¹ en Allemagne, entre autres. Pour le dire autrement, leur périodicité autre que bisannuelle ne les écarte pas de la

¹ La documenta s'écrit volontairement avec un « d » minuscule.

bannière « biennale » ni de la *Biennial Foundation*, organisation indépendante à but non lucratif pour les expositions éphémères d'art contemporain, de design et d'architecture.

Au-delà de la dimension temporelle, à quoi renvoie exactement cette « Manifestation artistique [...] qui a lieu tous les deux ans » (CNRTL) ? Un regard sur cette *Biennial Foundation* nous permettra de préciser lequel des deux types de biennales artistiques il sera question dans ce mémoire. Il existe des biennales thématiques, comme la Biennale d'art numérique de Montréal, la Biennale de sculpture de Saint-Jean-Port-Joli ou encore la Biennale internationale du lin de Portneuf. Parallèlement à celles-ci existent les biennales d'art contemporain non internationales, telles la Biennale du Canada, la Biennale d'art contemporain d'Alberta, etc. Puis, il se trouve les biennales internationales d'art contemporain, de design et d'architecture. Ce sont celles-ci qui sont membres de la *Biennial Foundation* et dont il sera question dans ce mémoire. Toutes biennales faisant partie de la *Biennial Foundation* doivent à tout prix exposer l'art, le design et l'architecture contemporain et actuel² et doivent à tout prix être internationales. Le modèle de ces dernières les inscrit dans la lignée des Grandes expositions artistiques internationales.

De manière générale, ce type de biennale prend la forme d'une méga-exposition indépendante d'art contemporain et actuel, parfois interdisciplinaire, dont le style curatorial diffère souvent de celui des expositions artistiques traditionnelles ; la biennale s'apparente à un laboratoire de l'art contemporain, c'est-à-dire que ses lieux de déploiement ne se limitent pas qu'au traditionnel *white cube* de Brian O'Doherty. Elle peut être vue comme une célébration, une fête majeure des productions et des réflexions artistiques du moment dont la plupart sont des commandes spécialement lancées pour l'événement. La biennale internationale d'art contemporain réunit sur un territoire précis le travail de nombreux artistes connus et moins connus en provenance des quatre coins de la planète, et ce pendant un certain temps, souvent entre deux et six mois, avant d'être reconduite deux années plus tard sous un autre thème d'exposition. La biennale propose également aux visiteurs spécialistes et profanes des activités, des conférences, des colloques, des publications, des visites, des événements collatéraux à

² Bien que les biennales étudiées, étant pluridisciplinaires, ne traitent pas exclusivement de l'art contemporain, afin d'alléger le texte, nous userons de leur désignation communément utilisée et sous laquelle elles sont reconnues, soit « biennale internationale d'art contemporain » et même, tout simplement, « biennale ».

l'exposition. La biennale est souvent fondée selon les couleurs de son environnement. Son entité et son mandat interagissent et évoluent ensuite par rapport à ce milieu.

Par exemple, la documenta de Cassel, une « biennale » quinquennale, a été fondée dans le but de réconcilier par l'art la vie publique allemande avec la modernité internationale après l'ère nazie. Elle fut fondée sous une approche reconstructive historique et documentaire et fut le premier forum d'après-Guerre où les artistes allemands et européens ont pu renouer (site officiel de la *Biennial Foundation*). La documenta se donne depuis le mandat d'être une vitrine majeure pour les artistes internationaux d'avant-garde en art contemporain (Hoffmann 2014 : 126). Comme second exemple, la Biennale de Liverpool, fondée en 1998, avait pour mission initiale d'offrir un engagement entre l'art, les gens et l'endroit en sollicitant la participation des communautés locales et avoisinantes. Cette Biennale est à la source de nombreuses créations artistiques dédiées aux rues et aux espaces publics de la ville. Compte tenu de sa vocation au développement de Liverpool, la biennale se développe en fonction des objectifs éducatifs et pédagogiques ambitieux (site officiel de la *Biennial Foundation*). Un autre exemple de biennale est celui de la Biennale de La Havane, fondée en 1984 avec l'intention de promouvoir les productions des artistes de l'Amérique latine et des Caraïbes exploitant artistiquement les conflits et les préoccupations fréquentes dans leurs régions du Sud. Un tel mandat l'amena, dès sa seconde édition, à inclure aussi les artistes d'Asie, du Moyen-Orient et d'Afrique, faisant d'elle la Biennale des artistes non occidentaux (Site officiel de la *Biennial Foundation*). Les problèmes et les enjeux frappant Cuba lui inspirèrent certainement ces objectifs.

La Biennale de Montréal (BNLMTL) a elle aussi sa propre histoire et ses propres raisons ayant amené sa création et le dénouement qu'elle connut qui sont tantôt semblables, tantôt différentes des autres biennales. Au moment de sa fondation en 1998, l'équipe chercha à améliorer le statut international de la métropole canadienne et à propulser les artistes locaux à l'international. Elle s'était aussi fixé l'objectif de provoquer dans la conscience des gens l'importance du visuel et de le reconnaître comme « moyen d'échange des idées et de l'apprécier comme témoin de l'imaginaire » (Centre international d'art contemporain de Montréal 1998 : 3). Au moment de sa création, elle souhaitait également contribuer à la démocratisation de l'art contemporain et de son déploiement à travers la ville de Montréal.

La disparité de ces derniers exemples montre la difficulté de résumer l'entièreté des biennales à une définition et à une histoire commune ; le portrait des biennales est hétérogène.

L'historienne de l'art Vittoria Martini écrit d'ailleurs que « notre historiographie des biennales devrait être construite à travers des cas d'étude ; une analyse de l'origine et du développement des biennales peut produire des exemples réels d'archétypes » (Martini 2010 : 11). Les récents développements de la Biennale de Montréal offrent l'un de ces cas d'étude, qui sera celui du présent mémoire.

Notre cas d'étude en est un d'actualité qui marqua l'histoire de la Biennale de Montréal et qui altéra la formule et le mandat qu'elle s'était donné jusqu'à présent. Le 16 avril 2013 est désormais une nouvelle date importante dans l'histoire et dans la définition de la Biennale de Montréal (BNLMTL). Ce jour-là, l'événement montréalais annonçait son indépendance, son projet d'envergure de renouvellement et son partenariat avec le Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) (Communiqué de presse de BNLMTL : 16 avril 2013) dans le but de faire de la Biennale un incontournable de la scène artistique internationale et d'ainsi remédier aux échecs successifs des sept éditions précédentes sous la direction de Claude Gosselin. Le partenariat avec le Musée s'est concrétisé à travers une coproduction de laquelle la Biennale allait dès lors bénéficier de diverses ressources du Musée : ses espaces, son environnement, sa visibilité, ses acteurs et son expertise.

Ces décisions furent loin de faire l'unanimité. Le lendemain du communiqué de presse, Nicolas Mavrikakis publie dans le journal *Voir* une critique sévère déplorant « que ce soit le canard boiteux, qu'était devenue la Biennale de Montréal, qui phagocyte un événement qui fonctionnait très bien, qui avait fait ses preuves et qui avait une très bonne réputation à l'étranger » (Mavrikakis 2013). Il faisait alors référence à la Triennale québécoise, un événement majeur qu'avait produit le Musée d'art contemporain de Montréal afin de célébrer les créations d'art contemporain et actuel d'ici. Mais étant donné que le Musée ne possédait pas les ressources suffisantes à la production de deux événements de grande envergure, la Triennale québécoise dut laisser sa place à la Biennale de Montréal. Comme l'évoque la remarque du critique d'art, ce choix en dit long sur le désir de Montréal et du Québec de se biennaliser comme bien d'autres grandes villes de la planète, au détriment d'un événement semblant indispensable au bien-être des productions artistiques québécoises.

Parce que la quête identitaire au Québec est toujours d'actualité et parce que la « biennalisation » d'une ville est lourde d'implications, parfois perçues négativement, la

substitution de la Triennale *québécoise* à la Biennale *internationale* éclata en controverse. On remit alors en question la pertinence du renouvellement de la Biennale montréalaise au moment même où l'équipe proclamait ses éventuels bienfaits pour Montréal et sa route vers le sommet du palmarès des biennales internationales d'art contemporain. Une Biennale montréalaise faisant désormais, après son renouvellement, le poids face aux plus influentes biennales de la planète est susceptible d'atténuer les angoisses et les colères liées à la disparition de la Triennale québécoise puisqu'elle rapporte, inévitablement, quelques bienfaits. Mais la nouvelle BNLMTL fait-elle ce poids ? Afin de calmer cette situation envenimée à Montréal, il nous sembla pertinent de répondre à cette question, en cherchant où se situe, depuis son renouvellement de 2014, la Biennale de Montréal par rapport à celles les mieux établies à l'intérieur de la scène artistique internationale.

Notre sujet d'étude est un événement contemporain à la période de notre recherche. Ainsi, les écrits intellectuels et scientifiques sont encore rares et donc à produire, tel que l'entrepris ce projet. Il faut toutefois noter le récent ouvrage *Questionner l'avenir, réflexions sur la réactualisation de la Biennale de Montréal* (2015). Il s'agit d'un collectif dirigé par deux étudiantes en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal, Florence-Agathe Dubé Moreau et Julie Riendeau, et qui a été réalisé à la suite d'un cours³ dispensé par la professeure Barbara Clausen. Une partie de cette publication relève du domaine documentaire puisqu'elle rapporte ce qui s'est dit lors de la table ronde *Questionner l'avenir. Réflexion publique sur la réactualisation de la Biennale de Montréal* qui s'est tenue chez Arttexte en juin 2014 et qui faisait office d'exercice final au cours. L'autre partie relève du domaine universitaire puisqu'elle recueille des essais d'intellectuels réfléchissant cet épisode de la Biennale de Montréal et les biennales en général.

D'emblée, il nous importe de situer notre projet par rapport à cette publication dont le sujet s'apparente grandement à celui du présent mémoire. C'est dans un esprit de complémentarité que cohabitent ces deux projets ; d'abord, à propos de la publication de l'Université du Québec à Montréal, bien qu'elle soit parue après la tenue de BNLMTL 2014,

³ Le cours « Analyse des œuvres d'art sur le site : la biennale comme format d'exposition à New York, Montréal et Québec ».

mentionnons que sa planification a été réalisée avant et qu'elle « entend bel et bien témoigner d'un climat intellectuel qui se situait en amont de son ouverture » (Dubé-Moreau et Riendeau 2015 : 7). Tandis que le déroulement de nos recherches est, quant à lui, contemporain à la tenue de l'exposition *L'avenir (looking forward)*, cela nous permet d'étudier la concrétisation des théories élaborées lors de la table ronde. Ensuite, bien que les deux projets soient universitaires, leur destination se distingue bien l'une de l'autre, permettant leur complémentarité : les échanges de la table ronde rapportés et les essais rassemblés représentent un sujet d'analyse intéressant pour le projet d'approfondissement qu'est un mémoire de maîtrise.

Puis, un troisième projet universitaire, cette fois dans le département d'histoire de l'art de l'Université Concordia, s'ajoute à cette liste. Il s'agit d'un séminaire de maîtrise dirigé par la professeure Alice Ming Wai Jim qui se déroula à l'automne 2014, soit simultanément à la préparation de la publication de Barbara Clausen. Une grande affiche schématisant les statistiques de représentativité d'artistes québécois au cours des éditions de BNLMTL fut, entre autres, l'objet concret résultant de ce séminaire.

L'historienne de l'art québécoise Louise Déry appelait justement, lors de la table ronde, la nouvelle Biennale à devenir un lieu de réflexions intellectuelles et le centre-ville de Montréal à mettre de l'avant sa richesse d'être « fait d'intellectuels-les et d'universitaires » avec ses quatre universités (Dubé-Moreau et Riendeau 2015 : 42).

À ces ressources scientifiques sur BNLMTL s'ajoute un article plus ancien qui nourrit nos recherches sur la Biennale précédent son renouvellement de 2014. Il s'agit de l'article « Biennialisme in Montréal » écrit en 2002 par Johanne Sloan, historienne de l'art et professeure à l'Université Concordia. Quelques années après la fondation de la Biennale de Montréal (1998), Johanne Sloan jeta d'abord un regard sur les biennales dans leur généralité et ensuite sur quelques cas d'étude et ce, pour ensuite mieux contextualiser la Biennale de Montréal et en questionner son établissement laborieux en tant que biennale influente de la scène artistique internationale. Finalement, à mi-chemin entre le domaine scientifique et celui documentaire se trouve l'ouvrage publié en 2004 et dirigé par Claude Gosselin, *CIAC 1984-2004 : 20 ans*, dont le rassemblement de divers textes constitue l'évolution des activités du Centre international d'art contemporain de Montréal dont faisait partie la Biennale de Montréal.

Si les écrits scientifiques et universitaires portant sur la Biennale de Montréal sont peu nombreux, il en va tout autrement pour les biennales comme telles. En 1968, Lawrence Alloway proposa l'un des premiers cas d'étude de biennales spécifiques avec son ouvrage sur la Biennale de Venise *The Venice Biennale, 1895-1968; From Salon to Goldfish Bowl*, dans lequel il étudie les répercussions qu'ont eu différentes périodes de l'histoire sur la Biennale de Venise. Par la suite, l'hétérogénéité qui complexifie l'univers des biennales de manière plus accrue depuis leur prolifération dans les années 1980, amena et amène toujours, toutefois, de nombreux intellectuels, comme l'a fait ici Vittoria Martini, à réfléchir et à proposer une manière d'aborder et d'étudier les biennales internationales d'art contemporain.

S'est d'ailleurs tenue, en 2009, la *Bergen Biennial Conference*, un événement basé sur la recherche du phénomène des biennales qui avait pour dessein de générer des discussions, de créer des occasions de réflexions collectives sur l'histoire, la pratique et le potentiel des biennales en tant qu'institutions (Filipovic, van Hal et Ostebo 2010 : 6). Avant de concrétiser son désir de devenir, d'ici 2017, avec l'instauration de sa propre biennale internationale d'art contemporain, la ville scandinave la plus innovatrice au point de vue artistique et culturel, la Ville de Bergen a cru et vu bon de préalablement réfléchir collectivement sur « la mise en place d'une autre biennale internationale d'art [dans le monde]⁴ », surtout face à une littérature encore embryonnaire sur la question et face à la profusion de ce type d'institutions artistiques sur le globe (Filipovic, van Hal et Ostebo 2010 : 6). L'organisation appétait des recherches passées et récentes qui s'attardaient à l'étude des biennales dans leur généralité plutôt que dans l'optique d'un compte rendu d'une édition particulière d'une biennale (Filipovic, van Hal et Ostebo 2010 : 7). Par après, deux autres conférences furent organisées par le *World Biennial Forum* (production de la *Biennial Foundation*), qui « diffuse les connaissances et sensibilise le public aux biennales d'art contemporain en mettant l'accent sur leurs objectifs et leurs pratiques communs tout en reconnaissant et en célébrant leur diversité⁵ » (Site officiel de la *Biennial Foundation : World Biennial Forum*) : *Shifting Gravity* (2012) et *Making Biennials in Contemporary Times* (2014). On compte également la *International Conference at ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe* qui avait pour titre « *Biennials : Prospect and Perspectives*

⁴ Notre traduction (« [...] the establishment of yet another international art biennial »).

⁵ Notre traduction (« The WBF diffuses knowledge and promotes public awareness of contemporary art biennials focusing on their shared objectives and common practices while acknowledging and celebrating their diversity »).

» (2014). À constater autant de rassemblements intellectuels de la sorte, nous soupçonnons l'existence de plusieurs autres que nous n'avons pas eu l'occasion de consulter dans le cadre d'un mémoire de maîtrise.

Deux publications résultèrent de la *Bergen Biennial Conference* : le volumineux ouvrage *The Biennial Reader : An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, ainsi que son supplément *The Biennial Reader : The Bergen Biennial Conference*, publiés en 2010, soit les premières recherches approfondies sur les biennales internationales d'art contemporain en tant que sujet d'étude. Face au constat d'une pertinence et d'une crédibilité des biennales contestées, ces ouvrages se considèrent comme des incontournables afin de démystifier ce type de mégas-événements (Ovstebo 2010 :10). La *Bergen Biennial Conference* et ses produits dérivés traduisent d'abord la complexité des biennales internationales d'art contemporain, que les directeurs du projet⁶ identifient comme le « phénomène des biennales » (Filipovic, Van Hal et Ovstebo 2010 : 6), et ensuite le besoin de réfléchir la création d'une nouvelle biennale sur un territoire donné.

Le contenu des textes, écrits par des commissaires, des artistes, des universitaires et des critiques, réfléchit alors au passé, au présent et au futur des biennales internationales d'art contemporain en questionnant leur « phénomène » et leur « formule », entre autres. Dans son texte *How to Biennial? The Biennial in Relation to the Art Institution* (2010), Maria Hlavajova questionne le statut des biennales comme expositions ou comme institutions. Étant donné la difficulté des biennales à trouver leur place parmi l'histoire des expositions, où on y trouve davantage les mégas-expositions éphémères uniques et non pas récurrentes, les biennales occuperaient plutôt la fonction institutionnelle.

La question de l'historisation des expositions des biennales nous amène à nous attarder sur les deux fameux tomes de Bruce Altshuler, *Salon to Biennial : Exhibitions that Made Art History : Volume 1: 1863-1959* (2008) et *Biennials and Beyond : Exhibitions that Made Art History, 1962-2002* (2013). Bien que ces deux titres comportent le terme « biennale », ni l'un ni l'autre ne fait état d'une exposition de ce type. Dans ce cas, les biennales ne semblent alors pas constituer plus qu'un repère chronologique, ce qui ne peut que confirmer leur dimension

⁶ La commissaire Elena Filipovic, l'historienne de l'art Marieke van Hal et l'historien de l'art Solveig Ovstebo sont les éditeurs de cet ouvrage.

institutionnelle : il y aurait l'ère d'avant les biennales et celle d'après. Dans la même catégorie d'ouvrages dressant une histoire des expositions se trouve aussi *Show Time : the 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art* (2014) de Jens Hoffmann qui met en lumière 50 expositions dont seulement huit sont des biennales.

En étant reconnues comme des institutions, les biennales internationales d'art contemporain deviennent des entités complexes formant à elles-mêmes un champ d'études fécond à de nombreuses réflexions universitaires et scientifiques. Cette occasion de théorisation fut saisie, depuis la fin des années 1990, par plusieurs des auteurs publiés dans la bible des biennales qu'est *The Biennial Reader*. Par exemple, le commissaire Carlos Basualdo écrit en 2003 « The Unstable Institution » ensuite publié en 2010 dans *The Biennial Reader*. Il identifie l'inclusion de productions interdisciplinaires et d'éléments discursifs comme étant désormais des constances des biennales, tout comme leur recours à une taille d'assez bonne envergure, celle nécessaire afin d'acheminer l'impact marketing qu'on attend d'elles (Basualdo 2010 : 131). Il croit que le rôle des mégas-expositions est similaire à celui des théâtres de la Renaissance, soit « une force pour la rupture de la distinction des classes, pour la démocratisation⁷ » (Basualdo 2010 : 133). En fait, il soutient que le développement des biennales peut être associé à la transformation économique et informationnelle du capitalisme tardif⁸. Ensuite, dans son texte « On the Globalization of Contemporary art » d'abord publié dans son livre *The Global Artworld Inc.* (2004), l'historienne de l'art Charlotte Bydler adresse aux biennales l'image d'une industrie du monde de l'art globalisé. Elle perçoit le projet de la biennale comme une performance géopolitique des nations hôtes, ce qui l'amène à traiter de la question des villes périphériques dans le contexte des biennales (Bydler 2010 : 387-392).

En dehors du *Biennial Reader*, l'historien de l'art Paul Ardenne a publié quelques réflexions qui parfois s'avèrent des critiques sévères sur les biennales. Dans l'ensemble de ses

⁷ Notre traduction (« a force for the breakdown of class distinctions, even for democratization ») (Carlos Basualdo cite ici William J. Bouwasma dans son livre *The Wandering for the Renaissance: 1550-1640* (New Haven 2000, p. 131)).

⁸ Le capitalisme tardif renvoie ici à l'expansion du tourisme, à la montée des publics, à la démocratisation de la culture caractérisée par une augmentation de l'éducation et du divertissement. Une concrétisation tangible de cette dynamique est l'implantation de biennales et de triennales dans les musées qui perçoivent ce projet comme le moyen d'amener des publics plus nombreux et d'attirer l'attention de la presse (Basualdo 2010 : 134) et, conséquemment, d'améliorer leur chiffre d'affaires. Le mémoire reviendra plus en profondeur sur l'ensemble de ces aspects.

écrits, « L'art mis aux normes par ses biennales, même ? » (2003), « Art contemporain et système global » (2009) et « La biennale d'art contemporain : un événement culturel de moins en moins culturel », et de moins en moins événementiel (2011), Ardenne dénonce le fait que l'art n'est que prétexte aux biennales (Ardenne 2011 : 180). Nous noterons également dans cette introduction l'article de Lim In-Young, *Les politiques des biennales d'art contemporain de 1900 à 2005* (2006), celui d'Olivier Marchart, *The globalization of art and the "Biennials of Resistance" : a history of the biennials from the periphery* (2014), ainsi que la thèse de doctorat de Franchon Deflaux, *Les Biennales et la "scène internationale" de l'art contemporain: l'opérativité des dispositifs d'énonciation dans la régulation des positions et des valeurs* (2008), qui réfléchissent tous à la forte présence de la dimension géographique et internationale dans l'univers des biennales. Le commissaire Glenn Lowry fait l'état des biennales comme destinations touristiques dans son article « Battle of the Biennials. Contemporary-art Shows Compete for Attention » (2012).

À présent, nous ferons plus précisément le point sur trois études que nous jugeons essentielles dans le développement et dans l'encadrement de ce mémoire. Elles constituent trois écoles de pensées qui questionnent les conséquences d'une présence aussi abondante de biennales dans le monde sur la formule et sur l'histoire de ce type d'exposition depuis la fondation de la première des biennales à Venise en 1895. Il faut noter que l'historisation de ces expositions n'a connu ses débuts que dans les deux dernières décennies. La juxtaposition de ces trois études nous conduira à l'outil théorique approprié afin de répondre à notre problématique.

La première école de pensée que nous verrons est celle du commissaire d'exposition Simon Sheikh élaborée dans son texte « Marks of Distinction, Vectors of Possibility: Questions for the Biennial » publié en 2010 dans *The Biennial Reader*. D'entrée de jeu, étant la première des biennales, Venise a dicté aux suivantes un certain modèle à suivre. Mais la plupart de ces suivantes, soutient Sheikh, s'en sont plutôt distancées, souhaitant privilégier leurs particularités culturelles régionales (Sheikh 2010 : 153). Afin de combler leur objectif d'une visibilité significative à l'international, les biennales ont développé un souci d'originalité matérialisé dans l'exploitation des particularités locales rencontrant l'international : « il y a, dans le paysage des biennales, pas seulement l'original et la copie, l'atypique et l'hybride, mais aussi et toujours un

ici et un ailleurs⁹ » (Sheikh 2010 : 154). Suivant son idée de l'original et d'une déviation de la copie, Simon Sheikh croit que « d'une part, [les biennales] doivent être reconnaissables comme une certaine forme, un festival d'art, et d'un autre côté, elles doivent être reconnues comme spécifiques [par rapport à une autre], *cette* biennale et non pas *celle-là*. Avec *ces* propriétés et attributions spécifiques, dans *cet* endroit, ville et pays spécifique¹⁰ » (2010 : 156).

L'historienne de l'art Caroline A. Jones représente la seconde école de pensée qu'elle définit à travers ce qu'elle appelle *Biennial Culture*. Il s'agit d'une expression qui synthétise l'idée que l'ensemble des biennales partage les mêmes origines, dont les grandes expositions du XIXe siècle et du XXe siècle ainsi que la Biennale de Venise. Selon cette opinion, la structure et la formule actuelle des biennales partagent de nombreux points communs avec ces origines : « Je proposerai que plusieurs aspects de ces premières *world pictures* sont reproduits ou impliqués de nos jours¹¹ »¹² (2010 : 69). Autrement dit, ces origines forment l'histoire et la définition de l'ensemble des biennales. En effet, selon Caroline A. Jones, les origines vénitiennes et les grandes expositions ont amené l'ensemble des biennales à dépasser la monstration d'objets d'art dans les biennales et à aussi promouvoir l'expérience d'une situation urbaine étendue tout comme à amener le local à joindre l'international (2010 : 75).

Finalement, la troisième école de pensée est représentée par Vittoria Martini et son texte *The Era of the Histories of Biennials Has Begun* (2010)¹³. L'historienne de l'art reconnaît l'existence d'un passé culturel commun à toutes les biennales, mais elle rejette l'idée que leur histoire officielle a déjà été écrite, rejetant du même coup la thèse selon laquelle ces institutions artistiques seraient toutes originaires des Salons parisiens, des expositions internationales et de

⁹ Notre traduction (« There are, in the landscape of biennials, not only the original and the copy, the deviant and the hybrid, but also always a here and an elsewhere »).

¹⁰ Notre traduction (« [The biennials] must be, on the one hand, recognizable as a certain format, a festival of art, and on the other hand be specific, *this* biennial, not *that* one. What *these* specific properties and attributions, in *this* specific place, city, region, and country »).

¹¹ Notre traduction (« I will propose that many of the features of those earlier world pictures are replicated or implied in the present »).

¹² L'auteure poursuit : (« among them: presumptive universality, goals of knowledge production, ties to tourism, implications for urban infrastructure, regulation of international art world trade tourism, implications for urban infrastructure, regulation of international art world trade routes, re-habilitation – through the cosmopolitan city – of previous restrictive or totalitarian regimes, and openings for multinational capital investment and new geopolitical ambitions, all in paradoxical conjunction with local political purposes ») (A. Jones 2010: 69).

¹³ Ce texte a été écrit pour *The Biennial Reader. The Bergen Biennial Conference* (2010) suite à la conférence de Caroline A. Jones, *The Historical Origins* qu'elle a changé pour *Biennial Culture : A Longer History* et au texte de Charlotte Bydler, *The Global Art World* (2010 [2004]).

la Biennale de Venise. Suivant cette pensée, l'histoire des biennales devrait analyser chacune de ces dernières sous leur contexte d'origine spécifique tout en reconnaissant certaines caractéristiques communes « subtiles » auxquelles renvoie le terme « biennale » (2010 : 12). Vittoria Martini propose d'étudier les biennales à travers leurs spécificités historiques – qui elles, sont dues à leur contexte régional de fondation – afin d'être ensuite capable de définir « une histoire » (2010 : 13) à travers l'exploration de ces différences.

La juxtaposition de ces trois études démontre que l'univers des biennales est régi par une dualité : unicité globale versus spécificités locales. Une certaine « formule » rassemble la grande majorité des institutions artistiques qu'on appelle « biennales ». En même temps, l'ensemble de ces quelques 150 instances se distingue toutes les unes des autres puisqu'elles reflètent, dans son unicité, la ville – l'environnement – où elles furent fondées et où elles évoluent, comme le témoignent bien les récents développements de la Biennale de Montréal. Ce régionalisme, au cœur de l'historisation et de la définition des biennales dans leur individualité, empêche de parler d'une histoire commune des biennales et recommande plutôt d'aborder la définition et l'histoire des biennales à travers des études de cas précis. Comparer les biennales dans leur individualité n'est donc pas légitime, ni l'est leur unification sous un seul terme.

Notre problématique en soi appelle, cependant, à comparer les biennales entre elles afin de déterminer la nouvelle position de BNLMTL par rapport au palmarès des meilleures biennales du globe. Il nous a donc fallu trouver un moyen d'esquiver l'incohérence de comparer la Biennale de Montréal avec *telle et telle* autre biennale. Le « phénomène des biennales » nous a paru l'outil théorique qui allait nous permettre d'identifier les critères d'évaluation que se sont données les biennales entre elles, puisque nous définissons ce « phénomène des biennales » comme étant le résultat de la prolifération des biennales sur le globe depuis les années 1980 et du climat de compétition qu'elle a entraîné. Le « phénomène des biennales » est alors devenu notre outil théorique nous permettant d'identifier les critères d'évaluation qu'ont établis les biennales entre elles face à ce climat de compétition. Toute biennale aspirant à la notoriété converge vers ces critères d'évaluation qui, du même coup, forment un point de comparaison cohérent et légitime des biennales.

Bien que les écrits intellectuels et scientifiques traitant notre sujet soient encore rares étant donné que l'objet d'étude se déroule simultanément à notre période de recherche, il reste que le

renouveau de 2014 a été le sujet de plus de deux cents articles et mentions dans les médias au Québec et à l'étranger (Clément : 7 janvier 2015). D'un autre côté, les biennales internationales d'art contemporain sont, depuis une vingtaine d'années, le sujet de l'heure. En d'autres termes, les écrits scientifiques et universitaires ayant pour objet d'étude les biennales abondent. Si la méthodologie nous permettant de répondre à la problématique du mémoire est celle de l'analyse comparée, d'emblée, ce projet implique une cohabitation entre une littérature fortement intellectuelle et scientifique avec des écrits provenant du domaine médiatique.

Afin d'étudier la Biennale de Montréal depuis sa fondation jusqu'à son renouvellement, nous avons tenté de rassembler le plus grand nombre de ces articles de revues de presse, de critiques et de communiqués publiés depuis la création du Centre international d'art contemporain à Montréal en 1983, jusqu'à la dernière édition de BNLMTL en 2014. Puisque ces derniers relèvent du domaine populaire plutôt qu'intellectuel, ils ne seront pas un appui à notre argumentaire, ils en seront un sujet d'analyse.

En ce qui a trait aux écrits théoriques sur les biennales, face à leur abondance, nous n'avons retenu, dans le cadre de ce mémoire, qu'un certain type de ressources théoriques qui ont, dans notre démarche, pour point de départ la lecture des deux volumes du *Biennial Reader*. Dans l'esprit du cadre formé par les trois écoles de pensées sur la prolifération des biennales, c'est-à-dire « l'unicité globale versus les spécificités locales », nous étions à la recherche d'un outil théorique qui allait nous permettre d'examiner les critères d'évaluation que se fixent les biennales entre elles, soit un point de partage plus légitime que celui de comparer *telle et telle* biennale entre elles. Notre lecture du *Biennial Reader*, où nous avons cerné le « phénomène des biennales », a dirigé la suite de notre recherche théorique, pour étoffer ce à quoi renvoient plus exactement le « phénomène des biennales » et les critères d'évaluation des biennales.

La contemporanéité de notre objet d'étude à celle de nos recherches nous a permis de participer activement à la huitième édition de la Biennale de Montréal : de visiter l'exposition *L'avenir (looking forward)*, d'expérimenter les soirées spéciales comme le vernissage et la Nocturne du MACM, d'assister aux conférences, y travailler en tant que bénévole, d'y côtoyer les divers publics, etc. Notre analyse empirique de BNLMTL 2014 a complété et/ou validé tout propos paru dans les écrits médiatiques sur l'événement. À cette expérience pratique sur le terrain montréalais s'ajoutent celles sur le terrain vénitien et florentin. Nous avons effectivement visité la 56^e édition de la Biennale de Venise (2015) et la 11^e Biennale de Florence (2015).

Fidèles à la dualité des biennales – unicité globale versus les spécificités locales –, ces visites n’avaient pas pour finalité de comparer les expositions à la Biennale de Montréal ; nous avons entrepris ces visites en étant plutôt à la recherche de critères d’évaluation que se donnent les biennales entre elles et auxquels la nouvelle BNLMTL souhaite dès lors tant se comparer positivement.

Le premier chapitre de ce projet de maîtrise définira ce « phénomène des biennales », clamé par plusieurs auteurs, mais resté jusqu’ici dépourvu de plus amples explications. Nous préciserons d’abord à quoi renvoie plus exactement le « phénomène des biennales » en tant qu’outil théorique. Ensuite, nous identifierons les origines historiques de ce phénomène en cernant certains événements de l’histoire, desquels se sont dégagées quelques caractéristiques reprises ou poursuivies depuis par les biennales. Puis, en deuxième partie de chapitre, nous détaillerons sous un angle plus théorique les trois tendances générales des biennales qui sont ces critères d’autoévaluation des biennales. Nous verrons la déclinaison de ces trois tendances générales : le global, l’industrie culturelle et touristique ainsi que l’événementiel et le spectaculaire. Il importe d’apporter une précision sur la première de ces tendances générales. Une biennale de haut niveau aspire à être globale. Même si l’Occident continue d’être la région la mieux représentée à la Biennale de Venise, la nomination d’Okwui Enwesor comme commissaire général de la dernière édition est en soi l’indice d’une prétention à la globalisation. Les biennales ne sont pas toutes globales, la plupart n’arrivent qu’à être internationales, mais le « phénomène des biennales » suppose que le modèle à atteindre est une biennale globalisée et globalisante. La nouvelle Biennale de Montréal aspire à la globalisation, mais dans aucun temps elle ne l’évoque en ces mots. Par mesure de prudence, elle annonce sa quête à l’internationalisation plutôt qu’à la globalisation, puisqu’autrement, elle aurait été évaluée à l’aune des quelques biennales globales qui sont inévitablement les plus influentes d’entre toutes. Ainsi, lorsque certains passages du mémoire parlent de l’« international », ce n’est que pour rester fidèle au vocabulaire utilisé par la Biennale de Montréal. Mais en réalité, le sens profond de l’utilisation de ce terme renvoie, dans la majorité des passages du mémoire, au « global ». Puisque l’explication détaillée des tendances générales du phénomène des biennales permet de mieux comprendre à quoi la nouvelle Biennale de Montréal souhaite correspondre pour mieux se hisser à la tête du palmarès des biennales, ce premier chapitre permettra ensuite de procéder

en toute clarté à l'analyse comparée de la nouvelle Biennale de Montréal et du « phénomène des biennales ».

Dans un second temps, en dressant l'histoire de la Biennale de Montréal (1998-2014) le mémoire répondra à la recommandation de Vittoria Martini et de Simon Sheikh d'étudier les biennales à travers des cas spécifiques. Non seulement il est indispensable de prendre connaissance de l'histoire de BNLMTL afin de mieux comprendre le besoin et la pertinence de son récent renouvellement, mais aussi afin de combler le manque de recherche universitaire sur le sujet. L'histoire de la Biennale de Montréal sera racontée en trois temps : la protohistoire, l'histoire et le renouvellement. Nous verrons que, sans même être une biennale, le premier événement artistique dédié à l'art contemporain international à Montréal – les *Cent jours* (1985) – s'apparentait au « phénomène des biennales » et se biennalisa finalement en 1998, c'est-à-dire procéda à la globalisation, à l'industrialisation culturelle et touristique ainsi qu'à l'événementialisation et à la spectacularisation. Ce passage démontrera le désir qu'avait Montréal, depuis quelques décennies déjà, de s'afficher et de participer à la scène artistique internationale, un désir redoublé d'ardeur lorsque Claude Gosselin tire sa révérence en 2012 et que l'ensemble du projet (en tant qu'institution) est renouvelé par Sylvie Fortin, la nouvelle directrice générale et artistique de BNLMTL.

Les deux premiers chapitres auront offert tous les outils nécessaires afin de procéder à l'analyse comparée de la Biennale de Montréal et du « phénomène des biennales » nécessaire afin de répondre aux questions soulevées par la problématique du mémoire. C'est ainsi que nous questionnerons le niveau d'envergure de la nouvelle Biennale montréalaise : sa globalisation, son industrialisation culturelle et touristique ainsi que son événementialisation et sa spectacularisation. Nous verrons comment la controverse causée par la disparition de la Triennale québécoise au profit de la Biennale internationale avait handicapé le projet de « phénoménalisation » de cette dernière, quelle que fût la grandeur de ses ambitions. Ce dernier chapitre du mémoire démontrera que le renouvellement de 2014 a amorcé, sans la conclure, l'intégration de BNLMTL au « phénomène des biennales », faisant donc attendre impatiemment les deux prochaines éditions – BNLMTL 2016 et 2018 – qui sont supposées conduire à terme le projet de hisser la Biennale montréalaise en tête de liste du palmarès des meilleures biennales du globe.

Chapitre 1. Le « phénomène des biennales internationales d'art contemporain »

Phénomène :

« Ce que l'on observe ou constate par l'expérience et qui est susceptible de se répéter ou d'être reproduit et d'acquérir une valeur objective universelle ».

« Fait qui frappe par [...] son caractère extraordinaire ».

« Chose extraordinaire qui se manifeste aux sens ou à la conscience et qui peut devenir l'objet d'un savoir ».

« Tout ce qui arrive, se produit, se manifeste et que l'on peut observer sans en connaître [...] obligatoirement la cause »¹⁴.

Les biennales internationales d'art contemporain, ces mégas-expositions qui présentent en un lieu et pendant une durée limitée les plus récentes créations artistiques de l'ensemble du monde de l'art, constituent un univers riche et complexe. Les théories relatives à leur sujet sont nombreuses, diverses, partagées et contradictoires. Cela va de soi qu'il sera impossible et même inutile d'expliquer exhaustivement leur univers dans le cadre de cette recherche. Il vaut mieux composer une histoire et une théorie des biennales internationales d'art contemporain adaptées à la problématique de notre sujet d'étude. Il s'agit de positionner, donc de comparer, la nouvelle Biennale de Montréal par rapport aux plus influentes biennales du globe afin de mieux comprendre la raison d'être de son renouvellement. Considérant cela, il nous faut étudier l'histoire et la théorie des biennales de manière à identifier les critères d'évaluation auxquels se soumettent les biennales aspirant à la notoriété. Cela nous permettra de comparer les biennales entre elles.

L'observation de leur prolifération accrue depuis les années 1980 et la juxtaposition de celles existantes depuis nous ont conduite à identifier notre outil théorique que nous nommons le « phénomène des biennales ». Il régit l'ensemble de notre recherche tout en proposant une nouvelle manière d'étudier l'univers complexe des biennales. Il est donc primordial de clairement définir ce que nous entendons par phénomène des biennales de façon à en démontrer sa pertinence, son utilité et sa fonction dans une analyse comparée de biennales internationales

¹⁴ Ces définitions proviennent du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (<http://www.cnrtl.fr/definition/ph%C3%A9nom%C3%A8ne>).

d'art contemporain. En raison du vocabulaire spécialisé étant relié à cet outil théorique, le début du présent chapitre en posera les fondements pour, dans les parties suivantes, clairement en identifier les origines historiques d'abord, puis la théorie ensuite.

1.1. Formulation du « phénomène des biennales »

1.1.1. La prolifération accrue des années 1980-1990

Depuis la fondation de la première des biennales en 1895, ce sont les années 1980-1990 qui ont connu la plus importante multiplication effrénée (répétition, reproduction) de ce type de manifestations artistiques à travers le globe, comme le montre l'inventaire de l'historien de l'art Hans Belting, constitué en 2013 (Belting 2013: 104-107). Le XIXe siècle amorce le concept de biennales avec la fondation de la Biennale de Venise en 1895 et de la Carnegie International en 1896. Le début du XXe siècle ne vit qu'en 1932 la fondation de la Whitney Biennial. On doit attendre les années 1950 afin de connaître une légère hausse du nombre de biennales, soit cinq de plus de 1951 à 1959. De 1960 à 1980, ce ne sont que quelques biennales qui firent leur apparition sur la scène artistique internationale. On peut ainsi dire qu'avant 1980, la croissance mondiale du nombre de biennales était modérée. Mais le monde entier assiste, dans les années 1980, et surtout 1990, à l'éclatement d'une expansion accrue du nombre de biennales qui est toujours en action aujourd'hui. Le contraste est significatif : les soixante années précédant 1980 marquèrent la fondation de seulement une vingtaine de biennales internationales d'art contemporain, alors que les quelques vingt années suivant 1980 marquèrent, pour leur part, la fondation de plus de 125 biennales (Belting 2013 : 104-107). À l'heure actuelle, il existe plus de 150 biennales internationales d'art contemporain sur la planète.

Plus le nombre de biennales dans le monde commença à devenir important, plus les biennales alors déjà bien établies cherchèrent à se démarquer de cette masse. Mais au lieu de miser exclusivement sur leurs particularités propres, pour bénéficier de la plus grande visibilité, les biennales les mieux établies se sont aussi entraînées les unes les autres à avoir recours à une même manière de faire qui devint vite le gage de leur succès. Les biennales émergentes cherchèrent elles aussi à remplir ce gage de succès. En analysant cette manière de faire mise en place par l'élite des biennales se dégagent trois tendances générales caractéristiques de leur

stratégie de compétition : la globalisation, l'industrialisation culturelle et touristique, ainsi que l'événementialisation et la spectacularisation. En d'autres mots, il s'agit d'un modèle de réussite décliné en trois axes.

C'est l'ensemble de cette dynamique – de la prolifération des biennales, au climat de compétition, aux tendances générales jusqu'au gage de succès – que l'on définit être le phénomène des biennales. Et c'est en raison de sa capacité à cerner les critères d'évaluation que se fixent les biennales entre elles – ces critères qui sont donc aussi les tendances générales – que le phénomène des biennales consiste en notre outil théorique nous permettant de comparer les biennales entre elles. Nous verrons, dans un premier temps, plus en détail chacune des constituantes de cette dynamique du phénomène des biennales.

1.1.2. Un phénomène

Mais d'abord, pourquoi étudier les biennales internationales d'art contemporain sous l'angle de leur nature phénoménale ? Passant des définitions basiques aux concepts philosophiques, la complexité du terme « phénomène » pourrait faire état, à lui seul, d'une recherche qui dépasse les objectifs d'un mémoire de maîtrise. On le trouve souvent combiné à un nom commun qu'il caractérise, comme c'est le cas dans notre formulation « phénomène des biennales internationales d'art contemporain » ; « phénomène » vient alors préciser le sens que nous donnons ici aux biennales. La présente recherche n'oblige pas une étude approfondie du terme, car ses définitions de base satisfont notre intuition d'associer les biennales internationales d'art contemporain à un phénomène. À son tour, cette association comble notre outil théorique permettant de comparer les biennales entre elles.

Notre intuition prend la forme suivante : depuis 1980, la multiplication de l'ensemble de ces biennales est devenue, au fil du temps, ce que l'on peut imaginer être une « bulle » croissante, pourvue d'une cohérence interne et d'une activité qui lui est propre. Cette multiplication est alors autonome, elle existe par elle-même et on peut y cerner ses propriétés et ses manifestations.

À la lumière de cette intuition et en analysant les définitions de « phénomène » placées en exergue de ce présent chapitre, nous constatons une association certaine entre les biennales internationales d'art contemporain des années 1980 à nos jours et un phénomène. D'emblée, un

phénomène est quelque chose « qui arrive », « qui frappe », « qui se produit », « qui se manifeste », sans que la cause en soit obligatoirement connue, de la même façon que la prolifération des biennales ait été sans précédent au tournant des années 1980-1990. Par la force des choses, elle en est venue à former une « bulle croissante » autonome et pourvue de sa propre cohérence interne. Également, ce qui est caractérisé de phénoménal « est susceptible de se répéter ou d'être reproduit », exactement comme l'évoque la répétition bisannuelle des biennales et leur multiplication effrénée dès les années 1980. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il n'est possible de parler du phénomène des biennales qu'à partir de cette époque. Autant de nouvelles biennales créées sur une si courte période font de cette bulle croissante certes quelque chose d'extraordinaire, caractéristique essentielle d'un phénomène. Finalement, le fait qu'étudier les biennales sous leur nature phénoménale soit une intuition s'accorde directement avec la définition qui dit qu'un « phénomène » est « observé », « expérimenté » et « manifesté aux sens ou à la conscience » (Centre national de ressources textuelles et lexicales).

1.1.3. Le climat de compétition

Cette fameuse prolifération qui s'est disséminée dans les années 1980 est internationale. L'explosion du nombre de biennales sur la scène artistique est effectivement accentuée par l'effet de masse : une biennale qui joint la course en attire inévitablement une autre dans son mouvement. De ce fait, l'univers des biennales devient diversifié et multiethnique. Dans le contexte de l'industrie touristique, chaque nation souhaite encore davantage s'afficher sur la carte mondiale et présenter au reste du monde ses particularités locales. S'est donc évidemment développée la dynamique de compétition dans le but de faire mieux que l'autre. Si les spécificités locales de chaque biennale devinrent l'un des moyens d'y parvenir, elles furent rapidement accompagnées d'une même « manière de faire » partagée parmi la grande majorité des biennales en raison du climat de compétition. Les biennales devinrent ainsi à la fois spécifiques, propres à elles-mêmes et à la fois presque toutes semblables.

Dans cette compétition, les biennales se disputent principalement la visibilité et la reconnaissance internationale qui sont souvent accompagnées du prestige, de la fierté culturelle, d'une augmentation des fréquentations, de l'exposition d'artistes vedettes, ainsi que de plusieurs autres bienfaits économiques, politiques et/ou sociaux. Pour atteindre ces objectifs, les biennales

établies, c'est-à-dire celles recevant déjà une bonne visibilité internationale, adoptèrent une manière de faire leur permettant d'encore mieux performer dans l'atteinte de ces objectifs et d'ainsi se distinguer davantage des autres biennales. Par effet d'entraînement et par souci compétitif, la grande majorité des biennales en vinrent à adopter cette « manière de faire » lancée par l'élite des biennales. C'est pourquoi au sein de cette compétition, les biennales en développement cherchent à ressembler aux biennales établies et les biennales établies cherchent à maintenir leur rang.

La majorité du temps, le monde de l'art juge quelles biennales termineront en tête de liste à travers les articles médiatiques. En effet, les biennales qui remportent la compétition figurent en tête des palmarès dressés par les journaux, les revues, sur papier ou sur le web. Par exemple, en mai 2014, sous le dossier « expositions », *Artnet* a publié un article intitulé « Les 20 meilleures biennales, triennales et “miscellennials” du monde¹⁵ » (*Artnet News* : 2014). De tels articles sont susceptibles d'influencer les prochaines destinations des touristes de biennales. C'est ce que démontre directement Glenn Lowry, directeur du Museum of Modern Art à New York, dans son article « Battle of the Biennials. Contemporary-Art Shows Compete for Attention » (novembre 2012). À travers sa recommandation des biennales à visiter en 2012, Lowry véhicule l'idée que « la bataille des biennales s'annonce extrêmement divertissante, mais épuisante¹⁶ », comme l'image bien la caricature accompagnant l'article (Figure 1) (Lowry 2012), validant du même coup un climat de compétition bien réel qui nourrit l'industrie culturelle et touristique.

Si mettre de l'avant leurs particularités locales permet aux biennales de se distinguer les unes des autres et d'attirer l'attention, leur niveau de réussite au sein de cette compétition est plutôt évalué à l'aune du phénomène des biennales. Ainsi, plus une biennale excelle dans les différentes dimensions caractérisant ce phénomène (qui sont les tendances générales que nous étudierons sous peu), plus elle sera connue d'abord, puis ensuite reconnue comme une biennale établie, prolifique et influente. Diverses ressources sont nécessaires pour parvenir à exceller

¹⁵ Notre traduction (« World's Top 20 Biennials, Triennials, and Miscellennials »).

¹⁶ Notre traduction (« The battle of the biennials is proving to be highly entertaining, but exhausting »).

dans ces différentes sphères et la plus centrale est sans aucun doute la capacité financière. Les biennales les mieux établies sont effectivement souvent des instances au budget spectaculaire.

1.1.4. Les tendances générales et le gage de succès des biennales

Les biennales reflètent généralement le territoire sur lequel elles évoluent, ne partageant donc pas nécessairement de nombreux éléments communs. Or, dès les années 1980, les biennales ont cerné les ressources en jeu dans cette compétition et en ont fait leurs objectifs premiers faisant d'elles des entités distinctes se ressemblant de plus en plus. En effet, elles aspiraient aux mêmes objectifs et inévitablement, leurs moyens d'y parvenir allaient eux aussi se ressembler. C'est ainsi, par effet d'entraînement, que les biennales les mieux établies de l'époque adoptèrent toutes la même manière de faire afin d'atteindre le haut du palmarès. Les biennales en développement, désireuses de joindre les meilleures, adoptèrent aussi cette manière de faire. En analysant cette dernière, nous constatons qu'elle est composée de trois axes : la globalisation, l'industrie culturelle et touristique, ainsi que l'événementiel et le spectaculaire.

La grande majorité des biennales qui ont adopté cette manière de faire aspire toujours plus à la globalisation, à participer et à intégrer l'industrie culturelle et touristique, ainsi qu'à l'événementialisation et à la spectacularisation. En d'autres mots, brièvement, pour détenir le statut de biennale établie, il faut être globale, donc être reconnue par le monde entier et bien savoir doser la tension entre le local et le global. Également, il faut participer et bénéficier en retour de l'industrie culturelle et touristique en s'adressant à des publics variés, en contribuant bien à l'économie de sa région et en s'affichant comme un attrait touristique incontournable. Finalement, il faut être dans son ensemble événementiel et spectaculaire, donc donner l'impression d'être une occasion à ne pas manquer, être le point de mire des médias et offrir des images sensationnelles. Nous reviendrons plus longuement sur ces trois tendances. Pour le moment, il ne s'agit que d'une description sommaire des trois tendances générales qui sont en fait les critères d'évaluation que se donnent les biennales entre elles. En effet, au sein du phénomène des biennales, l'analyse des biennales les mieux établies nous mena à ce constat. Nous avons aussi constaté l'influence de l'élite des biennales sur celles émergentes relativement à ces trois critères d'évaluation ; toutes les biennales sont poussées à être plus globales, à participer davantage à l'industrie culturelle et touristique ainsi qu'à augmenter leur dimension

événementielle et spectaculaire. Conséquemment, ces trois tendances générales sont les indices de performance des biennales nous permettant de les évaluer et de les comparer entre elles.

Pour récapituler, si, au lendemain du climat de compétition causé par leur multiplication, les biennales mirent de l'avant leur particularité locale dans un souci marketing, bien vite, les biennales en vinrent aussi à adopter une même manière de faire avec l'optique d'y exceller mieux que les autres. Leur prolifération les poussa à miser davantage sur leurs spécificités locales, mais elle les poussa aussi, à cause de l'effet de masse, à adopter une même manière de faire. Aborder les biennales sous ce phénomène devient ainsi un moyen intéressant de contourner la difficulté évoquée par Vittoria Martini et Simon Sheikh lorsqu'on tente de comparer les biennales entre elles. La suite du présent chapitre décrira de manière exhaustive les tendances générales caractérisant le phénomène des biennales à travers, d'abord, les origines historiques, et ensuite la théorie.

1.2. Les origines historiques du phénomène des biennales

Le titre de cette section du mémoire a été emprunté à la *Bergen Biennial Conference* (2009). On avait demandé à l'historienne de l'art, Caroline A. Jones, de bâtir sa communication sous le thème « Les origines historiques » (« *The Historical Origins* »), qu'elle déclina en faveur de celui de « *Biennial culture : une longue histoire* » (« *Biennial Culture : A longer History* »). Dans la suite logique du phénomène des biennales et dans l'optique que ces « origines historiques » n'ont finalement pas fait l'objet d'une conférence, il nous paraît pertinent de reprendre ce thème délaissé par Caroline A. Jones afin d'identifier certains événements comme étant à l'origine historique des tendances générales composant le phénomène des biennales. L'historisation des biennales se concentre encore souvent sur le plan d'articles aux opinions partagées. Proposer une histoire des biennales qui est adaptée à notre sujet d'étude n'est donc pas superflu. Vittoria Martini rappelle le rôle de l'historien : « [...] sélectionner les événements afin d'explorer et de discuter la base de leur pertinence¹⁷ » (Martini 2010 : 10). Nous avons sélectionné divers événements dont les bases sont toutes apparentées aux trois tendances

¹⁷ Notre traduction (« The work of a historian is precisely selecting the events to explore and discuss on the basis of their relevance »).

générales du phénomène des biennales. Cela permettra de prendre connaissance de l'évolution des caractéristiques formant aujourd'hui les critères d'évaluation que se fixent les biennales entre elles, soit la globalisation, l'industrialisation culturelle et touristique, ainsi que l'événementialisation et la spectacularisation.

1.2.1. Le festival et le carnaval

Le festival est la manifestation moderne des célébrations traditionnelles apparues en Occident à l'époque de la Grèce antique qui ont évolué jusqu'au XVIII^e siècle. Le festival des Panathénées est l'une de ces célébrations traditionnelles qui étaient spectaculaires dans le but d'intensifier l'importance de la ville d'Athènes. Par après, au Moyen Âge et à la Renaissance, les festivals se déclinèrent à travers diverses avenues, allant du carnaval à la fête populaire. L'important théoricien du carnaval, Mikhaïl Bakhtine, croit qu'à la fois antithéologique, antirationaliste et profondément populaire, le carnaval trouve son image caractéristique dans les jeux de la culture médiévale. Le caractère libertin qu'il lui reconnaît ne serait pas une pensée abstraite, mais bien vécue concrètement pour ainsi dire qu'au carnaval, l'utopie et le réel se rejoignent temporairement (Bakhtine 2006).

En 1968, Lawrence Alloway, critique d'art anglais, commissaire et homme de musée, réitère cette idée dans son texte sur l'histoire de la Biennale de Venise – la mère des biennales – en positionnant les biennales non loin des carnivals : « Les grandes expositions (*big exhibitions*) sont des environnements superficiels à mi-chemin entre les carnivals et les musées » (1968 : 39). Alloway reconnaît donc d'une part le caractère libertin, utopique et populaire des biennales, et situe, d'autre part, leur origine dans les festivals et les carnivals.

À ce divertissement évident au sein des festivals et des carnivals s'ajoute, en suivant la pensée de Bernadette Quinn, la dimension territoriale, qui rappelle le but du festival des Panathénées de faire d'Athènes une ville importante : « [Le festival est] une fête. C'est quelque chose d'exceptionnel, qui sort de la routine [...] et qui doit créer une atmosphère spéciale, à laquelle contribuent non seulement la qualité des œuvres et de leur exécution, mais le paysage, l'ambiance d'une cité et la tradition d'une région » (Quinn 2005 : 927). Ainsi, dès ses débuts, comme le démontre l'exemple d'Athènes et ensuite des carnivals du Moyen Âge et de la Renaissance, le festival cherchait à former un sentiment d'appartenance urbain tout en incarnant un divertissement et une échappatoire au fardeau du quotidien en créant « quelque chose

d'exceptionnel » par l'usage du spectaculaire (Simard 2010 : 19-22). À quelques reprises, les biennales sont identifiées comme des festivals, validant les critères d'évaluation de l'événementiel – qu'est le divertissement dans les festivals – et de l'industrie touristique – qu'est la promotion territoriale dans les festivals.

1.2.2. Les expositions des maîtres anciens, les Salons et les Foires internationales

Dans son ouvrage sur la Biennale de Venise, Lawrence Alloway intitule l'un de ses sous-chapitres « La biennale comme super-salon 1895-1914 » (« *The Biennale as Super-Salon 1895-1914* ») (1968 : 30-55). Il est de notre avis également que les biennales ont pour point d'ancrage les Salon parisiens (XVIIIe siècle), mais aussi les foires (XVIIIe siècle) et les expositions des Maîtres anciens en Italie (XVIIe et XVIIIe siècle), et ce, en raison de la périodicité éphémère et récurrente qu'elles ont établie. L'historien de l'art Francis Haskell définit ces expositions comme étant celles qui offrent au public l'occasion de voir des œuvres spécialement réunies sous un thème ou un motif à l'intérieur d'un temps limité (Haskell 2002). Il s'agit d'une contrainte qui devient finalement leur motif d'attraction : l'œuvre est présentée à cet endroit à ce moment, créant une occasion unique. C'est aussi autour des Salons que va se développer le souci de répondre aux exigences du public qui paraissait à priori homogène, mais qui s'avéra en réalité hétérogène suite au discours de Jürgen Habermas, qui, dans ses travaux sur la constitution de l'espace public, suggérait d'introduire l'exposition dans l'espace public (Deflaux 2010 : 118). Caroline A. Jones écrit que « si les installations et les vidéos sont les genres du nouveau millenium, alors les biennales sont leur Salon ¹⁸ » (2010 : 68). C'est dire l'affluence des salons sur la scène artistique de l'époque et de la comparer avec celle actuelle des biennales. Somme toute, les Salons et les foires sont à l'origine de quelques-unes des caractéristiques propres au phénomène des biennales : la périodicité éphémère et récurrente et l'unification des publics, deux caractéristiques relatives à la tendance générale de l'événementiel.

¹⁸ Notre traduction (« If installation and video are the genres of the new millennium, then biennials are their regulating salon »).

1.2.3. Les Expositions universelles

Depuis la Grande exposition de Londres, au Crystal Palace en 1851, les pays ont vu dans les Expositions universelles plusieurs bienfaits qu'elles pouvaient leur apporter. Par exemple, l'exposition de Paris de 1878 avait pour mission de restaurer le prestige national et international de la France. En 1880, les États-Unis ont tenu une Exposition universelle afin, d'une part, montrer qu'ils étaient capables de rivaliser avec l'Ancien Monde et, d'autre part, afin de redonner au peuple américain son sentiment d'appartenance après la Guerre civile (Jackson 2008 : 22). C'est ainsi qu'avant de connaître la prolifération massive des biennales sur le globe, le monde avait connu, 100 ans plus tôt, en 1889, la prolifération des Expositions universelles qui avait occasionné, comme l'ont fait et le font toujours les biennales, un climat de compétition sur la scène mondiale. Par exemple, entre 1883 et 1888, c'est huit Expositions universelles qui furent présentées (Jackson 2008 : 22). De là débute le lien entre les Expositions universelles et les biennales.

Les définitions des Expositions universelles que détaille l'économiste Étienne de la Vallée Poussin confirment cette étroitesse lorsqu'on reconnaît la présence du caractère actuel de l'événementiel, de l'international et du tourisme au sein de la majorité des biennales (de la Vallée Poussin 1931). Les expositions universelles relèvent de l'événementiel parce qu'elles sont, selon la définition de Vallée Poussin, éphémères et parce qu'elles ont pour sujet d'exposition les productions mondiales actuelles (1931 : 226). Les expositions universelles relèvent aussi de l'international en étant des plateformes qui invitent et reçoivent par voie diplomatique les pays étrangers (Vallée Poussin 1931 : 226). Ils sont reçus dans leurs pavillons nationaux qui ne sont pas sans rappeler ceux de la Biennale de Venise qui accueillent les artistes étrangers. Dans le même ordre d'idées, les expositions universelles sont utilisées afin de restaurer le prestige national ou international d'une ville ou d'un pays comme le démontrent les exemples précédemment discutés (Jackson 2008 : 9). Puis, elles font valoir la dominance culturelle et économique de la nation hôte (OxfordArtOnline). Finalement, elles relèvent du tourisme en raison des foules internationales qu'elles attirent. Ces touristes sont attirés par l'idée de venir visiter le monde entier réuni en un seul lieu. Les expositions universelles interpelaient donc un public aussi bien initié que profane. C'est en reconnaissant ces caractéristiques partagées que Charlotte Bydler identifie l'exposition du Crystal Palace comme

l'une des origines historiques des biennales : « il a été suggéré [que l'exposition au Crystal Palace] fut une exposition démocratique, une exposition qui contient quelque chose pour tout le monde dans l'esprit du libre-choix libéral¹⁹ » (Bydler 2004 : 85-86 et 92).

Certains affirment que la Biennale de Venise aurait été directement influencée par l'Exposition internationale de Munich (*Glaspalast, Der III Internationalen Kunstausstellung* 1886-1888). Dans tous les cas, qu'elle ait été inspirée par les expositions parisiennes ou par celles de la Sécession munichoise, il est certain que la Biennale de Venise se soit approprié plusieurs caractéristiques centrales des Expositions universelles du XIXe et du XXe en général.

1.2.4. Les Jeux olympiques modernes

Les Jeux olympiques modernes et la Biennale de Venise partagent la même date de fondation, 1894, rendant confuse l'influence réciproque respective d'un événement sur l'autre. Chose certaine, les deux événements partagent des caractéristiques communes et une formule semblable. D'emblée, plusieurs reconnaissent un caractère spectaculaire aux deux types de manifestations grandioses, tel qu'expliqué par le professeur émérite, anthropologue et historien, John MacAloon, pour les Jeux olympiques modernes.

Si les spectacles se saisissent des « réalités » de la vie et les diluent, faisant d'elles des apparences maniables avec lesquelles on peut jouer avant de les laisser de côté, ils rescapent aussi ces « réalités » des « simples apparences » et les représentent sous des formes évocatrices, en tant que sujet de nouvelles réflexions et de nouvelles actions. Les Jeux olympiques sont un des meilleurs exemples de la coexistence étrange de ces deux facettes²⁰.

Il sera vu, ultérieurement, que cette coexistence se manifeste également au sein des biennales en raison de son fort caractère spectaculaire.

La comparaison entre « ville olympique » et « ville biennale » est légitime. En effet, ces deux organisations qui font figure d'institutions partagent également le prestige que leur procure l'internationalisation : le choix des artistes/athlètes est effectué selon la représentativité

¹⁹ Notre traduction (« It has been suggested that it was a democratic exhibition, one which contained something for everyone in the spirit of liberal free choice »).

²⁰ Traduction de Florence Dubois (traductrice) (« While spectacle takes the “realities” of life and defuses them by converting them into appearances to be played with like toys, then east away, it simultaneously rescues “reality” from “mere-appearance” and re-presents it in evocative form as the subject for new thought and action. The Olympic Games offer a master example of this strange double dynamic »).

nationale (Althsuler 2013 : 12), la nation compte sur le rayonnement des talents nationaux, les deux institutions contribuent à la diminution – théorique – du risque de guerre (Sheikh 2010 [2009] : 153). Par rapport à ce dernier point, les Jeux olympiques modernes et les biennales auraient entre autres été créés en tant que plateforme diplomatique capable d'assoupir les conflits entre les nations.

Cela nous ramène au propos de Caroline A. Jones selon lequel les biennales deviennent une utopie lorsque leur origine est apparentée à celle des Jeux olympiques modernes (A. Jones 2010 : 77). Cela dit, cette dernière soutient plutôt la possibilité que Pierre de Coubertin, le fondateur des Jeux modernes, aurait été au courant des expositions récurrentes établies par des associations d'artistes en Allemagne (the Berlin Kunstverein) et aurait agencé à ce concept l'ancien modèle grec d'un festival athlétique récurrent, procédant ainsi à la réactualisation des Jeux (A. Jones 2010 : 77). Si tel fut le cas, c'est le monde de l'art qui aurait influencé celui du sport et non pas l'inverse. Du même coup, la Biennale de Venise ne pourrait compter les Jeux olympiques comme l'un de ses mouvements initiateurs. Mais cela en dirait long sur le pouvoir de l'influence de l'international, du tourisme et du spectaculaire des biennales sur l'autre méga-institution semblable que sont les Jeux olympiques.

Chose certaine, la contemporanéité des dates pousse à croire une influence mutuelle de la part des deux événements qui sont du même type : événement-concours, spectaculaire, international, touristique, diplomatique et utopique. Ceci dit, plusieurs s'entendent pour dire que la propriété diplomatique et utopique est depuis ces dernières années de moins en moins réelle au sein des Jeux olympiques, alors qu'elle est encore bien réelle au sein des biennales.

1.2.5. Les expositions fondatrices

Force est de reconnaître les deux expositions fondatrices, celle de Harald Szeemann, *When attitudes become forms* (1969) et celle de Jean-Hubert Martin (1989), *Les magiciens de la Terre*, comme étant à l'origine de la pratique curatoriale accentuée et de l'inclusion des périphéries, deux caractéristiques présentes au sein du phénomène des biennales. Bruce Altshuler, certes en faveur des commissaires-auteurs, écrit que l'exposition d'Harald Szeemann a généré des idées originales et une structure à travers laquelle l'art frappe la conscience du public (2013 : 93). Il s'agit d'une structure qui sera reprise par les biennales et leur dimension

spectaculaire. Quant à l'exposition de Jean-Hubert Martin, elle aurait été annoncée comme « la première exposition véritablement internationale de l'art contemporain du monde entier²¹ » (Bydler 2004 : 56). Elle a ouvert la porte à une production artistique contemporaine non occidentale. S'en suivent des nouvelles catégories artistiques et une « ouverture géographique » (Deflaux 2010 : 10). Charlotte Bydler reconnaît cette exposition comme l'une des premières à avoir soulevé la question de la faisabilité d'une société artistique multiculturelle (Bydler 2004 : 56). Le mouvement des biennales des années 1980 à nos jours a accentué cette tendance en aspirant à la globalisation, c'est-à-dire en espérant effacer la tension entre le local et l'international et entre les périphéries et les grands centres (Altshuler 2013 : 281).

1.2.6. La Biennale de Venise

Caroline A. Jones rappelle que quand on parle des origines des biennales, il est indispensable de considérer « l'archétype des biennales », celle de Venise (Martini 2010 : 12). Fondée en 1895, cette Biennale fut effectivement la première de la lignée des 150 biennales actuelles. De l'ensemble des origines historiques présentées jusqu'ici, celle vénitienne est la seule que partage l'ensemble des biennales puisque, suivant l'explication de Caroline A. Jones, d'entrée de jeu, elle incarna les deux caractéristiques les plus rudimentaires des biennales, soit la temporalité éphémère et bisannuelle et l'international. Rétrospectivement, nous associons ces dernières aux critères d'évaluation de l'événementiel et du global rapidement devenus courus par les autres biennales du globe.

La dimension internationale a bel et bien été à la source de la « biennalisation » vénitienne. Le maire de l'époque voyait la décision d'inclure l'art étranger relevant d'une importance centrale (Alloway 1968 : 32). Il avait de grandes ambitions dans l'internationalisation de Venise et la Biennale représentait l'occasion de concrétiser cette idéologie (Alloway 1968 : 32). Lawrence Alloway constate l'accomplissement de cette vision : « il s'agit de l'aspect ayant été la plus grande force de l'exposition dans son développement ultérieur²² » (Alloway 1968 : 31). En effet, bien qu'elle ait traversé différentes catastrophes historiques depuis 1895, la Biennale de Venise s'est faite internationale dès sa fondation et n'a

²¹ Notre traduction (« the first truly international exhibition of world-wide contemporary art »).

²² Notre traduction (« It is the source of the exhibition's greatest strength in its later development »).

jamais cessé de l'être jusqu'ici. C'est ce qui fait d'elle la plus prestigieuse des biennales de la planète. Par son prestige et sa notoriété, elle établit depuis sa fondation la mode artistique à suivre, comme l'appuient les écrits de Paul Ardenne : « La doyenne des biennales d'art, Venise, se présente ainsi continûment comme l'événement qui donne le "la" des arts plastiques mondiaux » (Ardenne 2011 : 176). L'effet est tel qu'on parle d'une « venisation » de l'art contemporain. Ce succès n'a encore jamais décliné et à l'heure actuelle, la Biennale de Venise est l'une des seules à combler ses intentions à la globalisation, comme nous l'avons mentionné en introduction du mémoire.

En étant la plus prestigieuse et la plus reconnue, la Biennale de Venise est toujours restée non pas le modèle à copier, mais l'exemple à suivre. Elle est à la fois pour les autres biennales ce à quoi ressembler et ce de quoi se dissocier (Sheikh 2010 : 153), ceci dans l'aspiration de la surpasser, chose nécessaire dans le contexte de compétition qu'est celui du phénomène des biennales. En dressant un parallèle avec la théorie de Judith Butler sur l'original et la copie, Simon Sheikh explique qu'avec les biennales, nous ne sommes pas en présence d'une culture de la copie, mais plutôt de « déviation » et « d'hybridité », de « répétition » et de « simulation » avec différentes notions de « fidélité » (2010 : 153). En d'autres mots, si la création de biennales partout sur le globe a certainement été d'abord motivée et ensuite influencée par la Biennale de Venise, la majorité d'entre elles n'ont pas suivi le modèle vénitien. Elles cherchaient plutôt à s'en détacher, à s'en marginaliser, à le surpasser.

Mais il reste, et c'est ce qu'il faut retenir, que la Biennale de Venise demeure souvent l'incitatif pour les autres biennales, ou en d'autres mots, l'origine du phénomène des biennales. Elle en a jeté les bases et du même coup, a été responsable de la prolifération d'expositions de son genre, c'est-à-dire bisannuelle et internationale.

Identifier les origines historiques du phénomène des biennales propose une historicisation des biennales adaptée à notre étude. Cela permet de jeter les bases, de connaître l'évolution des aspects qui caractérisent les trois tendances générales composant le phénomène et d'inscrire ces dernières dans une continuité qui les mena à être aujourd'hui bien propres au phénomène des biennales. Nous verrons, dans la prochaine partie du chapitre, que ces caractéristiques sont aujourd'hui effectivement propres aux biennales internationales d'art contemporain.

1.3. Le phénomène des biennales : trois tendances générales

Les caractéristiques des divers événements historiques que nous venons d'étudier auraient progressivement intégré les biennales depuis la première d'entre elles, en 1895, et se seraient ensuite plus solidement et intensément affirmées depuis 1980, faisant d'elles les tendances générales des biennales. Ces ainsi que ces tendances générales (étant aussi les critères d'évaluation) vers lesquelles convergent toute biennale aspirant à la notoriété sont riches et plurielles. Elles apportent plusieurs subtilités au sein du phénomène des biennales et créent un terrain compétitif assez féroce que ne peut éviter le renouvellement de la Biennale de Montréal.

1.3.1. Le global

La dimension internationale est non seulement présente depuis la première édition de la Biennale de Venise, mais elle en est même son initiatrice. C'est ce que nous avons vu dans les origines historiques vénitiennes du phénomène des biennales. Voir dans une biennale un moyen d'internationaliser sa ville est encore aujourd'hui une occasion que les autorités municipales reconnaissent. La dimension internationale s'avère donc véritablement un facteur clé dans la création et dans l'évolution du phénomène des biennales, si ce n'est que pour la visibilité qu'elle procure aux villes et à leur biennale. En 1962, Marshall McLuhan constate le monde planétaire comme un village global²³. Au lendemain d'une expansion des communications, le monde hétérogène devient un tout homogène qui toucha, évidemment, également la sphère artistique, amenant les goûts du langage visuel à être uniformisés. Dans ce sens, la dimension de la globalisation dans le phénomène des biennales permet de comparer les biennales entre elles avec plus de légitimité, puisqu'elles tendent toutes à être relativement les mêmes, semblables. Depuis, les biennales devinrent donc une industrie de ce monde globalisé, avec une accentuation dans les années 1980 (Bydler 2010 : 387). Leur aspiration pour l'international s'amplifia en une aspiration pour le global, comme le rapporte Charlotte Bydler en 2003 : « un nombre important

²³ Marshall McLuhan est un penseur canadien sur les médias. Il a théorisé comment les télécommunications ont remodelé le monde en l'image d'un village global avec un nouveau sens de communauté, un nouveau cadre d'esprit (Bydler 2003 : 13).

de biennales et d'autres expositions demandent d'être reconnues au nom de *la globalisation de l'art contemporain*²⁴» (2003 : 13). L'auteure précise que, dans ce contexte, *global* signifie un programme esthétique monoculturel axé sur les problèmes qui suscitent l'engagement transnational (Bydler 2003 : 13).

Très peu de biennales sont aujourd'hui globales, mais parce que certaines parviennent ou presque à l'être, les autres, dans un esprit compétitif, ont aussi développé cette ambition, faisant de la globalisation l'un des trois critères d'évaluation des biennales. Or, parce que la majorité d'entre elles sont encore à l'heure actuelle internationales, et non globales, la présentation de cette première des trois tendances générales alternera entre l'international et le global, sachant que le but ultime est la globalisation plutôt que l'internationalisation. Pour préciser, la réalité actuelle des biennales est majoritairement encore internationale, mais leur aspiration est globale.

i. Le réseau global des biennales

D'une part, le terme « international » comme tel réfère aux relations (*inter*) entre les nations (*national*). D'autre part, la globalisation des expositions bisannuelle implique d'emblée une occupation mondiale (le globe entier). L'international et le global surpassent donc les frontières géographiques, qui sont physiques, pour aller vers les frontières sociales, politiques, culturelles, économiques, qui sont conceptuelles. Conséquemment, la globalisation rassemble les différentes biennales de la planète en réseau, c'est-à-dire qu'elle crée le réseau des biennales internationales qui consiste en un circuit international parcouru par les artistes et les commissaires de grande renommée. Deux projets, qui ont vu le jour en 2009 et 2011, exploitent et exemplifient le réseau que permet le caractère global du phénomène des biennales.

Le premier projet est la *Biennial Foundation*. Voyant probablement le potentiel et la pertinence de ce réseau, cet organisme indépendant à but non lucratif fut fondé en 2009. L'organisme répond exactement à l'international en souhaitant joindre le monde entier en établissant des relations entre ses différentes parties, comme le démontre son mandat : « stimuler un esprit de solidarité à travers les biennales d'art contemporain du *monde entier (worldwide)* et rendre plus accessible une diversité de plateformes favorisant l'échange de connaissances,

²⁴ Notre traduction (« A great number of biennial and other exhibition catalogues have called for attention in the name of *the globalization of contemporary art* »).

d'informations et d'expertises²⁵ » (site web de la *Biennial Foundation*). Par exemple, l'une de ses plus grandes réalisations jusqu'à maintenant est d'avoir agi comme catalyseur dans le processus de formation d'une nouvelle « association de membres professionnels » (« *professional member association* ») pour les organisateurs de biennales (site web de la *Biennial Foundation*). Il est curieux qu'il ait fallu attendre 2009 pour voir surgir une telle organisation, sachant que l'international est une dimension intrinsèque aux biennales depuis leur commencement.

Le second projet est *Trans_actions : The Accelerated Art World 1989-2011*, une installation créée dans le contexte de l'exposition *The Global Contemporary*, une initiative de l'historien de l'art et professeur Hans Belting afin de présenter ses recherches documentaires sur la prolifération des biennales depuis 1989. Le résultat de ses recherches prend la forme d'une projection panoramique de grande envergure à l'intérieur de laquelle peuvent entrer les spectateurs. Le panorama présente l'accélération du nombre de biennales depuis 1989 en montrant les localisations et la fréquence des biennales, les routes internationales empruntées par les artistes et les commissaires et le développement des valeurs du marché. La thèse principale de Belting est essentiellement véhiculée à travers le visuel volontairement surchargé de la projection panoramique. Les années et les nouvelles biennales défilent simultanément devant le spectateur ; une carte du monde est présentée sur laquelle plusieurs territoires occupés par une biennale scintillent. En somme, *Trans_action* met en évidence le réseau qu'incarne entre autres le global au sein du phénomène des biennales²⁶.

ii. Une biennale, un *label*

Carlos Basualdo rapporte que le but initial de Venise était de s'établir en tant qu'« [...] événement d'échelle internationale ("*world-scale event*") capable de mettre sa ville – et son pays – sur la carte [...]»²⁷ » (Basualdo 2010 : 128). Le maire vénitien de l'époque percevait en la biennale la possibilité d'acheminer cet objectif. Voir en une biennale un moyen de se créer un

²⁵ Notre traduction («to stimulate a spirit of solidarity among contemporary art biennials worldwide, and to facilitate a diversity of platforms for the exchange of knowledge, information and expertise »).

²⁶ Pour tout appui visuel de ce projet, nous renvoyons le lecteur au lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=OGnjHPIBPwk>.

²⁷ Notre traduction (« [...] world-scale event that could put its city – and country – on the map [...] »).

nom sur la scène internationale, aujourd'hui globale, s'est développé depuis Venise pour être entièrement assumé de nos jours. Comme en témoignent encore également les Jeux olympiques modernes – pour ici évoquer l'incontournable parallèle de la ville olympique/la ville biennale – être reconnu globalement, que ce soit par le sport ou par l'art, est devenu l'un des objectifs centraux de toute ville. Depuis Venise en 1895, l'expression « biennale » est alors devenue un *label* permettant aux villes qui l'adopteraient de tendre vers la globalisation et d'améliorer ainsi leur visibilité mondiale. L'expression « Biennale » est alors devenue le *label* capable d'inscrire une ville sur la carte du monde (Sloan 2002 : 125). Parce qu'il est majoritairement lié à la quête de la globalisation, le *label* n'est non plus sans rappeler le climat de compétition des biennales : « [...] suite à la récente prolifération, le champ des biennales est devenu un milieu de compétition dans lequel on vit pour avoir l'attention internationale [...] »²⁸, précise Simon Sheikh (2010 : 154). La globalisation semble effectivement être le paroxysme à atteindre par les biennales et semble encore être la motivation première pour une ville de fonder une biennale.

Mais pour quelles raisons un aussi grand nombre de villes s'entichent-elles autant de cette globalisation ? D'abord, une biennale bien reconnue sur le globe gagne automatiquement en prestige. Ensuite, les villes pressent grandement de s'exposer, le temps d'une biennale, au reste du monde entier. Depuis Venise, le but de la biennale derrière la globalisation n'est pas uniquement l'exposition de ses artistes au-delà de ses propres frontières, aujourd'hui de toutes les frontières, mais bien l'affichage de ses propres spécificités locales – sa culture, son territoire, ses fiertés. C'est ainsi que Caroline A. Jones perçoit les biennales : un projet d'élévation qui sécuriserait le nationalisme tout en le transcendant (A. Jones 2010 : 76). La quête à la globalisation de la part des biennales devient pour les villes qui les produisent une occasion attrayante de peaufiner et d'asseoir l'identité locale (le nationalisme) pour ensuite mieux être connu du reste de la planète (transcender ce nationalisme). Dans la globalisation des biennales, l'exposition de son territoire au reste du globe n'est pas le seul élément séduisant ; l'inverse l'est aussi, c'est-à-dire d'exposer le global chez soi. En raison de la globalisation, adopter le *label* de biennale permet donc aux communautés locales de s'offrir, le moment d'un instant, à l'intérieur

²⁸ Notre traduction (« [...] with the recent growth of new biennials, especially in southeast Asia, it is becoming an increasingly competitive environment in which to vie for international attention [...] »).

de ses frontières, le monde entier. Il s'agit d'une dynamique non loin de celle ayant surgi au XIXe siècle avec les Expositions universelles.

iii. Centres et périphéries

Évidemment, à l'ère du village global, les différences entre les nations tendent à être dissoutes ; les grands centres occidentaux et les pays émergents sont amenés à se tenir sur le même pied d'égalité. En s'insérant dans cette dynamique, les biennales encouragèrent un mouvement de la part des nations périphériques à, elles aussi, comme les grands centres occidentaux, se « biennialiser ». Charlotte Bydler explique que, dans ce sens, les biennales promettaient de mettre fin à l'hégémonie des États-Unis d'Amérique et de l'Europe de l'Ouest en art contemporain (2010 : 380), et de permettre aux périphéries d'y jouer un rôle tout aussi central.

Les pays dits périphériques sont ceux en dehors des grands centres occidentaux de pouvoir économique. Hans Belting identifie ces périphéries comme étant les régions du Tiers-monde – et il reconnaît que cette appellation est problématique –, soit le Moyen-Orient, l'Asie, l'Asie-Pacifique, quelques régions de l'Europe de l'Est, l'Amérique Centrale et du Sud, l'Afrique et l'Australie aborigène (Belting 2013 : 108-126), bref, les endroits qui gravitent autour de l'Europe de l'Ouest et de l'Amérique du Nord. Ces villes périphériques ont très rapidement vu, après Venise, le potentiel du *label* de biennale et du réseau des biennales.

On pourrait dire que c'est depuis 1951, avec la fondation de la Biennale de Sao Paulo, que les biennales participent à la décentralisation de la suprématie occidentale. Effectivement, Sao Paulo avait pour but premier de rapprocher l'art brésilien du public international et vice et versa. Elle souhaitait s'établir, par le biais d'une biennale, comme centre artistique international. D'ailleurs, la Biennale de Venise, fort symbole de l'art occidental, a servi de modèle à la Biennale de Sao Paulo (*Biennial Foundation* : Sao Paulo Biennial). Bien qu'avant 1984 d'autres pays périphériques aient fondé leur biennale, la décentralisation de l'Ouest atteint, à ce moment, un autre niveau avec la fondation de la Biennale de La Havane. Cette dernière n'aspirait pas seulement à s'établir comme centre artistique international, mais bien, au parfum du Salon des refusés, à stimuler les échanges et la communication entre les artistes et les intellectuels des périphéries, qu'on appelait à l'époque le Tiers-monde (Basualdo 2010: 128). La Biennale de La Havane a initié l'établissement d'une suite de biennales dans les régions non occidentales. Que

les périphéries aient vu dans ces mégas-expositions, au même titre qu'elles auraient pu le faire dans les Jeux olympiques, un moyen de rejoindre les grands centres, c'est valider une biennale comme un *label* et c'est affirmer le prestige que permet l'international. De ce fait, la dimension centre/périphérie fait des biennales des tremplins vers des carrières globales pour les artistes et les commissaires. On peut ainsi dire que chaque ville influente, parce qu'elle l'est, tient à tenir sa biennale, et chaque ville périphérique, parce qu'elle l'est, tient à tenir sa biennale. Caroline A. Jones voit effectivement le potentiel des biennales de «[r]établir [une] ville sur la carte du monde²⁹» (2010 : 76) et de la maintenir si elle y est déjà.

En ce qui a trait à la biennale d'un point de vue curatoriale, « les critères de goût artistique [suivent] l'évolution propre aux grandes capitales artistiques » remarque In-Young Lim (2007 : 7). Ainsi, pour acquérir une certaine notoriété, la biennale d'une ville périphérique doit davantage être la réunion de grands noms importants de la scène artistique internationale. Ainsi, malgré elles, les périphéries s'occidentalisent au profit de la reconnaissance publique et professionnelle des grands centres. On a qu'à penser à la présence dominante, pour ne pas dire prédominante de l'anglais dans ces mégas-expositions bisannuelles. Si les biennales en tant qu'institutions prévalent l'effacement des frontières géographiques dans le sens d'inclure toutes les nations, elles finissent finalement par effacer ces frontières en les occidentalisant. C'est le paradoxe de l'uniformisation des nations créée par le climat de compétition des biennales.

iv. Tension entre le local et le global

En aspirant à la globalisation, les biennales doivent se mettre en garde de cette uniformisation des nations et ne donc pas abdiquer leurs spécificités locales. La dualité présente au sein du climat de compétition des biennales les oblige à savoir bien composer entre le global et le local. En d'autres termes, afin de faire le poids au sein de la compétition, les biennales doivent non seulement savoir se globaliser comme les plus grandes aspirent à le faire – en l'occurrence celle de Venise –, tout comme elles doivent savoir donner avec succès une visibilité aux productions locales représentatives des réalités régionales. Dans la majorité des cas, les commissaires qui sont internationaux doivent s'informer et apprendre sur le territoire où ils produiront leur exposition bisannuelle afin de donner justice aux spécificités locales. Selon

²⁹ Notre traduction (« put our city [back] on the map »).

Louise Déry, tenir compte des sensibilités locales est plus que nécessaire dans la création d'une biennale (Dubé-Moreau et Riendeau 2015 : 37), car si les biennales aspirent avant tout, dans l'optique d'être globales, à plaire aux touristes qui sont des experts du monde de l'art, elles doivent, parallèlement à cela, plaire au public local qui espère voir se propager l'histoire et les réalités de leur région à l'étranger. Même les étrangers visitant une biennale peuvent souhaiter y rencontrer l'autre culture, comme l'évoque Mathieu Beauséjour. En effet, le Montréalais délaisse le moment d'un instant sa position d'artiste pour celle du spectateur-touriste, et témoigne, lors de la table ronde chez ArtTexte, de son envie de découvrir de nouveaux artistes locaux lorsqu'il visite des biennales dans des villes qui lui sont étrangères (Dubé-Moreau et Riendeau 2015 : 38).

Pour récapituler, mettre l'accent sur les artistes locaux ou sur toutes autres spécificités uniquement propres à cette région procure à la biennale un atout lui permettant de rivaliser avec les autres biennales. C'est ce que Simon Sheikh appelle « l'«originalité» des biennales » (2010 : 152). D'un autre côté, les spécificités peuvent aussi se révéler comme une difficulté dans le cadre compétitif des biennales. En effet, ces spécificités, ce sont aussi les ressources dont dispose une région et elles ne sont pas égales partout. En d'autres termes, pour produire une biennale influente à l'international, l'équipe de la biennale doit savoir tirer le meilleur des bonnes ou moins bonnes ressources économiques, politiques, culturelles, sociales de la ville.

En étant le reflet de leurs spécificités locales, les biennales possèdent l'identité de leur nation hôte qu'elles présentent ensuite au reste de la planète. Or, dans le cas où cette identité urbaine est déficiente ou en crise, il peut se produire l'effet inverse, c'est-à-dire que la biennale participera à la construction ou reconstruction de l'identité nationale ou au remaniement urbanistique. Considérant ces deux avenues possibles où une biennale peut faire vivre une ville ou vice et versa, le propos de Simon Sheikh est éclairant : « l'image de marque d'une biennale est double : d'une part, la ville comme attraction, donnant un contexte et une valeur à la biennale, et d'autre part, le glamour et le prestige du *label* de biennale qui contribuent à améliorer l'image

encore inexistante et complètement négative d'une ville, d'une région ou d'un pays³⁰ » (Sheikh 2010 : 156).

« Le leurre du local rencontre le *glamour* du global³¹ » (Sheikh 2010 : 157). Cette citation de Simon Sheikh traduit en peu de mots nos observations relatives à la globalisation comme critère d'évaluation et tendance générale des biennales, tout comme son constat suivant : « De plus en plus, une biennale doit créer une niche de marché, une identité spécifique, une réputation et du prestige qui sont tous capables de la placer sur la carte mondiale et sur la scène artistique internationale [globalisée] » (2010 : 155). En résumé, la globalisation amène les biennales et leurs villes à exploiter conjointement leurs spécificités afin de s'afficher avec prestige sur la carte mondiale, de définir leur identité et de se restaurer. Les spécificités se trouvent donc au cœur de cette première tendance générale du phénomène des biennales. Et d'ailleurs, si Simon Sheikh et Vittoria Martini affirment qu'il est impossible de rassembler sous une même histoire et une même définition l'ensemble des biennales en raison de leurs spécificités, c'est donc que ces dernières sont palpables et centrales dans le déroulement des expositions bisannuelles et, par ricochet, au sein du phénomène des biennales.

La tension entre le local et le global est directement liée à l'industrie touristique puisqu'elle implique souvent un remaniement urbanistique et une mise en valeur des attraits touristiques d'une ville biennale. En fait, au sein de ces expositions bisannuelles, le tourisme devient littéralement cette tension entre le local et l'international : « Promouvoir l'unicité et la culture propres à des endroits particuliers comme moyen de cultiver tout autant l'audience nationale que d'attirer celle internationale³² » (Sheikh 2010 : 156). C'est ce que nous étudierons dans la prochaine partie.

1.3.2. L'industrie culturelle et touristique

La situation économique des années 1960 donne un élan au développement accru des loisirs. Cette expansion incite les personnes peu initiées à visiter les musées ce qui amène, à son

³⁰ Notre traduction («The branding of the biennial is thus twofold : partly the city as attraction and allure, giving context and value to the biennial, and partly the glamour and prestige of the biennial branding and upgrading the otherwise nondescript or even negative image of the city, region, or country »).

³¹ Notre traduction (« The lure of the local meets the glamour of the global »).

³² Notre traduction (« highlighting the uniqueness of the particular place or region and its culture, as a way of cultivating the national audience and attracting an international one »).

tour, l'institution artistique à revisiter ses stratégies d'exposition. On assiste alors à la démocratisation de l'art pour son événementialisation et pour la loisirification de la culture, c'est-à-dire à l'apparition de l'industrie culturelle du capitalisme tardif théorisée par l'important critique littéraire américain et théoricien politique marxiste Frederic Jameson. Les événements artistiques ponctuels, internationaux et parfois récurrents, biennales ou mégas-expositions, en sont le produit, car le phénomène des biennales est à la fois tributaire, à la fois responsable de l'industrie culturelle et, par le fait même, de l'industrie touristique. Par « industrie culturelle », Theodor Adorno et Max Horkheimer, sociologues et philosophes allemands, entendent une conjonction des agents économiques et bureaucratiques associés avec les agents qui produisent le divertissement, les médias populaires et la médiation de la culture de masse (O'Neill 2007 : 243). Olivier Marchart soutient que les biennales, événements culturels, facilitent effectivement l'accumulation de capitaux (2014 : 264). En tenant une biennale digne du phénomène des biennales, une ville participe à l'industrie culturelle en raison de son instrumentalisation de l'art pour un projet économique. C'est ce que font valoir les auteurs de la Chambre de commerce de Montréal en 1987 : « l'industrie culturelle est un des axes de développement économique d'une ville, que la diversité et la qualité de ses activités en font un point d'attraction pour les responsables des sièges sociaux des grandes corporations qui, pour cette raison, choisiront une ville plutôt qu'une autre » (Couture 2003 : 89).

Parce que chacune des biennales prend place dans une ville différente, elles se distinguent entre elles par leur localité et elles offrent à voir des paysages différents. Les biennales deviennent pour les touristes d'une région donnée, un attrait touristique parmi tant d'autres. Le tourisme de biennale a deux avenues : il y a le tourisme culturel où la visite de biennale(s) est le but premier du voyage, et le tourisme « attiré par la culture », pour reprendre les mots de Julie Émilie Simard (2010 : 38), où la visite de biennale(s) est « accidentelle », puisque « [la] décision de participer à une activité se fait une fois sur place, [...] » (Simard 2010 : 38).

Il faut dire que l'intérêt pour le tourisme culturel est en croissance depuis le début des années 1960 tout comme l'est, depuis 1980, la tentative des villes de devenir des scènes où on doit montrer une panoplie d'éléments culturels (Daigle 2008 : 14). On rapporte que d'ici 2020, les arrivées des touristes internationaux prévues à l'échelle du globe atteindront 1,6 milliard (Daigle 2008 : 19). En se retrouvant au cœur de cette industrie vite devenue mercantile, les

nations deviennent des compétiteurs cherchant à se différencier les uns des autres afin d'attirer les clientèles. En fait, Pascal Daigle fait la remarque que le tourisme culturel en général apparaît comme un élément de réponse aux enjeux de l'industrie touristique puisqu'il mise sur l'identité et l'authenticité des destinations de voyage (Daigle 2008 : 19). Dans cette optique, tenir une biennale d'art contemporain incarne une option intéressante de distinction et de mise en valeur d'une localité donnée. Rappelons que le phénomène des biennales met en équation les spécificités de chaque biennale et le climat de compétition, soit les deux composantes de l'industrie du tourisme. De ce fait, le phénomène des biennales intègre l'industrie touristique.

Une brève étude des guides touristiques portant sur les villes hôtes des plus importantes biennales de la planète précise la place qu'occupe ce type de manifestation artistique au sein de l'industrie touristique d'une ville donnée. La majorité de ces guides touristiques réservent une page ou un paragraphe à la biennale de la région déterminée. Il s'agirait d'un phénomène originaire de la première biennale ; le pavillon principal de la Biennale de Venise dans les Giardini a été construit dans le but d'offrir aux visiteurs étrangers une image éloquent. À l'intérieur de l'industrie touristique, la biennale d'art contemporain devient plus qu'une manifestation artistique. Elle se révèle un outil efficace au *city branding*, car adopter la tenue d'une biennale sur son territoire, c'est adopter la création d'une micro-économie lui étant reliée.

Les étrangers venus visiter la biennale auront besoin de restaurants, d'hôtels et devront repartir avec une image positive de la ville. Conséquemment, adopter une biennale c'est adopter un remaniement urbanistique touristique s'il y a besoin. Le parcours de visite d'une biennale est parfois minutieusement pensé, de sorte à montrer les plus belles facettes de la ville aux visiteurs. Plusieurs des sites web des biennales proposent un onglet « hôtels+restaurants », associant du même coup l'industrie touristique à celle culturelle : la culture est utilisée à des fins mercantiles par l'établissement de partenariats entre institutions culturelles et institutions touristiques. Dans son mémoire de maîtrise, Julie Émilie Simard fait constat de la postmodernité du tourisme actuel, caractérisée par le devoir des villes d'avoir la capacité de se présenter comme un spectacle en soi (Simard 2010). Charlotte Bydler partage ce constat en proposant de voir un séjour à une biennale comme un événement spectaculaire:

Il va sans dire que comme toute méga-exposition, la Biennale de Venise dépend d'un public nombreux. Les arrangements pour ce public nombreux sont familiers à ceux de la Grande Exposition de 1851, avec des billets subventionnés, des visites guidées, des groupes qui achètent un forfait de nuits à l'hôtel, de repas et une visite

à la biennale. Par elle-même, l'exposition biennale est juste un des éléments qui font d'un séjour un événement spectaculaire. La disponibilité de services comme la nourriture, le transport, les toilettes en bon état sont des aspects importants³³ (Bydler 2004 : 108-109).

Considérant que la Biennale de Venise est le modèle initial, elle inspire, pour ne pas dire contraint par souci compétitif, plusieurs autres à adopter ces procédés touristiques qui s'avèrent souvent de grande envergure, cherchant à séduire le touriste. Ce faisant, les biennales deviennent des « événements spectaculaires » (« spectacular event[s] ») (Bydler 2004 : 109), faisant de cette dimension le troisième et dernier critère d'évaluation et tendance générale des biennales dont il sera à présent question.

1.3.3. L'événementiel et le spectaculaire

i. La périodicité et l'expérience

Les biennales sont sporadiques parce qu'elles reviennent généralement aux deux à cinq ans et éphémères parce qu'elles se déploient sur une courte période variant généralement entre deux et six mois. En d'autres mots, l'exposition d'une biennale se donne à voir *uniquement maintenant*, car *après*, ce sera déjà trop tard et il serait téméraire d'espérer une reconstitution de l'exposition. Ces contraintes temporelles du phénomène des biennales ont donc le pouvoir de mobiliser de grandes masses de visiteurs puisqu'elles leur procurent le sentiment d'être privilégiés de pouvoir participer à l'édition de la biennale qui n'a lieu qu'une fois à vie. L'argument de l'historienne de l'art Vittoria Martini précise cette idée : « Une biennale établit sa propre identité à travers sa répétition en tant qu'événement. L'événement lui-même est ce qui fait le "*happening*", ou ce qui lui permet de se distinguer des autres productions événementielles et qui l'oblige à prendre place à un endroit spécifique. C'est ce que [Charlotte] Bydler appelle

³³ Notre traduction (« It goes without saying that like all mega-shows, the Venice biennial is dependent on large audience numbers. There are the same familiar audience arrangements as in the Great Exhibition of 1851, with subsidized tickets, guided tours, and charter groups, who buy a complete package with several nights at a hotel, a few meals, and a visit to the biennial. By itself, the biennial exhibition is just one of the elements that makes the journey a spectacular event. The availability of facilities like food, lifts, and working toilets are other important aspects »).

le “*I was there’factor*”, ou “être là où l’action se passe”³⁴» (2010 : 12). La sporadicité et l’éphémérité créent ainsi à la fois l’événementiel et le spectaculaire, faisant de ces caractéristiques effectivement deux tendances générales se dégageant de la majorité des biennales ; l’événementiel et le spectaculaire caractérisent le phénomène des biennales.

ii. L’événementiel et l’idée d’expérience

L’expérience est une idée moderne qui valorise de plus en plus le vécu du spectateur en insistant sur le caractère exceptionnel et unique de son passage (Chaumier 2005 : 29). John J. MacAloon partage un point de vue similaire en véhiculant l’idée que le festival, qui est un événement, est quelque chose qui se vit exclusivement physiquement (1984). En fait, précise Raymond Montpetit en 2005, l’expérience de visite serait devenue, depuis les dernières années, prioritaire et primordiale (Chaumier 2005 : 29). L’événementiel se concrétise donc à travers l’idée d’expérience, comme le rappelle Charlotte Bydler : « être là où l’action se passe »³⁵ (Martini 2010 : 12).

Dix ans plus tard, soit à l’ère actuelle des réseaux sociaux et des *selfies*, cette précision ne peut être que réitérée de manière amplifiée. En consultant Facebook, Instagram, Pinterest, Twitter, Tumblr, Flickr, You Tube, etc. nous constatons que les biennales n’échappent pas à ce besoin contemporain de témoigner à son entourage des expériences vécues. Bien entendu, plus l’environnement de l’expérience vécue à l’intérieur de la biennale est spectaculaire, plus il attirera son public à partager via les réseaux sociaux des commentaires et des photographies de cet environnement. Et plus ces publications seront virales à travers les réseaux, plus les fréquentations de ces biennales seront nombreuses. C’est cette dynamique qui crée l’événement et qui, conséquemment, octroie une valeur économique intéressante aux biennales.

Au-delà de la valeur marchande, l’idée d’expérience renvoie aussi à l’intellect si l’on suit la thèse de Sylvie Fortin, nouvelle directrice générale et artistique de la Biennale de Montréal depuis 2013. Elle explique que les biennales permettraient une « économie de l’attention » dans un monde où nous sommes trop submergés par une multitude de propositions et de points de

³⁴ Notre traduction («A biennial establishes an identity for itself through its repetition as an event. The event itself is what makes the “happening”, or what allows for it to stand out from the rest, and must take place in a specific location. It is what Bydler calls the “I was there’ factor,” or “being where the action is »).

³⁵ Notre traduction (« being where the action is »).

vue. En vivant l'expérience de la biennale, le visiteur profiterait d'un moment d'arrêt, de pause, de questionnements, bref, d'attention (Dubé-Moreau et Riendeau 2015 : 41).

iii. Les événements collatéraux

L'expérience que semblent rechercher les publics – ces derniers étant le moteur du phénomène des biennales – amène les biennales à produire plus que simplement leurs expositions artistiques. Elles produisent des événements collatéraux. Certains de ces événements répondent au besoin de « l'économie de l'attention » mentionné par Sylvie Fortin grâce à leur caractère intellectuel. Il s'agit des conférences, des colloques, des catalogues d'exposition, des tables rondes, des visites guidées, etc. D'autres créent « l'expérience ». Ceux-ci répondent plutôt à la dynamique formulée par Montpetit et Chaumier en raison de leur caractère mondain, voire même *glamour*. Il s'agit des prévernissages, des vernissages, des cocktails dinatoires, des galas, des remises de prix prestigieux, etc. À ces événements, l'idée est d'aller voir pour se montrer. Ce serait une pratique assez ancienne, à en constater le titre du chapitre de l'ouvrage datant de 1968 de Lawrence Alloway : « La Biennale comme “party” » (Alloway 1968 : 23). Les journées d'ouverture de la Biennale de Venise y sont comparées aux courses de chevaux, reconnues pour leur caractère cérémonieux et snob. De nos jours, certains, dont l'historienne de l'art Louise Déry, perçoivent ce dynamisme comme étant le « jet-settisme de la biennale » (Dubé-Moreau et Riendeau 2015 : 37), un jet-settisme fortement accentué par la circulation des mêmes noms de commissaires-vedettes et d'artistes-vedettes d'une biennale à l'autre, d'une année à l'autre, renforçant l'idée de la biennale comme plateforme pour le spectacle : les commissaires et les artistes (la « clique ») offrent un *show*.

iv. L'actualisation des grandes théories sur le spectaculaire

En 1967, le sociologue Guy Debord écrit son fameux ouvrage *La société du spectacle* qui complètera et popularisera la définition de spectacle et ouvrira un large champ de discussions et d'écrits sur la question. De manière succincte, pour Guy Debord, le spectacle sert à décrire la société capitaliste de son époque (Penner 2015). Avec lui, la société devient images à consommer. Le spectacle englobe un auditoire passivement consommateur destiné à se faire « engourdir et abrutir » pour reprendre les mots de l'historienne de l'art et sociologue Élisabeth Fritz (2014 : 5). En 1982, Daniel Boorstin, comme Debord, reconnaît à l'intérieur du spectacle

l'existence d'une problématique de distinction entre l'image et la réalité (MacAloon 1984 : 272). À la fin du XXe siècle, John MacAloon (1984) présente le spectacle comme une catégorie culturelle, quant à Timothy Clark (1999), il élargit et actualise le cas en reconnaissant le spectacle comme un nouveau régime du visuel.

L'idée se répand que l'appel du spectaculaire se fait de plus en plus impératif dans le domaine de l'art contemporain, duquel font partie les biennales (Babin 2014 : 2). Les grandes théories sur le spectaculaire, que nous venons de portraiturer brièvement, seraient donc toujours d'actualité lorsqu'on les applique au champ de l'art contemporain et de ses biennales. Par exemple, « l'économie d'attention » formulée par Sylvie Fortin trouve écho dans le commentaire de Charles R. Garoian et Yvonne M. Gaudelius : « Considérant l'attrait de la masse pour le spectacle, le pouvoir de ce dernier réside dans ses fonctions pédagogiques. Ses stimuli visuels captivants submergent et arrêtent l'attention de notre personne (corps) [...], [il est] une forme de "titillation"³⁶ » (2008: 26). Également, la notion d'expérience abordée précédemment serait appuyée par la théorie sur le spectaculaire de Daniel Boorstin. Pour le théoricien, la culture visuelle est la création et la dissémination d'images de l'expérience culturelle. Ces images sont de masse et médiatisées. Finalement, l'artiste actuel montréalais Mathieu Beauséjour, qui dit avoir une longue relation avec le spectaculaire, interprète la spectacularisation des œuvres d'art comme le désir de « faire de l'effet » de manière vulgaire ou élégante afin de séduire les publics (Dubé-Moreau et Riendeau 2015 : 39). Pour Mathieu Beauséjour, le spectaculaire peut aussi basculer vers le merveilleux afin d'atteindre le monde de l'imagination (Dubé-Moreau et Riendeau 2015 : 39). Le spectacle de la culture visuelle serait ainsi complexifié avec l'ambiguïté d'éveiller et de captiver l'intérêt du public, soit des théories propres à Boorstin, Garoian et Gaudelius (Garoian et Gaudelius 2008 : 26).

v. Émouvoir le public visiteur et créer l'effet d'urgence

La contrainte temporelle – de visiter ici et maintenant – a le pouvoir, en véhiculant l'effet de décompte à rebours, d'impliquer un important impact médiatique et par conséquent de rassembler un public massif et pluriel, comme nous venons de le mentionner. Car étant à la fois

³⁶ Notre traduction (« Given its mass appeal, the power of spectacle culture is in its pedagogical functioning. Its captivating visual stimulus overwhelms and arrests our bodies' attention [...], a form of "titillation" [...] »).

tributaire et responsable de l'industrie culturelle, l'événementiel et le spectaculaire ont participé à la démocratisation de la fréquentation des biennales, tel que le laissait entrevoir l'une des origines historiques du phénomène des biennales, la Grande Exposition de 1851. De ce fait, l'événementiel et le spectaculaire sont réciproquement liés. Effectivement, si l'événementiel amène des publics nombreux et diversifiés, le spectaculaire adapte les expositions à cette diversité, c'est-à-dire qu'il y a spectacularisation du contenu et du contenant de l'exposition afin de plaire tout autant aux initiés qu'aux profanes. C'est pourquoi la spectacularisation des expositions artistiques favorise leur accessibilité, puisqu'elle est susceptible d'accroître la fréquentation de publics variés en frappant l'imaginaire, « tapant l'œil » et inspirant la contemplation du spectateur sans nécessairement devoir comprendre intellectuellement l'œuvre.

Ce propos nous ramène à l'expérience, cette fois, celle théorisée par John Dewey, qu'on peut relier au spectaculaire dans l'art en raison de son aspect émotionnel, tel que décrit par Mathieu Beauséjour. Bien qu'une propriété esthétisante ne soit plus indispensable dans les œuvres depuis l'art contemporain, voire même moderne, il semblerait que certaines œuvres présentées dans le cadre des biennales en font encore leur premier critère. Et il semblerait que ces œuvres soient celles les plus médiatisées et les plus appréciées. L'expérience de l'œuvre par le spectateur, amorcée par « l'impulsion », sera la synthèse de sa sélection, de sa simplification, de sa clarification, de son abréviation et de sa condensation en fonction de ses intérêts personnels, explique John Dewey (Dewey 2005: 110). Un spectateur trop fainéant devant une œuvre verra son appréciation limitée à une « excitation émotionnelle confuse même si elle est authentique » (Dewey 2005 : 111). Et si les biennales avaient parfois l'effet pervers de justement limiter les spectateurs à cette « excitation émotionnelle » ? Si Dewey stipule qu'il existe « l'expérience esthétique », « l'expérience intellectuelle » et « l'expérience pratique », et que les expériences sont essentiellement intellectuelles ou pratiques, plutôt que proprement esthétiques, il en irait autrement dans le cadre des biennales d'art contemporain ; l'expérience serait avant tout esthétique donc émotionnelle, et ce, afin de favoriser la dimension spectaculaire tant recherchée par les biennales.

vi. Le cas de *The Key in the Hand* et la « biennalisation » de l'art contemporain

La photographie d'une situation captée par le photojournaliste Domenico Stinellis entourant l'œuvre de Chiharu Shiota, *The Key in the Hand* (2015), présentée dans le pavillon japonais de la 56^e Biennale de Venise, exemplifie et détaille à la fois la spectacularisation des œuvres exposées dans le cadre du phénomène des biennales et à la fois le spectaculaire comme l'une des tendances générales au sein de la majorité des biennales (Figure 2).

The Key in the Hand est une œuvre monumentale, comme il arrive souvent d'en trouver dans les biennales, une monumentalité qui permet aux spectateurs d'intégrer complètement l'œuvre en circulant à l'intérieur de sa structure. L'œuvre occupe une grande pièce à elle seule. À la monumentalité de l'œuvre s'ajoutent l'attraction exercée par la relation de la couleur rouge et de la lumière en plus de la fascination pour la délicatesse et la complexité de l'enfilage des centaines de fils et de clés constituant l'œuvre (Figure 3). Avant même de prendre connaissance de l'explication intellectuelle de l'œuvre, les publics sont séduits par le spectaculaire de l'œuvre, comme le note le journaliste auteur de l'article accompagnant la photographie présentement analysée : « Très poétique et spectaculaire, l'oeuvre [...] explore les liens entre ces [clés] » (Culturebox 2015).

Le moment saisi par le photojournaliste Domenico Stinellis donne à voir, sur un même plan, trois journalistes à l'intérieur de l'œuvre de Chiharu Shiota, tous photographiant l'œuvre à l'aide de téléphones intelligents ou de tablettes : c'est que l'œuvre, spectaculaire, inspire des clichés « vendeurs », tout comme elle inspirera par après, au public profane, des clichés et des *selfies* esthétiques attrayants à partager. Ce faisant, elle répond à l'idée d'expérience abordée plus tôt. Les médias aussi jouent un rôle majeur dans la propagation du spectaculaire dans le contexte des biennales, d'où notre choix de la photographie de Stinellis. Le caractère spectaculaire a contribué à faire de l'œuvre de Shiota, l'image associée aux mots clés « Biennale de Venise 2015 » dans les médias et dans *Google images* (Google images).

Cette production monumentale de Shiota traduit la « biennalisation » de l'art contemporain dont sont souvent victimes les artistes choisis par les jurys des biennales. Dans ces mégas-expositions, ce ne sont pas les petites œuvres papiers, ou les petites sculptures qui feront l'événement, mais bien les pièces monumentales. Mathieu Beauséjour est d'avis que les

artistes doivent rester vigilants face à ce phénomène au risque de perdre, en se pliant aux commandes des biennales, toute originalité et expérimentations nouvelles : « C'est intéressant de relever un défi, mais parfois, à répondre à la commande, tu perds un peu tes idées et tu te perds, en fait » (Dubé-Moreau et Riendeau 2015 : 48). Il s'agit d'un propos contredisant l'image de la biennale comme laboratoire pour l'art contemporain (Filipovic, Van Hal et Ovstebo 2010 : 13). En réalité, les artistes semblent plus contraints, de manière consciente ou pas, à produire à l'intérieur du moule-biennale façonné par le spectaculaire. En somme, les œuvres de grande envergure qu'on peut parfois qualifier de grand public, soit par l'espace considérable qu'elles occupent, soit par leurs étonnants matériaux, soit par la grande émotion qu'elle suscite offrent davantage un spectacle que le feraient d'autres types d'œuvres d'art présentées dans d'autres contextes d'exposition. Les organisateurs des biennales s'attendent à ce qu'elles contribuent à la création d'événements spectaculaires de grande envergure.

vii. L'envergure monumentale

L'envergure. C'est en fait là que réside le spectaculaire qui produit le phénomène des biennales. Envergure en termes d'espace, de nombre, d'impact, de coûts, bref, concluait Paul Ardenne, « les biennales ont eu une évolution tout à la fois quantitative (plus d'artistes), qualitative (plus de débats, catalogue de plusieurs kilos), médiatique (vernissage de presse de trois jours pleins), politique (discussions diplomatiques culturelles en marge des expositions), mondaine (innombrables cocktails et réceptions qui émaillent la grande messe du opening) » (Ardenne 2003 : 40-41).

Le constat de Claire Bishop résume bien la pensée du spectaculaire reliée au champ des biennales. Elle constate que le spectacle d'aujourd'hui, celui contextualisé dans le monde de l'art, implique un large éventail d'idées allant de la taille, de l'échelle, du « *sexiness* » à l'investissement des entreprises et le populisme (Bishop 2012 : 36). Cela apparente le phénomène des biennales au phénomène des films *blockbuster* (Feinsilber 2011), ce qui accentue le caractère sensationnaliste et les bienfaits économiques du spectaculaire, tous deux essentiels à l'intérieur d'un climat de compétition que forme le grand nombre de biennales. En d'autres termes, au sein du climat de compétition créée par la multiplication du nombre de biennales sur la scène artistique internationale, le spectaculaire est un élément incontournable

du gage de succès que doivent utiliser les biennales afin de se hisser parmi les meilleures d'entre elles.

Fondée en 1998, la Biennale de Montréal arriva exactement dans cette multiplication effrénée de biennales sur la scène artistique internationale. Nous reconnaissons le pouvoir du phénomène des biennales auquel la Ville de Montréal, comme tant d'autres, n'a pu résister. En effet, désireuse d'être reconnue comme parmi les meilleures biennales, celle de Montréal entra de plain-pied dans le climat de compétition créé par la prolifération des biennales à cette époque et adopta le gage de succès : ce fut l'internationalisation/la globalisation, l'industrialisation culturelle et touristique, ainsi que l'événementialisation et la spectacularisation de Montréal.

Chapitre 2. Histoire de la Biennale de Montréal

Si la première édition de la Biennale de Montréal (BNLMTL) a lieu en 1998, elle tire pourtant son origine des *Cent jours d'art contemporain de Montréal*³⁷, un événement-exposition artistique créé et produit par le Centre d'art contemporain de Montréal (CIAC) en 1985. Nous reconnaissons la continuité entre les deux événements et souhaitons la mettre ici en évidence. Pour ce faire, nous diviserons la genèse de la Biennale de Montréal en trois temps : sa protohistoire, son histoire et son renouvellement. Les *Cent jours* constitue sa protohistoire, la création de la Biennale son histoire et le remaniement de sa forme son renouvellement. De nos jours, BNLMTL cherche à se renouveler de façon à remédier à ce passé laborieux et à se lancer vers un futur prolifique.

Dans cette première partie, il ne s'agira pas seulement de reconstituer dans une chronologie linéaire quelques éléments historiques sélectionnés de la Biennale montréalaise et de dresser ainsi son histoire pour l'une des premières fois. Il s'agira également, et surtout, d'apporter une réflexion sur l'évolution d'événements à vocation internationale à Montréal et sur la fertilité de la scène artistique montréalaise nécessaire à l'épanouissement d'une biennale internationale de grande envergure. Déconstruire la genèse de la Biennale de Montréal permettra alors de mieux comprendre les motivations, les enjeux, les significations et donc les raisons de son renouvellement qui a eu lieu en 2014, question qui trouvera réponse dans le prochain chapitre. En d'autres mots, l'histoire que nous entendons dresser ici, bien qu'elle soit chronologiquement organisée, ne cherche pas tant à poser et à situer les faits qu'à les analyser et à les contextualiser par rapport à ce renouvellement qui termine cette genèse en l'ouvrant sur une autre à suivre dès à présent.

³⁷ Afin d'alléger le texte, nous utiliserons, comme l'ont fait de nombreux auteurs, l'appellation plus courte des *Cent jours d'art contemporain de Montréal* : les *Cent jours*.

2.1. La protohistoire : les *Cent jours d'art contemporain de Montréal*

C'est à Claude Gosselin, conservateur, commissaire d'art contemporain et administrateur des arts, que l'on doit cette genèse de la Biennale de Montréal et la Biennale elle-même. Il travailla au Conseil des Arts du Canada de 1975 à 1979. Il fut ensuite conservateur au Musée d'art contemporain de Montréal de 1979 à 1983 avant de fonder, en 1983, le Centre international d'art contemporain de Montréal (CIAC), point de départ de la protohistoire de BNLMTL. Depuis sa fondation, le CIAC, dirigé par un conseil d'administration et par des professionnels du milieu de la communication et de l'administration des arts, est un organisme à but non lucratif qui aspire à la pérennité. Bien que la discipline des arts visuels soit sa première préoccupation, le CIAC ne s'y limite pas seulement. Il fait aussi la promotion de médiums variés comme le design, le graphisme, la vidéo et le film d'art, l'architecture, l'architecture du paysage et l'urbanisme (Site internet du CIAC). Le CIAC a pour mandat de favoriser la production et la diffusion de l'art contemporain et actuel québécois, canadien et étranger à travers une « structure souple » (Gosselin 2004 : 6). Cette « structure souple » permet au CIAC d'agir avec clairvoyance et rapidité sur les sujets de l'heure et donc de se distinguer des institutions muséales contraintes, par leur mandat, à beaucoup moins de flexibilité (Gosselin 2004 : 6).

Dans un Montréal où les festivals étaient, comme encore aujourd'hui, déjà bien nombreux et où les institutions muséales représentaient un nombre juste proportionnellement à sa population, il était important pour le CIAC de justifier dès le début sa raison d'être par rapport aux organismes culturels existant déjà sur la scène artistique montréalaise. Dès ses débuts, le CIAC s'était donné pour mission d'exposer des artistes contemporains et actuels et de laisser aux musées les rétrospectives et les expositions d'artistes d'époques antérieures. C'est donc à cette « structure souple », à ce mandat distinctif et original, que le CIAC doit ses subventions.

Par exemple, en 1990, désireux de varier ses événements, Claude Gosselin avait produit une rétrospective de Fernand Leduc, un artiste alors accompli, ce qui lui coûta la perte de sa

subvention annuelle de la Commission d'initiative et de développement culturel (CIDEDEC)³⁸. La commission lui avait refusé la subvention en lui reprochant de s'être trop éloigné de son mandat (des Rivières 1990 : 15). Cette anecdote a été rapportée ici afin de montrer la volonté, dans l'administration montréalaise, d'appuyer le besoin d'un organisme à Montréal exclusivement voué à la production, la promotion et la diffusion de l'art contemporain et actuel.

2.1.1. Le CIAC et le MACM : une contextualisation historique

La nécessité d'adopter un mandat qui allait se différencier de ceux des musées était importante compte tenu du contexte dans lequel le CIAC a été fondé. Il sera donc éclairant de contextualiser cette arrivée à l'intérieur de la sphère des institutions d'art contemporain à Montréal dans les années 1980. À cette époque, alors que l'art contemporain tentait d'éclorre et de se démocratiser avec un succès croissant sur la scène artistique montréalaise, le Musée d'art contemporain de Montréal adoptait de plus en plus la forme et le mandat qu'on lui connaît aujourd'hui. En d'autres mots, l'art contemporain à Montréal commençait, dans les années 1980, à s'imposer, d'où l'affirmation d'institutions comme le CIAC et le MACM.

En effet, si le musée a été fondé en 1964, ce ne fut pas avant 1983 qu'il fut constitué en société d'État avec le mandat suivant : « Le Musée a pour fonctions de faire connaître, de promouvoir, de conserver l'art québécois contemporain et d'assurer une présence de l'art contemporain international par des acquisitions, des expositions et d'autres activités » (Site web officiel du MACM : historique). Nous voulons souligner le fait que le CIAC surgit à un moment où le MACM, après avoir oscillé et s'être cherché, prévoyait s'établir au centre-ville de Montréal, bien qu'il n'y a déménagé qu'en 1992. Ce désir était dans le but d'affirmer de plus en plus la présence de l'art contemporain local et international sur le territoire montréalais et québécois, bref, ce à quoi aspire également le CIAC. Chose notable, toutefois : si la mission du

³⁸ Organisme ayant existé de 1987 à 1993, aujourd'hui appelé le Service de la culture. « Le mandat de la Commission d'initiative et de développement culturels [était] d'encourager, faciliter et coordonner les initiatives des créateurs, producteurs et diffuseurs montréalais, en concertation avec ses partenaires gouvernementaux et privés. Elle [...] favorise le développement des industries, des espaces et des événements à caractère culturel dans les domaines des communications, des arts et du design ainsi que dans le champ de la connaissance du patrimoine, des sciences et de la technologie. Enfin, elle agit à titre d'expert et de conseiller auprès de l'administration municipale sur toutes les matières culturelles et socioculturelles et stimule les efforts de rayonnement de Montréal aux plans national et international (Énoncés de mission et structures organisationnelles des services municipaux, 1991) » (<http://archivesdemontreal.ica-atom.org/commission-dinitiative-et-de-developpement-culturels>. Consulté le 7 janvier 2016).

musée était d'exposer, de collectionner et de conserver, celle du CIAC ne comprenait que l'exposition : « notre mandat n'a jamais été d'amasser et de bâtir une collection, mais bien de montrer le travail des artistes en leur commandant des œuvres nouvelles, actuelles », précise Gosselin (Caza 2009). Il reste qu'en 1983, les deux institutions intervenaient sensiblement dans les mêmes sentiers. Le fondateur du CIAC sut toutefois établir une formule bien distincte de celle des musées et qui s'accordait avec ses véritables champs d'intérêt : l'événementialisation.

Par son caractère événementiel, la programmation du CIAC se définit comme complémentaire aux musées, ce qui légitima sa création. En effet, le CIAC permit aux musées de se recentrer un peu plus sur leurs fonctions initiales de préserver et de collectionner et un peu moins sur la gestion d'une politique de l'événementiel à laquelle ne peuvent échapper les musées d'art depuis la généralisation de l'industrie culturelle (Alcade 2011 : 47). Ainsi, la quête de cette distinction entre le MACM et le CIAC empêcha l'une des deux instances culturelles montréalaises de s'embourber dans l'échange de leurs rôles respectifs, comme l'explique l'historien de l'art Maxence Alcade à propos de ces deux types d'activités curatoriales : « D'un côté, on observe une institution qui remplit sa mission pédagogique tournée vers l'histoire à travers sa collection permanente ; de l'autre, des expositions temporaires qui reflètent une actualité artistique immergée dans son temps » (Alcade 2011 : 47). Nous verrons, ultérieurement, que le renouvellement de BNLMTL viendra brouiller cette distinction légitime entre musée et événement artistique.

2.1.2. La formule des *Cent jours* apparentée au phénomène des biennales

Colette Tougas écrit dans l'ouvrage *CIAC 20 : les 20 ans du CIAC* que « le côtoiement international » et « la médiation publique », qui découle de l'événementiel, constituaient les fondements philosophiques du CIAC (Tougas 2004 : 46). Hasard ou pas, les fondements des *Cent jours d'art contemporain de Montréal* s'accordent avec les critères d'évaluation caractérisant le phénomène des biennales internationales d'art contemporain. Par conséquent, l'événement des *Cent jours* s'inscrivait à l'intérieur du champ des biennales avant même d'en être une. Cela pouvait être vu comme le signe précurseur de l'établissement et du désir d'une biennale internationale à Montréal. Afin de démontrer la continuité existante entre les *Cent jours* et BNLMTL, la protohistoire de la Biennale de Montréal sera examinée sous notre formulation

du phénomène des biennales internationales d'art contemporain décrite dans le précédent chapitre : l'événementiel et la spectacularisation, l'industrie culturelle et l'internationalisation³⁹. Une telle présentation de l'histoire élargie de la BNLMTL permettra de démontrer d'une part l'intégration progressive de la Biennale montréalaise au vaste réseau des grandes biennales internationales et, d'autre part, les lacunes susceptibles d'avoir ralenti son intégration réussie dans ce réseau.

i. L'événementialisation et la spectacularisation

Au moment de fonder le CIAC, Claude Gosselin opte pour une démarche relevant davantage de « l'action culturelle » que de la « visée scientifique » (Gosselin 2004 : 6). L'action culturelle se rapporte à l'événementiel, alors que la visée scientifique se rattache à une rigueur intellectuelle de la recherche. Il faut voir, dans « l'action culturelle » un penchant vers la production d'événements à tendance spectaculaire, capables d'attirer de grandes foules, souvent constituées de non-initiés que l'on veut éduquer et amuser par l'art (Caillet et Coppey 2004 : 16-21). Cette quête du spectaculaire et de l'éducation sont deux concepts liés au caractère événementiel que promeut Gosselin. Tel qu'élaboré dans le précédent chapitre du mémoire, la spectacularisation des expositions artistiques est liée à leur accessibilité puisqu'elle est susceptible d'accroître la fréquentation de publics variés en frappant l'imaginaire, « tapant l'œil » et inspirant la contemplation des oeuvres sans même devoir les comprendre.

Le fondateur du CIAC quitta son poste au MACM parce que ses véritables croyances résidaient davantage dans cette spectacularisation : « Ça n'avait plus de sens au MACM. [...]. Le rythme était beaucoup trop rapide, on s'épuisait sans jamais pouvoir faire de grands coups, dit-il. Moi, je suis un partisan des coups spectaculaires. Ce n'est pas parce que c'est de l'art contemporain qu'il ne faut penser gros budgets » (Lepage 1987 : F2). Claude Gosselin croit qu'au-delà de sa complexité et de sa spécialisation aiguë, l'art contemporain peut « faire un bon show », pour reprendre son expression (Lepage 1987 : F2). « Gros budget », « bon show », voilà des expressions qui ne peuvent que traduire le désir de Gosselin de jouer dans les sentiers des mégas-expositions artistiques. Si Gosselin lui-même se reconnaît comme tel, les observateurs

³⁹ En réalité, l'aspiration était celle de la globalisation. Mais, dans ce chapitre, nous en resterons à l'internationalisation puisque c'est en ce terme que se prononçait, avec prudence, le CIAC.

perçoivent ses créations de la même façon. Dans sa critique de 1989 sur les *Cent jours*, France Gascon écrit : « On a, comme depuis 1985, décidé de voir grand. La stratégie du CIAC a consisté encore ici à concentrer ses ressources sur un seul événement, bien situé dans le temps, et à donner à celui-ci le maximum d'ampleur qu'il était en mesure de lui conférer » (Gascon 1989 : 34).

Le premier mandat du CIAC se déroula à Québec pour *Les célébrations de Québec 1984* qui fêtaient le 450^e anniversaire de l'arrivée de Jacques Cartier en Amérique. Inspiré par les fondements du CIAC (internationalisation et événementialisation), Claude Gosselin avait misé sur « la qualité d'une manifestation de niveau international » et avait cherché à « initier un public peu familier avec l'art contemporain » (Tougas 2004 : 46). De retour à Montréal, il était désireux d'y entreprendre un gros événement de la sorte sur une base annuelle. C'est ainsi que les *Cent jours d'art contemporain de Montréal* fut créé en 1985. Au cours des onze éditions de l'événement, Gosselin fut la majorité du temps le commissaire de l'exposition qu'on pourrait dire principale, accompagné des commissaires des expositions dites secondaires. Les expositions éphémères présentaient à travers une mise en exposition complexe, environ trente artistes locaux et internationaux pour le plaisir et l'éducation d'un public local et international. Notre présentation des *Cent jours* témoigne jusqu'ici d'une conscience de vouloir faire événement de la part des organisateurs. Mais c'est le titre, les *Cent jours d'art contemporain de Montréal*, qui est le plus révélateur de cette caractéristique. D'emblée, parce qu'il est relié à une périodicité – cent jours – il annonçait le caractère événementiel de la manifestation et par conséquent le message suivant : la réunion d'importants artistes est éphémère, elle est à voir maintenant et uniquement maintenant. Les *Cent jours* était, en quelque sorte, l'aboutissement de la politique de l'événementiel du CIAC.

Désireux de joindre le réseau de l'événementiel et du spectaculaire, le CIAC s'imposait à Montréal plus que comme simple exposant des arts visuels ; il occupait aussi le rôle de lieu culturel, producteur d'événements, à une ère qui ne pouvait que lui être favorable dans ce développement, celle où la quête de la démocratisation de l'art était déjà bien installée et à poursuivre. La démocratisation de l'art s'accordait bien avec les visées du CIAC pour la médiation culturelle en art contemporain : « Il faut apprendre à voir comme on apprend à lire, à écrire et à parler. Il faut que cet enseignement soit disponible et accessible » (Gosselin 2004 : 8). Le nomadisme auquel chaque édition des *Cent jours* était contrainte a pu, ironiquement,

s'avérer favorable dans l'atteinte de ces objectifs. En effet, faute de fonds suffisants, réalité malheureusement récurrente pour le CIAC, l'organisme ne bénéficiait pas de lieux de diffusion fixes. Ce manque l'amena à faire vivre et revivre certains lieux montréalais qui n'avaient pas pour fonction initiale l'exposition d'œuvre d'art, comme le sous-sol du complexe commercial, résidentiel et hôtelier de la Place du Parc/La cité, une ancienne usine de pneus éventuellement devenue la Cité de l'image (rue Notre-Dame Est) et le 314 rue Sherbrooke Est, devenu le siège social du CIAC (Lupien 1997 : 5). Gosselin raconta qu'après trois années d'activités intenses, le CIAC est parvenu à donner au sous-sol de la Place du Parc « une allure de véritable *Kunsthalle européenne*⁴⁰ » (Lupien 1997 : 5). La contrainte des lieux fut profitable à la fréquentation de publics variés, donc à la démocratisation, puisque les profanes n'avaient pas à franchir le seuil d'institutions artistiques qu'ils peuvent parfois trouver intimidantes : « À l'époque, explique Gosselin une quinzaine d'années plus tard, c'était novateur de sortir l'art du musée. Cela permettait aux visiteurs de développer un tout autre rapport avec les œuvres, comme si celles-ci devenaient plus accessibles » (Caza 2009 : 9). C'est d'ailleurs pour cette raison que Claude Gosselin avait à cœur le déploiement des *Cent jours* à travers divers sites urbains extérieurs de l'île, comme il l'explique à Jocelyne Lupien, lors de son entrevue abordant la question du CIAC comme organisme culturel en hyperextension.

Nous avons tous intérêt à ce que les gens voient et vivent quotidiennement avec des œuvres dans leur environnement urbain ou dans leur milieu de travail. Les œuvres d'art ne doivent pas uniquement être pensées en tant qu'objets conçus pour un musée ou destinés à une consommation privée, ce sont aussi des objets à "consommer" dans ces lieux publics intérieurs-extérieurs [...] (Lupien 1997 : 7).

Ces lieux multiples et inusités de l'événement s'approprièrent Montréal, créant au *Cent jours* ce que l'historienne et théoricienne de l'art Anne Bénichou a appelé en 1990, dans son article « Les Cent jours d'art contemporain : De l'exposition à l'événement », « l'illusion mythique », « le Mythe CIAC », qui renvoie directement à la manifestation artistique annuelle dans le champ de l'événementiel (Bénichou 1990 : 34).

Selon Anne Bénichou, l'éclectisme des *Cent jours* serait expliqué par l'hypothèse qui régit, en fait, toute grande exposition contemporaine, incluant les biennales. Cette hypothèse

⁴⁰ *Kunsthalle* est le terme allemand désignant un lieu public artistique dédié à la présentation d'expositions temporaires.

serait divisée en trois champs basés sur des concepts formulés par Jean-Marc Poinsot, soit la « connaissance historique », « l'expérience esthétique » et « l'illusion mythique » (Bénichou 1990 : 34). À travers une exposition, la connaissance historique est liée à un désir d'écrire l'histoire, l'expérience esthétique est liée à l'énonciation des projets et des valeurs esthétiques et finalement, l'illusion mythique est liée à une valeur symbolique. Le CIAC aurait, selon Anne Bénichou et ses références aux idées de Poinsot, privilégié surtout le troisième champ et délaissé les deux premiers. Ce faisant, le retentissement public, l'image et le lieu de déploiement de la manifestation artistique auraient représenté une préoccupation plus importante que son contenu qui aurait alimenté la connaissance historique et l'expérience esthétique.

Ce déficit du contenu au profit de la forme et de son expression définit les *Cent jours* non comme "exposition", mais comme "événement". [...] Bien que l'événement, parce qu'il est de l'ordre de la consommation culturelle, implique obligatoirement un appauvrissement du contenu, il garantit la spécificité du CIAC comme institution. [...] Et inévitablement, le CIAC, producteur d'événement, doit créer un "mythe CIAC" (Bénichou 1990: 34).

En plus de reconnaître le caractère événementiel des *Cent jours*, cette citation de Bénichou en rappelle l'importance. Car bien qu'il cause des effets pervers pour le traitement du contenu, le caractère événementiel rend légitime l'existence des *Cent jours d'art contemporain de Montréal* comme nous l'avons précédemment démontré. Le CIAC et les *Cent jours* auraient donc été avantagés de se présenter comme producteur d'événement, d'où la création du « mythe CIAC ». Et ce sont ces caractéristiques qui leur permirent de recevoir les subventions, faisant d'elles des institutions tributaires de l'industrie culturelle. D'ailleurs, les deux citations énoncées ci-haut rappellent le lien inévitable entre l'événementiel et l'industrie culturelle dans laquelle s'inscrivent le CIAC et les *Cent jours*.

ii. L'industrie culturelle

D'une certaine manière, le CIAC est né d'un besoin de changement dans la carrière de Claude Gosselin. En 1983, insatisfait de la formule suivie par le musée, il quitta son poste de conservateur-responsable du Service des expositions temporaires au Musée d'art contemporain de Montréal. Tel qu'il l'a exprimé en entrevue, l'historien de l'art souhaitait sortir du cadre imposé pour avoir plus de liberté (Caza 2009 : 9). Claude Gosselin souhaitait voir la ville métropolitaine briller davantage sur la scène internationale des arts visuels, convaincu qu'elle

devait elle aussi jouer un rôle dans le large champ des arts visuels. Entre 1980 et 1990, quatorze festivals furent créés à Montréal⁴¹, ce qui y totalise, en 1989, au-delà de 45 festivals, mais dont aucun ne portait sur les arts visuels. Gosselin voyait dans l'événement annuel des *Cent jours*, le festival que Montréal n'avait pas encore et qu'elle se devait d'avoir. On peut dire qu'en 1983, Montréal connut avec le CIAC la naissance d'une nouvelle industrie culturelle.

Le philosophe et critique d'art René Denizot écrit en 1989, vingt ans après Guy Debord, que « l'époque vit du spectacle » (Denizot 1989 : 113). Effectivement, de 1968 à l'aube des années 1990, la situation n'a pas beaucoup changé. L'Europe est victime du « lifting culturel », poursuit Denizot, un phénomène qui a fini par frapper Montréal. Pareil à la formule européenne, Montréal aurait ressemblé à « une plaque tournante de l'import-export culturel » (Denizot 1989 : 113) en voulant faire de l'entreprise culturelle une réponse à la puissance économique de Toronto. Selon l'auteur, l'entreprise culturelle pourrait être perçue comme « le faire-valoir de tous les pouvoirs » (1989 : 113). France Gascon amène un propos qui peut être éclairant sur le pouvoir que procure l'entreprise culturelle des *Cent jours*. Elle remarque qu'une manifestation dont la monumentalité est importante sert et accentue le côté excessif et déconcertant de l'art contemporain. Se voulant monumental, l'événement des *Cent jours* s'inscrivait ainsi dans l'industrie culturelle.

iii. L'internationalisation

Les années 1970 marquent les débuts de l'internationalisation généralisée de la culture montréalaise. L'Expo 67, qui « nous avait ouvert les yeux sur le monde », comme le rappelait Claude Gosselin trente ans plus tard (Connolly 1997 : 17), marquait le début de la conscience et de l'aspiration de la localité montréalaise à vouloir s'afficher à l'international. Par la suite, une rafale d'événements nouveaux à la fin des années 1970 poursuivit cette lancée. Gregory Burke, commissaire de BNLMTL, rapporte cette bousculade d'événements nouveaux dans le

⁴¹ Entre 1980 et 1990, Montréal voit naître au-delà de quatorze festivals dont ceux-ci, lesquels nous sommes certaine de leur tenue : en 1980, le Festival international de jazz de Montréal, en 1982, les Rendez-vous du cinéma québécois, la Fête des neiges de Montréal, le Festival international du film sur l'Art (FIFA), le Festival Juste pour rire, en 1985, le Festival de théâtre amateur de l'île de Montréal, le Festival international des feux d'artifice de Montréal (International des Feux Loto-Québec), Vues d'Afrique, en 1987, la Journée des musées, le Festival international Nuits d'Afrique, le Coup de cœur francophone, en 1988, Image + nation, en 1989, les FrancoFolies de Montréal et le Mois de la photo à Montréal (Simard 2010 : 154). Nous remarquerons que nombreux de ces festivals portent dans leur titre la dénomination « international ».

catalogue d'exposition de BNLMTL 2014 : l'activisme local reflété à l'échelle internationale du Front de libération du Québec, Montréal comme trait d'union entre les discours activistes issus de l'Amérique du Nord et de l'Europe et le référendum pour la souveraineté du Québec qui alimenta la richesse intellectuelle et politique des projets artistiques québécois, entre autres (Biennale de Montréal 2015 : 17-18). À cela s'ajoute au cours des années 1980 la création de nombreuses galeries montréalaises axées sur l'international. Selon Claude Gosselin, la génération issue de l'Expo 67, marquée de noms influents tels que René Blouin, Normand Thériault, Christiane Chassay, Chantale Pontbriand, entre autres, avait à cœur la quête de l'international et avait accumulé assez de ressources nécessaires au fil des années pour rendre plus concret ce projet d'internationalisation. Finalement, à cette époque, la croissance du nombre de revues d'Art québécois (*Etc Montréal, Espace, esse, Parachute*) a permis une meilleure connaissance de l'international. L'internationalisation de la culture métropolitaine était en essor.

Comme le démontre le nom du CIAC, Centre *international* d'art contemporain, on peut considérer que l'internationalisation a toujours été, pour Claude Gosselin, une structure contextualisée. Une « structure » d'abord, puisque l'internationalisation a poussé la création du CIAC et des *Cent jours* et les a ensuite façonnés de manière à ce qu'ils hissent Montréal comme acteur de premier plan sur la scène mondiale de l'art contemporain. « Contextualisé » ensuite, puisque l'internationalisation des arts s'était accentuée vers le milieu des années 1970 et Claude Gosselin souhaitait voir Montréal faire partie de la course. Le CIAC et les *Cent jours* ont donc été des formes mises en place afin, explique leur fondateur, de « mener vers des centres internationaux la situation encore périphérique de Montréal, et ce, dans le but de réaliser le projet de l'internationalisation » (Connolly 1997 : 7). Les efforts n'ont pas été vains. Relativement à l'envergure de ces particularités montréalaises, comme le manque de financement, l'objectif d'internationalisation semble avoir été atteint par le CIAC et les *Cent jours*.

En se rapportant aux dires de Claude Gosselin, il semblerait que les *Cent jours* n'avait peut-être pas rejoint le monde entier, mais s'était rendu outre-mer : « la réputation des *Cent jours* n'est plus à faire en Europe où l'on sait désormais qu'il s'agit d'un événement de qualité en art actuel » (Lupien 1997 : 6). Les expositions et les catalogues d'exposition que produisait le CIAC circulaient dès lors à travers le monde en diffusant l'art canadien et québécois ajouté à

l'art international. On appréciait la manière avec laquelle les *Cent jours* donnait préséance à l'individu par rapport à tout regroupement ethnique possible. Des observateurs y voient un choix pertinent face à l'intensité des échanges supranationaux dans la sphère de l'art contemporain (Gascon 1989 : 34). Bien vite, le CIAC s'était apparenté à une *Kunsthalle* suisse ou allemande, ou à un *ICA* (institut d'art contemporain) anglais ou américain ou encore à un Centre national d'exposition français (Lupien 1997 : 6). Le CIAC et les *Cent jours* se voulaient avant tout internationaux. Ces retombées en indiquent donc le succès relatif.

2.1.3. La réception : présage d'un premier renouvellement

C'est ainsi que la protohistoire de la Biennale de Montréal, qui remonte à 1983 avec la fondation du CIAC, se poursuit en 1985 avec les *Cent jours d'art contemporain de Montréal*. À son commencement, l'événement des *Cent jours* a accueilli un public et une presse enthousiastes. En quelques années, les *Cent jours* s'était construit une réputation internationale et avait été reconnu comme « événement le plus important sur la scène artistique canadienne » (Godfrey 1989). Dans sa critique de 1989, France Gascon soulignait la réussite de *Aurora Borealis*, la première édition des *Cent jours*. L'événement aurait réussi à imposer « avec éclat » la formule « d'une gigantesque exposition d'art contemporain, centrée sur les artistes qui la composent plutôt que sur un thème, et un espace d'accueil qui vient soutenir efficacement les options mises de l'avant par l'exposition » (Gascon 1989 : 33).

Malheureusement, n'ayant trouvé aucun espace où exposer les œuvres, l'édition de 1988 ne put avoir lieu. Les *Cent jours* était de retour l'année suivante, en 1989, à la Cité de l'image. Mais l'endroit ne répondit pas aux attentes, annonçant le début de l'essoufflement des *Cent jours*. De plus, si l'événementiel, qui caractérisait les *Cent jours*, lui avait amené un certain succès à ses débuts, il s'est aussi avéré être un couteau à double tranchant en créant de grandes attentes qui ne surent être comblées complètement depuis 1989. En 1985, Claude Gosselin explique qu'il y avait « quand même un peu de financement de disponible tant dans les fonds privés que dans les fonds publics » (J.-J. Bernier 1998 : 25). Or, depuis 1989, ces fonds ne cessaient de diminuer alors que la charge de travail pour le suivi des dossiers ne cessait d'augmenter. De plus, le CIAC finit par bénéficier de ses propres locaux afin d'y présenter une programmation régulière à longueur d'année, ce qui retira aux *Cent jours*, événement

sporadique et éphémère, une certaine importance. Ces changements laissaient entrevoir un essoufflement imminent des *Cent jours d'art contemporain de Montréal*.

Une recherche que nous avons entreprise pour la présente partie du mémoire nous amène à conclure que les critiques des dernières éditions des *Cent jours* étaient assez rares pour ne pas dire inexistantes. Si ces dernières manifestations n'ont pas été adulées par les critiques, elles n'ont pas été rabaissées non plus ; elles sont restées dans le silence. En train de sombrer dans l'ombre, il était temps pour la direction des *Cent jours* de penser à un changement.

Afin de retrouver une dynamique semblable à celle que les *Cent jours* avait connue à son commencement et d'en faire un événement véritablement international, le CIAC nécessitait plus d'argent et plus de temps (Lepage 1997 : A15). Le fondateur des *Cent jours* voyait la solution à ce problème dans un changement de la périodicité qui ne ferait qu'en accentuer le caractère événementiel. C'est ainsi, et c'est là que se termine la protohistoire de la Biennale de Montréal, lorsque Gosselin fit de l'événement annuel, les *Cent jours*, un événement bisannuel, la Biennale de Montréal. Ce fut une décision qui semblait aller de soi puisque l'événement des *Cent jours*, participant à l'industrie culturelle, était finalement, par son caractère événementiel, spectaculaire et international, une forme embryonnaire de biennale à Montréal. En 1998, les *Cent jours d'art contemporain de Montréal* devient bisannuel, il devient la Biennale de Montréal.

2.2. L'histoire : la « biennalisation » de l'art à Montréal

2.2.1. Suivre la fièvre des biennales : une contextualisation historique

Avant 1989, le monde ne comptait pas plus de 25 biennales. Par après, comme nous l'avons rapporté en début de mémoire, ce nombre grimpa au-dessus de 150 (Belting 2013 : 148). Face à cette fièvre des biennales internationales, il allait presque de soi de profiter de l'essoufflement des *Cent jours* palpable depuis 1989, pour recycler l'événement en une biennale pour Montréal. Tel qu'il a déjà été mentionné, les *Cent jours* s'apparentait déjà au phénomène des biennales internationales, ce qui facilita la transition en 1998. Si cette année vit naître la Biennale de Montréal, elle vit aussi naître celle de Berlin, de Moss, de Busan, de Taipei,

d'Oberschwaben, de Shenzler, de Vancouver, de Liverpool et de Scandinavie, donc de neuf autres biennales. En fait, l'année 1998 battit un record. Ce fut l'année ayant vu le plus grand nombre de créations de biennales (Belting 2013 : 148). Suite à l'inventaire qu'il avait complété, Gosselin était arrivé à la conclusion évidente que chaque pays voulait avoir sa biennale, « et pour ce qui [était] du Canada, maintenant-il, cette biennale [devait] avoir lieu à Montréal » (J.-J. Bernier 1998 : 25). En fondant sa propre biennale, Montréal s'accordait avec les autres grandes villes du monde pour participer au concert de la montée des biennales du début du XXI^e siècle. Alors que rejoindre cette fièvre animait et rendait enthousiaste le CIAC, l'année 1998 montre aussi la compétition du phénomène à laquelle il devait doublement faire face compte tenu du caractère périphérique de Montréal dans le monde de l'art. Cependant, si Gosselin reconnaît le caractère périphérique de la Ville de Montréal, il ne la croit pas moins capable d'affirmer sa Biennale (Sloan 2002 : 123).

2.2.2. Une biennale, un *label* (la fondation de BNLMTL)

Lorsqu'on a demandé à Claude Gosselin si la Biennale de Montréal était une nouvelle étape au *Cent jours*, il répondit « qu'il [était] plus exact de parler de continuité » (J.-J. Bernier 1998 : 26), validant du même coup la division *protohistoire*, *histoire*, que nous avons utilisée afin de raconter l'histoire de la Biennale de Montréal. Pour récapituler, les *Cent jours d'art contemporain de Montréal* et le phénomène des biennales internationales d'art contemporain partagent les mêmes fondements : l'international, l'industrie culturelle et touristique, ainsi que l'événementiel et le spectaculaire. Parce qu'elle était la continuité des *Cent jours*, la Biennale de Montréal bénéficiait, d'une certaine manière, déjà des fondements propres aux biennales. Cela lui était avantageux dans sa quête de notoriété internationale. BNLMTL comptait s'imposer davantage et surpasser son prédécesseur dans la perspective où elle devait poursuivre à partir de là où s'était arrêté les *Cent jours* (Lupien 1997 : 6).

De ce fait, la direction de la Biennale de Montréal cherchait à rendre BNLMTL conforme à l'idéal des biennales internationales. C'est du moins ce qu'il laissait entendre dans les entrevues que nous avons étudiées. Par exemple, lorsque Jean-Jacques Bernier avait questionné Gosselin sur ce qui allait distinguer la Biennale montréalaise des autres grandes biennales internationales, le fondateur avait répondu par la théorisation de sa biennale idéale : « une structure d'accueil pour des artistes vivants de différentes générations reconnus et moins connus

et choisis par le commissaire selon un thème qu'il a prédéfini et qui, influençant le produit final, fait de l'œuvre exposée un travail actuel plutôt qu'un travail muséal » (J.-J. Bernier 1998 : 26). En 1998, alors qu'elle était un projet concret à la veille de sa réalisation tangible, BNLMTL avait été définie par les idées de la recherche, du développement et de la communication (Lupien 1997 : 6). Depuis le tout début, la Biennale savait donc le chemin qu'elle entrevoyait : « La Biennale de Montréal a pour objectif premier de provoquer une prise de conscience de l'importance du visuel dans la qualité des lieux privés et publics, de reconnaître le visuel comme moyen d'échange des idées et de l'apprécier comme témoin de l'imaginaire » (BNLMTL 1998 : 3). Le projet aspirait à regrouper le plus grand nombre d'institutions du milieu des arts visuels à Montréal et à incarner un tremplin vers l'international pour les artistes locaux : « On veut créer une masse critique, une grande fête de l'art contemporain qui couvre tous les aspects, y compris le marché commercial. Cela dit, on ne veut pas adopter une approche élitiste. On veut que les œuvres soient présentes dans la ville », avait expliqué Gosselin (Baillargeon 1997 : B10). Aspirant à une plus grande envergure, l'événement tentait de s'imposer davantage dans l'industrie du tourisme, dans le monde des affaires, auprès des gouvernements et des agences culturelles paragouvernementales. Ces objectifs et ces idéaux tributaires de l'ambition et de la vision de Gosselin laissaient entrevoir une série d'expositions bisannuelles grandioses, dignes de ce qu'offrent les plus grandes biennales.

La Biennale de Montréal est la continuité des *Cent jours*. Leur objectif et leur contenu sont semblables, mais leur périodicité est différente. Claude Gosselin avait bien annoncé que le battement de deux ans plutôt qu'un entre chacune des éditions de l'événement international allait permettre de meilleures réalisations. Mais cette périodicité bisannuelle est-elle le seul facteur mélioratif dans cette histoire? Autrement dit, le CIAC ne doit-il la continuité de son événement international de grande envergure qu'au précepte « bi » du terme *biennale*? Certainement pas. Car le terme autrefois singulier de « biennale » s'est forgé depuis la première manifestation bisannuelle à Venise. Le monde de l'art contemporain l'a caractérisé. Il est devenu pluriel, évoquant plusieurs de ces grands idéaux souhaités par les biennales, incluant celle de Montréal. Ainsi, en passant des *Cent jours* à une *biennale*, le CIAC et Montréal auraient plus que profité d'une périodicité moins essoufflante ; ils auraient profité du *label* de « biennale ».

La théorie de biennale comme *label* a certainement marqué, voire peut-être même expliqué la mutation des *Cent jours* vers la Biennale. Dans le cas montréalais, elle sera développée à la lumière de la rigoureuse réflexion que partage l'historienne de l'art montréalaise, Johanne Sloan, dans son article *Biennialism in Montreal* (2002). En 2002, la Biennale de Montréal en était à sa troisième édition. Maintenant qu'elle avait adopté le *label* de biennale, Sloan cherchait à savoir si Montréal faisait plus que jamais partie du monde cosmopolite de l'art. Car déjà en 1998, lorsque Claude Gosselin avait décidé d'adopter le *label biennale*, il avait du même coup proclamé le nouveau statut international de la ville de Montréal et son nouveau statut de grande ville du monde : « Comme Lyon, Changeai, Venise et d'autres grandes villes, Montréal a maintenant sa biennale internationale d'art contemporain » (Sloan 2002 : 3). Une telle proclamation en revient à dire que le *label* de biennale, à lui seul, permettrait à une ville, même périphérique, de rejoindre les plus importantes villes de la scène artistique internationale (Sloan 2002 : 125). Ainsi, Sloan perçoit dans la mutation des *Cent jours* vers la Biennale un « geo-culturally realigned » de la scène artistique internationale (Sloan 2002 : 4). Le *label* que représente le terme *biennale* fait que cette appellation est beaucoup plus influente et donc efficace dans le placement et la réussite de Montréal à l'international que l'était l'appellation des *Cent jours* : « l'appellation "biennale" semblerait magnifier la pertinence et le cachet contemporain d'un événement, tout comme le prestige de la ville qui la reçoit⁴² » (Sloan 2002 : 123). Parce qu'à Montréal, l'événement international et de grande envergure ne s'appelait plus dès lors les *Cent jours d'art contemporain de Montréal*, mais bien la Biennale de Montréal, toutes les chances de réaliser le réalignement géoculturel de Montréal étaient théoriquement réunies.

2.2.3. La réception de BNLMTL: présage d'un second renouvellement

Nous venons tout juste de discuter des théories interdépendantes de Claude Gosselin sur une Biennale montréalaise idéale et de Johanne Sloan sur le *label* de biennale à Montréal. Ces théories se sont-elles concrétisées au fil des sept éditions de la Biennale de Montréal ou en sont-elles restées abstraites? L'historienne de l'art fait remarquer que les biennales apparues dans les

⁴² Notre traduction (« The "biennial" appellation itself seems to magnify an event's contemporary relevance and cachet, while the prestige of the hosting city is also at stake »).

années 1990, décennie dans laquelle est arrivée la Biennale de Montréal (1998), sont reconnues pour avoir mis l'accent sur la relation entre l'art et les spécificités géographiques (Sloan 2002 : 125). La ville qui produit la biennale en devient donc un élément clé, voire même un protagoniste, et les artistes de cette ville représentent le sens de l'endroit et de l'identification locale. Cette caractéristique amène Johanne Sloan à interpréter les biennales comme des expositions créant la cartographie du monde, d'où la dimension utopique d'un tel rassemblement. Cette dimension utopique réside dans l'au-delà des frontières de la langue, des frontières ethniques et économiques qui se traduit par une compréhension commune des œuvres exposées, ce que l'historienne de l'art dénomme « aesthetic commonality » (Sloan 2002 : 125). Effectivement, la dimension utopique reconnue aux biennales transcende toutes les différences que l'humain s'est reconnues à travers ses différentes sociétés et cultures mondiales. Les biennales se proclament comme porteuse d'une rhétorique multiculturelle et cosmopolitaine.

Pour être de son temps et entrer rigoureusement dans la compétition de plus en plus féroce, la Biennale de Montréal devait exploiter avec brio la tension entre le local et l'international étudiée dans le premier chapitre du mémoire. La réussite de l'événement allait en dépendre puisque c'était ce que les critiques évaluaient à l'époque. La première édition de la Biennale de Montréal aurait pu bien s'en sortir grâce à son aspect de nouveauté qui avait amené les grands journaux artistiques internationaux à descendre dans les rues de Montréal et à rapporter à la presse internationale l'événement montréalais. Toutefois, ces derniers ont rapporté que la Biennale de 1998 n'a pas bien su afficher le local à l'international et déployer l'international au local, soit l'objectif premier de toute biennale. La plupart des critiques étaient désintéressés face à l'art local et c'est là qu'a échoué la première édition. En effet, certaines critiques reprochaient à la première édition de BNLMTL d'avoir trop exclu l'art québécois engagé, c'est-à-dire, l'art contemporain traitant de la scène politique et historique québécoise (Sloan 2002 : 128). Par exemple, en 1998, bien que la critique Eleanor Heartney ait reconnu le potentiel de BNLMTL dans le positionnement de ses artistes locaux sur la scène internationale, elle lui reprochait l'échec fondamental d'avoir exposé des œuvres locales trop peu engagées dans les conflits locaux et dans une rupture historique (Heartney 1999 : 51). Ce choix de BNLMTL, s'il en était un véritable plutôt qu'un simple hasard, pourrait s'expliquer par les tensions souverainistes, ethniques et les difficultés économiques qui frappaient le Canada à l'époque.

L'exposition du local à l'international ne fut pas la seule déception de la première édition. En 1998, outre Eleanor Heartney, les critiques Stéphane Aquin, Stéphane Baillargeon, Blake Gopnik, Henry Lehmann, Jean-Jacques Bernier, Stéphanie Bérubé et Jennifer Couëlle commentaient tous plus ou moins sévèrement le contenu et/ou la mise en exposition de la première édition de la Biennale de Montréal.

Globalement, la Biennale de Montréal sous la direction de Claude Gosselin ne connut jamais de grands succès dans les critiques. En 2004 et en 2007, des titres de critiques tels que *Un échec quasi-total* (Lévy 2004 : 31) et *Pas morte : c'est déjà ça* (Jérôme Delgado 2007 : 96) témoignent d'une situation qui s'est peu améliorée depuis ses débuts, bien que les critiques soient constamment partagées. Sans savoir qu'elle allait six années plus tard renouveler cette Biennale déjà à bout de souffle en 2007, Sylvie Fortin, la nouvelle directrice générale et artistique de BNLMTL depuis 2013, avait perçu à l'époque ce qu'elle confirma aussi en début de mandat à la Biennale : « Au bout du compte, [la Biennale sous Gosselin] fut davantage une biennale d'opportunités qu'un événement provocateur bien conçu basé sur des collaboration⁴³ » (Fortin 2007 : 52). Nous n'allons pas faire un état exhaustif de chacune de ces critiques, car même si certaines d'entre elles furent plus positives et élogieuses au fil des éditions, il reste que le contrepois des mauvais commentaires amena l'événement à un point critique : celui d'un second renouvellement indispensable.

Les critiques ont une part de responsabilité dans la réussite ou l'échec de l'événement qu'ils commentent et c'est un argument que soutient Claude Gosselin à sa défense. Ce dernier explique qu'en 1998, par exemple, les critiques locaux n'étaient pas à l'aise de commenter l'art d'ailleurs : « en se référant [aux critiques locaux], les seuls bons artistes étaient les Canadiens » (Sorenson 2011), un comble pour une biennale internationale. BNLMTL 2009 fut aussi victime des critiques pour une raison supplémentaire. Cette édition focalisait sur l'art technologique, un médium peu connu des critiques du moment, ce qui entraîna, une fois de plus, des commentaires négatifs (Sorenson 2011).

Les critiques n'auraient certainement pas été aussi sévères envers les premières éditions de la Biennale de Montréal si l'appellation *biennale* n'était pas un *label*, qu'elle ne renvoyait

⁴³ Notre traduction (« Ultimately, this is a Biennale of opportunity, rather than a tightly conceived, provocative event based in collaboration »).

pas directement à la prétention et à la réputation d'être international, événementiel, spectaculaire et grandiose à tout prix. Cela avait semé de grandes attentes. D'ailleurs, les mêmes critiques qui avaient décrié la première édition de la Biennale de Montréal avaient, précédemment à cela, publié des critiques qui témoignaient de la frénésie que suscitait l'attente du lancement de la Biennale de Montréal : « Un grand festival de l'art contemporain. Lancement de la première Biennale de Montréal » (S. Baillargeon) ; « The Cent jours [is] history ; long live the Biennale » (H. Lehmann) ; « Biennale. L'émerveillement et la magie sont au programme de l'événement » (B. Lamarche) ; « Un événement attendu : la première Biennale de Montréal » (S. Bérubé). Un grand enthousiasme peut provoquer de plus importantes déceptions. Il est vrai que Gosselin lui-même avait nourri cet enthousiasme en faisant une promesse digne de la prétention à laquelle est associé le *label* de biennale, comme le souligne Bérubé : « Au printemps dernier, Claude Gosselin, [...], promettait que sa première Biennale de Montréal serait un événement à la hauteur des plus grandes fêtes de l'art contemporain existant déjà sur la planète » (Bérubé 1998 : D16). Stéphane Baillargeon, déçu, avait répondu à cette promesse par une critique négative : « Le pari était de doubler la mise des *Cent jours d'art contemporain*, qui s'essoufflaient depuis quelques années, et surtout ajouter un excellent et réputé festival de calibre international à une métropole qui les multiplie jusqu'à plus soif. Pari raté. » (Baillargeon 1998 : A1). Gosselin se dit lui-même déçu face au mécontentement presque certain des Montréalais qu'il reconnaissait comme en droit de s'attendre à davantage devant un événement de ce type, devant le *label* de biennale (Jean-Jacques Bernier 1998 : 26).

Grandes attentes ou pas, l'historienne de l'art Rose-Marie Arbour décrit le « ton définitif et sans appel » (Arbour 1998 : A7). Parmi l'homogénéité des critiques amères, Rose-Marie Arbour est la seule à non pas acclamer la Biennale de 1998, mais à y écrire une critique qui se veut plus constructive. Elle y rappelle la périphérie du Canada. Si les biennales se veulent dépourvues de tout propos colonialiste, c'est pourtant ce motif toujours persistant qui confine certains pays jadis colonisés au statut de ville périphérique. Le Canada est un pays difficile pour l'art contemporain : l'absence d'un bassin adéquat de collectionneurs ne lui donne pas accès aux moyens financiers des grands pays occidentaux et l'argent est un facteur déterminant dans la réussite des biennales. De toute évidence, la Biennale de Montréal s'est toujours trouvée dans le besoin financier (Aquin 1998). La première édition de la Biennale n'avait pas reçu la subvention de 200 000\$ du Conseil des Arts du Canada, limitant le budget global à 1,5 million,

une maigre somme lorsqu'on parle de biennale internationale (Baillargeon 1998 : B10). Devant la fragilité causée par le caractère périphérique du Canada, Rose-Marie Arbour invite le milieu culturel – critiques, artistes, organisateurs d'événements – à être solidaires les uns aux autres et à travailler ensemble à une solution de rechange.

Pour acquérir une certaine notoriété, la biennale d'une ville périphérique doit être la réunion de grands noms importants de la scène artistique internationale. Montréal n'a toutefois pas présenté des artistes-vedettes de l'art contemporain, sauf quelques exceptions. Dans le même ordre d'idée, les commissaires de chacune des sept éditions n'ont jamais fait le poids des Hou Hanru, Chus Martinez, Carolyn Christov-Bakargiev ou encore Okwui Enwesor⁴⁴.

Alors que la fin des *Cent jours* avait connu des moments plus difficiles, la Biennale, ou plutôt le *label* idéalisé qu'elle représentait aux yeux de certains à cette époque, était vue comme salutaire. Or, de 1998 à 2011, les commentaires sur la Biennale de Montréal ont révélé que l'adoption du *label* de biennale ne suffisait pas à faire d'un événement une manifestation grandiose et reconnue à travers le monde. Il fallait aussi que d'autres éléments du gage de succès soient réunis. Comme les *Cent jours*, mais de manière plus amplifiée, la Biennale de Montréal avait tenté, durant ses sept éditions, d'intégrer la scène artistique internationale en réunissant quelques-uns de ces éléments. Par exemple, la Biennale était un événement éphémère présenté pendant un à deux mois. De plus, elle présentait plusieurs expositions qui prenaient place en dehors des lieux artistiques habituels, comme le Marché Bonsecours. Finalement, elle réunissait des artistes locaux et internationaux sous l'organisation d'un ou de plusieurs commissaires qui choisissaient le thème. En somme, elle avait timidement réuni les fondements des biennales internationales : l'événementialisation, la spectacularisation, l'industrie culturelle et l'internationalisation. Trop timidement probablement, puisque chacune des sept éditions a fait l'objet de critiques certes partagées, mais dont le ton à l'occasion sévère, déçu et négatif, laissait entrevoir un essoufflement imminent de la Biennale montréalaise. Ceux qui avaient assisté à la fin des *Cent jours d'art contemporain de Montréal* auront eu une impression de déjà-vu : la Biennale de Montréal avait besoin d'un renouvellement.

⁴⁴ Ces commissaires d'exposition font partie du circuit international des biennales. Ils renvoient à une image de commissaire-vedette (O'Neill).

2.3. Le renouvellement : la huitième édition, *L'avenir (looking forward)*, voit grand

La relation qu'entretient la Biennale de Montréal renouvelée avec l'ancienne est double : d'une part elle en est la continuité, d'autre part, elle en provoque la rupture. Un renouvellement se veut souvent la solution à une partie d'une situation qu'on n'estime pas idéale. Ainsi, une partie de la Biennale de Montréal était à approfondir, une autre à rejeter, à modifier. Comme nous venons tout juste de le voir, les dernières éditions de BNLMTL sous la direction de Claude Gosselin battaient de l'aile. Un renouvellement semblait nécessaire aux yeux du fondateur de la Biennale. Il préférait passer le flambeau et voir sa création reprendre vie, plutôt que de s'obstiner à rester aux gouvernails et la regarder sombrer. La huitième édition de BNLMTL, en 2014, *L'avenir (looking forward)*, est la première des trois éditions qui redonneront un nouveau souffle à la Biennale de Montréal. Une analyse plus critique de ce renouvellement sera entreprise dans le chapitre suivant, alors que le chapitre actuel s'en tiendra à une présentation factuelle de cette huitième édition de manière à inscrire le renouvellement dans la suite de l'histoire de la Biennale de Montréal.

2.3.1. La controverse

En 2008, s'ajoute un événement à Montréal : la Triennale québécoise. Produit par le Musée d'art contemporain de Montréal, cet événement artistique trisannuel avait pour mission de favoriser et de présenter des créations artistiques québécoises actuelles. Le fait qu'elle ait tout juste eu le temps de se déployer à travers deux éditions ne représenta pas un obstacle à une réception favorable. Ainsi, en 1998 la Biennale cherchait son souffle ; en 2011 elle en était à bout, tandis que se tenait à Montréal la deuxième édition de la Triennale.

Croyant à un nouveau départ, à une nouvelle ère, Claude Gosselin resta à la direction du CIAC, mais pas à celle de la Biennale. Il passa le flambeau de la direction de BNLMTL à Nicole Gingras, influente auteure et commissaire d'exposition dans le milieu de l'art au Québec. Mais peu après son arrivée à la tête de la Biennale, en août 2012, avec l'ambition d'en définir l'identité, Gingras démissionna en mars 2013. Dans les jours suivants, le 16 avril 2013, « une association inédite » entre la Biennale de Montréal et le Musée d'art contemporain de Montréal est publiquement annoncée (Communiqué de Presse de BNLMTL : 16 avril 2013). « Une

association inédite » qui allait se concrétiser dans une coproduction. En d'autres mots, la Biennale de Montréal allait dès lors bénéficier des ressources intellectuelles et financières du MACM. Ce faisant, ce fameux jumelage du 16 avril annonçait aussi « la mort », pour reprendre l'expression de certaines critiques (Mavrikakis 2013), de la Triennale québécoise. Le MACM n'avait pas les moyens de maintenir deux événements d'envergure et ce fut la Triennale *québécoise* qui dut laisser sa place, entre les murs du Musée, à la Biennale *internationale*. La décision fit couler beaucoup d'encre. Cette nouvelle très médiatisée se conclut par l'éclatement d'une controverse: un événement québécois ayant fait ses preuves et ayant connu un succès en seulement deux éditions devait disparaître au profit d'un événement international qui, en plus ou moins 15 ans, n'avait jamais véritablement su répondre aux attentes. Ce sont dans ces circonstances, sans directeur et dans la controverse, que débuta le renouvellement de la Biennale de Montréal. Nul besoin d'expliquer qu'entre transition et controverse, l'événement bisannuel avait dû faire relâche pour l'année 2013. La Biennale de Montréal souhaita ensuite repartir d'un nouveau souffle en 2014.

2.3.2. La formule

Devant composer avec un budget de 3,6 millions de dollars, l'édition 2014 de la Biennale de Montréal avait prévu se produire pendant 76 jours, du 22 octobre 2014 au 4 janvier 2015. Vu le succès de l'événement, c'est du moins la raison qu'on en a donné afin de peut-être camoufler un déficit à combler, une salle d'exposition à loger ou une prise de conscience de la période d'exposition trop courte, l'exposition fut partiellement prolongée jusqu'au 8 février 2015. Seules les salles d'exposition de la partie ouest du Musée d'art contemporain de Montréal furent conservées, ce qui totalisait 21 œuvres d'art. BNLMTL 2014 occupait plusieurs lieux de Montréal. Lieux d'exposition et lieux d'événements collatéraux confondus, la Biennale s'est déployée dans 19 endroits du centre-ville montréalais⁴⁵. D'est en ouest, BNLMTL avait choisi pour le spectateur un parcours partagé entre l'Université du Québec à Montréal et l'Université Concordia, deux universités montréalaises, dont les départements d'histoire de l'art furent

⁴⁵ Soit à l'Arsenal Art Contemporain, à la Fonderie Darling, à la Maison Fontaine, au Musée des beaux-arts de Montréal, à la Place Ville Marie, au Quartier des spectacles, chez Vox (centre de l'image), chez Arttexte, à la Cinémathèque québécoise, au Musée McCord, à la Parisian Laundry, au Quartier de l'Innovation, à l'Université du Québec à Montréal, au Centre canadien d'architecture, à la Gare centrale, à la librairie Formats, à la Place des Arts, à la SBC (galerie d'art contemporain) et à l'Université Concordia (Site officiel de BNLMTL 2014, « lieux »).

intellectuellement impliqués dans le renouvellement de la Biennale en y tenant certaines conférences.

La huitième édition de la Biennale montréalaise a organisé huit conférences, sept tables rondes, onze rencontres avec les commissaires et les artistes, deux jours de sommet et trois publications. Le renouvellement de la Biennale de Montréal offrait alors une richesse intellectuelle à Montréal non seulement par la tenue de l'exposition, événement principal, mais aussi par la tenue de ces événements collatéraux. L'un des plus importants a probablement été *Le sommet de l'avenir*, deux jours de conférences tenus au Centre canadien d'architecture, du 21 au 24 novembre 2014, et accessibles aux coûts de 50 dollars. L'équipe de la Biennale y voyait le paroxysme de ce tournant intellectuel pour BNLMTL. Si *Le sommet de l'avenir* était vu comme une activité majeure pour BNLMTL, il en alla autrement dans la réalité. L'événement fut très peu fréquenté et pas ou peu documenté. Il reste que l'idée ferme d'accompagner l'exposition bisannuelle de discussions, d'échanges et de réflexions sur le thème était présente avec *Le sommet de l'avenir*.

Les œuvres ont été exposées dans 14 des 19 lieux, dont le plus important et fréquenté fut le Musée d'art contemporain de Montréal. Le partenariat et la publicité lui étaient reliés et 70% des artistes de *L'avenir (looking forward)* y sont exposés, ce qui explique cet achalandage. Une impression générale se dégage du MACM : il paraît être la Biennale à lui seul. Les moins avertis se contenteront de leur visite au musée, disant avoir vu la Biennale. Il devenait facile d'oublier les autres endroits ; les artistes exposés dans ces autres lieux l'ont ressenti, les critiques l'ont évoqué. Malgré leur rattachement commun à la Biennale de Montréal, ces lieux étaient indépendants les uns des autres et leurs dates n'étaient pas nécessairement accordées avec celles de l'exposition au MACM.

Au Musée d'art contemporain de Montréal, le vernissage s'est déroulé en deux temps. Il eut la soirée de préouverture, le 21 octobre, au coût de 150\$. Puis, le vernissage sous invitation le 22 octobre, date où la nouvelle Biennale de Montréal ouvrait ses portes au public montréalais et international. Le succès indéniable du vernissage démontrait que la décision du renouveau de la Biennale était la bonne décision pour assurer la vitalité de l'art actuel à Montréal.

À qui est dû ce succès relatif ? À un ensemble de facteurs, certes. Mais d'abord à l'équipe de *L'avenir (looking forward)* qui, pourtant, a connu un processus de formation laborieux depuis

2011, un processus qui ne laissait en rien présager d'un quelconque succès. En effet, le dénouement fut parsemé de rebondissements s'accordant mal avec l'énergie souhaitée pour le nouveau souffle de la Biennale. La démission de Nicole Gingras en mars 2013 était inquiétante tout comme l'arrivée tardive de sa remplaçante, Sylvie Fortin, seulement en juillet de la même année. Une fois le partenariat établi entre le MACM et BNLMTL, on greffa deux conservateurs du Musée d'art contemporain de Montréal à l'équipe commissariale qui avait été organisée par Claude Gosselin avant qu'il n'en soit déchargé. C'est ainsi que Mark Lanctôt et Lesley Johnstone, conservateurs au MACM depuis 2006 et 2007, joignirent dès avril 2013, Gregory Burke et Peggy Gale, ex-commissaires de certaines des éditions passées de BNLMTL. Ces quatre co-commissaires, nombre d'ailleurs plutôt inhabituel parce qu'élevé pour un commissariat de direction de biennale, durent composer ensemble avant même l'arrivée tardive de leur directrice générale et artistique Sylvie Fortin, conservatrice et ancienne directrice générale et éditrice en chef du magazine international *Art Papers* à Atlanta. Autour de ce noyau commissaires-directrice générale et artistique gravitait une équipe comptant une quinzaine de personnes dont environ cinq stagiaires provenant de l'UQAM, de l'Université de Sherbrooke et de l'OFQJ (Office franco-québécoise pour la jeunesse). Il faut donc retenir que la huitième édition de BNLMTL a été réalisée en deux poussées, sous des équipes encore en constante mutation de 2011 à 2014. Le titre et le thème, *L'avenir (looking forward)* a été trouvé, concrétisé et vulgarisé par Gregory Burke avant que l'équipe définitive ne soit entièrement formée.

2.3.3. La thématique et le contenu

Cette thématique qui porte sur *L'avenir (looking forward)* rappelle le communiqué de presse de l'événement qui se présentait comme un prophète annonçant un futur prometteur : « En 2018, BNLMTL sera un des événements-références internationaux qui positionnera Montréal en tant que destination-découverte incontournable pour l'art contemporain » (Communiqué de presse de BNLMTL : 6 mai 2014). C'est en effet un heureux hasard que le titre de l'exposition ait à voir avec l'avenir : un espoir pour ce qui est à venir, un regard tourné vers demain.

La formulation du titre et du thème de la huitième édition de BNLMTL, *L'avenir (looking forward)*, peut paraître, à première vue, simpliste et superficiel, pour ne pas dire puéril. Mais sous les apparences se trouve effectivement un sens plus profond fondé dans les références

philosophiques, historiques, linguistiques auxquelles il renvoie. *L'avenir*, la composante francophone du titre, provient du concept de Jacques Derrida, philosophe incontournable, qui définit l'avenir comme le futur imprévisible, inconnu, bref, comme ce qui est à venir (*à-venir*). Ce concept derridien est devenu la problématique qui a motivé le thème proposé par Gregory Burke : la croissance d'une dépendance à un futur prévisible et connu, les progrès de l'économie et les expériences du monde déjà prédites (Table ronde des commissaires : 20 octobre 2014). Quant à la composante anglophone du titre, au-delà du jeu linguistique anglais-français qu'elle amène, propose cette fois une vision plus optimiste du futur : *look for something*. Cela évoque le principe d'être à un endroit et d'imaginer un autre lieu, d'autres possibilités. Pour le dire autrement, c'est l'art de spéculer et de constater l'éventuel.

Le champ lexical défini de la sorte amène certains des artistes de *L'avenir (looking forward)* à explorer « les impasses du modernisme et [à] examine[r] les répercussions actuelles des modèles des sociétés utopistes qui ne se sont jamais concrétisées » (BNLMTL 2014 : thématique). À côté de ces définitions du champ lexical de l'avenir, d'autres artistes remettent en cause cet avenir, se sentant dépourvus face à ce point de non-retour. En somme, *L'avenir (looking forward)* est un titre, un thème, qui permet de traiter autant des questions d'économie que d'identité, de vie privée, d'environnement, ou de l'emprise de la technologie sur les humains.

Le thème englobe donc une multiplicité d'options, tout comme il permet l'exploitation de matériaux et de pratiques artistiques diversifiés : l'exposition rassemblait des artistes travaillant en cinéma, en vidéo, en sculpture, en photographie, en peinture, en performance et en installation. De manière générale, les commissaires semblent avoir privilégié des œuvres utilisant la technologie plutôt que des matériaux nobles. Le vidéo a été le médium de prédilection de *L'avenir (looking forward)*. Les œuvres d'art vidéo requièrent un temps d'observation généralement plus long que le 30 secondes de moyenne habituelle auquel se soumet le visiteur dans l'observation d'une œuvre. *L'avenir (looking forward)* fut une exposition difficile à survoler, appelant plutôt à une visite approfondie. En d'autres mots, sur un ton factuel et non pas critique, la huitième édition de BNLMTL fut dense et longue à visiter. C'est une densité explicable en raison des nombreuses œuvres vidéos et du thème pluriel, sûrement, mais aussi peut-être du grand nombre d'œuvres présentées au musée, plus d'une centaine, exposées dans

un périmètre quant à lui plutôt restreint. Il est vrai que le MACM est reconnu pour l'étroitesse de ses lieux d'exposition. On se rappelle que quelque temps avant le partenariat, le MACM avait le projet d'un agrandissement qui a ensuite été reporté.

Tous lieux confondus, *L'avenir (looking forward)* est l'exposition de 150 œuvres, dont 25 ayant été commandées pour la huitième Biennale de Montréal. Cela représente 50 artistes et collectifs, dont 25 sont canadiens et 16 québécois. BNLMTL 2014 totalise le rassemblement de 22 pays.

Ces plus récents moments de la Biennale de Montréal que nous venons de raconter montrent que son renouvellement s'inscrit réellement dans la continuité de sa genèse qui s'accordait avec le phénomène des biennales. Effectivement, on voit que le renouvellement de BNLMTL, comme sa protohistoire, a été motivé par des aspirations à l'internationalisation, à l'industrialisation culturelle et touristique ainsi qu'à l'événementialisation et à la spectacularisation. Or, si le renouvellement de la Biennale de Montréal est la continuité de sa genèse, elle en est aussi la césure par souci de progrès. En d'autres mots, par son renouvellement, BNLMTL cherchait à amplifier les critères d'évaluation du phénomène des biennales de manière à entrer de pieds fermes dans la compétition des grandes biennales internationales d'art contemporain.

Chapitre 3. Questionner le nouveau souffle de la Biennale de Montréal

Dans ce troisième et dernier chapitre, bien que le renouvellement de la Biennale de Montréal – celui de 2014 – ait été présenté dans le précédent chapitre, nous nous y attarderons de nouveau, cette fois plus longuement, étant donné la place centrale qu’il occupe dans la problématique du présent mémoire, et cette fois dans un souci analytique plus qu’historique. Cela permettra de dégager les divers enjeux auxquels BNLMTL a dû faire face dans sa quête d’intégration du phénomène des biennales et de répondre ainsi de manière plus éclairée à la problématique du mémoire. Ce retour sur le renouvellement sera suivi de l’analyse comparée de la nouvelle formule de la Biennale de Montréal et du phénomène des biennales. Par cette comparaison, nous chercherons à savoir si la Biennale de Montréal 2014 et son élan vers un renouveau ont procédé à une accentuation des critères d’évaluation du phénomène des biennales suffisante afin de répondre à son objectif de se situer parmi les quinze meilleurs événements artistiques de ce type. Mais d’abord, puisque les écrits médiatiques de BNLMTL constituent un objet de notre analyse, il faut comprendre la place qu’occupent les médias dans l’univers des biennales internationales d’art contemporain.

3.1. Les écrits médiatiques et le phénomène des biennales : un objet d’analyse de la nouvelle Biennale de Montréal

De manière générale, les médias qui commentent objectivement ou subjectivement les biennales sont vecteurs de leurs critères d’évaluation, comme le précisent les propos du spécialiste des communications Franchon Deflaux : « [les revues spécialisées opèrent] dans le processus de légitimation des biennales. C’est parce qu’ils sont des “dispositifs de représentation” que les discours des revues sont performatifs : ils construisent le pouvoir des biennales, qui ne leur préexiste pas » (Deflaux 2008 : 19). Le prestige d’une biennale est déterminé par rapport au nombre de commentaires élogieux parus dans les journaux, les revues spécialisées, les blogues et les réseaux sociaux, renchérit l’historien de l’art Paul Ardenne

(2003 : 42). Aux yeux des organisateurs de biennales, ce « souci de prestige » acquerrait presque autant d'importance que le contenu de leurs expositions, comme il l'exprime (2003 : 42). Cela amène les biennales à solliciter des journalistes précédemment ciblés et à évaluer les mentions médiatiques comme une valeur ajoutée à leur équation de réussite. Si toutes les revues ont une action performative, certaines d'entre elles en restent au stade de diffusion et d'autres atteignent celui de « production active de légitimité » (Deflaux 2010 : 138-139). Ce sont ces dernières qui intéressent les biennales. Parce que les biennales sont, ou du moins se veulent des institutions globales, nous pouvons déduire que les revues « productrices de légitimité » se doivent d'être identifiées à l'échelle globale (Deflaux 2010 : 138). Paul Ardenne soutient toutefois que la mise en valeur d'une biennale via les plateformes médiatiques peut aussi favoriser l'art de la localité. Conséquemment, les journalistes et critiques locaux gagnent à parler de la biennale régionale afin d'améliorer la vitalité de la scène culturelle de leur région.

Nous constatons que ces ressources médiatiques sont non seulement les seules dont nous disposons, mais qu'elles reflètent directement l'édition 2014 de la Biennale montréalaise. Parce qu'elle n'a pas véritablement fait l'objet d'analyses universitaires, nous proposons, dans le présent chapitre, un examen de la fortune critique de BNLMTL 2014, constituée de ressources documentaires tirées de journaux quotidiens et autres publications populaires, pour faire une « enquête de terrain » : cet ensemble de ressources documentaires nous sembla être un choix plus judicieux que, par exemple, la conduite d'entrevues. Cela n'aurait que constitué un ajout aux nombreuses ressources documentaires encore dépourvues d'analyses. C'est pour leur capacité à opérer dans le processus de légitimation des biennales que les mentions médiatiques de la nouvelle Biennale de Montréal constituent un corpus pertinent à analyser dans le cadre d'une comparaison entre la nouvelle Biennale de Montréal et le phénomène des biennales. En d'autres mots, le nombre, le type, la valeur et le contenu de ces mentions médiatiques rapportent les objectifs et les concrétisations de la nouvelle Biennale de Montréal.

3.2. Le renouvellement de la Biennale de Montréal (2014) : regard analytique

3.2.1. La vision du renouvellement : miser sur l'international

Tel que vu dans les deux précédents chapitres du mémoire, le désir de renouveau s'est manifesté plus d'une fois au fil de l'histoire de la Biennale de Montréal. La dernière tentative de renouvellement est de loin la plus marquée étant donné l'envergure des changements planifiés et exécutés. Au fil de l'histoire de BNLMTL, ce sont donc plusieurs acteurs qui lui ont souhaité un nouveau souffle, tous selon leur propre vision. Claude Gosselin et Nicole Gingras entrevoyaient certes pour la Biennale un futur prolifique sur le plan international, mais sans y compromettre la vitalité de la scène artistique québécoise ; leur priorité était d'offrir aux Montréalais et aux Québécois un événement qui leur ressemble en proposant, entre autres, une juste représentation des artistes de « chez nous » (Burke et Gale 2012). Tandis que le récent renouvellement, celui présentement étudié, de par son objectif d'intégrer le phénomène des biennales, aspire surtout à l'international (global).

Une biennale qui se renouvèle, se restaure, se réactualise, signifie inévitablement qu'il s'agit d'une biennale qui s'estime en marge du phénomène des biennales et qui cherche à se repositionner afin de l'intégrer pleinement. Or, depuis les années 1980, la prolifération mondiale des biennales et la compétition ne cessent d'augmenter, ce qui complexifie l'établissement et/ou la réorganisation d'une biennale. Par exemple, face à son désir d'installer une nouvelle biennale, la ville de Bergen a cru nécessaire de réfléchir à l'avènement d'une autre biennale, à Bergen ou ailleurs, dans ce contexte de prolifération continue. Tel qu'évoqué en introduction, la *Bergen Biennial Conference* de 2010 ainsi que son important produit dérivé, l'ouvrage *The Biennial Reader* (2010), traduisent la complexité d'installer et d'affirmer une nouvelle biennale dans le contexte actuel de prolifération d'événements de ce type, complexité à laquelle la Biennale de Montréal ne peut échapper face à son désir de renouvellement.

Or, la directrice Sylvie Fortin ne semble pas nécessairement percevoir cette complexité comme un obstacle au renouvellement de BNLMTL, et ce, malgré la controverse et le peu de temps dont disposait l'équipe tardivement constituée pour monter la huitième édition. Sa vision est tout autre, elle y perçoit plutôt une occasion en or : « Comme biennale, on est le petit

nouveau et on a une opportunité, dit-elle. Il n’y a pas de biennale importante en Amérique du Nord. Santa Fe se cantonne dans une optique des Amériques. La Biennale du Whitney est celle de l’art américain. Montréal a la force et la capacité d’attirer les gens. C’est maintenant qu’il faut prendre la place, sinon, un autre le fera » (Clément 18 octobre 2014). L’optimisme de la nouvelle directrice générale et artistique de l’événement est réitéré par ses paroles lorsqu’elle annonce publiquement, dans le communiqué de presse du 6 mai 2014, qu’ « en 2018, BNLMTL sera un des “événements-références internationaux” qui positionnera Montréal en tant que “destination-découverte incontournable pour l’art contemporain” » (Communiqué de presse de BNLMTL: 6 mai 2014). Percevoir la Biennale de Montréal de la sorte l’apparente, ou du moins cherche à l’apparenter, aux plus influentes biennales telles que celle de Venise, de Sao Paulo, d’Istanbul, etc. En fait, en annonçant son renouvellement, BNLMTL annonce du même coup sa quête de ressembler davantage aux plus influentes biennales de la planète. Autrement dit, elle s’offre elle-même en comparaison avec les plus grandes biennales de la scène artistique internationale afin de démontrer la pertinence de sa tenue, ce qui appuie notre hypothèse selon laquelle la nouvelle BNLMTL s’est définie par rapport aux critères d’évaluation que se sont données les biennales établies et influentes entre elles.

Face à la monumentalité de la tâche, ce renouvellement de la Biennale de Montréal n’est pas le projet d’une seule édition, mais bien de trois. Il s’agit d’un plan lancé en 2014 et censé atteindre son objectif en 2018. La directrice Sylvie Fortin souhaitait en 2014 installer la Biennale montréalaise dans l’imaginaire des gens en véhiculant l’idée que son accomplissement est important. En d’autres mots, elle désirait que l’édition 2014 signale « qu’il se passe quelque chose » à Montréal et que c’est à surveiller (Ledoux 16 octobre 2014). Le communiqué de presse du 6 mai 2014 précise qu’il s’agit de « la première édition dans le positionnement de BNLMTL comme référence dans le réseau des biennales internationales » (Communiqué de presse de BNLMTL : 6 mai 2014). La directrice confirme ensuite aux médias que cette première étape fut accomplie, étant donné l’attente – avec appréhension négative ou avec enthousiasme – impatiente du public à l’endroit de la *nouvelle* Biennale de Montréal (Ledoux 16 octobre 2014). L’objectif de l’édition 2014 étant accompli, celle de 2016 peut ainsi espérer se voir atteindre son but : « En 2016 on continuera sur notre lancée et on visera plus haut, avec des collaborations plus larges », entrevoit Sylvie Fortin (Delgado 7 mai 2014 : B07). En 2016, l’objectif est de faire rayonner, d’exploiter et d’affirmer l’ensemble du milieu artistique et du milieu académique

qui occupent tous deux une place centrale à Montréal (Delgado 7 mai 2014 : B07). Dans l'optique de Sylvie Fortin, l'édition 2016 atteindra un plus large public. Si elle se dit satisfaite d'avoir pu attirer des « gros canons » pour la huitième édition, elle croit impératif, en 2016, d'attirer plus de soutien étranger afin de réellement montrer l'exportation des pratiques artistiques, d'écritures et de commissariats québécois (Delgado 7 mai 2014 : B07). Cela représente pour la directrice une mesure de succès qui n'est pas sans rappeler notre description du phénomène des biennales. Face à ce dynamisme, Sylvie Fortin croit que le regret des absents de la seconde édition les mènera à planifier leur visite de l'édition suivante ; c'est à ce moment qu'une biennale devient un incontournable, croit la directrice de BNLMTL (Ledoux : 16 octobre 2014). Ce serait aussi à ce moment que la Biennale de Montréal cesserait de se définir comme un renouvellement, pour désormais se définir *par* ce renouvellement. En effet, en 2018, BNLMTL souhaite atteindre l'objectif final de ce nouveau en trois étapes qui consiste à faire de la Biennale de Montréal un événement incontournable dans le monde (Delgado 7 mai 2014 : B07).

3.2.2. La Triennale québécoise : miser sur le local

À priori, la Triennale québécoise n'a jamais cherché à faire compétition avec la Biennale de Montréal. De 2008 à 2011, la Biennale et la Triennale évoluèrent parallèlement, chacune occupant un lieu et nourrissant un mandat bien à lui : la Biennale, dispersée dans le tissu urbain métropolitain, est axée sur l'international et l'événementiel ; la Triennale, exposition muséale, est axée sur le local et la recherche scientifique. Or, l'impossibilité pour le Musée d'art contemporain de Montréal de tenir deux événements de type méga-exposition se conclut par l'annulation de la Triennale québécoise. Il est alors insensé d'écrire un mémoire sur le renouvellement de la Biennale de Montréal sans tenir propos sur la défunte Triennale québécoise. Cela, d'une part du fait que sa disparition est à l'origine de la fameuse controverse ayant frappé BNLMTL 2014 et, d'autre part, parce ce qu'il nous faut mieux comprendre pour quelles raisons sa disparition causa cette controverse et quels en sont les enjeux par rapport au renouvellement de BNLMTL.

La Triennale québécoise est la création et la production de l'équipe du Musée d'art contemporain qui était en place en 2008 sous la direction de Marc Mayer. Au moment du lancement de la première édition qui avait pour « phrase exploratoire » le titre *Rien ne se perd*,

*rien ne se crée, tout se transforme*⁴⁶, la page web du MACM promeut l'événement avec fierté : « Le Musée d'art contemporain marque un grand coup cet été en présentant la première édition de [l]a Triennale québécoise [...]. Il s'agit d'une des plus ambitieuses expositions d'art contemporain québécois et l'une des plus grandes expositions de l'histoire du Musée » (Site web officiel du MACM : Triennale québécoise 2008).

Dans le catalogue d'exposition de la première édition de cet événement trisannuel, le directeur a décrit les objectifs qui dessinaient du même coup les motivations et surtout la pertinence du projet. Le but fondamental de la Triennale était de célébrer « nos » artistes québécois, qui, selon Marc Mayer, méritaient une telle acclamation depuis déjà longtemps (Bélisle 2008 : 11). Reconnaisant Montréal comme berceau de la plus grande concentration d'artistes au Québec et reconnaissant le respect que peut inspirer l'art produit ici, au Québec, l'équipe du musée a cru important de créer la Triennale québécoise (Bélisle 2008 : 11). Les conservateurs avaient l'espoir de propager l'ouverture et la fierté de cette culture artistique québécoise : « Les œuvres témoignent de la vivacité de l'art québécois, de son foisonnement et de sa pertinence » (Site officiel du MACM : La Triennale québécoise 2008). En effet, en 2008, la Triennale a exposé 135 productions artistiques québécoises. Le déploiement et l'envergure de l'événement sont tels qu'on rapporte, dans le communiqué partagé par le Musée, qu'il s'agit de la première exposition qui occupe l'entièreté des salles du MACM (Site officiel du MACM : La Triennale québécoise 2008).

En 2011, la deuxième édition, qui sera aussi la dernière de la Triennale, propose l'exposition intitulée *Le travail qui nous attend*⁴⁷. Paulette Gagnon, alors directrice du Musée d'art contemporain de Montréal, réitère des propos similaires à ceux de son prédécesseur, qui expriment tout autant la pertinence de la Triennale québécoise à Montréal (Fraser 2011 : 9). L'avant-propos du catalogue et le communiqué de presse affirment que la Triennale québécoise est devenue l'une des manifestations artistiques les plus importantes et les plus attendues de la

⁴⁶ Les commissaires Josée Bélisle, Pierre Landry, Mark Lanctôt et la conservatrice en chef, Paulette Gagnon, ont agi à titre de commissaires de la première Triennale, tandis que Lesley Johnstone, également conservatrice, était la coordonnatrice du projet qui pris place entre les murs du Musée d'art contemporain de Montréal du 24 mai au 7 septembre 2008.

⁴⁷ La conservatrice en chef, Marie Fraser, et les conservateurs Lesley Johnstone, Mark Lanctôt, François LeTourneux et Louise Simard ont agi à titre de commissaires de cette exposition, avec Marjolaine Labelle à la coordination du projet qui prit place entre les murs du Musée d'art contemporain de Montréal et sur la Place des spectacles du 7 octobre au 6 novembre 2011.

saison (Fraser 2011 : 9 ; Communiqué de presse : 6 octobre 2011). La Triennale québécoise de 2011 a fait bon usage du spectaculaire avec l'œuvre « magistrale » de Rafael Lozano-Hemmer qu'elle présenta en partenariat avec le Quartier des spectacles sur la Place des Festivals (Musée d'art contemporain de Montréal : Triennale québécoise 2011). Le communiqué de presse de l'événement termine en promouvant les *Vendredi Nocturnes de la Triennale*, le catalogue, les rencontres avec les artistes, le Salon de lecture et vidéo et les ateliers de créations et visites, bref, plusieurs événements collatéraux à l'exposition elle-même qui traduisent l'envergure de l'événement trisannuel montréalais.

Dans le premier chapitre du mémoire, nous avons fait état de la réalité centre/périphérie et de la tension entre le local et l'international qui caractérisent le phénomène des biennales. Ces caractéristiques ont préoccupé le co-commissaire des deux éditions de la Triennale, Mark Lanctôt, qui en relève les problèmes multiples et complexes dans ses écrits destinés aux catalogues d'expositions des deux éditions de la Triennale. En 2008, prenant conscience de l'ampleur de l'événement de « relativement grande échelle » (Lanctôt 2008 : 35) et de la dénomination même de l'événement – Triennale – le co-commissaire apparente la manifestation québécoise aux biennales internationales d'art contemporain. À l'opposé, il constate la québécity – le régionalisme – de l'événement trisannuel par rapport à l'internationalisme qui caractérise la grande majorité de ces événements artistiques bisannuels. Cela l'amène à se questionner sur la signification d'une triennale *québécoise* en termes de régionalisme et de cosmopolitisme: « [...] dans le contexte actuel des grandes manifestations internationales d'art contemporain comment une institution comme le Musée d'art contemporain de Montréal peut-elle se permettre de produire une exposition triennale composée entièrement d'art local ? » (Lanctôt 2008 : 35). La Triennale québécoise a effectivement opté pour l'exclusion d'artistes internationaux. Toutefois, cette décision ne compromet pas pour autant une exposition hétérogène comme le démontre la réponse que propose Mark Lanctôt à son propre questionnement en 2008 :

Dans le contexte de la Triennale québécoise, l'artiste invité international – l'Autre – ce prisme à travers lequel le public local aurait bénéficié d'une nouvelle perspective sur le monde, est remplacé par un artiste dont le caractère local, contrairement à la croyance populaire, ne fait pas forcément entrave à une perspective internationale : [...]. L'autre ne se trouve pas seulement “là-bas”, à l'extérieur de nos frontières, mais aussi (tout particulièrement) dans le contexte du

cosmopolitisme et de la migration “ici” intégré à notre vie quotidienne (Lanctôt 2008 : 36).

En usant du cosmopolitisme, la Triennale québécoise met de l’avant l’une des particularités les plus importantes de Montréal tout en entretenant une différence par rapport aux autres biennales et triennales de la scène artistique internationale. Il s’agit également, pour la Triennale québécoise, de s’inscrire dans le réseau international qui caractérise toute manifestation artistique ponctuelle et récurrente. Et si la Triennale québécoise n’exposait pas des artistes internationaux, non moins en était son but d’attirer le regard étranger sur ses expositions et de lui présenter le dynamisme culturel montréalais : « [...] nous aurons contribué au prestige du Québec à ses propres yeux et à la cause de Montréal, dont nous réaffirmons ici qu’elle est un centre culturel unique et dynamique, un centre d’attraction mondial » (Bélisle 2008 : 22).

Mais voilà qu’en 2011, au moment de la seconde et dernière édition de la Triennale québécoise, les questionnements relatifs au régionalisme et au cosmopolitisme évoqués par Mark Lanctôt refont surface, et cette fois ils sont plus nombreux et plus complexes. Dans son texte du second catalogue d’exposition, le co-commissaire soulève le propos du critique d’art David Hickey, qui croit que les biennales internationales sont désormais des événements cosmopolites et l’idée qu’elles promeuvent l’identité régionale ne serait plus qu’une perversion (Lanctôt 2011 : 49). Cela mène le MACM à un questionnement qui va dans le même sens que le paradoxe que nous avons évoqué antérieurement sur la réalité centres/périphéries présente au sein du phénomène des biennales : « Les biennales ne marginaliseraient-elles pas les différences que les préoccupations artistiques locales affichent par rapport à une esthétique mondiale établie [...], en devenant ainsi un outil de normalisation de ces préoccupations ? » (Lanctôt 2011 : 49). D’un autre côté, on pourrait aussi penser que lorsque ces expositions regroupent au contraire l’art international, les productions qui y sont rassemblées ont tendance à être normalisées sous un même style que l’on peut considérer comme globalisé.

Dans son texte dédié au catalogue d’exposition, Mark Lanctôt soulève plus de questionnements que de réponses. Toutefois, il termine en mutant l’ensemble de ces interrogations en une seule à laquelle les œuvres de l’exposition de la deuxième Triennale québécoise allaient répondre : « Comment les liens qui unissent les biennales à un art qui serait à la fois l’illustration de l’esprit du temps et l’agent qui contribue à son instauration se situent-

ils par rapport au sentiment d'une identité régionale si l'approche de l'exposition est déterminée par la géographie? » (Lanctôt 2011 : 51). Ceci illustre à la fois la pertinence de la Triennale québécoise, mais aussi la complexité qu'elle représentait en termes de souci identitaire régional dans le contexte international.

Comme les biennales, la Triennale a consolidé la tension entre le local et l'international (le global), elle a fait événement pour ses artistes et son public québécois, elle a été spectaculaire avec l'œuvre *Intersection articulée. Architecture relationnelle 18* (2011) de Rafael Lozano-Hemmer (Figure 4), entre autres, et elle a été une excellente vitrine pour la Ville de Montréal, pour le Québec et pour leur industrie culturelle. La Triennale a été pour Montréal ce qu'une biennale aurait pu être, mais avec une conscience identitaire locale plus affinée, que plusieurs jugent essentielle au Québec.

Les conservateurs du MACM ayant travaillé aux deux éditions de la Triennale québécoise et à la huitième édition de la Biennale de Montréal, Mark Lanctôt et Lesley Johnstone, perçoivent pourtant comme très éloignées la Biennale et la Triennale⁴⁸. Leur essai, écrit conjointement et paru dans la publication de la table ronde organisée par Barbara Clausen, témoigne, à travers un ton diplomatique, de leur regret, pour ne pas dire leur incompréhension et leur mécontentement, face à la disparition de leur création qu'a été la Triennale québécoise (Lanctôt et Johnstone 2015 : 66-68). Selon eux, la Triennale se voulait un travail de terrain de longue durée, c'est-à-dire une manière de faire qui s'agençait avec le type de travail de recherche effectué au MACM. La Biennale est, selon eux, un travail plus superficiel en partie en raison des équipes changeantes au fil des éditions bisannuelles. Ils soutiennent également l'idée que s'il était correct de produire la Triennale québécoise à l'intérieur du musée d'État qu'est le Musée d'art contemporain de Montréal, il semble moins naturel de le faire pour la Biennale de Montréal (Lanctôt et Johnstone 2015 : 67). Nous reviendrons sur cette question de la muséification de la Biennale ultérieurement.

Pour conclure cette partie sur la Triennale québécoise, il importe de noter le caractère exclusivement québécois de la Triennale et le besoin qu'elle combla à cet égard. Il importe également de noter le franc succès qu'elle obtint en seulement deux éditions. Finalement, si pour

⁴⁸ Cette perception va au-delà de la question de la représentativité québécoise au sein des expositions respectives.

la Triennale, la décision de n'exploiter que des productions artistiques régionales amena maints questionnements, elle parut être pour le public une décision pertinente, à en évaluer la controverse qui survint suite au retrait de la Triennale *québécoise* en faveur de la Biennale *internationale* au MACM.

3.2.3. La controverse : mort à la Triennale, vie à la Biennale

L'examen de la Triennale québécoise permet de prendre pleinement conscience de son caractère local par rapport au caractère international de la Biennale de Montréal. D'emblée, ce sont donc le local et l'international qui se sont affrontés dans cette controverse causée par le remplacement de la Triennale par la Biennale. La proportion d'artistes québécois par rapport à celle d'artistes étrangers présents au sein de la Biennale a semé l'inquiétude. Critiques, journalistes, professionnels du milieu et publics étaient craintifs de voir disparaître avec la Triennale québécoise les interventions favorisant le développement, la production et la présentation d'artistes québécois, d'autant plus que la Triennale québécoise en avait démontré, en seulement deux éditions, la pertinence et l'importance.

Ce sont d'abord les démissions de Paulette Gagnon et de Marie Fraser, du Musée d'art contemporain de Montréal, et de Nicole Gingras, de la Biennale de Montréal, qui conduisirent la Biennale de Montréal dans la controverse. Il s'agit de trois personnalités du monde de l'art québécois ; et ces départs presque simultanés pouvaient créer un climat d'incertitude, ce qui s'est traduit dans les journaux quotidiens et les blogues. La nouvelle directrice générale et artistique de la Biennale de Montréal, Sylvie Fortin, s'est rapidement dite détachée de la controverse causée par la substitution de la Triennale à la Biennale : « Ce n'était pas mon histoire. Je ne veux pas prétendre qu'elle l'est. Je suis arrivée complètement fraîche. La seule chose à laquelle je peux prétendre, c'est l'avenir » (Ledoux : 16 octobre 2014). Un tel sentiment démontre que la direction de la Biennale montréalaise a été accordée avec les ambitions internationales, voire globales, du renouvellement. Bien qu'il ne s'agisse que d'hypothèses, nous avançons que ces incertitudes et leurs effets s'avèrent assez bien fondés vu le scandale que les démissions causèrent dans les médias. En fait, elles semblent avoir été le tremplin pour l'éclatement de la controverse. Suite à ces démissions et à cette nouvelle mise en poste, la crainte de voir diminuer la représentation d'artistes québécois dans le désormais seul et unique méga-événement d'art contemporain à Montréal était palpable dans la majorité des médias locaux.

La polémique a véritablement éclaté lorsque les critiques et les journalistes ont rapporté ces craintes dans les médias. Le critique Nicolas Mavrikakis a sans aucun doute été le plus radical sur la question de la substitution de la Triennale québécoise.

Mais en résumé, disons les choses plus clairement, la Biennale de Montréal s'offre le cadre et les infrastructures du Musée d'art contemporain à l'automne 2014 et la Triennale d'art québécois est, quant à elle, bel et bien morte. On nous promet certes une augmentation du contenu canadien dans la Biennale, avec 75 % des artistes (mais sans que l'on sache le pourcentage d'artistes québécois) et 25 % d'artistes internationaux, mais il en est fini de la Triennale et de sa quarantaine d'artistes d'ici qui étaient présentés au MAC (Mavrikakis 17 avril 2013).

L'invitation à « réagir à la disparition de la Triennale québécoise » qu'a lancée Nicolas Mavrikakis à la fin de son billet « Feu la Triennale d'art québécois » dans le journal *Voir* suggère qu'il a en partie nourri la controverse, car par après, d'autres critiques et journalistes ont appuyé et propagé ce même ton vis-à-vis la Biennale de Montréal, ce qui mena à la polémique.

De plus, comme causes de la controverse s'ajoute la crainte, chez les critiques, journalistes, artistes et professionnels du monde de l'art, du principe même des biennales internationales d'art contemporain. Effectivement, l'historienne de l'art Maria Hlavajova, croit que la manière dont le champ des biennales a été discuté jusqu'à aujourd'hui ne présente point ce type d'institution artistique sous un jour favorable. En réponse à cette image péjorative véhiculée, les professionnels du milieu emploieraient une « sorte de cynisme⁴⁹ » afin de déguiser leur culpabilité d'avoir accepté de travailler sur une biennale (Hlavajova 2010 : 292). Les avis sont certes partagés, mais plusieurs voient dans les biennales un effet pervers qu'on peut localiser dans le phénomène des biennales justement : les expositions artistiques bisannuelles se font trop internationales (voire globales), trop industrielles, trop événementielles et spectaculaires. À la base, une biennale est une exposition. Elle a donc pour fonction première d'asseoir un point de vue majeur sur l'art et sur l'état de la culture. Or, Paul Ardenne, reconnu pour sa critique sévère à l'endroit des biennales, ramène régulièrement le commentaire que les projets présentés dans les biennales internationales d'art contemporain ne seraient que prétextes à la politique et à l'économie – une critique qui s'apparente de près au débat actuel entourant

⁴⁹ Notre traduction: (« sort of "cynicism" »).

les Jeux olympiques modernes – : « L'existence d'une biennale n'a qu'en partie à voir avec l'art proprement dit. Car toute biennale est un signe avant d'être un contenu » (Ardenne 2003 : 44). Il semble que la Triennale priorisait son contenu québécois, ce qui en faisait d'ailleurs sa renommée.

Cependant, dans cette étude de cas, nous pouvons constater qu'on préféra la Biennale à la Triennale en raison du pouvoir de son *label*. Ce dernier aura été plus puissant que les maints applaudissements à l'endroit de la Triennale québécoise : Montréal a privilégié temps, argent et attention à l'événement bisannuel qui n'a jamais réussi en presque quinze années à faire ses preuves, au détriment d'un événement québécois qui, en seulement deux éditions, reçut une critique très positive. La Biennale *internationale* présente certes des artistes québécois, mais dans une plus petite proportion qu'au sein de la Triennale *québécoise*. C'est ainsi, dans un souci d'identité et d'authenticité nationale que les intervenants professionnels du milieu, la presse, les critiques, le public même, cherchent encore à savoir s'il vaut mieux hisser Montréal sur la scène artistique internationale ou s'il valait mieux poursuivre la Triennale québécoise et ainsi favoriser davantage le développement artistique local, ce, en admettant que la Biennale ne favorise en rien le local. La prochaine partie du chapitre tend à répondre à ce questionnement.

3.3. Analyse comparée de la nouvelle Biennale de Montréal et du phénomène des biennales (ses théories et ses concrétisations)

Dans le cas où la nouvelle Biennale de Montréal se compare positivement au phénomène des biennales, sa nouvelle formule serait efficace, ce qui légitimerait son renouvellement et atténuerait, en partie du moins, les frustrations liées à la disparition de la Triennale québécoise. Alors que, dans le cas contraire, la disparition de la Triennale ne serait qu'encore davantage regrettable. Nous comparerons la nouvelle formule de la Biennale de Montréal et le phénomène des biennales, car tel que vu dans le premier chapitre du mémoire, le phénomène des biennales incarne le gage de succès de ces institutions artistiques ; une biennale qui comble les critères d'évaluation cernés par ce phénomène est une biennale bien établie et influente. Cette méthodologie en revient à questionner le niveau de globalisation, d'industrialisation culturelle

et touristique, ainsi que d'événementialisation et de spectacularisation afin d'offrir des éléments de réponse, sinon des pistes de réflexions à la problématique du mémoire.

3.3.1. Globalisation ?

Notre définition du phénomène des biennales établie dans le premier chapitre du mémoire a montré que la globalisation représentait le paroxysme à atteindre pour toute biennale aspirant à la notoriété. De ce fait, le récent renouvellement de BNLMTL, par sa raison d'être d'intégrer le phénomène des biennales, dit avoir de grandes aspirations internationales qu'on suppose même globales. Sachant cela, et face à la controverse, on présume que la disparition de la Triennale *québécoise* au profit de la Biennale *internationale* causa la démission de Nicole Gingras à la tête de la Biennale et de son remplacement par Sylvie Fortin.

Contrairement à Nicole Gingras, qui a grandement œuvré à la vitalité de l'art québécois au cours de sa carrière, Sylvie Fortin a passé ses quinze dernières années professionnelles à l'international. En allant chercher cette « Montréalaise internationale » au lendemain de la controverse, le président du Conseil d'administration du Musée d'art contemporain, Alexandre Taillefer, et le président du Conseil d'administration de la Biennale de Montréal, Cédric Brisson, annonçaient le ton de la nouvelle Biennale. Dans le contexte de la controverse, le nom et les origines québécoises et montréalaises de Sylvie Fortin avaient le pouvoir d'apaiser ceux désireux de voir une personnalité québécoise à la tête de la Biennale. Mais en réalité, sa récente carrière n'avait presque rien à voir avec le local et tout à voir avec l'international. Dès son arrivée, Sylvie Fortin prit en main le renouvellement et poursuivit dans cette optique : la quête de l'international, pour ne pas dire du global.

Distinguer les deux personnalités à la tête de BNLMTL avant et après son renouvellement est effectivement significatif de l'ambition de la nouvelle Biennale montréalaise de joindre le réseau international. La Québécoise Nicole Gingras a été commissaire de nombreuses expositions d'artistes québécois. De plus, elle a commissarié la Manif d'art 6 de Québec pour lequel elle avait reçu le prix *Commissaire de l'année*. Sylvie Fortin est, quant à elle, aussi d'origine québécoise, ayant aussi commissarié la Manif d'art, la cinquième édition. Cependant, elle fit carrière à l'étranger depuis les quinze dernières années. Cela fait d'elle une personne parfaitement bilingue, peut-être même plus penchée vers l'anglais, la langue des biennales par excellence, que vers le français. Fière, BNLMTL 2014 ne manque pas de souligner sur son site

officiel le talent de Sylvie Fortin pour amener le local à l'international : « Rédactrice en chef (2004-2007) et directrice générale (2007-2012) de *Art Papers*, un bimensuel en art contemporain publié à Atlanta, elle a su transformer cette revue de publication régionale en une référence internationale » (site de BNLMTL 2014). Ainsi, si le CIAC voyait dans Nicole Gingras les bienfaits de son expérience québécoise et de son profil pluridisciplinaire pour la Biennale de Montréal, Alexandre Taillefer et Cédric Brisson ont vu en Sylvie Fortin ses récentes fonctions à Atlanta comme une valeur ajoutée dans l'établissement de contacts à l'étranger.

Ces prétentions se matérialisèrent puisque, d'entrée de jeu, Sylvie Fortin crut important de faire de Montréal « une ville qui capte l'attention de diffuseurs et de décideurs étrangers » et son moyen d'y parvenir était d'inscrire dans une diversité de réseaux l'ensemble des pratiques et des conversations montréalaises que réunit la Biennale (Dubé-Moreau et Riendeau 2015 : 34). Parallèlement à cela, elle croit l'international capable d'élargir et de complexifier ces possibilités, ces discours et ces réseaux (Dubé-Moreau et Riendeau 2015 : 33). Ainsi, dès son arrivée, Sylvie Fortin prit en charge le remaniement de la formule de BNLMTL de manière à ce qu'elle intègre le réseau international des biennales. Une telle formule allait, selon l'évaluation de la directrice générale et artistique, attribuer prestige et notoriété, diversifier les dialogues et les débats, faciliter les rencontres et créer des opportunités entre la Biennale de Montréal et le monde de l'art ailleurs (Dubé-Moreau et Riendeau 2015 : 33).

Toutefois, force est de constater qu'en pratique, BNLMTL a amorcé en 2014, mais non pas encore conclu son intégration au réseau des biennales internationales, donc au phénomène des biennales, du moins pas par rapport à la tendance générale de la globalisation. Il a été dit en début de chapitre que toute biennale qui aspirait au statut de biennale globale allait mesurer son niveau d'internationalisation proportionnellement aux mentions médiatiques internationales. Le Communiqué de Presse du 11 février 2015, qui conclut la huitième édition de BNLMTL, illustre à la fois la préoccupation de la nouvelle Biennale vis-à-vis sa visibilité médiatique internationale, et à la fois sa conquête internationale, finalement jugée réussie à en évaluer la profusion de ses mentions médiatiques internationales :

La Biennale de Montréal s'était aussi donné des objectifs de notoriété nationale et internationale. Là encore, mission accomplie : les médias montréalais ont été au rendez-vous, en relayant de façon constante l'information et la richesse de la proposition artistique de BNLMTL 2014. Plus de 200 diffuseurs et médias étrangers, provenant de tous les continents, se sont déplacés vers Montréal pour

BNLMTL 2014. Plus de 250 articles et mentions ont déjà été publiés (communiqué de presse de BNLMTL : 11 février 2015).

Les paroles du président du Conseil d'administration du MACM, Alexandre Taillefer, révèlent qu'aux yeux des organisateurs du renouvellement, le succès de la Biennale est nécessairement lié à son succès médiatique: « Sylvie Fortin a fait [tout un travail] auprès des médias internationaux : la couverture médiatique a été exceptionnelle. C'est encourageant pour la prochaine édition » (Clément 7 janvier 2015). Dans le même ordre d'idée, l'article de Jérôme Delgado, journaliste au journal montréalais *Le Devoir*, prend soin de rapporter le constat de Sylvie Fortin par rapport aux médias internationaux ayant manifesté de l'intérêt vis-à-vis la nouvelle Biennale montréalaise : « les correspondants du *Guardian* londonien et du *Frankfurter Allgemeine Zeitung* allemand ont confirmé leur présence » (Delgado 7 mai 2014 : B07).

Or, c'est ici que l'amorce plutôt que la conclusion de l'intégration de BNLMTL au réseau des biennales internationales est vérifiée, car ni dans l'un ni dans l'autre de ces deux périodiques nous avons trouvé mention de la Biennale de Montréal. Il en va de même pour la revue *Flash Art*. On remarque qu'au moment du lancement de l'édition 2014 de la Biennale montréalaise, le numéro en cours fait mention de quatre biennales, celles de Taipei, Gwangju, Sao Paulo et Manifesta 10, mais pas de celle de Montréal. Et d'ailleurs, au moment de conclure la huitième édition de la Biennale montréalaise, Sylvie Fortin a fièrement annoncé la mention de l'événement bisannuel non pas dans le *Guardian* ou le *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, mais bien dans le *Canadian Art* et dans le *Art in America*. Il nous est possible de constater que, de manière générale, la majorité des mentions de la Biennale de Montréal paraissent, à ce jour, effectivement plus dans des médias montréalais, québécois ou nord-américain. Les statistiques rapportent qu'effectivement 59% des mentions sont québécoises et que 41% proviennent d'hors du Québec (Communiqué de presse : 11 février 2015). C'est donc une première étape que vient d'entamer la huitième édition de la Biennale de Montréal, mais il en faudra d'autres pour que la Biennale montréalaise fasse dès lors partie du grand réseau des biennales internationales d'art contemporain.

Afin de participer à la compétition, les organisateurs ont cru favorable de concentrer toute l'énergie sur la Biennale plutôt que la Triennale, lui reconnaissant ainsi fermement sa propriété de *label*. Cependant, malgré les intentions d'en faire bon usage, le *label* de biennale n'a pas encore complètement exercé son pouvoir d'attraction à Montréal, ni en 1998 ni en 2014. En fait,

il est à se demander si, en pratique, le *label* de biennale était, avant le renouvellement de 2014, suffisamment significatif à Montréal pour exercer cette attraction. À se fier aux propos d'Alexandre Taillefer, il ne l'était pas : « en matière de notoriété, la [B]iennale n'est pas à la même place que les autres grands festivals montréalais » (Clément 7 janvier 2015). Théoriquement, l'appellation même de biennale aurait dû être capable de démarquer l'événement d'art contemporain bisannuel du lot et d'enthousiasmer les foules locales et étrangères. Or, la réalité montréalaise est autre, comme le soulève ici le président du Conseil d'administration du MACM en comparant la Biennale non pas aux autres biennales de la planète, mais aux nombreux autres événements de grande envergure à Montréal. C'est qu'afin de devenir un incontournable international, la Biennale de Montréal doit d'abord devenir un incontournable local en se démarquant à l'intérieur de la métropole culturelle. La tâche est notable puisque les festivals, les foires, même les biennales et tous événements culturels d'envergure, quelques-uns bien établis depuis longtemps, d'autres, comme la nouvelle BNLMTL, en quête de le devenir, sont nombreux, populaires et extrêmement courus à Montréal. Dans ce contexte, *label* ou pas, la Biennale ne devient qu'un élément ajouté à la longue liste d'activités offertes aux Montréalais déjà grandement, voire trop, sollicités.

Pour le moment, force est de constater que le *label* n'accomplit pas encore à Montréal un effet d'attraction de masse tel qu'il le fait dans d'autres villes. C'est, du moins, ce dont témoignent les statistiques de fréquentations que l'adjointe à la direction de la Biennale de Montréal 2014 a partagées avec nous : 85 089 visiteurs de *L'avenir (looking forward)* ont été comptabilisés. Il s'agit d'un nombre encore bien loin des 905 000 visiteurs de la documenta de 2012 par exemple, ou encore des 475 000 visiteurs de la Biennale vénitienne (Artnet news 19 mai 2014 : art world).

En 2014, le désir qu'avait Montréal de se doter du *label* de biennale rimait-il avec celui de s'affirmer comme un grand centre ou avec celui de remédier à son statut de ville périphérique ? Selon Caroline A. Jones, aux yeux d'une ville périphérique, une biennale rime avec « établir notre ville sur la carte mondiale⁵⁰ » (A. Jones 2010 : 76). Par rapport au renouvellement d'une biennale, tel celui à Montréal, est-il approprié de reprendre cette pensée de Caroline A. Jones et

⁵⁰ Notre traduction (« put our city on the map »).

d'y effectuer la modification suivante : « [r]établir notre ville sur la carte mondiale » ? À dire vrai, en sept éditions, la Biennale de Montréal n'est jamais parvenue à hisser Montréal en ce sens sur la carte du monde. Son renouvellement ne cherche donc pas à internationaliser la métropole une seconde fois, mais bien à le faire pour la première fois. De ce fait, la question suivante se pose : par rapport au phénomène des biennales, Montréal est-elle considérée comme une ville périphérique ?

Peut-être pas, mais nous nous devons de constater qu'elle n'est non plus un centre. En étant ni un centre ni une périphérie, Montréal réside dans la zone grise qui obtient difficilement l'attention internationale. Par exemple, la Biennale de Dakar (Dak'art), biennale d'une ville considérée comme périphérique, a fait son nom et a attiré les publics, grâce et à travers sa culture africaine. De manière semblable, la Ville de Sharjah doit sa réputation à sa biennale, comme le rapporte Louise Déry : « Personne ne saurait ce qu'est Sharjah s'il n'y avait pas eu la Biennale de Sharjah où on a fait venir des artistes tellement connus que cela a fondé une image de marque pour ce type de biennale éloignée de nous » (Dubé-Moreau et Riendeau 2015 : 36). À l'opposé, la Biennale de Berlin a fait sa réputation à travers le nom de sa ville, bien reconnue et centrale dans diverses sphères. En étant à la fois ni périphérique, comme Dakar et Sharjah, ni centrale, comme Berlin, la ville de Montréal n'est ni celle qui utilisera sa Biennale afin de se créer, d'affirmer et de présenter son entité nationale, mais elle n'est non plus cette ville dont l'importance majeure justifie, voire oblige, la tenue d'une biennale.

Cette position à mi-chemin peut consister en une difficulté pour Montréal dans l'établissement de sa Biennale. Ceci est sans compter qu'elle se situe à quelques heures des plus grandes métropoles de son continent, dans la seule région francophone de l'Amérique du Nord, et qu'elle s'écarte complètement du circuit des biennales européennes. Si ces facteurs peuvent s'avérer pour elle profitables, ils peuvent aussi lui porter préjudice. En renouvelant sa Biennale, l'équipe de 2014 espérait mieux établir le statut de Montréal et de son événement bisannuel, comme le précise sa directrice : « il s'agit de positionner Montréal en en présentant les acteurs et les institutions culturelles à nos collègues, comme un endroit où il se passe des choses intéressantes », précise Sylvie Fortin (Dubé-Moreau et Riendeau 2015 : 34).

Finalement, tel que déjà mentionné, le remplacement de la Triennale par la Biennale à Montréal est devenu source d'inquiétude créant une certaine tension entre le local et l'international. On se demandait jusqu'à quel point les productions artistiques québécoises

allaient en souffrir (Ledoux 16 octobre 2014). Pourtant, les biennales sont reconnues comme des plateformes idéales d'interaction entre ce local et cet international dans lesquelles sont mis en valeur et de l'avant les artistes, l'urbanisme et les institutions culturelles locales. La directrice de BNLMTL entretient une vision sur ce sujet qui s'accorde d'emblée avec le phénomène des biennales et sa tension entre le local et le global : « une biennale peut [...] complexifier la façon dont [la communauté montréalaise et québécoise] se perçoit et est perçue ». Les objectifs du président de la Biennale de Montréal allaient également en ce sens : « nous allons offrir un événement de notoriété internationale avec les forces créatrices d'ici ». Sylvie Fortin rappelle, lors de la table ronde, son savoir-faire en la matière : pour qu'une biennale gagne en notoriété, elle doit développer un « facteur découverte » où sont mises de l'avant les pratiques locales. Puis, à côté de cela, elle doit garantir à l'éventuel visiteur étranger que son déplacement en vaudra la peine, chose possible en présentant des artistes déjà bien établis et pas nécessairement locaux » (Dubé-Moreau et Riendeau 2015 : 54).

À d'autres moments, Sylvie Fortin semble pourtant remettre en question cette tension entre le local et l'international qu'elle voit comme obsolète : « La distinction entre ici et ailleurs ne tient plus. Nous avons plutôt une diversité dynamique d'assemblages. Ici, c'est ailleurs. Le monde est ici » (Dubé-Moreau et Riendeau 2015 : 35). Ces paroles s'apparentent grandement à celles de Mark Lanctôt, parues dans le catalogue de la première édition de la Triennale québécoise. Elles démontrent qu'à Montréal, il semble difficile pour les événements artistiques d'envergure ayant l'objectif de joindre le monde entier d'éviter la force du cosmopolitisme. Il s'agit d'une dimension montréalaise qui brouille effectivement les distinctions claires entre ce qui est « d'ici » et ce qui est « d'ailleurs ». Cependant, la controverse ayant éclaté en 2013, suite à la disparition d'un événement reconnu comme excellent pour la promotion des artistes locaux, prouve qu'aux yeux de certain, cette tension entre le local et l'international est toujours bien réelle et préoccupante. Les caractéristiques régionales doivent encore être comprises, perçues et surtout montrées comme une richesse identitaire à entretenir.

Si le phénomène des biennales dicte un équilibre entre le local et l'international, la controverse ayant frappé l'édition 2014 de BNLMTL oblige cette dernière, pour un temps du moins, à plutôt mettre l'accent d'abord et avant tout sur les artistes locaux. En effet, la nouvelle Biennale est surveillée par la grande majorité qui attend avec scepticisme une exposition ayant autant à cœur que la Triennale la cause des artistes locaux. Bien lucide et consciente des

mécontentements suscités par la controverse, Sylvie Fortin s'arme de gants blancs pour présenter les objectifs à court terme de BNLMTL : « [...], nous composerons un événement qui nous permettra de faire un premier pas vers cet échange équitable entre ici et ailleurs et qui ne sera pas juste de l'importation et de l'exportation, mais aussi la création de discours et de positions qui naîtront de ces diverses rencontres » (Dubé-Moreau et Riendeau 2015 : 54).

Techniquement, l'internationalisation plus sérieuse de BNLMTL ne pouvait exploiter de sitôt une tension équilibrée entre le local et l'international digne du phénomène des biennales, puisque le moment du renouvellement était aussi et surtout devenu celui de la controverse, donc de la cause de l'art local. À notre avis, le projet de la Biennale d'exploiter davantage l'international devait attendre que la poussière de la controverse retombe et le local se devait de rester la priorité de la Biennale, au moment même où, pourtant, l'idée initiale du renouvellement était d'accroître l'internationalisation de l'événement. Vu cet objectif, le ton sembla forcé lorsque les organisateurs ont annoncé la Biennale désormais comme une importante vitrine pour les artistes québécois. Et d'ailleurs, malgré la controverse, les organisateurs sont restés fixés à leur idée initiale, ce qui a donné lieu à une exposition constituée à 68% d'artistes en provenance de l'extérieur du Québec. Sur 50 artistes, seulement 16 étaient québécois (Communiqué de presse de BNLMTL du 22 octobre 2014). Il reste que 50% des artistes étaient canadiens, mais au Québec, le local – que la plupart des Québécois limitent aux frontières provinciales – prend une importance d'une plus grande dimension. Pour le dire autrement, sans pour autant retomber dans le débat politique sur la question, le Québec n'est pas le Canada et cela a grandement joué dans la controverse et dans le renouvellement de BNLMTL.

Cette fragilité du Québec par rapport à la question de sa représentativité au sein d'événements internationaux a été palpable dans le dénouement de *L'avenir (looking forward)*. Elle est la raison de l'ébauche plutôt que de la conclusion de l'intégration de BNLMTL au phénomène des biennales et la raison *des* polémiques. En effet, outre la controverse causée par la disparition de la Triennale, il eut aussi, premièrement, celle de « la colère » (Clément 7 janvier 2015) de Nicolas Baier, un important artiste québécois. Deuxièmement, il eut la controverse causée par une mauvaise exploitation de la tension entre le français et l'anglais.

Premièrement, Nicolas Baier a dit ne pas avoir ressenti l'authenticité de l'objectif de BNLMTL qui souhaitait accorder autant d'importance, sinon plus, aux artistes locaux : « Ça s'exclame devant le moindre artiste qui arrive de Belgrade ou d'ailleurs, et nous, on nous met

là parce qu'on est obligé » (Clément 7 janvier 2015). Bien que les organisateurs de l'exposition se soient dit « pas au courant » ou encore « déçu[s] et blessé[s] » (Clément 7 janvier 2015) par cette situation, elle pourrait bien témoigner de la dualité existante au sein du renouvellement de la Biennale montréalaise : un désir accru de s'internationaliser à un niveau égal à celui du phénomène des biennales dans un contexte secoué par une controverse décrivant une éventuelle sous-représentativité d'artistes locaux. Deuxièmement, si le phénomène des biennales est anglophone, à ce niveau, la Biennale montréalaise le joint, à un point tel d'occasionner les reproches d'avoir trop négligé la traduction francophone des œuvres et des conférences (Le Bulletin : 30 mars 2016). S'il semble correct que certains textes, certaines oeuvres et certaines conférences à Venise ne soient pas nécessairement traduits en italien, ce manque de traductions francophones représente un problème pour le Québec, inquiet de la place réservée à sa langue nationale.

Revenons à l'exploitation de la tension entre le local et l'international. Au lendemain de la controverse, amener l'international à Montréal fut laborieux, mais d'amener le local à l'international fut plutôt réussi grâce au thème développé par le commissaire Gregory Burke. Il s'inspira non pas seulement du bilinguisme montréalais, mais aussi des événements passés et actuels ayant marqué la métropole : « Ultimement, notre exposition cherche à regarder en arrière, à partir de ces avenir possibles, pour considérer le présent et aborder, dans ce contexte, la connexité entre local et mondiale » (Burke 2015 : 13). En d'autres mots, Beauséjour croit qu'une biennale doit adapter sa localité pour autrui. Cette intention s'avéra également celle de Gregory Burke avec ce thème de l'avenir. Le commissaire dit l'avoir adapté de sorte que tous puissent, à travers une interaction avec la localité montréalaise, se questionner sur les enjeux mondiaux influençant les avenir possibles (BNLMTL 2014 : thématique). D'abord, en présentant un titre bilingue et non pas traduit, Burke a su inclure l'une des réalités locales montréalaises pertinentes à partager au sein du réseau international des biennales. Il est possible de penser que l'identité québécoise de BNLMTL a donné, dans le titre, préséance au français, tandis que l'anglais a été mis entre parenthèses, répondant du même coup à l'identité montréalaise. Burke ne cherchait pas une traduction, mais plutôt des expressions respectivement propres aux langues parlées à Montréal, cité bilingue : *l'avenir* et *looking forward* seraient complémentaires l'un à l'autre, tout comme le sont le français et l'anglais dans l'espace métropolitain.

Outre la cohabitation des deux langues officielles comme référence montréalaise, Gregory Burke précise que le champ lexical de son titre – avenir, futur, éventualité, prédictions, espoir, spéculation – est inspiré de quelques spécificités montréalaises actuelles : le Printemps érable de 2012, l’Expo 67, le Front de libération du Québec (FLQ) (Table ronde des commissaires : 20 octobre 2014). Il explique que ces deux derniers éléments ont été des moments historiques ayant mené Montréal à intégrer plus activement la scène internationale. Dans un premier temps, celui-ci optimiste, le titre renvoie à l’idée de progrès, donc de Montréal tourné vers l’avenir, qui avait grandement été répandu suite à l’Expo 67. Dans ce premier cas, l’avenir est égal à l’espoir, aux perspectives qui viendront. Dans un second temps, celui-ci plus pessimiste, il renvoie à l’activisme montréalais des années 1960-1970, le Front de libération du Québec, qui lui-même faisait écho à l’activisme de Paris en 1968 et des États-Unis dans les années 1970, entre autres.

On peut alors dire que la Biennale de Montréal entreprit son renouvellement à travers des tentatives qui ressemblent au phénomène des biennales. Mais, dans l’ensemble, la controverse complexifia et ralentit la conquête internationale de la nouvelle Biennale de Montréal.

3.3.2. Industrialisation culturelle et touristique ?

Bien que les indices ne soient pas multiples, un seul suffit à conduire la nouvelle BNLMTL à intégrer et à participer dès lors à l’industrie culturelle montréalaise : celui de la muséification de la Biennale de Montréal. Son importance et sa particularité lui attribuent une place centrale dans la quête du phénomène des biennales. En effet, « biennialiser » un musée est un choix assez inusité qui correspond à la culture de masse orientée vers le loisir.

Pour Maxence Alcade, historien de l’art, la « biennialisation » d’un musée correspond plus qu’à un choix inusité, il s’agit d’une décision paradoxale : « Le paradoxe est alors incontournable entre un lieu dont un des objectifs est d’être le gardien de la mémoire – donc de s’inscrire dans un temps historique long – et ce même lieu qui doit créer l’actualité artistique, donc être de plain-pied dans l’immédiateté et la réponse à “l’ère du temps” (Alcade 2011 : 47). À priori, biennales et musées partagent effectivement peu en commun, sauf le mandat expositionnel. Si le musée préserve la mémoire collective, la biennale, elle, met sous les projecteurs l’effervescence du moment. Ainsi, le musée se voue à la recherche (en principe) tandis que la biennale fait de l’événementiel. Quand le premier collectionne et valorise l’art déjà reconnu, le second ne fait qu’exposer les productions actuelles (soi-disant) encore dépourvues

du recul historique et de la validation de la critique et de l'histoire de l'art. La biennale est complètement indépendante du collectionnement d'œuvre d'art, que ce soit du privé ou de l'État (Basualdo 2010 : 131). Si le musée a un mandat bien défini qui le contraint à agir au niveau du collectionnement et des expositions pour le bien de l'État, la biennale, qui détient un mandat plus flexible, est une plateforme d'expérimentations en provenance des quatre coins du monde prenant forme à travers des thématiques larges et englobantes. En ce sens, les biennales seraient comme des « ateliers pour l'art contemporain⁵¹ », tel que formulé par le commissaire René Block (Hlavajova 2010 : 296). De ce fait, le rôle du commissaire dans ces deux instances témoigne d'une différence supplémentaire : le commissaire de musée doit travailler au développement d'une collection pertinente et logique et au développement d'expositions répondant au mandat du musée, alors que le commissaire de biennale, reconnu comme un « organisateur d'événements conceptuels⁵² » (Basualdo 2010 : 131), travaille plus librement à la réalisation d'expositions sporadiques à partir de la culture locale. Cet « organisateur d'événements conceptuels » répond à une variété de conditions et de questions débordant le domaine des arts. Finalement, il ne faut pas oublier la dimension géographique et historique divisant les deux types d'institutions. Les musées proviennent de la tradition occidentale et ont toujours eu, jusqu'à tout récemment du moins, une tendance à la centralisation. Les biennales internationales d'art contemporain, au contraire, ont tendance à tenter de décentraliser l'hégémonie économique occidentale liée aux arts.

En raison du climat de compétition créée par la prolifération de biennales, il existe un impact marketing au sein du phénomène, en partie relié à l'événementiel, dont les musées seraient de plus en plus friands dans le contexte de l'industrie culturelle. En étudiant justement cette relation musées-biennales dans son texte *The Unstable Institution* (2003), Carlos Basualdo remarque qu'effectivement, depuis les années 1990, plusieurs musées conventionnels ont eu recours à l'implantation d'une biennale comme moyen de hausser le nombre de visiteurs et l'attention de la presse. Il y aurait donc une interdépendance grandissante entre l'institution artistique moderne et traditionnelle et les mégas-expositions temporaires. En fait, certains musées deviennent, le temps d'un instant, le lieu des biennales et, conséquemment, les biennales

⁵¹ Notre traduction : (« workshop for contemporary art »).

⁵² Notre traduction : (« event's conceptual organizer »).

se muséifient, faisant l'un de l'autre des participants à l'industrie culturelle. On peut ainsi dire qu'avec l'avènement de l'industrie culturelle, c'est-à-dire avec l'avènement de la loisirification et de la médiation de la culture de masse, ces différences notables entre musées et biennales s'atténuèrent, voire se confondirent. Ce fut le cas de la Biennale de Montréal et du Musée d'art contemporain de Montréal. Dans le cadre du renouvellement, l'un et l'autre sont devenus, par leur partenariat de coproduction, des organismes participant à l'industrialisation culturelle à Montréal.

En effet, le 16 avril 2013, le Musée d'État et la Biennale indépendante annoncent leur coproduction qui a pour but de « créer au Musée du centre-ville des biennales d'art de stature internationale durant la prochaine décennie » (Clément 16 avril 2013). Le journaliste Éric Clément rapporte également que la Biennale s'inscrira dans les célébrations du 50^e anniversaire du MACM. Il semble donc que le Musée offre à la Biennale ses ressources spatiales, monétaires et intellectuelles, et que la Biennale offre en retour son caractère événementiel, comme le suggèrent les propos de Sylvie Fortin : « Une biennale, tous les deux ans, peut faire certaines choses qu'un musée ne peut pas. Elle n'a pas le devoir de faire les choses en continu, et peut arriver comme un vent d'air frais » (Ledoux 16 octobre 2014).

À lumière de ces faits, il n'est pas étonnant que les plus sceptiques y voient le paradoxe décrit par Maxence Alcade. La biennale intègre l'espace d'une institution qui, en soi, ne peut adopter l'attitude d'une biennale. Cela est d'autant plus vrai par rapport au Musée d'art contemporain qui se plaint, avec raison et depuis longtemps, de son manque d'espace. Les quelques salles du Musée seront inévitablement insuffisantes pour un déploiement des œuvres digne de celui des événements participant au phénomène des biennales. Cela n'est pas sans compter que l'utilisation maximale du Musée par la Biennale suspend l'exposition des œuvres de la collection du MACM. Pareilles réflexions expliquent le déclenchement de la controverse causée par la coproduction MACM-BNLMTL.

S'il est surprenant, voire même inapproprié, de muséifier BNLMTL, il reste que cette nouveauté a sa part d'avantages pour la Biennale montréalaise. De plus, il s'agit d'un projet qui n'altère pas trop la mission du Musée d'art contemporain, mais plutôt qui nourrit un aspect de son énoncé de mission. Le mandat du musée stipule « [qu'il] a pour fonction de faire connaître, de promouvoir, de conserver l'art québécois contemporain et d'assurer une présence de l'art contemporain international par des acquisitions, des expositions et d'autres activités » (Site

officiel du MACM). La coproduction ne l'éloigne donc pas totalement de son mandat, puisque cela lui permet « d'assurer une présence de l'art contemporain international » par « d'autres activités ».

Pour appuyer l'aspect positif de cette coproduction, mentionnons l'ouvrage de Peggy Levitt, *Artefacts and Allegiances. How Museums Put the Nation and the World on Display* (2015), qui propose une alternative intéressante aux propos plus pessimistes de Maxence Alcade sur le rôle des musées par rapport à l'industrie culturelle. La pensée de Peggy Levitt sur les musées n'est pas tellement déconnectée des biennales. En fait, un lien peut être dressé entre les deux institutions et soulève des questions intéressantes quant à la muséification des biennales, un projet peut-être moins insensé qu'il peut paraître. Pour cela, il faut évidemment attribuer une moins grande valeur à l'argument du musée comme gardien de la mémoire et moins l'opposer aux biennales comme vecteur d'événements : « les musées, dès lors, sont de plus en plus des sites de rencontres où l'approche globale heurte l'histoire, la culture et la démographie nationale et régionale⁵³ » (Levitt 2015 : 8). Et d'ailleurs, Levitt identifie une catégorie de musées sous le nom « *global museum assemblages* » qui implique un changement par rapport à l'institution conventionnelle que l'on connaît dans la manière d'éduquer, d'exposer les objets, de les regarder et de les organiser (2015 : 8). À ce type de musée, on ajoute dès lors la boutique cadeaux, le restaurant gourmet et les expositions *blockbuster*. Peggy Levitt explique que c'est ce à quoi s'attend le visiteur-consommateur moyen (Levitt 2015 : 8). C'est également à ce moment qu'entrent en jeu les « starchitects » de musée, donnant lieu à des constructions spectaculaires s'agencant très bien avec cette caractéristique des biennales (Levitt 2015 : 8).

C'est ainsi que la muséification participe à l'industrialisation culturelle de BNLMTL. Le Musée procure à la Biennale un tout nouvel emplacement. Le communiqué de presse du 16 avril 2013 déclare que « l'association [de la Biennale] avec le MACM offre un nouveau visage à cet événement majeur » (communiqué de presse du MACM : 16 avril 2013) : un visage et une image donnés par celui du MACM. C'est que le Musée est situé au cœur d'un des quartiers les plus fréquentés de Montréal : le Quartier des spectacles. En soi, il s'agit, aux yeux des organisateurs, d'un meilleur emplacement pour la Biennale que ceux lui ayant précédé.

⁵³ Notre traduction : (« Museums, therefore, are increasingly sites of encounter where global approaches bump into regional and national history, culture, and demography »).

Dorénavant, la Biennale allait se déployer là où toutes grandes festivités culturelles prennent place à Montréal. Cela ne pouvait s'avérer que favorable à la visibilité de la Biennale, et, cause à effet, à ses recettes. Mutuellement, le Musée et la Biennale allaient financièrement profiter d'un public événementiel pour l'un, et d'un meilleur emplacement pour l'autre.

Jérôme Delgado, journaliste au Devoir, résume bien la nouvelle situation : « [la Biennale] plus muséale, le [MACM] étant devenu le quartier général d'une manifestation autrefois placée dans de pitoyables bâtiments. [...] les projets [de la Biennale] exposés ailleurs se retrouvent isolés et, dans le pire des cas, abandonnés » (Delgado 1^{er} novembre 2014 : E6). Pour le dire autrement, dans le cadre de la Biennale montréalaise, le musée voulait devenir un des plus importants centres d'attraction. N'hébergeant pas une exposition qui est entièrement sa création, mais bien celle réalisée conjointement avec un organisme culturel qui aspire à son intégration dans le phénomène des biennales, le Musée s'est éloigné, le temps de cette Biennale, de ses fonctions de recherche, de continuité, pour une célébration éphémère des pratiques de l'art actuel pas encore validées par le recul historique. BNLMTL n'est pas la seule biennale à participer à l'industrie culturelle via l'intégration d'un musée. Ce serait un mouvement de plus en plus fréquent auquel prend part la Biennale montréalaise, n'accentuant que davantage sa participation à l'industrie culturelle. Considérant l'écart entre leurs fonctions fondamentales, un mariage entre musée et biennale, peu importe ses raisons, reste d'abord et surtout une affaire économique.

Si l'emplacement du Musée était favorable à la visibilité locale et internationale de la Biennale, c'est en grande partie, parce que le Quartier des spectacles est l'un des plus fameux lieux touristiques montréalais. De ce fait, le partenariat entre le Musée d'art contemporain et la Biennale de Montréal a fait de l'événement bisannuel un participant à l'industrie culturelle, mais aussi à l'industrie touristique, typique du phénomène des biennales.

La page « visite » du site internet officiel de la Biennale propose « plaisir » et « découvertes » au visiteur étranger potentiel :

Afin de faciliter votre visite à BNLMTL 2014 et faire de votre séjour à Montréal un moment de plaisir et de découvertes, nous vous recommandons de faire affaire avec nos partenaires. Comme une forte affluence de visiteurs est attendue à Montréal durant la semaine d'ouverture de BNLMTL 2014, nous vous invitons à faire vos réservations dès maintenant (Site web officiel de BNLMTL 2014 : À propos/visite).

La Biennale de Montréal fait alors de la publicité à ses partenaires touristiques et trouve ainsi moyen de se financer via ces partenaires. Elle est devenue partie intégrante du tourisme à Montréal en proposant des tarifs préférentiels chez les partenaires hôteliers de BNLMTL situés à proximité du Musée d'art contemporain et de plusieurs autres sites de BNLMTL 2014. La Biennale a identifié pour le futur visiteur étranger des restaurants et des bars dits officiels de BNLMTL 2014. L'organisme *Tourisme Montréal* est aussi mentionné sur la page « visite » du site officiel de BNLMTL 2014.

Par cet aspect, la Biennale de Montréal s'apparente à celle de Venise. Dans cette ville italienne, plusieurs restaurants et hôtels, surtout dans le quartier Castello – non loin de l'Arsenale et des Giardini⁵⁴ –, portent un nom inspiré ou composé à partir de la Biennale. Toutefois, si Venise surclasse toutes les biennales dans l'ensemble des tendances générales du phénomène des biennales, c'est sans aucun doute dans celle de l'industrie touristique qu'elle performe le plus. Seuls le décor et l'histoire de Venise suffisent à attirer, à l'ère du tourisme grandissant, plusieurs milliers d'étrangers sur ses ponts et ses canaux. Un étranger désireux de visiter la Biennale de Venise sera aussi tenté, voire même rassuré par la réputation touristique de la Sérénissime, dans le sens que la Biennale n'est pas le seul attrait touristique ; une visite à la Biennale sera inévitablement accompagnée du décor enchanteur de Venise et de sa belle saison. En effet, la Biennale de Venise lance sa biennale au printemps.

En se manifestant sur la Place des festivals lors de la saison morte, c'est-à-dire de novembre à janvier, au premier abord, la Biennale de Montréal ne semble pas avoir ajouté le facteur saisonnier dans sa quête à l'industrie touristique ; la différence entre Venise au printemps et Montréal à la fin de l'automne et au début de l'hiver est notable et certainement désavantageuse pour Montréal. L'hiver canadien peut freiner et handicaper tout désir de visiter la Biennale de Montréal d'un visiteur étranger. Plusieurs soutiendront que l'été aurait été un meilleur moment pour tenir une biennale d'un territoire canadien, d'autant plus que c'est la saison où le Quartier des spectacles est le plus animé. Mais c'est peut-être justement en raison du calendrier estival montréalais surchargé que la nouvelle BNLMTL prend place à l'automne et à l'hiver.

⁵⁴ L'Arsenale et les Giardini sont les deux pavillons principaux où se déploie l'exposition internationale de la Biennale de Venise.

Finalement, on peut dire que la Biennale de Montréal 2014 correspond au phénomène des biennales étant donné sa participation à l'industrie touristique qui s'est concrétisée à travers le parcours montréalais qu'ont dessiné les divers lieux de l'événement. D'emblée, son lieu principal se trouve au cœur du centre-ville, dans l'un des endroits faisant la fierté de Montréal : le Quartier des spectacles. Louise Déry, la directrice de la Galerie d'art de l'UQAM, aurait préféré voir le Quartier des spectacles porter le nom qu'il devait recevoir à l'origine, le « Quartier des lumières », afin d'exploiter plus amplement ce dernier nom pour « la relation, pas à Hydro-Québec, mais à M. Diderot, l'encyclopediste » précise-t-elle lors de la table ronde (Dubé-Moreau, Riendeau 2015 : 42). La directrice de la Galerie d'art croit à une sous-exploitation du caractère intellectuel et de recherche de la part des divers organismes culturels à Montréal (Dubé-Moreau, Riendeau 2015 : 42). Reconnaisant la particularité de Montréal d'être un important centre universitaire, Louise Déry souhaiterait voir la métropole exploiter davantage son statut de « ville de pensées, de neurones » plutôt que de n'être une ville qui base sa communication sur les festivals » (Dubé-Moreau, Riendeau 2015 : 43). En réalité, il est vrai qu'on a spectacularisé cette partie de Montréal concentrée davantage sur la culture populaire que sur les arts.

3.3.3. Événementialisation et spectacularisation ?

Ayant pour lieu principal le Musée d'art contemporain de Montréal et ses lieux environnants, la nouvelle Biennale prend place au sein du Montréal spectacularisé et s'est alors, elle aussi, spectacularisée. Le Quartier des spectacles, parfois aussi appelé la Place des festivals, cherche à en mettre plein la vue à son public local et touristique. Un article de la praticienne et chercheuse Edith Brunette soulève à ce sujet un champ lexical révélateur : « [le Quartier des spectacles est un] vaste périmètre voué à une culture du gigantisme en son et en lumière » (Brunette 2014 : 55). Du même souffle, l'auteure explique que le conseil d'administration du Quartier des spectacles « fait la belle part aux entreprises et aux organismes culturels de très grande envergure », ce que sera bientôt la Biennale montréalaise (Brunette 2014 : 59). Le Quartier des spectacles prise également l'idée du *branding* du territoire, un aspect cher à la dimension spectaculaire du phénomène des biennales. En fait, l'entièreté du mandat du Quartier des spectacles ne peut mieux rimer avec la troisième tendance générale du phénomène des biennales, celle de l'événementiel et du spectaculaire : « l'animation du quartier, la gestion des

places publiques et l'enrichissement de l'offre culturelle générale » (Brunette 2014 : 59). La plupart des grands festivals montréalais se déroulent à proximité du Musée, lui offrant donc une visibilité qu'on pourrait dire esthétique, avec les nombreux projecteurs colorés qui le mettent en valeur lors des événements. La nouvelle Biennale de Montréal semble alors avoir judicieusement choisi un nouveau lieu de production et de déploiement capable de répondre à son objectif d'événementialisation et de spectacularisation.

Nous nous devons tout de même de remarquer que depuis déjà plusieurs années, le Musée d'art contemporain de Montréal se plaint de ses espaces trop exigus. Si l'aspiration de la nouvelle Biennale montréalaise se doit d'être de grande envergure, le MACM devient, du coup, plutôt limitant. Un projet de transformation du Musée pourrait certainement remédier à ce problème. Sur le site internet officiel de l'institution muséale, on a annoncé que d'ici 2020 cette transformation aura lieu (Site officiel du MACM). Mais d'ici là, la Biennale doit, paradoxalement par rapport à ses objectifs d'envergure événementielle et spectaculaire, composer avec l'espace restreint afin de faire de la Biennale non pas une exposition muséale, mais bel et bien une biennale. La Presse annonce d'ailleurs que le « MAC[M] a subi une transformation majeure de ses salles » pour l'exposition *L'avenir (looking forward)*, car selon Sylvie Fortin, « une biennale doit être différente de ce qui a été fait avant et ailleurs » (Clément : 18 octobre 2014). *L'avenir (looking forward)* devait alors se distinguer des expositions habituelles du MACM tout en utilisant le même espace que ces expositions. Étant donné qu'il est assez rare que le Musée dédie l'ensemble de ses salles à un seul événement, il est possible de parler d'une certaine envergure de la huitième édition de BNLMTL 2014.

Cet emplacement a contribué à l'événementialisation de la Biennale, ne serait-ce que lors des soirées de vernissages et de la Nocturne du MACM. Le nouveau lieu de la Biennale est sans aucun doute plus *glamour* que ces anciens endroits insolites que Claude Gosselin transformait en salles d'exposition. Suite au partenariat avec le MACM, la Biennale bénéficie effectivement de la visibilité du Musée déjà bien établie chez une bonne partie des publics. Le Musée sait, depuis quelque temps, aller conquérir ces derniers. Dans un souci (économique) de démocratisation de l'art contemporain, le MACM adopte depuis quelques années un aspect de la stratégie d'événementialisation en produisant, par exemple, les « Nocturnes du MACM ». Sous l'onglet « activités » de son site internet, le MACM promeut cet événement en usant du divertissement. On tente de gagner les publics en leur proposant la visite de l'exposition, bien

sûr, mais aussi en leur proposant un type d'activité relevant plutôt du domaine populaire, telle la possibilité de « manger ou prendre un verre » et de « se retrouver entre amis » au Musée (site officiel du MACM). Lors de cet événement de soirée, avec un *DJ* sur place, le musée se transforme en boîte de nuit de 17h à 2h, se faisant alors connaître de publics variés. C'est ainsi qu'ambiance et public étaient nombreux au rendez-vous des événements collatéraux mondains de la Biennale de Montréal.

D'abord, le vernissage dit officiel de BNLMTL, celui où il fallait publiquement se montrer, a évidemment pris place au Musée. À quelques jours près se sont déroulés les vernissages des autres plus petits lieux, mais rarement leur a-t-on fait une publicité équivalente à celle de l'exposition au MACM. De ce fait, comme nous l'avons nous-mêmes expérimenté, alors que les gardiens de sécurité devaient retenir un public nombreux et varié entrant au MACM pour le vernissage de *L'avenir (looking forward)*, les autres lieux de BNLMTL 2014 accueillaient majoritairement un public limité et initié. Mais ces invités venus par centaines au MACM ont généralement semblé plus préoccupés de déguster le « Biennalin⁵⁵ » sous les projecteurs colorés et la musique branchée de la Rotonde du Musée que de visiter l'exposition. Au cocktail s'ajoutent les *selfies* et les clichés qui ont été captés par un grand nombre de visiteurs et partagés le moment suivant sur les réseaux sociaux, ce qui n'est pas sans rappeler que les biennales nourrissent la partie *jetset* et narcissique du monde de l'art (Figure 5).

Une étude des mots-clics (*hashtags*) de BNLMTL 2014, que nous avons faite de manière empirique, témoigne de cette effervescence autour du « *jet-settisme* » des biennales, pour reprendre le terme de Louise Déry (Dubé-Moreau 2015 : 37), et de leur aspect *glamour*. L'œuvre *Infinity*, de Nicolas Baier (Figure 6), qui n'était constituée que de miroir ayant finalement surtout servi aux *selfies* de la soirée de vernissage, représente un bon exemple de cette dérive (Figures 6.1. et 6.2.). Cette soirée fut un méga-événement qui annonçait tout ce que les observateurs ne peuvent que souhaiter pour le développement de l'art international à Montréal : une multitude de visiteurs du 22 octobre 2014 au 4 janvier 2015. Or, il s'avère que la dynamique mondiale actuelle favorise l'événementiel et le spectaculaire, de sorte que nous pouvons dire que si le vernissage fut bondé de monde, les salles d'exposition ne connurent pas une aussi importante

⁵⁵ Le « Biennalin » est ce cocktail alcoolisé de couleur pêche, recouvert d'une rondelle de citron et de feuilles de menthe, concocté par l'équipe de la Biennale de Montréal.

fréquentation durant le reste de l'événement. Somme toute, une partie de la durée de la nouvelle Biennale montréalaise répond directement à la dimension événementielle présente au sein du phénomène des biennales. Effectivement, l'édition 2014 a élaboré divers moyens afin d'aller d'abord chercher et ensuite fidéliser un large public. Par exemple, certaines œuvres de la Biennale ont été exposées dans des lieux tels la Gare Centrale, la Place Ville Marie, le Quartier de l'innovation, l'extérieur de la station du métro Saint-Laurent, soit des lieux publics où un grand nombre de passagers, et non pas nécessairement de spectateurs, circulent⁵⁶. Ainsi, de tels lieux d'exposition s'accordent avec le caractère événementiel du phénomène des biennales.

Également, pour sa huitième édition, la Biennale montréalaise a élaboré un système de passeport, une alternative plus pertinente et économique que les entrées uniques pour les spectateurs multipliant leurs visites à *L'avenir (looking forward)* et à ses événements collatéraux. Elle partage alors une manière de faire similaire avec la Biennale de Venise qui vend des passes permanentes⁵⁷.

De plus, l'exposition tenue entre les murs du musée fut le théâtre de nombreuses visites guidées dignes de celles du MACM, ce qui nourrit la dimension événementielle du phénomène des biennales⁵⁸. Dans le même ordre d'idée, le MACM fait aussi bonne figure pour ses ateliers de création qui visent à éduquer les publics de manière empirique. Inspirés par une œuvre de l'exposition du moment, les visiteurs de BNLMTL 2014 ont été amenés à produire une création artistique à travers laquelle il apprenait davantage sur l'œuvre, une activité favorisant la démocratisation de l'art, donc l'événementialisation de la Biennale de Montréal. C'est ainsi que le partenariat entre le MACM et la Biennale de Montréal fut favorable à l'événementialisation de cette dernière et à la démocratisation de l'art contemporain, tel le dicte le phénomène des biennales.

⁵⁶ Ces passagers, si intrigués par ces œuvres, sont susceptibles de devenir spectateurs de la Biennale.

⁵⁷ Toutefois, au contraire de la Biennale de Venise, celle de Montréal n'a pas de prix spéciaux pour les étudiants et pour les résidents du Québec. Un prix fixe de 50\$ est applicable pour l'obtention du passeport. Un ajustement à ce niveau démocratiserait encore davantage la Biennale afin qu'elle devienne encore plus événementielle. Il reste qu'un tel moyen prend en charge un désir de voir l'événement bisannuel plus fréquenté.

⁵⁸ Le MACM est en effet reconnu dans le milieu pour ses aptitudes en médiation culturelle. Durant le soir du vernissage et de la Nocturne de *L'avenir (looking forward)*, les guides du musée étaient disponibles pour répondre aux questions des visiteurs.

Pour terminer, il faut se demander si l'édition 2014 de la Biennale montréalaise est parvenue à se faire plus spectaculaire, cette fois non pas sur le plan de son contexte d'exposition, mais bien de son contenu. Pour le dire autrement, la Biennale a-t-elle usé du caractère spectaculaire des œuvres dans sa sélection ? A-t-elle été le berceau d'œuvres grand public semblables à celle de Chiharu Shiota exposée à la 56^e Biennale de Venise ?

Il vaut mieux noter d'emblée qu'aucune reproduction d'œuvre d'art exposée dans *L'avenir (looking forward)* ne publicisa officiellement cette édition, mais quelques-unes d'entre elles, toujours les mêmes, furent médiatisées en masse⁵⁹. L'œuvre *2084 : a science fiction show* de Anton Vidokle et Pelin Tan (Figure 7), une installation comprenant trois films présentés en rotation, semble avoir été l'œuvre la plus utilisée afin d'imager l'événement bisannuel. Quant au mot-clic « Biennale de Montréal », contrairement à celui « Biennale de Venise », aucune œuvre d'art plus qu'une autre ne lui sont associées. En fait, une reproduction de presque chacune des œuvres de l'exposition apparaît. Cela porte à croire qu'aucune des œuvres de *L'avenir (looking forward)* ne frappa suffisamment l'imaginaire et ne parvint assez à « séduire les publics », à « faire de l'effet » – pour reprendre les expressions de Mathieu Beauséjour – au même titre qu'était parvenu à le faire l'œuvre *The Key in the Hand* de Shiharu Shiota pour la Biennale vénitienne.

Cela dit, en salle d'exposition, nos observations ont identifié certaines œuvres qui semblaient davantage attirer l'attention que d'autre en raison de leur monumentalité, de leur accessibilité, de leur esthétisme, de leur aspect tape-à-l'œil, de leur fonction interactive, bref, en raison de leur spectacularité propre au phénomène des biennales. L'œuvre *The Prophets* (Figure 8) de Richard Ibgby et Marilou Lemmens est l'une d'elles. Ici, c'est le jumelage entre la profusion, la minutie des nombreuses compositions sculpturales pas très éloignées du bricolage enfantin et en rupture avec la monumentalité de leur socle qui est spectaculaire. Puis, l'œuvre de Hito Steyerl, *Liquidity Inc.* (Figure 9), répond à cette dimension du phénomène des biennales en raison de son interactivité avec le spectateur. Celui-ci est amené à s'allonger confortablement dans une structure en forme de vague positionnée devant un large écran présentant une vidéo

⁵⁹ Majoritairement, ce fut le cas de l'œuvre *The Prophets* de Richard Ibgby et Marilou Lemmens, de *Liquidity Inc.* de Hito Steyerl, de *Promise Land Template* de Nicolas Grenier, de *All you need is data : the DLD 2012 Conference REDUX rerun* de Simon Denny, de *Postcard from Bexhill-on-sea* d'Emmanuelle Léonard, de *Diving Through Europe* de Klara Hobza, de *Murs aveugles* de Isabelle Hayeur, *Courtroom Drawings* d'Andrea Bowers.

dynamique. L'œuvre de Simon Denny, *All you need is data : The DLD 2012* (Figure 10), est monumentale. Le visiteur y déambule à travers un parcours dicté par les propos politiques de l'œuvre. Pour son œuvre *Fatigues* (Figures 11 et 11.1.), Abbas Akhavan a immortalisé la mort des animaux en les empaillant dans l'expression de leur dernier souffle. Cette œuvre capte aussi l'intérêt des spectateurs en raison de la tension entre le désir et l'interdiction de toucher les carcasses animales et en raison de leur mise en exposition inusitée. Ensuite, l'œuvre *Eternity* de Nicolas Baier, par sa monumentalité et son matériau qui laisse paraître le reflet des gens, est l'œuvre ayant inspiré les nombreux *selfies* des spectateurs, tel que mentionné précédemment (Figure 6, 6.1. et 6.2.). Finalement, en dernier exemple, l'œuvre de Thomas Hirschhorn, *Touching Reality* (Figure 12), est spectaculaire parce que sensationnaliste, à un point tel qu'un écriteau à l'entrée alerte les gens de la dureté de l'œuvre, appelant à la fois la curiosité et la crainte de se frotter à l'œuvre. De ce fait, en relevant du spectaculaire, ces œuvres ont contribué à entamer la route de BNLMTL vers le phénomène des biennales.

Homeless Projection : Place des Arts (Figure 13), de Krzysztof Wodiczko, projetée à l'extérieur, sur la Place des arts, a probablement été la seule œuvre de l'édition 2014 à avoir porté le statut « d'œuvre grand public ». Pour s'apparenter au phénomène des biennales, la Biennale de Montréal aurait certainement gagné à exposer une moins grande quantité d'œuvres et à allouer plus d'espace muséal à des créations monumentales, celles qu'on voit souvent dans les plus grandes biennales du monde. De plus, la Biennale de Montréal a encore à faire par rapport à sa faune afin d'atteindre un niveau de spectacularisation digne de celui des biennales les mieux établies ; on ne peut dire qu'il s'agit de commissaires vedettes et d'artistes vedettes qui offrent un show. *L'avenir (looking forward)*, partiellement en raison de ses nombreuses œuvres vidéos, s'orienta peut-être trop vers un style documentaire et pas assez à celle d'une fête de l'art contemporain. BNLMTL poursuivrait alors, en quelque sorte, les sentiers de la Triennale québécoise, mais ce chemin n'est pas celui à emprunter afin d'atteindre le phénomène des biennales. Quant aux artistes-vedettes, certes les noms du groupe d'artistes Richard Ibghy et Marilou Lemmens circulèrent à travers trois biennales, mais cela reste sans comparaison avec celui de l'artiste Adrian Piper, par exemple, qui exposa dans une quinzaine de biennales, dont celle de Venise (Site officiel d'Adrian Piper).

Il ne faut pas omettre la réalité budgétaire dans l'équation de la spectacularisation de la nouvelle Biennale de Montréal. Elle dut effectivement composer avec 3,6 millions, soit un assez

petit budget. Cela dit, Sylvie Fortin établit, en entrevue, le rapprochement du budget de BNLMTL avec celui de la Biennale de Berlin ou encore de celui de la Biennale d'Istanbul (Le Bulletin : 30 mars 2016). Or, après observations des vidéos de vues de ces expositions, la Biennale de Berlin et celle d'Istanbul nous paraissent mieux répondre au spectaculaire du phénomène des biennales que ne l'a fait la première édition du renouvellement de la Biennale de Montréal⁶⁰.

C'est ainsi que la nouvelle Biennale de Montréal parvint timidement à s'événementialiser et à se spectaculariser grâce à son nouveau lieu de déploiement, à ses événements collatéraux, la majorité visant à démocratiser l'art contemporain et à offrir fêtes et divertissements, en attirant des publics diversifiés, et à mettre en valeur certaines œuvres qu'elle a présentées. Ce faisant, la nouvelle Biennale de Montréal présente des ressemblances avec la dernière des trois tendances générales de notre définition du phénomène des biennales.

À la lumière de cette étude, il est clair que, d'une manière ou d'une autre, la Biennale parvint à s'internationaliser, mais pas à se globaliser, à participer à l'industrie culturelle et touristique ainsi qu'à s'événementialiser et à se spectaculariser suffisamment pour mettre en train son projet d'intégration dans ce que nous identifions être le phénomène des biennales. Toutefois, les éditions de BNLMTL à venir sont encore nécessaires pour l'affirmation de ce projet événementiel.

⁶⁰ *The 14th Istanbul Biennial: SALTWATER/Стамбульская биеннале «Соленая вода: теория мыслеформ»* (7 septembre 2015) et *9. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst – The Present in Drag: Ausstellung in Berlin* (27 juin 2016).

Conclusion

Au tournant des années 1980, la prolifération accrue du nombre de biennales internationales d'art contemporain sur la planète complexifia leur univers. Autant ces institutions artistiques cherchèrent à se démarquer l'une de l'autre par leur unicité, autant elles cherchèrent toutes à exceller dans l'exécution d'une même manière de faire qui a été entreprise par l'élite des biennales. En effet, les biennales les plus prolifiques, au lendemain de l'intensification du nombre de biennales sur la planète, s'entraînèrent et s'influencèrent, par souci compétitif, à toutes opérer de la même façon : elles aspiraient, pour la plupart, à la globalisation, à l'industrialisation culturelle et touristique ainsi qu'à l'événementialisation et à la spectacularisation. Conséquemment, les biennales moins prolifiques ont perçu cette façon d'opérer comme le gage de succès des biennales. Selon leur niveau d'intensité, ces trois tendances générales permettent aux villes et aux biennales certains avantages de nature extra-artistique (économique, diplomatique, urbanistique, etc.), dont l'accroissement de leur visibilité internationale, chose essentielle au sein d'un climat de compétition. Conséquemment, ces tendances incarnent les critères d'évaluation que se fixent les biennales entre elles. Cette visibilité internationale que peuvent procurer les biennales fut un facteur au cœur de la création de la première des 150 biennales, celle de Venise, et n'a cessé depuis de gagner en importance. Nous avons, dans le mémoire, identifié l'ensemble de cette dynamique comme étant le phénomène des biennales.

Compte tenu du climat de compétition et des bienfaits économiques des biennales, Montréal ne put échapper à cet engouement pour la visibilité internationale, c'est-à-dire, pour être reconnues comme un incontournable de la scène artistique mondiale. La fondation du Centre international d'art contemporain de Montréal, en 1983, et de son événement sporadique et éphémère, les *Cent jours d'art contemporain de Montréal*, en 1985, annonçaient déjà le désir qu'avait le fondateur pour que Montréal puisse s'afficher davantage sur la scène artistique internationale. Or, la difficulté éprouvée par les *Cent jours* d'achever cette quête d'internationalisation mena cet événement annuel à se restaurer dans un événement bisannuel.

C'est ainsi que la Ville de Montréal, ni centrale ni périphérique, joint, en 1998, les dizaines de cités ayant déjà établi sur leur territoire une biennale internationale d'art contemporain. Cette année d'envoi s'est toutefois avérée difficile étant donné la profusion d'événements du même type ayant vu le jour simultanément. En 1998, on assista effectivement à la création de huit biennales internationales d'art contemporain sur trois continents différents, dont une aussi au Canada, à Vancouver. Comme l'a bien relaté Hans Belting (Belting 2013 : 105). C'est dire l'ampleur du phénomène des biennales et la difficulté de s'établir avec succès. La première tentative de « biennialiser » l'art à Montréal le démontre bien. De 1998 à 2011, la Biennale montréalaise ne sut répondre aux trois tendances générales permettant d'accoter l'élite des biennales et d'arriver à un niveau suffisamment élevé pour s'afficher comme un incontournable de la scène artistique internationale.

C'est pourquoi le renouvellement de la Biennale de Montréal, entrepris sur une période de trois éditions, fut lancé en 2014 avec la huitième édition intitulée *L'avenir (looking forward)*. Puisqu'un désir de renouveau traduit un désagrément vis-à-vis ce qui a précédé, les récents organisateurs de BNLMTL, judicieusement sélectionnés à la saveur de la nouvelle vision de la Biennale, aspirent cette fois à exceller davantage dans les trois tendances générales du phénomène des biennales. Le Conseil d'administration de la Biennale de Montréal a entrevu une coproduction avec le Musée d'art contemporain de Montréal comme le moyen d'achever les nouveaux objectifs de monumentalité et de visibilité internationale. *Être international à tout prix*, telle paraît être la devise des biennales, et dans le cas de la nouvelle Biennale de Montréal, ce prix à payer fut l'annulation de la Triennale québécoise, création du MACM misant sur l'exposition, la recherche et le développement de l'art actuel exclusivement local, québécois ; le Musée ne pouvait supporter la production de deux événements de grande envergure.

La question de l'identité québécoise ne semble pas encore réglée, quand on examine la fortune critique de cet événement. Il aurait pu s'agir d'un angle intéressant sous lequel adresser la problématique de notre mémoire puisque la disparition de la Triennale québécoise au profit de la Biennale de Montréal éclata en controverse en grande partie à cause de la place laissée à l'international et, en contrepartie, retirée au local. Alors que le reste de la planète s'entiche du caractère international des biennales, au Québec, l'inquiétude de voir diminuer la représentation nationale est tangible dans les médias. Cela démontre certes un mal identitaire encore existant au Québec. Seule une nouvelle Biennale de Montréal qui se compare avec brio au phénomène

des biennales aurait la capacité de quelque peu soulager l'inquiétude et l'incompréhension de la disparition de la Triennale québécoise si prisée du peuple québécois. Le présent mémoire a tenté de répondre à cette question que se pose le monde de l'art québécois sur la pertinence d'un renouveau pour la Biennale de Montréal. Notre recherche consista à comparer la fortune critique de BNLMTL 2014, ses accomplissements ainsi que les commentaires des éditions à venir, avec le phénomène des biennales.

Après avoir questionné le niveau d'internationalisation, voire de globalisation, d'industrialisation culturelle et touristique, ainsi que d'événementialisation et de spectacularisation de l'édition 2014 et de ce qu'annoncent celles éventuelles, force est de constater que par rapport à certains aspects, BNLMTL se compare mieux avec le phénomène des biennales qu'ont su le faire les éditions passées. Toutefois, nous croyons que les éditions de 2016 et de 2018 devront remplir leur fonction de renouvellement avec succès pour définitivement identifier la Biennale de Montréal comme le nouvel incontournable artistique. La première édition du renouveau nous parut trop timide pour faire le poids à la monumentalité du phénomène des biennales. Bien entendu, on suppose que la controverse dans laquelle elle fut lancée représenta d'entrée de jeu un obstacle à l'internationalisation et à la visibilité outre-mer. Face à la disparition d'un événement entièrement axé sur les productions artistiques québécoises, BNLMTL 2014 a effectivement dû négocier son énergie entre le local et l'international dans un contexte montréalais où la précarité de la visibilité internationale demandait pourtant l'entièreté de cette énergie.

Bien que le projet d'une Biennale montréalaise digne du phénomène des biennales ne soit qu'amorcé et pas encore conclu, nous croyons qu'il ne faut pas pour autant sous-estimer la pertinence et l'importance du renouvellement de BNLMTL. Nos observations nous menèrent à constater que si la disparition de la Triennale québécoise s'avère certes une grande perte pour Montréal et pour le Québec, il en irait de même avec une Biennale qui s'éloignerait de plus en plus du phénomène des biennales. Il serait certainement incohérent de ne pas tenir une biennale d'art contemporain monumentale dans une ville communément surnommée la ville des festivals et dont le quartier par excellence n'est pas celui des affaires, mais bien celui des spectacles et des événements artistiques. Cela est sans oublier que Montréal compte également trois autres biennales – la Biennale internationale d'art numérique, la Biennale d'art sonore et le Mois de la photo. Il serait alors incohérent que Montréal produise autant de biennales artistiques et

qu'aucune d'entre elles ne soit l'une de ces fameuses biennales membres de la *Biennial Foundation*, que la plupart des villes, des plus centrales au plus périphériques, produisent aujourd'hui. Puis, les études de l'historienne de l'art Francine Couture montrent que, depuis les années 1980, Montréal est la plaque tournante de l'exposition de l'art contemporain au Québec, tout comme elle est la plateforme d'exportation de l'art local à l'international (Couture 2003: 91). Considérant cela, la biennale est essentielle non pas seulement pour Montréal, mais pour le Québec, voire même pour le Canada.

Au terme de notre analyse comparée, il importe de noter que la recherche et la rédaction de ce mémoire sont contemporaines à notre sujet d'étude. Nous ne bénéficions donc d'aucun recul et nos constats sont formulés au moment même où se déroulent les événements. Il sera intéressant de voir comment évoluera la nouvelle Biennale de Montréal.

Ainsi, à l'heure même où nous écrivons ces lignes, la Biennale de Montréal se prépare à déployer dès l'automne 2016 sa neuvième édition que la récente directrice générale et artistique de la Biennale a dénommée, à plusieurs reprises, comme étant la deuxième édition. Ce faisant, elle met de côté tout le travail colossal, démontré dans ce mémoire, accompli en amont. Il faut dire que les plans de renouvellement de Sylvie Fortin, qu'intensifiés davantage pour 2016, se situent effectivement assez loin de la vision entretenue par Claude Gosselin de 1998 à 2011. En théorie, BNLMTL se dit encore préoccupée par la question de la représentativité des artistes locaux, mais en pratique, il en va tout autrement, comme le témoigne la démission de l'artiste québécois Marc Séguin du Conseil d'administration de la Biennale montréalaise : « Quand j'ai décidé de quitter [le C.A.], il y avait trois artistes québécois dans la programmation. C'est à la suite de certaines pressions qu'ils en ont ajouté d'autres » (Orfali 25 mars 2016). Le choix d'un seul et unique commissaire allemand – pour qui le Québec est méconnu et qui dit ne pas avoir reçu « le mandat de la [représentativité régionale] mais plutôt celui de faire une biennale qui s'inscrit dans le circuit international » (Delgado 3 mai 2016) – et d'un thème beaucoup moins axé sur la recherche et beaucoup plus sur l'exposition d'œuvres « matérialistes et sensualistes », annoncent aussi le ton bien clair d'une Biennale montréalaise en rupture avec son passé montréalais et québécois et en harmonie avec le phénomène des biennales internationales.

L'édition 2016 de BNLMTL, intitulée *Le grand balcon*⁶¹, en référence à l'œuvre théâtrale de Jean Genet, questionne l'hédonisme : « Peut-on développer un utilitarisme joyeux et une esthétique du matérialisme sensuel qui mobilisent les pleines capacités du cerveau et du corps face à l'indifférence du (simple) savoir? » (Site officiel de BNLMTL : Événements). Il s'agira d'une méga-exposition qui nous invitera à « réexaminer l'impossibilité d'une émancipation par le plaisir [...] » (Site officiel de BNLMTL : Événements), ce qui s'agence bien avec le caractère spectaculaire des biennales. Si la tenue de ces mégas-expositions artistiques est critiquée en raison, justement, de leur caractère trop séducteur, ludique et frivole, leur raison d'être ne pourrait-elle pas justement résider dans leur propriété de divertissement? À la lumière du phénomène des biennales, il s'agit d'un angle pertinent sous lequel étudier les biennales et probablement en mesure d'atténuer les critiques à leur endroit. La controverse ayant frappé BNLMTL aurait peut-être été moins majeure si les biennales s'assumaient et étaient reconnues comme une plateforme du divertissement, du jeu et du plaisir. Il semble que l'édition 2016 de la Biennale de Montréal, qui abordera l'hédonisme dans le contexte d'une biennale, présentera un terrain fertile à cette réflexion.

⁶¹ Le Belge Philippe Pirotte a été élu comme commissaires d'exposition de cette neuvième édition de la Biennale de Montréal

Bibliographie

Ouvrages théoriques

A. JONES, Caroline (2010). « Biennial Culture: A Longer History », *The biennial reader. [1], An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art*, Bergen, Norway; Ostfildern, Germany: Bergen Kunsthall ; Hatje Cantz, p. 66-87.

ALCADE, Maxence (2011). « Some Void Thoughts on Museums : l'exposition », *L'artiste opportuniste. Entre posture et transgression*, Paris : L'Harmattan, p. 36-56.

ALLOWAY, Lawrence (1968). *The Venice Biennale, 1895-1968; from salon to goldfish bowl*, Greenwich, Conn.: New York Graphic Society.

ALTSHULER, Bruce (2008). *Salon to Biennial : exhibitions that made art history : Volume 1: 1863-1959*, London: Phaidon.

ALTSHULER, Bruce (2013). *Biennials and beyond : exhibitions that made art history, 1962-2002*, London: Phaidon Press Limited.

ARDENNE, Paul (2003). « L'art mis aux normes par ses biennales, même ? », *Art press.*, vol. 40, n° 291, p. 40-46.

ARDENNE, Paul (2009). « Art contemporain et système global », *Arts et sociétés. Éditorial du 29 juin 2006* [En ligne], <http://www.artsetsocietes.org/f/f-ardenne.html>. Consulté le 11 mars 2016.

ARDENNE, Paul (2011). « La biennale d'art contemporain: un événement culturel de moins en moins culturel, et de moins en moins événementiel », *Le syndrome de Venise : la biennalisation de l'art contemporain*, Pau: PUPPA, p. 175-181.

BABIN, Sylvette (2014). « L'appel du spectaculaire », *Esse arts+opinions*, n° 82, Automne 2014, p. 2-3.

BAKHTINE, Mikhaïl (2006). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris: Gallimard.

BASUALDO, Carlos (2010). « The Unstable Institution », *The biennial reader. [1], An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art*, Bergen, Norway; Ostfildern, Germany: Bergen Kunsthall ; Hatje Cantz, p. 124-135.

BÉLISLE, Josée et coll. (2008). *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme*, Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal.

BELTING, Hans et coll. (2013). *The global contemporary and the rise of new art worlds*, Karlsruhe, Germany, Cambridge, MA ; London, England: ZKM/Center for Art and Media The MIT Press.

BIENNALE DE MONTRÉAL et coll. (2014). *BNLMTL 2014 : l'avenir = (looking forward)*, Montréal: Biennale de Montréal.

BIENNIAL FOUNDATION (2016), *About*, [En ligne], <http://www.biennialfoundation.org/about/>. Consulté le 23 août 2016.

BISHOP, Claire (2012). « Participation and spectacle: where are we now? », *Living as form : socially engaged art from 1991-2011*, New York, N.Y.; Cambridge, Mass.; London: Creative Time ; MIT Press.

BOORSTIN, Daniel (1982). *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*, New York: Atheneum.

BRUNETTE, Edith (2014). « L'ombre des projecteurs Dare-Dare au Quartier des spectacles », *Esse arts+opinions*, vol. 82, n° Automne 2014, p. 54-63.

BURKE, Gregory (2014). « L'avenir (looking forward) », *BNLMTL 2014 : l'avenir = (looking forward)*, Montréal: Biennale de Montréal 2014, p. 13-24.

BYDLER, Charlotte (2004). *The Global ArtWorld inc. : on the globalization of contemporary art*, Uppsala, Sweden: Uppsala University.

BYDLER, Charlotte (2010). « The Global ArtWorld, Inc.: On the Globalization of Contemporary Art », *The biennial reader. [1], An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art*, Bergen, Norway; Ostfildern, Germany: Bergen Kunsthall ; Hatje Cantz, p. 378-406.

CAILLET, Élisabeth et Odile COPPEY (2004). *Stratégies pour l'action culturelle*, Paris; Budapest; Torino : L'Harmattan.

CENTER FOR ART AND MEDIA (2015). *Biennials: Prospect and Perspective*, « INTERNATIONAL CONFERENCE at ZKM », 27.02.- 01.03.2014. Publication disponible en ligne: http://zkm.de/media/file/de/2015-publication-prospect_and_perspectives-zkm.pdf. Consulté le 23 août 2016.

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/ph%C3%A9nom%C3%A8ne>. Consulté le 29 juillet 2016.

COUTURE, Francine (2000). « L'exposition comme lieu de construction identitaire : la montréalisation de l'art contemporain », *Produire la culture, produire l'identité?*, Sainte-Foy [Québec]: Presses de l'Université Laval, p. 87-103.

CHAUMIER, Serge (2005). « Introduction », *Culture & Musées*, p. 13-36.

CLARK, Timothy (1999). *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Rev., Princeton, NJ: Princeton University Press.

DAIGLE, Pascale (2008). *Culture et tourisme. Au coeur de l'identité urbaine* « Actes du colloque organisé au Complexe Ex-Centris, à Montréal, 13 et 14 novembre 2008, [En ligne], Montréal: Chaire de tourisme Transat de l'ESG UQAM, http://www.culturalamontreal.com/docs/Colloque2008_tourisme_et_culture.pdf. Consulté le 23 mars 2016.

de CORMENIN, Louis (1989). *La photographie en France. Textes et controverses : une Anthropologie 1816-1871*, « À propos de Égypte, Nubie, Palestine et Syrie de Maxime Ducamp », Paris : Macula, p. 124-125.

DEBORD, Guy (1992). *Commentaires sur La société du spectacle*, Paris: Éditions Gallimard.

DEBORD, Guy (1996). *La Société du spectacle*, Paris: Éditions Gallimard.

DEFLAUX, Fanchon (2008). *Les Biennales et la "scène internationale" de l'art contemporain: l'opérativité des dispositifs d'énonciation dans la régulation des positions et des valeurs*, thèse de doctorat, Avignon et Pays de Vaucluse: Université d'Avignon et des pays de Vaucluse.

DE LA VALLÉE POUSSIN, Étienne (1931). « Le problème des expositions », *Bulletin De L'institut Des Sciences Économiques* 2 (2), [En ligne], vol. 2, n° 2, <http://www.jstor.org/stable/40742417>. Consulté le 12 mai 2016.

DEWEY, John (2005). *L'art comme expérience*, Paris: Gallimard.

DUBÉ-MOREAU, Florence-Agathe et Julie RIENDEAU (2015). *Questionner l'avenir : réflexions sur la réactualisation de la Biennale de Montréal*, Montréal : Éditions d'art Le Sabord.

FILIPOVIC, Elena et coll. (2010). *The biennial reader. [1], An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art*, Bergen, Norway; Ostfildern, Germany: Bergen Kunsthall ; Hatje Cantz.

FILIPOVIC, Elena, Marieke VAN HAL et Solveig ØVSTEBØ (2010). *The biennial reader : the Bergen biennial conference*, Bergen, Norway; Ostfildern, Germany: Bergen Kunsthall ; Hatje Cantz.

FILIPOVIC, Elena, Marieke VAN HAL et Solveig OVSTEBØ (2010). « Biennialogy », *The biennial reader. [1], An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art*, Bergen, Norway; Ostfildern, Germany: Bergen Kunsthall ; Hatje Cantz, p. 12-27.

FILIPOVIC, Elena, Marieke VAN HAL et Solveig OVSTEBO (2010). « Introduction », *The biennial reader : the Bergen biennial conference*, Bergen, Norway; Ostfildern, Germany: Bergen Kunsthall ; Hatje Cantz, p. 6-8.

FORTIN, Andrée (2000). *Produire la culture, produire l'identité?*, Sainte-Foy [Québec]: Presses de l'Université Laval.

FRASER, Marie et coll. (2011). *Le travail qui nous attend*, Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal.

FRITZ, Élisabeth (2014). « Un mode critique pour la spectacularité : réflexions sur la terminologie », *Esse arts+opinions*, n° 82, Automne 2014, p. 4-11.

GAGNON, Paulette (2011). « Avant-Propos », *Le travail qui nous attend*, Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, p. 9-11.

GAROIAN, Charles R., GAUDELIUS Yvonne M. (2008). *Spectacle pedagogy : art, politics, and visual culture*, Albany: State University of New York Press.

HASKELL, Francis (2002). *Le musée éphémère : les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris: Gallimard.

HLAVAJOVA, Maria (2010). « How to biennial? The Biennial in Relation to the Art institution », *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art* Bergen, Norway; Ostfildern, Germany: Bergen Kunsthall ; Hatje Cantz, p. 292-306.

HOFFMANN, Jens (2014). *Show time : the 50 most influential exhibitions of contemporary art*, New York: d.a.p.

IN-YOUNG, Lim (2006). « Les politiques des biennales d'art contemporain de 1900 à 2005 », *Marges.*, vol. 52006, p. 9-21.

JACKSON, Anna (2008). *Expo : international expositions 1851-2010*, London; New York: V & A Publishing, Victoria and Albert Museum ; Distributed in North America by Harry N. Abrams, Inc.

LANCTÔT, Mark (2008). « Bonne route », *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme*, Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, p. 35-38.

LANCTÔT, Mark (2011). « Cette modernité », *Le travail qui nous attend*, Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, p. 47-55.

LANCTÔT, Mark et Lesley JOHNSTONE (2015). « La Biennale et le Musée d'art contemporain », *Questionner l'Avenir. Réflexions sur la réactualisation de la Biennale de Montréal*, Montréal: Éditions d'art Le Sabord, p. 66-68.

La société du spectacle (1973). Réalisateur DEBORD, Guy, France: Simar Films, [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=IaHMgToJlJA>, 1 :27 :18, sonore, noir et blanc.

LEVITT, Peggy (2015). *Artifacts and allegiances: how museums put the nation and the world on display*, Oakland, California: University of California Press.

LOWRY, Glenn (2012). « Battle of the biennials. Contemporary-art shows compete for attention », *The Economist*, [En ligne], <http://www.economist.com/news/21566318-contemporary-art-shows-compete-attention-battle-biennials>. Consulté le 21 juillet 2016.

MACALOON, John J. (1984). « Olympic Games and the Theory of Spectacle in Modern Societies », *Rite, drama, festival, spectacle : rehearsals toward a theory of cultural performance*, Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, p. 241-281.

Made in Hollywood (2011). Réalisateur FEINSILBER, Anne, [Paris]: Arte [éd., distrib.].

MAELAND, Monica (2010). « Foreword », *The biennial reader : the Bergen biennial conference*, Bergen, Norway; Ostfildern, Germany: Bergen Kunsthall ; Hatje Cantz, p. 5.

MARCHART, Oliver (2014). « The globalization of art and the "Biennials of Resistance" : a history of the biennials from the periphery », *World Art World Art*, vol. 4, n° 2, p. 263-276.

MARTINI, Vittoria (2010). « The era of the histories of biennials has begun », *The biennial reader : the Bergen biennial conference*, Bergen, Norway; Ostfildern, Germany: Bergen Kunsthall ; Hatje Cantz, p. 9-13.

MAYER, Marc (2008). « Avant-propos », *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme*, Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, p. 11.

O'NEILL, Paul (2007). « The Curatorial Turn: From Practice to Discourse », *The biennial reader. [1], An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art*, Bergen, Norway; Ostfildern, Germany: Bergen Kunsthall ; Hatje Cantz, p. 240-260.

OVSTEBØ, Solveig (2010). « Foreword », *The biennial reader. [1], An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art*, Bergen, Norway; Ostfildern, Germany: Bergen Kunsthall ; Hatje Cantz, p. 9-11.

OXFORD ART ONLINE (2016), *International exhibition*, [En ligne], <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T041414>. Consulté le 15 juin 2016.

PENNER, Devin (2015). « The Spectacle », *Oxford Bibliographies*, [En ligne], <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199756223/obo-9780199756223-0160.xml?rskey=bM3ycv&result=1&q=soci%C3%A9t%C3%A9+du+spectacle+##backToTop>. Consulté le 29 août 2016.

POINSOT, Jean-Marc (1986). « Les grandes expositions : esquisse d'une typologie », *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne / Centre Georges Pompidou.*, p. 122-146.

QUINN, Bernadette (2005). « Arts Festivals and the City ». *Urban Studies*, vol 42, no 5/6, p. 927-943.

ROBERT, Paul (2004), *Le nouveau petit Robert*, Paris : Dictionnaires Le Robert, ©2004.

ROUILLÉ, André (2003). « Mondialisation de l'art », *PARISart, Art|Éditorial*, [En ligne], <http://www.paris-art.com/art-culture-France/Mondialisation%20de%20l%E2%80%99art/Rouill%C3%A9-Andr%C3%A9/25.html>. Consulté le 27 avril 2016.

ROY, Jean-Louis (2005). *Montréal : ville nouvelle, ville plurielle*, Montréal: Hurtubise HMH.

SAVOIE, Paul (2006-2007). « L'importance d'un festival », *Liaison*, n° 134, p. 27-28.

SHEIKH, Simon (2010). « Marks of distinction, Vectors of Possibility: Questions for the Biennial », *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art* Bergen, Norway; Ostfildern, Germany: Bergen Kunsthall ; Hatje Cantz, p. 150-164.

SIMARD, Emilie Julie (Octobre 2010). "*Montréal, ville de festivals*" *Entre culture et tourisme culturel: le cas de Montréal en lumière*, Mémoire de maîtrise, Montréal: Université du Québec à Montréal.

SLOAN, Johanne (2002). « Biennialism in Montreal », *Public : art, culture, ideas*, vol. Fall 2011, n° 22/23: Cities / scenes, p. 123-132.

WORLD BIENNIAL FORUM (2014). *Making Biennials in Contemporary Times – Essays from the World Biennial Forum No 2*, [en ligne], https://issuu.com/iccoart/docs/wbf_book_r5_issuu. Consulté le 16 août 2016.

Ressources documentaires

(2014). « Table ronde des commissaires », *BNLMTL 2014*, événement organisé par BNLMTL 2014, Musée Mc Cord, 22 octobre 2014.

The 14th Istanbul Biennial: SALTWATER/Стамбульская биеннале «Соленая вода: теория мыслеформ (2015). [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=JfADlkHUDIs>. Consulté le 12 juillet 2016.

9. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst – *The Present in Drag: Ausstellung in Berlin* (2016). [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=Im1jiHUK0tU>. Consulté le 12 juillet 2016.

AKHAVAN Abbas (2014), *Fatigues*, [En ligne], http://abbasakhavan.com/?page_id=930. Consulté le 19 août 2016.

AQUIN, Stéphane (1998). « La Biennale de Montréal 98 Quitte ou double? », *Voir*, [En ligne], n° 2 septembre 1998, <https://voir.ca/arts-visuels/1998/09/02/la-biennale-de-montreal-98-quitte-ou-double/>. Consulté le 3 novembre 2015.

ARBOUR, Rose-Marie (1998). « Un événement qui devrait nous mener ailleurs. L'exposition mérite plus de critiques constructives que de condamnations sans appel », *Le Devoir*, vol. 14 septembre 1998, p. A7.

ARBOUR, Rose-Marie (2004). « Les Cent jours d'art contemporain de Montréal. Un phare essentiel », *CIAC, Centre international d'art contemporain de Montréal*, p. 73-81.

ARCHIVES DE MONTRÉAL. *Montréal (Québec) Commission d'initiative et de développement culturel*, [En ligne], <http://archivesdemontreal.ica-atom.org/commission-dinitiative-et-de-developpement-culturels>. Consulté le 7 janvier 2016.

ARCHIVES DE MONTRÉAL. Commission d'initiative et de développement culturel, [En ligne], <http://archivesdemontreal.ica-atom.org/commission-dinitiative-et-de-developpement-culturels>. Consulté le 7 janvier 2016.

ARTNETNEWS (2016). « Exhibitions. World's Top 20 Biennials, Triennials, and Miscellennials. The artnet News power ranking of biennials. », *artnetnews*, n° 19 mai 2014, [En ligne], <https://news.artnet.com/exhibitions/worlds-top-20-biennials-triennials-and-miscellennials-18811>. Consulté le 2 juillet 2016.

BAERWALDT, Wayne, CENTRE INTERNATIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL et BIENNALE DE MONTRÉAL (2007). *Remuer ciel et terre : la Biennale de Montréal 2007 : exposition organisée par le Centre international d'art contemporain de Montréal, du 10 mai au 8 juillet*, Montréal: Centre international d'art contemporain de Montréal.

BAIER, Nicolas. *Images*, [En ligne], <http://nicolasbaier.com/images.html>. Consulté le 23 août 2016.

BAILLARGEON, Stéphane (1997). « Des Cent jours à la Biennale de Montréal », *Le Devoir*, n° jeudi 27 mars 1997, p. B10.

BAILLARGEON, Stéphane (1998). « La logique du fourre-tout », *Le Devoir*, no. samedi et du dimanche 5 et 6 novembre 1998, p. A1.

BÉNICHOU, Anne (1990). « Les Cent jours d'art contemporain: De l'exposition à l'événement / Les Cent jours d'art contemporain: From Exhibition to Event"», *Espace Art actuel*, vol. 6, n° 2, p. 29-34.

BENTLEY MAYS, John (2004). « A conversation with Claude Gosselin », *Canadian Art*, vol. 21, n° 3, p. 98-103.

BERNIER, Jean-Jacques (1998). « À l'enseigne du quotidien, de l'humour et de la poésie », *Vie des Arts*, vol. 42, n° 172, p. 25-26.

BÉRUBÉ, Stéphanie (1998). « La première Biennale de Montréal n'a pas le soutien du Conseil des arts du Canada », *La Presse*, no. mercredi 13 mai 1998, p. E5.

BÉRUBÉ, Stéphanie (1998). « Un événement attendu : la première Biennale de Montréal », *La Presse*, no. samedi 30 mai 1998, p. 17.

BIENNALE DE MONTRÉAL 2014 (2014). *BNLMTL 2014*, [En ligne], www.bnlmtl2014.org. Consulté le 12 juillet 2016.

BIENNALE DE MONTRÉAL 2014 (2014). *Lieux*, [en ligne], <http://BNLMTL2014.org/lieux/>. Consulté le 19 janvier 2016.

BIENNALE DE MONTRÉAL 2014 (2014). *À propos, Thématique*, [en ligne], <http://BNLMTL2014.org/a-propos/thematique/>. Consulté le 19 janvier 2016.

BIENNALE DE MONTRÉAL 2014 (2014). *À propos, Équipe*, [En ligne], <http://bnlmtl2014.org/a-propos/a-propos-de-bnlmtl/>. Consulté le 16 juin 2016.

BIENNALE DE MONTRÉAL 2014 (2014). *Visite*, [En ligne], <http://bnlmtl2014.org/a-propos/visite/>. Consulté le 16 juin 2016.

BIENNALE DE MONTRÉAL 2014 (2014). *Artistes*, [En ligne], <http://bnlmtl2014.org/artistes/thomas-hirschhorn/>. Consulté le 20 août 2016.

BIENNALE DE MONTRÉAL (2014). « La Biennale de Montréal Announces List of Participating Artists For BNLMTL 2014: L'avenir (looking forward) », *Communiqué de presse de la Biennale de Montréal du 12 mai 2014*, [En ligne], http://www.bnlmtl.org/wp-content/uploads/2014/02/Communiqu%C3%A9-de-presse_NY_BNL-MTL-2014-en_web_sans_code_2014.05.08.pdf. Consulté le 12 juillet 2016.

BIENNALE DE MONTRÉAL (2014). « Ouverture de BNLMTL 2014, L'Avenir (looking forward) 22 octobre 2014 au 4 janvier 2015 », *Communiqué de presse de BNLMTL du 20 octobre 2014*, http://bnlmtl2014.org/wordpress/wp-content/uploads/2014/09/COMMUNIQUE_FR_21.10.2014.pdf. Consulté le 23 août 2016.

BIENNALE DE MONTRÉAL (2015). « Succès retentissant de BNLMTL 2014 L'avenir (looking forward) », *Communiqué de presse du 11 février 2015*, [En ligne], http://bnlmtl2014.org/wordpress/wp-content/uploads/2014/09/COMMUNIQUE%CC%81_SUCCES_BNLMTL2014_final.pdf. Consulté le 6 juin 2016.

BIENNALE DE MONTRÉAL (2016). [En ligne], <http://www.bnlmtl.org/>. Consulté le 24 août 2016.

BIENNALE DI VENEZIA (2016), [En ligne], <http://labiennale.org/en/art/index.html>. Consulté le 23 août 2016.

Le Bulletin (2016). [En ligne], 23 mars 2016, Montréal: TCF, <https://www.youtube.com/watch?v=50Z6Pj1XTSk>. Consulté le 7 juillet 2016.

BURKE, Gregory (2015). « L'avenir (looking forward) », *L'avenir (looking forward) BNLMTL 2014*, Montréal : Biennale de Montréal p. 13-23.

BURKE, Gregory et Peggy GALE (2012). « Nicole Gingras nouvelle directrice de la BNL MTL », *Le Vadrouilleur urbain*, [En ligne], <https://levadrouilleururbain.wordpress.com/2012/09/01/nicole-gingras-nouvelle-directrice-de-la-bnl-mtl/>. Consulté le 6 juin 2016.

CAZA, Pierre-Etienne (2009). « L'homme derrière la Biennale de Montréal », *Journal L'UQAM*, vol. XXXV, n° 16, p. 9.

CENTRE INTERNATIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1998), *Biennale de Montréal*, n° 1.

CENTRE INTERNATIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2000). « Description de l'événement », *Biennale de Montréal*, n° 2.

CENTRE INTERNATIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL. Qui sommes-nous?, [En ligne], <http://www.ciac.ca/fr/qui-sommes-nous>. Consulté le 10 janvier 2016).

CLÉMENT, Éric (16 avril 2013). « Le MAC[M] met la Biennale de Montréal en orbite », *La Presse*, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201304/16/01-4641468-le-mac-met-la-biennale-de-montreal-en-orbite.php>. Consulté le 12 juillet 2016.

CLÉMENT, Éric (18 octobre 2014). « Biennale de Montréal: une édition diapason », *La Presse*, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201410/18/01-4810446-biennale-de-montreal-une-edition-diapason.php>. Consulté le 7 juin 2016.

CLÉMENT, Éric (22 octobre 2014). « Biennale de Montréal: la Biennale des idées », *La Presse*, [En ligne], http://bnlmtl2014.org/wordpress/wp-content/uploads/2014/09/Eric-Clement_Biennale-de-Montreal-la-Biennale-des-idees_La-Presse_221014.pdf. Consulté le 5 juin 2016.

CLÉMENT, Éric (7 janvier 2015). « Biennale de Montréal: bilan positif... mais peut mieux faire », *La Presse*, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201501/07/01-4833133-biennale-de-montreal-bilan-positif-mais-peut-mieux-faire.php>. Consulté le 6 juin 2016.

CONNOLLY, Jocelyne (1997). « Montréal: une internationalisation », *ETC*, n° 39, p. 7.

CONNOLLY, Jocelyne (1997). « Le CIAC de Montréal. Montrer urbi et orbi: une entrevue avec Claude Gosselin, directeur du Centre international d'art contemporain de Montréal », *ETC*, n° 39, p. 15-20.

CULTUREBOX (7 mai 2015). *La 56^e Biennale d'art contemporain de Venise ouvre samedi*, [En ligne], <http://culturebox.francetvinfo.fr/expositions/peinture/la-56e-biennale-d-art-contemporain-de-venise-ouvre-samedi-218669>. Consulté le 12 avril 2016.

DELGADO, Jérôme (2014). « La Biennale de Montréal dévoile son gigantisme », *Le Devoir*, vol. 7 mai 2014, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/407557/la-biennale-de-montreal-devoile-deja-son-gigantisme>. Consulté le 12 juin 2016.

DELGADO, Jérôme (2014). « La Biennale de tous les espoirs », *Le Devoir*, Édition du 18 octobre 2014, p. E1.

DELGADO, Jérôme (2014). « Un peu d'hier pour demain », *Le Devoir*, Édition du 1^{er} novembre 2014, p. E6.

DELGADO, Jérôme (2016). « La Biennale de Montréal passe du pessimisme à l'émancipation », *Le Devoir*, vol. 3 mai 2016, [En ligne], <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/469754/la-biennale-de-montreal-passe-du-pessimisme-a-l-emancipation>. Consulté le 16 août 2016.

DENIZOT, René (1989). « Vu du Pont Jacques Cartier », *Galleries Magazine*, vol. Oct./Nov. 1989, p. 110-114.

DES RIVIÈRES, Paule (1990). « Les démêlés du CIAC avec la CIDEDEC », *Le Devoir*, n° Vendredi 21 septembre, p. 15.

DOYON, Frédérique (2013). « La Biennale de Montréal perd sa directrice », *Le Devoir*, [En ligne], n° 27 février 2013, <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/371947/la-biennale-de-montreal-perd-sa-directrice>. Consulté le 16 novembre 2015.

FORTIN, Sylvie (2007). « La biennale de Montréal, 2007 », *Art Papers*, vol. 31, n° 5, p. 52-53.

GASCON, France (1989). « Le retour des Cent jours », *ETC Montréal*, vol. Hiver 1989, n° 10, p. 33-35.

GODFREY, Stephen (1989). « Montreal », *The Globe and Mail*, vol. Octobre 11th.

GOOGLE IMAGES (2016). *Élément de recherche : Biennale de Venise 2015*, [En ligne], https://www.google.ca/search?q=biennale+de+Venise+2015&espv=2&biw=712&bih=563&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjC0vm7h-nLAhWJmoMKHah6AakQ_AUIBigB. Consulté le 30 mars 2016).

GOSSELIN, Claude (2004). « Le CIAC 1984-2004: vingt ans », *CIAC : les 20 ans du CIAC*, Montréal, Québec: Centre international d'art contemporain de Montréal, p. 6-8.

GOUVERNEMENT DU QUÉBEC (2014). *Fil d'information. BNLMTL 2014 - L'avenir (looking forward) - Dévoilement des artistes*, [En ligne], <http://www.fil-information.gouv.qc.ca/Pages/Article.aspx?idArticle=2205063432>. Consulté le 12 janvier 2015

HEARTNEY, Eleanor (1999). « Report from Montréal: Quotidian in Québec », *Art in America*, no. 87, vol. 2, février 1999.

HOULE, Alain (1999). « "Effet Titanic" Ouvrage recensé: Biennale de Montréal'98, Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal. Du 27 août au 18 octobre 1998 », *ETC.*, n° 45, p. 34-37.

INSTAGRAM, 2016, [En ligne], <https://www.instagram.com/>. Consulté le 23 août 2016.

LAMARCHE, Bernard (2005). « La Biennale rebondit », *Le Devoir*, [En ligne], n° 8 septembre 2005 <http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/89876/la-biennale-rebondit>. Consulté le 3 novembre 2015.

LA PRESSE (2014), *Arts, Arts visuels*, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201409/25/01-4803406-biennale-de-montreal-lavenir-a-les-reins-solides.php>. Consulté le 22 août 2016.

LEDOUX, Julie (16 octobre 2014). « Repartir à zéro (ou presque) », *Voir*, [En ligne], <https://voir.ca/arts-visuels/2014/10/16/sylvie-fortin-biennale-de-montreal-repartir-a-zero-ou-presque/>. Consulté le 6 juin 2015.

LEHMANN, Henry (1998). « The Cent jours are history; long live the Biennale », *The Gazette*, no. samedi 5 septembre 1998, p. J7.

LEPAGE, Jocelyne (1987). « Des airs de poète mais de fait, un busy-body », *La Presse*, n° Samedi 27 décembre, p. F2.

LEPAGE, Jocelyne (1997). « Fini les Cent jours, place à une nouvelle biennale ! », *La Presse*, n° Vendredi 4 avril 1997, p. A15.

- LÉVY, Bernard (2004). « Un échec quasi total », *Vie des Arts*, vol. 49, n° 196, p. 30-32.
- LUPIEN, Jocelyne (1997). « Le CIAC : un organisme culturel en hyper-expansion », *Espace Art actuel*, n° 40, p. 5-7.
- MAVRIKAKIS, Nicolas (2013). « Feue la Triennale d'art québécois », *Voir*, biais du 17 avril 2013 19h22, [En ligne], <https://voir.ca/nicolas-mavrikakis/2013/04/17/feue-la-triennale-d%E2%80%99art-quebecois/>. Consulté le 19 décembre 2016.
- MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2013), « La Biennale de Montréal et le Musée d'art contemporain de Montréal s'associent », *Communiqué de Presse du 16 avril 2013 pour diffusion immédiate*, Montréal, [En Ligne], <http://www.macm.org/communiques/la-biennale-de-montreal-et-le-musee-dart-contemporain-de-montreal-sassocient/>. Consulté le 24 août 2016.
- MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2016), *Calendrier, passées*, [En ligne], <http://www.macm.org/expositions/rafael-lozano-hemmer/>. Consulté le 2 août 2016.
- MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2016). *Expositions passées*, [En ligne], <http://www.macm.org/expositions/krzysztof-wodiczko-homeless-projection-place-des-arts-2014/>. Consulté le 22 août 2016.
- MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2016), *Accueil*, [En ligne], <http://www.macm.org/>. Consulté le 23 août 2016.
- MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2016). *Le musée, historique*, [En ligne], <http://www.MACMm.org/le-musee/historique/>. Consulté le 12 janvier 2015.
- MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2016). *La Triennale québécoise 2008*, [En ligne], <http://www.macm.org/expositions/la-triennale-quebecoise/>. Consulté le 16 juin 2016.
- MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2016). *La Triennale québécoise 2011*, [En ligne], <http://www.macm.org/expositions/triennale-quebecoise-2011/>. Consulté le 4 juin 2016.
- ORFALI, Philippe (2016). « La Biennale de Montréal en eaux troubles. L'artiste Marc Séguin est le plus récent membre du CA à partir pour dénoncer la maigre place faite aux artistes d'ici », *Le Devoir*, vol. 25 mars 2016,
- PIPER, Adrian (2015). *Adrian Piper*, [En ligne], <http://www.adrianpiper.com/>. Consulté le 12 juillet 2016.

SORENSEN, Oli (2011). « Interview : Montreal Biennale Artistic Director Claude Gosselin », *M-Kos*, [En ligne], www.m-kos.net/archives/2270. Consulté le 8 novembre 2015.

TOUGAS, Colette (2004). « Le CIAC, un créateur d'événements », *CIAC : les 20 ans du CIAC*, Montréal: Centre International d'Art Contemporain de Montréal, p. 45-50.

Figures

Figure 1 – Illustration accompagnant l'article de Glenn Lowry, *Battle of the biennials. Contemporary-art shows compete for attention*, publié en 2012 dans *The Economist*.

Source: LOWRY, Glenn (2012). « Battle of the biennials. Contemporary-art shows compete for attention », *The Economist*, [En ligne], <http://www.economist.com/news/21566318-contemporary-art-shows-compete-attention-battle-biennials>. Consulté le 21 juillet 2016.

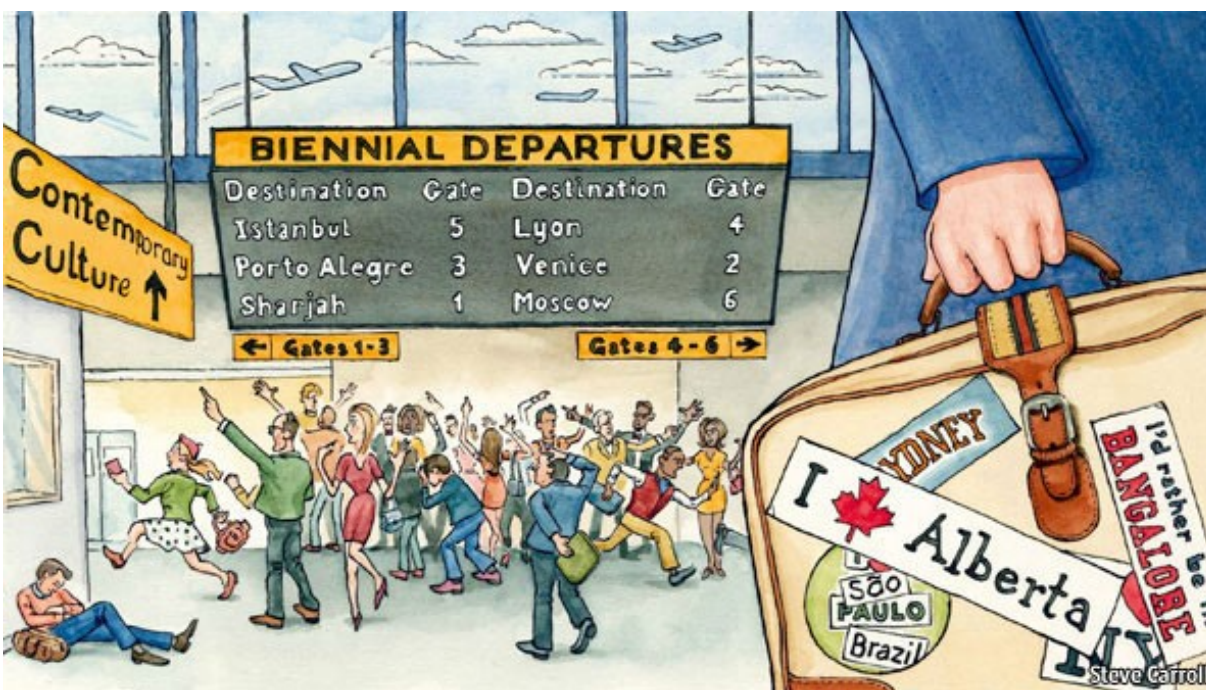


Figure 2 – Domenico Stinellis, *Les journalistes découvrent l'installation de Chiharu Shiota au sein du pavillon japonais de la Biennale de Venise, 2015*, Photographie.

Source: « La 56e Biennale d'art contemporain de Venise ouvre samedi », (2015). *Culturebox*, [En ligne], <http://culturebox.francetvinfo.fr/expositions/peinture/la-56e-biennale-dart-contemporain-de-venise-ouvre-samedi-218669>. Consulté le 1er août 2016.



Figure 3 – Chiharu Shiota, *The Key in the Hand*, 2015, Installation, fil rouge, clés, bateaux de bois, une photographie et quatre moniteurs vidéos, Pavillon japonais de la Biennale de Venise, Venise.

Source : Photographie prise par Clara Chouinard, octobre 2015.



Figure 4 – Rafael Lozano-Hemmer, *Intersection articulée. Architecture relationnelle 18*, 2011, Installation in situ, Matériaux divers, Collection du Musée d'art contemporain de Montréal, réalisée en collaboration avec le Quartier des Spectacles de Montréal. Présentée sur la Place des Festivals du Quartier des Spectacles de Montréal.

Source : Photographie prise par James Ewing. MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2016), *Calendrier, passées*, [En ligne], <http://www.macm.org/expositions/rafael-lozano-hemmer/>. Consulté le 2 août 2016.



Figure 5 – Montage réalisé par Clara Chouinard à partir de photographies partagées sur Instagram, clichés montrant la foule nombreuse du vernissage de *L’Avenir (looking forward)* et le « jet-settisme » de l’événement, 2014, captures d’écran.

Source : Instagram. #BNLMTL2014. Consulté le 22 novembre 2015.

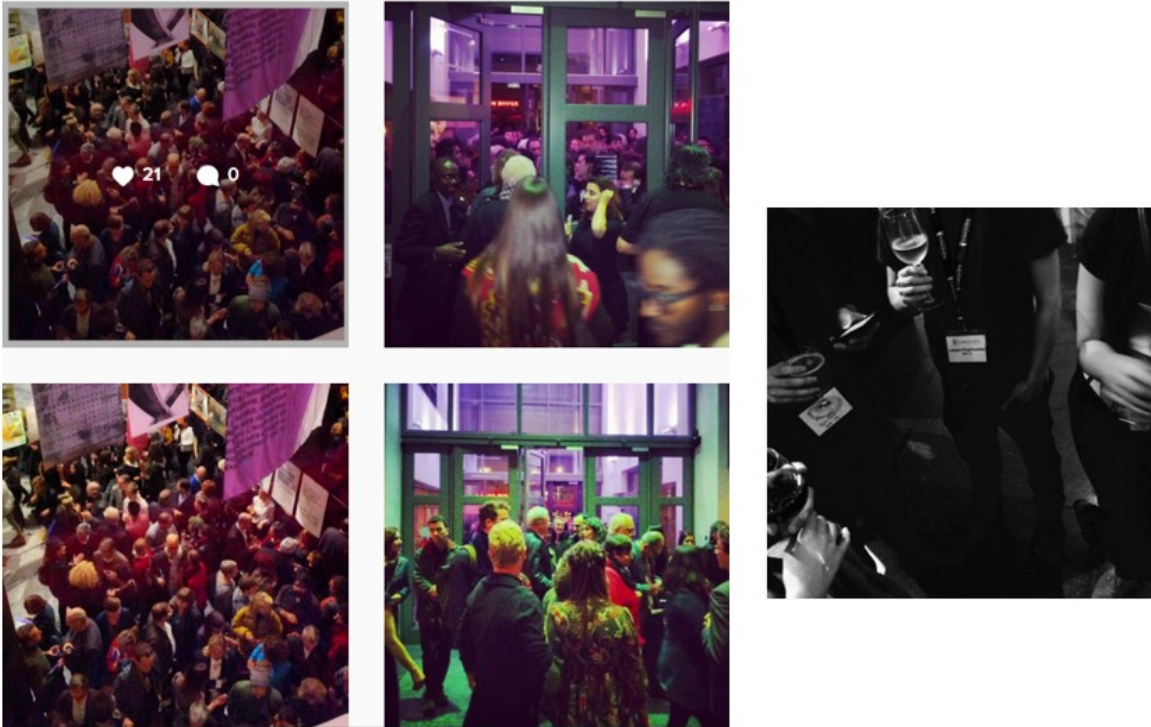


Figure 6 – Nicolas Baier, *Infinity*, 2014, Acier inoxydable, 300 x 760 x 250 cm, vue de son exposition à la Biennale de Montréal 2014.

Source : BAIER, Nicolas. *Images*, [En ligne], <http://nicolasbaier.com/images.html>. Consulté le 23 août 2016.



Figure 6.1. – Portrait partagé sur Instagram, *A Selfie into #NicolasBaier, Eterniy, 2014-2015*, capture d'écran.

Source : Instagram, #BNLMTL2014. Consulté le 23 août 2016.



Figure 6.2. – *Selfies* partagé sur Instagram, #BNLMTL 2014, 2014-2015, captures d'écran.

Source : Instagram, #BNLMTL2014. Consulté le 23 août 2016.

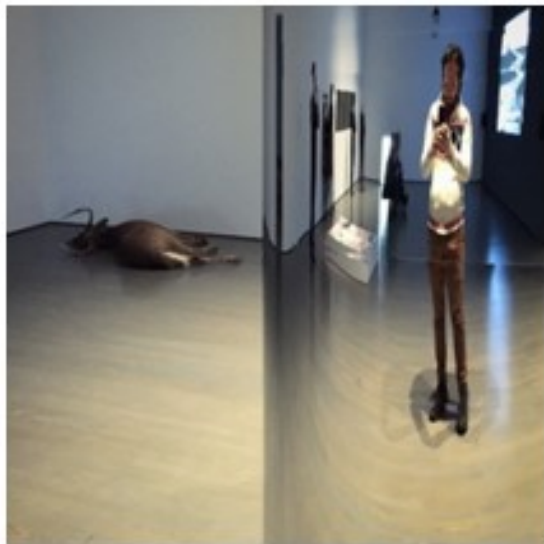


Figure 7 – Image tirée de *2084: a science fiction show*, 2012-2014, installation vidéo à trois canaux avec son, trois épisodes ; chaque épisode : 22 minutes ; durée totale : 66 minutes ; dimensions de l'installation variables.

Source: La Presse (2014), *Arts, Arts visuels*, [En ligne], <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201409/25/01-4803406-biennale-de-montreal-lavenir-a-les-reins-solides.php>. Consulté le 22 août 2016.



Figure 8 – Richard Ibghy et Marilou Lemmens, *The Prophets*, 2013, Installation: techniques mixtes, dimensions variables.

Source : Capture d'écran de l'ouvrage suivant mis en ligne: BIENNALE DE MONTRÉAL et coll. (2014). *BNLMTL 2014 : l'avenir = (looking forward)*, Montréal: Biennale de Montréal, [En ligne], <http://bnlmtl2014.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/09/bnlmtl2014-publication-finale.pdf>. Consulté le 22 août 2016.



Figure 9 – Hito Steyerl, *Liquidity Inc.*, 2014, Installation video single-channel HD avec son et interaction physique avec le spectateur pouvant se coucher dans la structure en forme de vague, 30 minutes.

Source: Capture d'écran de l'ouvrage suivant mis en ligne: BIENNALE DE MONTRÉAL et coll. (2014). *BNLMTL 2014 : l'avenir = (looking forward)*, Montréal: Biennale de Montréal, [En ligne], <http://bnlmtl2014.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/09/bnlmtl2014-publication-finale.pdf>. Consulté le 22 août 2016.



Figure 10 – Simon Denny, *All You Need Is Data: The DLD 2012 Conference REDUX Rerun*, 2012, installation : 90 épreuves au jet d'encre sur toile, métal et texte en vinyle, 160 x 110 x 1.8 cm (chacune), installation : dimensions variables

Source : Photographie prise par Clara Chouinard, mars 2015.



Figure 11 – Abbas Akhavan, *Fatigues*, 2014, Taxidermie animales, dimensions variable.

Source : AKHAVAN, Abbas. *Fatigues*, 2014, [En ligne], http://abbasakhavan.com/?page_id=930. Consulté le 19 août 2016.

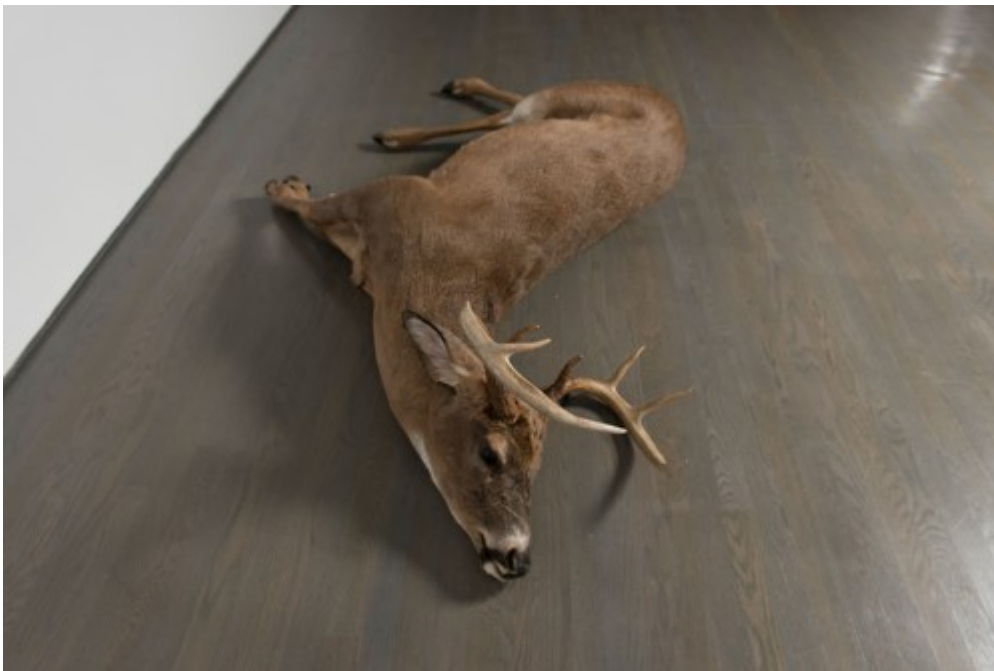


Figure 11.1. – Photographie partagée sur Instagram montrant la réaction émotionnelle jouée ou sincère du spectateur face à l'œuvre *Fatigues* d'Abbas Akhavan, 2014.

Source : Instagram, #BNLMTL2014. Consulté le 23 août 2016.



Figure 12 – Thomas Hirschhorn, *Touching Reality*, 2012, vidéo, silencieux, 4:45 minutes, vue de l'exposition Intense Proximity, La Triennale, Palais de Tokyo, Paris, 2012.

Source : BIENNALE DE MONTRÉAL 2014 (2014), *Artistes*, [En ligne], <http://bnlmtl2014.org/artistes/thomas-hirschhorn/>. Consulté le 20 août 2016.



Figure 13 – Krzysztof Wodiczko, *Homeless Projection*, 2014, Projection sur la façade du Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts, 14 min 45 s.

Source : MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2016), *Expositions passées*, [En ligne], <http://www.macm.org/expositions/krzysztof-wodiczko-homeless-projection-place-des-arts-2014/>. Consulté le 22 août 2016.

