

## Le paradoxe glocal des biennales<sup>1</sup>

par Marie-laure Allain Bonilla

« Les biennales sont importantes pour l'exposition internationale, pour le tourisme, pour les artistes locaux et les artistes invités, et notamment partout où il y a un faible soutien de l'État aux artistes et institutions – une situation qui sûrement crée un besoin de festivals culturels. Où le budget de l'État ne permet pas un musée d'art national, une biennale semble être la meilleure idée ».

Charlotte Bydler, *The Global Artworld Inc. On the Globalization of Contemporary Art*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 2004, p. 157.

« Au fur et à mesure que le post-modernisme remettait en cause les frontières [entre les genres], le pluralisme des années 1970 ouvrit sur le pluralisme géographique des années 1980 : il devenait possible désormais d'entrer dans l'histoire de l'art non seulement avec divers styles mais également à partir de différentes régions du monde »<sup>2</sup>. Comme le remarque ici le critique américain Thomas McEvelley, les années 1980 permirent une ouverture de l'histoire et du marché de l'art – tels qu'ils sont envisagés dans le monde occidental –, à des zones géographiques jusque-là considérées comme non insérables dans cette histoire. Ce constat général s'applique également aux biennales internationales d'art contemporain, dont le format s'est développé dans le monde entier, plus particulièrement au cours des années 1980-1990. Ces expositions, qui se cantonnaient jusqu'alors aux pays dits "du centre", se déplièrent dans les pays dits "périphériques"<sup>3</sup>. Bruce W. Ferguson, Reesa Greenberg et Sandy Nairne expliquent cet engouement pour ce type de format par « la corrélation entre trois facteurs : la promotion de l'art comme soutien de l'identité culturelle et nationale, le développement croissant du marché de l'art au niveau mondial et finalement l'expansion d'une doctrine moderniste considérant l'art, en raison de son langage "universel",

---

<sup>1</sup> Cet article s'appuie sur le premier chapitre de mon mémoire de Master 2 recherche « *Trade Routes: History and Geography, une biennale post-nationale en Afrique du Sud* », soutenu en septembre 2005 à l'Université Rennes 2 – Haute-Bretagne.

<sup>2</sup> Thomas McEvelley, *L'Identité culturelle en crise, Art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1999, p. 8. [Titre original : *Art and Otherness*, 1988].

<sup>3</sup> L'opposition périphérie/centre repose sur une idéologie coloniale où l'Europe impériale était définie comme centre, et où tout ce qui était extérieur à ce centre devenait par définition périphérique. Cette idée est contestable car définir ce modèle peut revenir à le perpétuer, or les théoriciens postcoloniaux ont justement fréquemment utilisé ce modèle pour suggérer que démanteler cette dichotomie était plus efficace que de revendiquer l'indépendance des pays périphériques. Déconstruire l'idée de centre et de périphérie, c'est remettre en question la revendication de n'importe quelle culture à posséder des valeurs fixes et pures, et ainsi les montrer toutes comme historiquement construites et non-essentialisées.

comme un instrument de communication »<sup>4</sup>. Cette idée de “langage universel” de l’art repose cependant sur un principe de domination, et « pour cette raison, il s’agit d’une caractéristique cruciale de l’hégémonie impériale, parce que ses hypothèses (ou affirmations) d’une humanité commune – son échec à reconnaître ou estimer la différence culturelle – est à la base de la promulgation du discours impérial pour le “progrès” et “l’amélioration” du colonisé, buts qui masquent ainsi l’exploitation considérable et à multiples facettes de la colonie »<sup>5</sup>. Bien que le terme universel soit utilisé entre guillemets dans la citation de Ferguson, Greenberg et Nairne, il est important de nuancer leurs propos car c’est précisément dans une volonté de contrer l’hégémonie des pays du centre que les biennales des pays périphériques naissent. Elles aspirent à devenir d’autres centres potentiels<sup>6</sup>, à décentraliser ce qui était alors auparavant concentré sur un axe européen-américain. Cette expansion des biennales du centre vers les périphéries est une contribution ambivalente à la globalisation de l’art local. « La séparation des scènes d’art local et des publics du marché d’avant-garde global a été décrit comme *glocalization* »<sup>7</sup>. *Glocal*, *glocalization* sont des terminologies anglo-saxonnes, fusion des mots global et local, qui désignent les processus de transformation du global au niveau local. Dans le domaine de l’art contemporain, on peut dire qu’il s’agit d’un véritable paradoxe, favorisé par les biennales qui souhaitent à la fois promouvoir une certaine localité tout en bénéficiant des intérêts globaux.

Le commissaire allemand René Block<sup>8</sup> a suggéré une typologie des biennales basée sur les modalités d’organisation de celles-ci : ① le modèle de Venise illustre une grande exposition mondiale avec représentation nationale. ② Celui de Sydney représente des biennales de plus petites échelles organisées autour d’un thème où les artistes invités dépendent de supports financiers externes. ③ Celui de Kwangju se réfère aux biennales qui sélectionnent des artistes indépendamment des pays représentés. ④ Celui de *Manifesta* représente un prototype pour une biennale itinérante<sup>9</sup>. Dans sa thèse sur la globalisation du monde de l’art et s’appuyant notamment sur une étude des biennales, Charlotte Bydler

---

<sup>4</sup> Bruce W. Ferguson, Reesa Greenberg, Sandy Nairne, « Cartographie des expositions internationales », in Bernard Fibicher (dir.), *L’Art exposé : Quelques réflexions sur l’exposition dans les années 90, sa topographie, ses commissaires, son public et ses idéologies*, Sion, Musée Cantonal des Beaux-arts, 1995, p. 200.

<sup>5</sup> Bill Ascroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, Londres ; New York, Routledge, 1998, p. 235.

<sup>6</sup> La biennale de Prague en 2003 portait le titre significatif de « Peripheries become the center », ce qui marque bien un déplacement d’autorité et de monopole artistique. En Roumanie, à Iasi, est organisée depuis 1993 The Periferic Biennial, avec en 2001 un thème orienté autour de « Local Players-Central Players ».

<sup>7</sup> Charlotte Bydler, *Op. Cit.*, p. 73. Voir aussi Roland Robertson, Mike Featherstone, Scott Lash (dir.), *Global Modernities*, Londres ; Thousand Oaks (CA), Sage Publications, 1995 ; Dan Cameron, « Glocal Warming », *Artforum*, décembre 1997, p. 17 ; Thierry de Duve, « The Glocal and the Singuniversal. Reflections on Art and Culture in the Global Art World », *Third Text*, vol. 21, n° 6, novembre 2007, pp. 681-688.

<sup>8</sup> Figure importante du commissariat d’exposition et directeur du Museum Fridericianum de Kassel entre 1997 et 2008, René Block a dirigé de nombreuses biennales : celles de Sydney en 1990, d’Istanbul en 1995, de Kwangju en 2000 et, en 2004, celle de Cetinje au Monténégro.

<sup>9</sup> Charlotte Bydler, *Op. Cit.*, pp. 150-151.

propose une typologie différente de celle de Block, basée plutôt sur les conditions de création des biennales : ① les entreprises “capitalistes-philantropiques” initiées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu’à la moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la plupart d’entre-elles par des patrons puissants (Venise, la Carnegie International, mais aussi São Paulo et Sydney). ② Les événements nés de la période de l’après 1945, marqués par les blocs politiques : *Documenta*, Venise post-guerre, La Havane, *Dak’Art*, les biennales internationales d’arts graphiques de Cracovie, Ljubljana ou Buenos Aires. ③ La diversité des événements des années 1990 et 2000 : Istanbul, Kwangju, *Manifesta*, et Sarjah<sup>10</sup>. Cependant, regrouper toutes les biennales des années 1990-2000 dans la même catégorie semble assez incongru. Comment placer sur le même plan la biennale de Johannesburg née d’une volonté politique à la fois d’unification et d’ouverture de l’Afrique du Sud post-apartheid, la biennale de Sarjah au départ vouée uniquement aux artistes et artisans locaux qui prit une ampleur internationale à partir de 2003 pour sa troisième édition, et la biennale de Kwangju, mise en place en 1995 pour rendre hommage aux victimes de la révolte étudiante de 1980 qui mena à la démocratisation de la Corée du Sud ? Ces deux typologies mettent en lumière la difficulté à établir des grilles de critères à la fois généraux et précis qui rendraient compte des spécificités de chaque biennale. Quand bien même cela serait réalisé, une biennale ne reste pas forcément figée et les possibles évolutions qu’elle peut subir pourraient remettre en cause les critères initialement établis. Il semble plus approprié de les étudier selon une méthodologie comparatiste mais sans former des ensembles. Il n’existe pas de règle(s) en matière de biennale, c’est un format modulable à souhait, entièrement hybride.

### **Du centre vers la périphérie, et vice et versa**

Le terme de “biennale” sera retenu ici pour évoquer les biennales internationales d’art contemporain, bien que certaines manifestations fonctionnent sur des rythmes triennaux, quadriennaux ou quinquennaux, comme la *Documenta* de Kassel<sup>11</sup>. La première définition que l’on peut en faire est simple : une biennale est une exposition de grande envergure qui se déroule tous les deux ans, comme son étymologie l’indique. Cependant, dès lors que l’on désire amener davantage de précisions, l’explication se révèle plus complexe car leur nombre est important et continue de s’accroître, ce qui implique une certaine diversité. Aussi, lister de façon exhaustive les projets de biennales s’avère d’autant plus ardu que leur statut

---

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> J’exclue de mon analyse les biennales qui se cantonnent à un seul médium comme les biennales d’art graphiques, de céramique, de dessin ou de peinture. Il est intéressant cependant de faire remarquer la précocité de telles biennales dans les pays dits périphériques comme par exemple la biennale d’arts graphiques de Delhi organisée dès 1968 ou les biennales d’affiches et de graphisme qui avaient lieu dans les pays de l’Est dès les années 1960-1970 (Rijeka, Cracovie, Varsovie, Bratislava). La biennale d’arts graphiques de Ljubljana est la plus ancienne puisqu’elle eu lieu la première fois en 1955 et qu’elle perdure encore aujourd’hui.

est très précaire : beaucoup sont restées à l'état de gestation, ont cessé d'exister ou n'ont eu lieu qu'une fois<sup>12</sup>. Cependant, il convient d'évoquer quelques-unes de ces biennales, incontournables en raison de leur situation particulière à un moment donné de l'histoire et de leur influence, afin d'observer le glissement qui s'est opéré, du centre vers la périphérie.

La plus célèbre et ancienne d'entre elles est celle de Venise, créée en 1895 pour célébrer les noces d'argent du Roi Umberto et de Marguerite de Savoie. Fonctionnant sur un système de pavillons nationaux permanents, elle est attendue par les professionnels du monde entier tous les deux ans ; son conformisme, régulièrement contesté, fait néanmoins partie de son entité<sup>13</sup>. La particularité de cette biennale est qu'elle n'a pas été créée pour les Vénitiens mais véritablement pour diffuser une image internationale des arts. De part son antériorité, la biennale de Venise possède non seulement une aura prestigieuse mais également une certaine autorité qui fait d'elle une sorte de chef d'orchestre du milieu de l'art contemporain.

En 1955, soit soixante ans après la création de Venise, le peintre allemand Arnold Bode et Werner Haftmann fondent la *Documenta* à Kassel. Se positionnant contre *Entarte Kunst*, l'exposition proposée par les nazis en 1937, la *Documenta* est pensée par Bode comme un exemple de reconstruction dans l'Allemagne d'après-guerre. Sa première édition consistait en une exposition d'art du XX<sup>e</sup> siècle qui, au lieu d'être présentée dans un espace conventionnel, fut installée dans le musée Fridericianum en ruines, aménagé pour l'occasion. Elle rendait hommage aux artistes déportés ou de l'art dégénéré ; les œuvres suspendues dans l'espace induisaient une nouvelle relation au spectateur qui devenait plus proche des œuvres. Organisée d'abord tous les quatre ans, elle adopte un format quinquennal à partir de 1972. La cinquième édition dirigée par le commissaire suisse Harald Szeemann marque un tournant puisque c'est la première fois qu'une personne est nommée directeur artistique de *Documenta*<sup>14</sup>. Symbole de la reconstruction autant que de la modernité, sur le principe de la *tabula rasa*, *Documenta* reste un événement incontournable et aussi attendu que la biennale de Venise.

Les biennales de São Paulo et de Sydney sont également très importantes car elles ont été initiées par de riches industriels, dans des pays alors dits "périphériques" : le Brésil et l'Australie. La biennale de São Paulo, fondée en 1951 – cinquante-six ans après Venise et

---

<sup>12</sup> Voir Charlotte Bydler, « Log of International Periodical Exhibitions », in C. Bydler, *Op. Cit.*, pp. 273-295. Également : « Biennials of the World: Attempt of a Survey », in René Block (dir.), *Das Lied von der Erde/The Song of the Earth* (cat.), Kassel, Museum Fridericianum, 2000, pp. 130-133. Ainsi que le site <http://www.universes-in-universe.de>.

<sup>13</sup> Voir le chapitre de Charlotte Bydler sur la biennale de Venise pour plus de détails sur les différentes éditions. Charlotte Bydler, *Op. Cit.*, pp. 100-110.

<sup>14</sup> Voir l'essai de Walter Grasskamp qui expose les différents choix d'artistes et de commissaires et leur incidence sur l'histoire de l'art, quelle soit nationale ou internationale : « For example, *Documenta*, or, How is Art History Produced? », in Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, *Thinking about Exhibitions*, Londres ; New York, Routledge, 1996, pp. 67-78.

quatre ans avant Kassel – par Francisco Matarazzo Sobrinho, entrepreneur d’origine italienne, avait pour but de pallier le manque de collections substantielles du Museu de Arte Moderna de São Paulo, alors nouvellement ouvert. Elle fut la première biennale organisée en dehors de l’Occident, cependant elle resta configurée selon le modèle vénitien des pavillons nationaux jusqu’à sa 16<sup>e</sup> édition en 1981 dirigée par Walter Zanini. La biennale de Sydney fut lancée quant à elle en 1973 sous l’égide de Franco Belgiorno-Nettis, magnat italien de l’acier passionné d’art contemporain. Il se souvient : « Il me semble que la première biennale à l’Opéra de Sydney en 1973 marqua le début d’une nouvelle ère sur ce continent. Les distances furent graduellement cassées, les modes de communication multipliés, faisant de l’isolation de l’Australie, de laquelle j’étais vivement conscient étant arrivé tout récemment d’Europe, une chose du passé »<sup>15</sup>. Le témoignage de Belgiorno-Nettis confirme la dimension essentielle d’ouverture à l’international amenée par une biennale qui participe ainsi à l’inscription du lieu (ville, pays) où elle est organisée à la fois sur la carte du monde de l’art et sur celle des investissements financiers, attirés par le tourisme engendré par une biennale.

La biennale de La Havane, créée en 1984 et d’abord limitée aux artistes de la Caraïbe et de l’Amérique Latine, se revendique comme un contrepoids de la biennale de Venise car, dès le début, elle s’est positionnée envers une monstration par aires géographiques ou représentation nationale. « La biennale de La Havane était le premier exemple dans lequel une vision alternative de la biennale était institutionnalisée. Prenant un lieu de résistance aux politiques spatiales du monde de l’exposition, c’était aussi la seule biennale qui présentait un monde parallèle (le Tiers) plutôt que la ville/réalité »<sup>16</sup>. La Havane est effectivement la première biennale à offrir une réelle visibilité aux artistes des pays périphériques, les autres se concentrant généralement essentiellement sur des artistes issus de pays occidentaux. Il est intéressant de souligner qu’entre 1984 et 2000, la biennale de La Havane n’a fait appel à aucun commissaire invité, ce qui marque une véritable différence avec les autres biennales qui changent de commissaire (aussi appelé directeur artistique) tous les deux ans, s’assurant ainsi d’un renouvellement constant de perspective artistique. Gerardo Mosquera, critique et commissaire d’exposition cubain dont le rôle fut déterminant au cours des années 1970 dans la légitimation de l’avant-garde cubaine, déclare : « L’idée derrière la biennale était toujours d’introduire des artistes qui travaillent hors des principaux centres. Cela voulait dire faciliter les relations horizontales, qui n’excluent pas les relations Nord-Sud. Cependant, cela n’était pas supposé arriver comme une tentative de légitimation par le *mainstream*, mais plutôt pour faciliter une relation égale contre l’inclusion dans les

---

<sup>15</sup> Cité par Charlotte Bydler, *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>16</sup> Marian Pastor Roces, « Crystal Palace Exhibitions », in Gerardo Mosquera, Jean Fisher, (dir.), *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*, New York, New Museum of Contemporary Art ; Cambridge (MA), The MIT Press, 2004, p. 242.

mécanismes du *mainstream*, ce qui est quelque chose de complètement différent. Il y a une différence entre essayer d'être une présence active dans ces cercles et se laisser subordonner. La façon dont la biennale gère ce problème est importante, pour qu'elle ne finisse pas en une vitrine de magasin pour critiques et commissaires issus des centres – une sorte de "reconnaissance pour les talents du Tiers-Monde" »<sup>17</sup>. C'est là tout le paradoxe de ces biennales "périphériques" qui doivent conserver une certaine intégrité en étant attentives à ne pas exposer les artistes de façon mercantile, ce que les pavillons nationaux peuvent insuffler en isolant les artistes. Un réel et important travail curatoriale est nécessaire afin de ne pas être soumis au dictat de l'Occident car selon Charlotte Bydler, « Les périphéries sont assignées au rôle de récipient, alors que les centres sont d'actifs disséminateurs »<sup>18</sup>. Des récipients qui deviennent vite des contenants où les centres peuvent piocher à leur guise.

Ces biennales dites "périphériques" des années 1990 n'étaient pas simplement des biennales de plus, mais de réels outils pour valoriser une nouvelle génération d'artistes issue de différents contextes culturels, ainsi que pour expérimenter « les idées tests des commissaires »<sup>19</sup>. Hans Ulrich Obrist constate que « la biennale de Johannesburg d'Okwui (Enwezor) en 1997 et la biennale de São Paulo de Paulo Herkenhoff en 1998 sont parmi les expositions les plus influentes des années 1990, aussi importantes que *Documenta* ou la biennale de Venise »<sup>20</sup>. En changeant les trajectoires traditionnelles du monde de l'art, les biennales périphériques forcent les institutions de *Documenta* et de Venise à se rénover, en nommant par exemple le Nigérian Okwui Enwezor, un commissaire africain et Noir, à la direction artistique de *Documenta 11*.

### Une homogénéisation relative

Comme nous venons de le voir à travers ce panorama historique non exhaustif, les biennales sont mises en tension en permanence, elles s'influencent, s'enrichissent les unes les autres ; un mouvement permanent s'effectue entre chacune d'elles, toutes pouvant devenir potentiellement le modèle à suivre ou au contraire le contre-exemple pour les suivantes. Cependant, « Il est souvent dit que les biennales de part le monde sont indiscernables, qu'elles sont un "cirque voyageur" sans attaches locales, présentant les mêmes artistes et performances »<sup>21</sup>. Cette remarque revient fréquemment dans le discours

---

<sup>17</sup> Gerardo Mosquera cité par Marian Pastor Rocas, *Op. Cit.*

<sup>18</sup> Charlotte Bydler, *Op. Cit.*, p. 31.

<sup>19</sup> Hans Ulrich Obrist cité par Tim Griffin, « Global Tendencies. Globalism and the Large-Scale Exhibition. Panel Discussion », *Artforum*, novembre 2003, pp. 152-163. Cet article rend compte d'une table ronde organisée par *Artforum*, modérée par James Meyer, regroupant les commissaires Francesco Bonami, Catherine David, Okwui Enwezor et Hans Ulrich Obrist, ainsi que les artistes Yinka Shonibare et Martha Rosler. La discussion était orientée autour de l'exposition de grande envergure, type biennale, et de ses problématiques directement liées au globalisme.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Charlotte Bydler, *Op. Cit.*, p. 112.

critique autour de l'art contemporain, elle participe de la problématique de l'homogénéisation supposée du monde qui résulterait du phénomène de la globalisation. L'anthropologue indien Arjun Appadurai est l'un des premiers à souligner dans les années 1990 que la globalisation de la culture n'entraîne pas une homogénéisation de la culture. En effet, penser les biennales comme un ensemble unifié est une véritable erreur car elles ne sont pas toutes identiques. Si l'on revient sur ce qui a été évoqué précédemment, comment affirmer que La Havane et Venise appartiennent à un ensemble homogène ? Le seul point commun qu'elles possèdent relève de la périodicité des expositions. Affirmer leur homogénéité revient à penser le monde comme un territoire unifié, ce qu'il est loin d'être.

Si cette idée d'homogénéisation est si présente autour des biennales, c'est parce que : « Rien dans l'art contemporain ne parle aussi directement à tous de ces problèmes [de globalisation] que l'exposition de grande envergure – de *Documenta* à la biennale de Venise, en plus de n'importe quel nombre d'autres biennales qui surgissent autour du monde pendant la dernière décennie »<sup>22</sup>. Une biennale est à la fois le reflet du globalisme et le globalisme lui-même comme idée. James Meyer rappelle que « *Documenta X* et *11* furent conçues comme des tentatives de contre-globalisation. [...] On ne peut pas sous-estimer le rôle joué par les expositions d'Okwui (Enwezor) et de ses pairs, incluant la seconde biennale de Johannesburg, de fonder ce marché »<sup>23</sup>. Ainsi, une des thématiques développées dans les biennales s'avère être l'idée même de globalisation et c'est certainement aussi ce qui participe de ce sentiment d'homogénéisation qui est surtout une sensation de similitude. « Étant donné l'actuelle popularité du "globalisme", il n'est pas surprenant de constater que les biennales de Johannesburg et de Kwangju soient étrangement similaires [pour les éditions de 1997] »<sup>24</sup>. Cependant si *Trade Routes: History and Geography* à Johannesburg aborde des questions spécifiques liées au globalisme comme les migrations ou le colonialisme, *Unmapping the Earth* à Kwangju se révèle beaucoup plus abstraite et plus axée sur des cercles traditionnels, comme en témoigne par exemple l'exposition satellite *Arts and Crafts of North Korea* consacrée à l'artisanat nord-coréen. Le concept de globalisme n'est donc pas appréhendé de la même façon par toutes les biennales comme cela a pu être remarqué à Kassel pour *Documenta 11*, où Enwezor choisit d'exclure tout système unifiant ou thématique pour s'intéresser aux questions de différences et de régionalisme ; ou à Venise en 2003 où Francesco Bonami a fait le choix de penser le globalisme comme une circulation exponentielle de communications et de commerces.

La plupart des biennales qui ne se déroulent pas en Occident se concentrent plus sur des questions liées au contexte où elles ont lieu que sur une idée générale du globalisme, et

---

<sup>22</sup> Tim Griffin, *Op. Cit.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Mary Anne Staniszewski, « Charting of Course », *Artforum*, septembre 1997, p. 79.

elles tentent de favoriser l'art local comme par exemple à Kwangju, Dakar, Johannesburg, La Havane, Shanghai, ou Bamako<sup>25</sup>. L'artiste suisse Ursula Biemann pense que « pour travailler sur un contexte spécifique, les artistes doivent en avoir une conscience claire. Il ne peut s'agir de membres de la jet set qui vont d'une biennale à une autre en montrant partout la même installation complètement vidée de significations locales. C'est pour cela que j'ai tant insisté sur la nécessité de relier la question de la globalisation à un site spécifique et de localiser le discours dans la réalité urbaine »<sup>26</sup>. Autrement dit, exposer à Johannesburg, Kwangju, Venise, New York ou La Havane nécessite une réelle implication des artistes et des commissaires pour introduire la question du local dans la biennale afin de lui donner un sens spécifique.

### **S'ancrer dans le local sans faire l'apologie du national**

La multiplication des biennales à travers les continents « répond à la nécessité logique d'ouvrir la scène artistique au monde entier, avec les modalités du capitalisme occidental. Ce n'est pas un hasard s'il commence à y avoir des biennales au moment de la globalisation : elles participent à la valorisation des villes pour attirer les finances et les capitaux [...] »<sup>27</sup>. La création d'une biennale ne procède pas seulement d'une motivation politique comme à Kwangju ou comme à Johannesburg, elle dépend également de la capacité de la ville à accueillir du public. Il est nécessaire que les infrastructures de communication, de transport et d'hôtellerie soient mises en place si elles n'existent pas déjà ce qui implique un budget important consacré à la construction et à la rénovation, comme c'est le cas lorsqu'une ville accueille les Jeux Olympiques. Charlotte Bydler définit les biennales internationales « comme des superproductions de films. Elles ont besoin d'être commercialement viables afin d'avoir lieu, et ont besoin d'être suffisamment importantes au regard d'un événement politique officiel afin d'être récompensées d'une part du gâteau du budget culturel. Le soutien de la municipalité et de l'État est ainsi résolument une condition *sine qua non* pour les biennales internationales »<sup>28</sup>. Par exemple, à La Havane, la biennale a été légitimée non seulement vis-à-vis des artistes cubains mais aussi par rapport aux *habaneros* grâce à la restauration du centre historique, qui sert de lieu d'exposition. De nombreux bâtiments furent restaurés avec l'aide de l'UNESCO en 2000, pour la septième édition. Une biennale ne peut assurément pas faire l'économie d'être acceptée au niveau local, puisque cela lui assure une certaine pérennité et stabilité financière.

---

<sup>25</sup> Charlotte Bydler, *Op. Cit.*, p. 13.

<sup>26</sup> Delphine Champagne, Katell Jaffrès, Charlotte Prévot, « Entretien avec Ursula Biemann », in Claire Legrand, Christophe Domino, *Expériences du divers, Jimmie Durham, Hanayo, Chéri Samba, Tsuneko Tanuichi* (cat.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Métiers de l'exposition », 2000, p. 107.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Charlotte Bydler, *Op. Cit.*, p. 131.



Justifier l'événement à la fois sur un plan régional ou national ainsi que sur un plan international passe également par le recrutement d'un commissaire d'exposition disposant d'un réseau international. Cette stratégie se révèle judicieuse pour développer le marché de la scène artistique locale vers l'extérieur. « Alors qu'il y a un nombre croissant d'expositions internationales et de biennales, quelques-unes même dans des nations pauvres, elles suivent fréquemment les critères du *mainstream* – ou par contraste, une sorte d'*anti-mainstream*. Le commissaire a un rôle problématique dans cette situation, particulièrement en décidant de quelle façon les projets transculturels sont conceptualisés et quels modèles de globalisation sont appropriés dans le conditionnement d'expositions. Les questions sont encore qui organise, qui est le commissaire, qui paye et qui accueille ? »<sup>29</sup>.

Si l'on se place du point de vue du local, il est donc logique de le promouvoir et ceci peut prendre la forme de la valorisation des artistes nationaux. Or les biennales se sont généralement éloignées de la représentation nationale (ou régionale) considérée comme problématique en ce qu'elle promet non seulement un sentiment d'appartenance nationale mais aussi car l'artiste en question devient le représentant, l'illustration en quelque sorte, de l'art de son pays. Les nations payent pour la participation de leurs citoyens, et la responsabilité curatoriale est prise en charge par des commissaires internationaux *free lance*. Néanmoins, Pawel Sosnowski, commissaire du pavillon polonais à Venise en 2003, soutient que « la représentation nationale n'est pas une chose du passé. Au contraire, pour l'accès à l'économie culturelle d'un centre ou au moins d'un pays semi-périphérique, il est crucial qu'un artiste soit représenté »<sup>30</sup>. L'artiste Jean-Pierre Raynaud rejoint les propos de Sosnowski en comparant la biennale de Venise – où il représenta la France en 1993 – à une rencontre sportive où l'origine nationale prime<sup>31</sup>. Pour les artistes du centre, la représentation nationale semble obsolète mais pour ceux issus de pays périphériques, elle est aussi un moyen d'accéder à la reconnaissance et au marché de l'art international. La représentation nationale passe généralement par le système des pavillons nationaux, souvent ressentis comme la persistance d'une forme d'hégémonie occidentale par les artistes. La biennale de Venise est plusieurs fois le théâtre de contestations des pavillons nationaux, formulées directement par les artistes : l'Allemand Hans Haacke fait défoncer le sol de son pavillon en 1993, et en 1997 le Français Fabrice Hyber invite les artistes de tous les pays à venir intervenir dans des émissions télévisées qu'il réalise à partir du pavillon français. L'ambiguïté de la représentation nationale réside dans sa faculté de permettre à la fois une entrée dans le système internationalisé de l'art contemporain et de piéger l'artiste en l'enfermant dans des catégories essentialisantes.

---

<sup>29</sup> Jean Fisher, Gerardo Mosquera, « Introduction », in Gerardo Mosquera, Jean Fisher, *Op. Cit.*, p. 6.

<sup>30</sup> Charlotte Bydler, *Op. Cit.*, p. 154.

<sup>31</sup> Catherine Francblin, « À quoi servent les biennales d'art contemporain ? », *Beaux-Arts Magazine*, n° 181, juin 1999, p. 89.

Loin d'être homogènes, les biennales se battent pour garder une spécificité tout en se trouvant soumises à un paradoxe *glocal* qui consiste à mettre perpétuellement en tension les enjeux locaux et nationaux. Par exemple, recruter un commissaire international *free lance* comme directeur artistique revient en quelque sorte à se conformer aux standards internationaux du monde de l'art contemporain<sup>32</sup>. Ce qui peut induire une certaine ambiguïté quant à l'identité propre de la biennale en question. Or il a été vu qu'une biennale ne peut se dispenser de légitimer son existence, tant à une échelle locale qu'internationale, et que le commissaire est un agent clé dans cette légitimation. Comme l'explique Okwui Enwezor : « Tout le débat sur la légitimité est au centre de ce que les biennales internationales essayent de faire »<sup>33</sup>. Les biennales semblent effectivement être de véritables outils de légitimation : légitimation de l'art contemporain, des artistes et des différents acteurs qui composent cette communauté (critiques, commissaires, etc.) mais aussi justification des institutions de la ville où la biennale se déroule. Ce format d'exposition permet la visibilité d'une communauté artistique locale sur la scène internationale, autant qu'elle permet l'intrusion de cette même scène au niveau local. Les biennales accélèrent un processus de globalisation déjà à l'œuvre, elles ne semblent être qu'un véhicule de plus qui parfait ce phénomène.

---

<sup>32</sup> Charlotte Bydler, *Op. Cit.*, p. 129.

<sup>33</sup> Cité par Michael Brenson, « The Curator's Moment: Trends in the Field of International Contemporary Art Exhibitions », *Art Journal*, hiver 1998, p. 22.