

Représentation du Canada à la Biennale de Venise, 1952-2007

Sarah GARNEAU

Résumé

La première participation du Canada à la Biennale de Venise a lieu en 1952 et est administrée par la Galerie nationale du Canada – aujourd'hui le MBAC (Musée des beaux-arts du Canada) – qui détient cette responsabilité jusqu'en 1986. Par la suite, le ministère des Affaires étrangères, le MBAC et le Conseil des Arts organisent une compétition, à laquelle des commissaires, en association avec des institutions muséales, ont la possibilité de soumettre leurs projets. Le présent article expose l'évolution du discours des catalogues publiés à l'occasion des expositions canadiennes à la Biennale depuis la première participation officielle du pays en 1952 jusqu'en 2007. Il prend comme objet d'observation trois éléments : l'image véhiculée des institutions qui représentent le Canada à la Biennale, l'image véhiculée du pays et celle des artistes canadiens qui se produisent à l'événement. Ainsi avons-nous tâché de répondre à différentes questions : l'attention accordée à ces trois éléments est-elle constante ou varie-t-elle dans le temps? Quelles idées ces textes véhiculent-ils et que reflètent-ils de la situation culturelle canadienne qui a prévalu au cours de ces différentes périodes? En d'autres mots, comment le Canada se projette-t-il – sur le plan culturel – à l'étranger ?

L'Exposition biennale internationale d'art de Venise¹

Créée en 1895, la Biennale de Venise est la plus ancienne manifestation artistique de caractère international. Elle se consacre essentiellement à un bilan de l'actualité artistique en présentant, tous les deux ans, le travail d'artistes considéré comme représentatif des grandes tendances qui animent la création en art contemporain. L'événement constitue, en quelque sorte, une autonomisation artistique de l'Exposition universelle. Pour abriter la première biennale, la municipalité de Venise fait édifier un pavillon central, le *Palazzo Pro Arte*, dans l'enceinte des *Giardini* situés au sud-est de la ville². En 1903, sous l'influence de l'Exposition universelle de Paris (1900) et de l'Exposition des arts décoratifs de Turin (1902), les œuvres sont mises en situation dans des salles régionales par des architectes, des stucateurs et des pein-

tres de grand renom. En 1907, prenant pour modèle les expositions universelles et internationales, la Biennale établit un système de pavillons nationaux. À partir de ce moment, l'histoire de la Biennale reflète celle de la géopolitique. Cette première année, la Belgique donne le coup d'envoi en se faisant construire un petit pavillon à proximité du *Palazzo Pro Arte*, mais elle sera bientôt rejointe par la Hongrie et la Suède. En 1909, la Grande-Bretagne inaugure un nouveau secteur des jardins : le site privilégié d'une butte dominant le bassin de Saint-Marc. Dans les mois qui suivent, les pavillons de la France et de l'Allemagne sont érigés en pendant, de part et d'autre du pavillon britannique. La Russie joint la Biennale en 1914 et les États-Unis inaugurent leur pavillon en 1930. La même année, la Biennale subit les influences du régime fasciste : l'événement est alors dirigé par la bureaucratie nationale des beaux-arts plutôt que par l'Académie vénitienne. Après 1942, l'extension de la Deuxième Guerre oblige l'interruption du rythme biennal de l'exposition et la fermeture des pavillons des *Giardini*. À sa réouverture en 1948, la Biennale joue à nouveau un rôle diplomatique comme lieu d'échanges culturels. L'événement est alors d'un intérêt certain pour le Canada qui désire revendiquer, sur le plan culturel, un prestige comparable à celui qu'il avait acquis, lors de la Deuxième Guerre, sur le plan de la politique internationale. Lorsque le Canada fait son entrée en 1952, la Biennale compte 26 pays participants. En 2007, elle en compte 76.

Distingo

Malgré l'importance de cet événement artistique, l'histoire de la participation du Canada à la Biennale de Venise est peu documentée. Seul un mémoire de maîtrise déposé en 1995 par Carol Reesor, et réalisé sous la direction de Sandra Paikowsky, permet de retracer la participation canadienne à cet événement depuis ses débuts³. Un essai publié par Paikowsky quatre ans après le dépôt du mémoire s'attache, quant à lui, au contexte de la première exposition du Canada à la Biennale⁴. En accord avec le postulat de Paikowsky, selon lequel le texte officiel paru à l'occasion de la première participation canadienne faisait davantage la promotion du rôle de la Galerie nationale dans la création d'un art canadien que la présentation du travail des artistes sélectionnés, nous posons l'hypothèse suivante : si les premiers catalogues d'expositions canadiens à la Biennale mettent l'accent sur l'institution représentante, ce sont les artistes qui y tiennent aujourd'hui le haut du pavé. Entre-temps, ils auraient visé le renforcement d'une identité culturelle nationale exportable. Notre questionnement porte donc sur la manière dont est représenté l'art canadien par le biais d'une variété d'institutions muséales à différentes époques. Un historique des expositions nationales du Canada depuis sa première participation à l'événement jusqu'à aujourd'hui et une analyse comparative des catalogues produits pour accompagner les expositions canadiennes à la Biennale nous permettent d'identifier les éléments privilégiés du discours à différents moments, au cours de

cette représentation canadienne.

Les années 1952 à 1970 et le biculturalisme canadien

Le rapport de la commission Massey⁵ est le principal document permettant de retracer le contexte de la participation du Canada à la Biennale. Publié un an avant que le Canada ne joigne l'événement, il manifeste le désir du pays d'obtenir une reconnaissance internationale sur le plan culturel en plus de faire état, à de nombreuses reprises, du retard qu'accuse le Canada en matière d'initiatives culturelles. Comme solution de rattrapage, le rapport Massey soutient que le « développement des échanges internationaux dans le domaine des arts, des lettres et des sciences augmenterait le prestige du Canada à l'extérieur » et insiste, plus précisément, sur le recours à la peinture comme élément potentiel de « canadianisme » et d'unité nationale :

La peinture canadienne est devenue, par son authenticité et sa qualité, le grand moyen d'expression de l'esprit canadien. Notre peinture est un élément d'unité nationale et elle a la supériorité de ne pas se heurter aux barrières des différences de langage. [...] Tous ces éléments de culture (qu'il s'agisse des arts ou des lettres), constituent le terroir où s'enfoncent les racines profondes de notre existence nationale. Ils sont aussi le fondement de notre unité nationale. Nous avons jugé profondément significatifs l'espoir et la confiance des représentants de nos deux cultures traditionnelles, qui nous ont affirmé à plusieurs reprises que, par la culture en commun de leurs jardins spirituels, Canadiens de langue française et Canadiens de langue anglaise parviendront à faire éclore le véritable « canadianisme ». Cet espoir, cette confiance nous permettront de faire fructifier les trésors que nous partageons et de combattre victorieusement les influences qui peuvent menacer et même détruire l'intégrité de notre nation. Nos recherches nous ont donc dévoilé ce qui peut servir notre patrie à double titre : en accroissant sa grandeur, en lui assurant l'unité⁶.

Cette insistance sur l'unité, la volonté de donner au pays une image homogénéisée, est marquante. La géographie politique du Canada puis, souvent, son histoire étant morcelés par régions, les premières publications canadiennes à la Biennale ont d'abord tendance à polariser culture canadienne-française et culture canadienne-anglaise, pour mieux unifier, « faire éclore » ce « véritable *canadianisme* ». Enfin, comme organe promouvant les échanges internationaux artistiques, le rapport Massey qualifiait d'exemplaire la démarche de la Galerie nationale⁷. Bien qu'il n'ait été rendu public qu'en juin 1951, nous pouvons aisément supposer que la Galerie nationale connaissait déjà bien la position du rapport Massey. Le directeur de la Galerie, Harry Orr McCurry, avait présenté un mémoire à la Commission et faisait partie du comité des musées de cette même commission. De plus, Vincent Massey, président du rapport Massey, avait été président du conseil d'administration de la Galerie jusqu'à ce qu'il soit nommé gouverneur général du Canada au début de 1952⁸.

C'est à tout le moins par un fort discours autopromotionnel que débute le premier texte de la Galerie nationale pour l'exposition canadienne à la Biennale de Venise. L'auteur, Robert Hubbard, directeur adjoint de la Galerie nationale, souligne le rôle joué par la Galerie nationale dans la promotion de l'art canadien sur la scène internationale et dans « l'éducation » qu'elle offrait aux habitants du pays par ses échanges avec l'étranger :

We are greatly pleased that this year Canada should be making her first contribution to the famous Biennale of Venice, where the contemporary art of the world meets on common ground. The National Gallery of Canada has been for many years an advocate of interchange of art exhibitions between countries to promote international understanding. This policy has enabled Canada to make her people familiar with art of many other lands. It has also made it possible to send exhibitions of Canadian art to nations of the Commonwealth and to a number of other countries especially in Europe and Americas⁹.

Cependant, tel n'est pas le cas des textes officiels publiés dans la « section du Canada » des catalogues subséquents¹⁰. L'étude des publications officielles et des critiques parues en 1952 et 1958 démontre que le discours sur le pays forme l'objet central des publications des premières années. Conformément aux recommandations du rapport Massey, les passages de textes réservés aux artistes servent avant tout à la construction de l'image du Canada, laquelle se manifeste d'abord par le biculturalisme caractéristique du pays. Les œuvres d'artistes francophones et d'artistes anglophones se trouvent opposées : essentiellement, calme, grandeur et raison dominent la production anglophone tandis qu'émotion, sensualité et joie de vivre emportent la production francophone. Les textes de Robert Hubbard sont les plus explicites. Ainsi, le catalogue de 1952 compare la production de Goodridge Roberts avec celle d'Alfred Pellan, deux peintres montréalais œuvrant respectivement dans le milieu anglophone et francophone :

Roberts is perhaps the most important representative of the contemporary search for monumentality and formal harmony. His works possess a calm and equilibrium never before achieved here; they convey a poetic truth about what is still in many respects a solemn land. Pellan is at the opposite pole. He has brought the éclat, the joy, the violence and clash of the Ecole de Paris into Canada and made them factors in present developments through the sheer force of a vigorous personality¹¹.

De même, le second texte officiel que fait paraître le Canada à la Biennale entend la démonstration d'une polarité entre expression artistique française et anglaise :

In Canada today there are two approaches to abstract and surrealist art: the free, or "automatic", and the intellectual. In the group presented here, these trends may be identified with the two main ethnic groups in Canada, the French and the

English. Thus Borduas and Riopelle of Montreal represent the French Canadian feeling for a visual, a sensual mode of expression, and Binning of Vancouver one that is technical and intellectual¹².

Enfin, le texte de 1960 se termine, comme ceux de 1952 et de 1954, sur une peinture canadienne française guidée par la force de l'émotion, que l'auteur impute cette fois à Lemieux : « *He occupies a very important place by virtue of a very personal, almost mystical, expression of the places and people of his native province, Quebec. This he does in term of wide, vibrating spaces and figures of strange vitality*¹³. » Ce discours est aussi appuyé par la représentativité des deux cultures à la Biennale : tout au long de cette période, les provinces du Québec (représentant la culture canadienne-française) et de l'Ontario (représentant la culture canadienne-anglaise) se partagent, pratiquement à elles seules et à part égale, la participation canadienne à l'événement. Les deux cultures se retrouvent néanmoins unifiées par les termes de « force », de « variété » et « d'intensité » – employés à répétition dans les publications officielles de cette période – de manière à « faire éclore le véritable canadianisme », comme cela était proposé dans le rapport Massey¹⁴.

Ce discours caractéristique des premières années est toutefois paradoxal. Alors qu'ils cherchent à présenter la force et la vigueur des artistes au reste du monde, les textes parus dans les catalogues des années cinquante et soixante dénotent simultanément une profonde dépendance à l'Europe, amoindrissant à plusieurs reprises le milieu culturel canadien par rapport à la scène européenne, et ne prêchant qu'une solide formation des artistes à l'étranger pour en obtenir la reconnaissance. Le texte du catalogue de 1952 consacre un long paragraphe au Groupe des Sept en dépeignant la population canadienne comme étant insensible à l'art :

A young nation is sensitive to what is said of her abroad, and thus the development of painting in Canada has been affected by the reactions to successive exhibitions of Canadian art abroad. [...] Twenty five years passed before this hope began to be fulfilled in the movement launched by the Group of Seven. These young painters were immensely heartened in their struggle against public indifference and hostility in Canada by the enthusiastic reception given to their work at the British Empire Exhibition at Wembley in 1924 and 1925. The view of London critics that their work expressed the vigour of a new country was gradually accepted by the public at home. An exhibition in Paris in 1927 brought similar benefits, and the large exhibitions held at the Tate Gallery in 1938 and the National Gallery of Art, Washington, in 1950 have also furthered understanding of our art and given new confidence to our artists¹⁵.

Le texte de 1958 consacre James Wilson Morrice de la même manière que cela avait été fait pour le Groupe des Sept six ans auparavant, précisant cette fois que l'art canadien qui a marqué le début du XX^e siècle vient en droite ligne de l'Europe :

He is probably the best painter Canada ever produced, and his position is enhan-

ced by the fact of his being the first to introduce Canada to modern movements in art. Before him, we were an artistic backwater into which European movements arrived a quarter of a century late; after him, we began to swim in the full stream of art. [...] In his own time Morrice could not have been what he was by remaining in Canada. He was born in Montreal and, after a short period studying in law in Toronto, he became an expatriate in Paris. At first, he was under the spell of Whistler and painted delicate symphonies in Paris. Later, he became the friend of some of the most important painters of his time, the Fauves. His special friends were Matisse and Marquet. [...] It was these later paintings which inspired Canadians in the earlier part of century such as A. Y. Jackson and which cause the Montreal School after 1939 to regard Morrice as the prophet of « pure » painting in Canada¹⁶.

De cette manière, Morrice joue, comme artiste, le rôle qu'avait tenu la Galerie nationale à titre d'institution, pour la scène artistique canadienne : un pont entre cette dernière – en plein développement – et la communauté européenne, établie depuis des siècles. Rien n'échappe à ce discours, où il semble nécessaire d'indiquer les amitiés de Morrice (notamment avec des peintres du fauvisme tels Matisse et Marquet) pour permettre au spectateur de le situer dans l'histoire de l'art. L'idée selon laquelle Morrice n'aurait pu devenir le plus « grand peintre » que le Canada ait connu sans bénéficier d'une immersion européenne témoigne d'une recherche de légitimité du pays en matière culturelle et affirme la tendance de la Galerie nationale à se tourner vers les forces coloniales pour développer une identité canadienne en art. Cette insécurité se manifeste jusque dans le choix d'insérer le pavillon du Canada dans l'espace réduit et contraignant qui se trouve entre l'édifice de la Grande-Bretagne et celui de l'Allemagne. La décision de se ranger dans l'ombre de la Grande-Bretagne plutôt que de s'établir dans un axe différent de la Biennale, comme l'avaient fait les États-Unis près d'une trentaine d'années auparavant, est fort éloquente. Elle confirme à tout le moins l'incertitude canadienne vis-à-vis de son identité culturelle, laquelle contraste singulièrement avec l'émancipation politique que connaît alors le pays¹⁷.

Néanmoins, les années 1968 et 1970 – qui succèdent à l'accueil de l'Exposition universelle à Montréal, en 1967, et à l'entrée en poste de la directrice Jean Sutherland Boggs à la Galerie nationale – opèrent une profonde mutation. Certes, l'institution souhaite faire reconnaître son rôle dans la participation du Canada à la Biennale, mais l'attention est avant tout dirigée sur les artistes. L'introduction du catalogue d'exposition canadien de 1968 est écrite au « je », ce qui témoigne du rapport plus étroit entre l'artiste et le commissaire et marque une distance par rapport à la neutralité institutionnelle¹⁸. De même, plusieurs critiques commentant cette exposition discutent des œuvres pour elles-mêmes, sans chercher à faire l'illustration d'un pan de la *canadianité*¹⁹. Le catalogue de 1970 traite de l'arrimage entre l'espace d'exposition et les œuvres. Dans ce même esprit, l'auteur Brydon Smith, commissaire de

l'exposition canadienne à la Biennale, revient sur la réussite de Comtois et Molinari à l'édition précédente de la Biennale :

L'harmonie ainsi obtenue entre les œuvres exposées et le pavillon mit à tel point les sculptures et les tableaux en valeur qu'il nous a semblé tout à fait logique d'y monter une exposition particulière qui aurait en outre l'avantage de permettre au peintre de créer au moment même de la mise en place de l'exposition et de ne pas se limiter à des œuvres du passé²⁰.

L'exposition de 1970 montre des œuvres *in situ*, c'est-à-dire des projets créés spécifiquement pour la Biennale (il est à remarquer qu'à partir des années 1980, cela deviendra le principal type de travail présenté par les artistes canadiens), renversant la vapeur des premières années de participation, où ceux-ci n'étaient pas consultés dans le processus de sélection des œuvres. Le rapport de trois pages que fait paraître Joanna Woods Marsden, le 20 octobre 1970, va aussi en ce sens. Celui-ci mentionne que le pavillon du Canada devrait faire honneur aux artistes canadiens et favoriser leurs accomplissements et la reconnaissance de leurs carrières ou démontrer ce qu'il y a de plus primordial et de plus vibrant dans l'art canadien. De cette manière, Wood Marsden remet en cause l'objectif initial de la participation du Canada à la Biennale – lequel se limitait, selon ce dernier, à démontrer ce qu'il y a de plus primordial et de plus vibrant dans l'art canadien – pour accorder davantage d'importance aux artistes²¹.

Les années 1972-1978 et le régionalisme

Bien que l'équipe de la Galerie nationale soit sensiblement la même qu'au cours des années précédentes, un changement de discours s'observe à partir de 1971, avec le mémorandum de Pierre Théberge²². Au moment où ce dernier acquiert une plus grande importance au sein de l'institution, se manifeste un retour en force du discours sur le Canada. L'image de celui-ci est à présent construite sur la base de l'identité régionale, et elle atteint son apogée en 1976 avec l'exposition de Greg Curnoe, un artiste dont la démarche se centre sur des valeurs régionalistes. D'entrée de jeu, l'introduction de Théberge situe Curnoe dans une perspective géographique : « Greg Curnoe habite London (Ontario) où il est né en 1936. C'est une ville de 225 000 habitants, située dans le sud-ouest de la province, où il existe un milieu artistique très actif²³. » Le texte se termine de la même manière qu'il avait commencé, délimitant le périmètre de vie de l'artiste : « Il [Curnoe] a choisi délibérément de circonscrire le champ de son activité à sa région, London, Ontario, et c'est en elle qu'il puise généralement ses thèmes. Pour lui, il n'y a de culture possible que si elle est régionale, et il n'y a d'art possible que s'il a sa source immédiate dans l'expérience quotidienne²⁴. »

Plusieurs articles de journaux récupèrent un passage du communiqué de

presse où la Galerie nationale annonce le choix de l'artiste qui représentera le Canada à la Biennale de 1976 : « En arrêtant son choix sur Curnoe, le conservateur de l'art contemporain, M. Pierre Théberge, précise que l'œuvre de Greg Curnoe doit être connue puisqu'elle dégage un sentiment du lieu et du moment proprement canadien dans toute sa simplicité²⁵. » Dans ce cas-ci, Théberge avait fait le choix de faire connaître un artiste marginal vivant en région et non d'entériner ou de confirmer une reconnaissance préexistante du milieu. Néanmoins, l'artiste demeure instrumentalisé en tant que tenant d'une région, pour son appartenance au « local » et à la communauté, ce qui supplée au discours rencontré dans les catalogues précédents sur le biculturalisme canadien.

L'article de Michael Shepherd, paru dans le *Sunday Telegraph*, est incontestablement celui qui exploite le plus cette idée d'essence canadienne :

Greg Curnoe's work is very much about these cohesive bonds which eventually sound out a national culture. A contentment in being just where he is; a friendly, popular and honest common approach, and a lively sense of experiment make him something of a central figure in current Canadian art [...] while pointing out that Canada is still, culturally, the "young country", of the liquor ads. Its earlier painters found its individual landscape, and its current artists are just beginning to find a national voice²⁶.

Cette citation de Shepherd, appuyant la construction – par le biais de l'art – d'une identité canadienne illustre deux choses. D'une part, elle synthétise le principe du régionalisme, qui se traduit par la recherche d'une appartenance à la communauté et d'une originalité dans les pratiques sociales en cherchant sa justification dans l'histoire. Cette « voix nationale », qui s'affirmait autrefois par la peinture de paysage, se manifeste aujourd'hui au moyen des bouteilles de liqueur – spécifiques à chaque région du Canada – que Curnoe collectionne. D'autre part, en affirmant que le Canada est une « jeune nation » au point de vue culturel, elle accuse un retour aux recommandations du rapport Massey et aux idées que soutenait Hubbard.

Ce catalogue de 1976 marque un retour en force de la construction du discours sur l'image du Canada. La démarche régionaliste de l'artiste est employée afin d'illustrer un art « *totally «Canadian» home grown* », pour reprendre l'expression qu'avait employée Théberge dans le mémorandum de 1971. Par ailleurs, l'image à construire du pays ne se caractérise plus par la binarité des premiers temps ; il s'agit désormais de projeter celle-ci en affichant la multiplicité des couleurs du pays, principe qui annonce le souci de représentativité ethnique et démographique qui commencera à partir des années 1980. Le Canada s'annonce désormais comme un pays de régions, précurseur du principe de montage de la « mosaïque ethnodémographique ». Parallèlement, comme l'avait laissé présager le mémorandum de 1971, la présence québécoise à la Biennale se trouve simultanément diminuée. Parmi les cinq artistes sélectionnés au cours de cette période, le seul qui soit originaire du

Québec est Henry Saxe, un Montréalais exilé à Tamworth, petit village de l'Ontario. Par ailleurs, l'un d'eux est aussi né à l'extérieur du Canada : Gershon Iskowitz est originaire de Pologne. On pourrait aussi dire que c'est ce type de discours sur le Canada qui continuera à prévaloir dans les années plus récentes de participation du Canada à la Biennale, reformulé par une représentativité où le géographique continuera de garder, à côté d'autres critères (sexuels, ethniques, raciaux), une certaine importance.

Les années 1980-2007 et le multiculturalisme

Dans les textes qui accompagnent les expositions canadiennes des années 1980, le Canada s'émancipe sur le plan culturel. Le pays se projette maintenant sur la scène internationale comme une nation industrialisée sortie d'une économie rurale. Par ailleurs, il est de moins en moins question du pays dans les catalogues ainsi que dans les critiques publiées au cours de ces trois décennies, et leur discours est plus axé sur l'artiste que jamais. Lorsque l'identité canadienne de l'artiste est révélée dans les catalogues d'exposition, c'est à travers la démarche de l'artiste lui-même, le plus souvent de façon ironique. L'année 1986, Melvin Charney élabore une colonnade de bois qui, superposée à la façade du pavillon canadien, imite de façon grossière l'architecture des pavillons environnants²⁷. L'artiste pointe du doigt cette volonté du Canada – manifestée par le choix du pays de se ranger parmi les grandes nations au détriment d'une architecture douteuse – de se projeter sur le plan culturel²⁸. En 1995, Edward Poitras tient un discours ironique sur sa *méticité*²⁹. En 2001, Janet Cardiff justifie son recours à des clichés canadiens dans ses œuvres³⁰. En 2003, Jana Sterbak se joue de l'aspect stéréotypé du pavillon du Canada. De courts textes insérés au catalogue, tels le texte « La vie dans un tipi est bien meilleure » du chef Flying Hawk (« Sioux du clan des Oglalas qui joignit la crique de Buffalo Bill – personnage incarnant le mythe de l'Indien bien connu des Européens »), une recette de Ragoût de porc-épic au sortilège, des illustrations anciennes et des cartes de la Nouvelle-France, ont pour effet de renforcer ce regard parodique que jette Sterbak sur la construction de l'image du Canada³¹. Néanmoins, alors que Charney, Sterbak et Cardiff sont inscrits dans une dimension internationale, la démarche de Poitras est présentée comme typique de la production autochtone, ce qui rappelle les publications canadiennes plus anciennes (où, par exemple, la production canadienne-française illustre la joie de vivre de la culture canadienne-française, et d'autres, celle d'une identité régionale)³². Ici, Poitras met en lumière la *méticité* et l'*indianité* au moment où l'institution artistique décide de les inclure³³. L'exposition de 1995, de la même manière que celle de l'artiste anishinabe Rebecca Belmore qui paraîtra dix ans plus tard, réaffirme la volonté de représentativité ethnodémographique amorcée dans les années 1980.

À la lumière de ces résultats, nous confirmons une bonne partie de notre

hypothèse de départ. De fait, les premières publications officielles du Canada à la Biennale visent le renforcement d'une image de la *canadianité*, tandis que celles d'aujourd'hui ne traitent essentiellement que de l'artiste. Nous corroborons aussi la thèse de Sandra Paikowski selon laquelle les textes de la première participation canadienne à la Biennale tendent à souligner le rôle de la Galerie nationale dans la création d'un art canadien plutôt qu'à analyser le travail des artistes. Cependant, notre analyse a démontré que ce discours autopromotionnel n'est pas caractéristique des publications réalisées au cours des participations suivantes.

Ainsi, nous pouvons affirmer que la Biennale sert de vitrine à l'image du Canada, qui est constamment construite par les commissaires et les institutions ayant pour mandat de la promouvoir. De même, elle est échafaudée par les artistes qui réagissent au contexte national de la Biennale et aux ambitions du pays qu'ils représentent (malgré le caractère dérisoire qu'ils soulèvent envers l'idée même de l'image du Canada, comme ce fut le cas de Melvin Charney et de Jana Sterbak). À cet égard, il y aurait d'ailleurs lieu de se demander si beaucoup d'artistes, sur la scène internationale, usent de la dérision à l'endroit du pays qu'ils représentent. Comme nous l'avons vu, le discours sur le Canada se manifeste sous différentes formes (biculturalisme, eurocentrisme, régionalisme et multiculturalisme). Les auteurs traitent au départ d'une jeune nation biculturelle et semblent longtemps se reconnaître sous les traits d'une société rurale avant d'assumer la réalité de nation industrialisée, pour enfin présenter le pays sous le visage composé de sa mosaïque culturelle. Il y aurait lieu d'avancer, en guise d'ouverture, que ce désir de représentativité ethnodémographique que manifeste la sélection d'artistes des dernières années serait la plus récente forme de construction d'image du Canada, bien que l'on ne fasse plus directement allusion au pays, dans les publications officielles. Ainsi Johanne Lamoureux explique ce passage de la question du biculturalisme à celle de la représentativité :

Nemiroff rectifie la représentation (binaire) antérieure du pays, jugée non sans motif dépassée, et établit dorénavant la représentativité sur des bases démographiques autant que territoriales. On notera aussi le postulat implicite que les données démographiques et l'orchestration des enjeux qui leur sont liés travaillent la communauté des arts visuels selon le même pourcentage et selon les mêmes priorités que celles indiquées par les statistiques de la société canadienne en général. La communauté artistique est donc pensée comme un microcosme de la société que par ailleurs elle déconstruit ou analyse, dénonce ou parodie²⁴.

Les éléments privilégiés du discours canadien ayant été identifiés par ces précédentes recherches, il s'agirait maintenant de déterminer si ce cheminement est spécifique au Canada ou s'il s'inscrit dans une mouvance généralisée des différentes nations participant depuis plus de cinquante ans à la Biennale de Venise. Cuba, qui faisait aussi sa première apparition à la Biennale en 1952, avait consacré la première moitié de la section, qui lui était accordée dans le catalogue général de la Biennale, à

décrire l'achèvement des quatorze artistes sélectionnés, plutôt que de faire la promotion de l'institution représentante. Comment s'articule le discours de pays comme l'Australie et l'Afrique du Sud, qui ont connu un parcours colonial comparable à celui du Canada? Et par contraste, qu'en est-il des grandes nations siégeant sur la butte dominant le bassin Saint-Marc, en l'occurrence, la Grande-Bretagne, la France et l'Allemagne?

Notes

- 1 Afin d'alléger la lecture du texte, les formulations les plus souvent employées pour désigner la Biennale internationale d'art de Venise seront « Biennale de Venise » ou « la Biennale ». Plusieurs articles ont été publiés sur la Biennale de Venise depuis les origines de l'Institution, mais seulement trois monographies, celle publiée en 1968 par Laurence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1965, from Salon to Goldfish Bowl*, Greenwich, New York Graphic Society, 1968, celle publiée en 1982 par Paolo Rizzi et Enzo di Martino, *Storia della Biennale* (traduction) *Histoire de la Biennale, 1895-1982*, Milan, Electa, et celle publiée en 1996 par Dario Ven-Timiglia et al. *La Biennale di Venezia, Le Esposizioni Internazionali d'Arte 1895-1995* (traduction) *La Biennale de Venise, Exposition internationale d'art 1895-1995*, Venise/Milan, La Biennale di Venezia, 1996.
- 2 Ces jardins du quartier Castello, que l'on appelle communément les *Giardini*, sont créés au début du XIX^e siècle par Giannantonio Selva, sur ordre de Napoléon.
- 3 Carol Jane Harrison Reesor, « *The Chronicles of the National Gallery of Canada of the Venice Biennale* », mémoire de maîtrise (histoire de l'art), Montréal, Université Concordia, 1995.
- 4 Sandra Paikowsky, « *Constructing Identity: the 1952 XXVI Biennale di Venezia and "The Projection of Canada Abroad"* », *The Journal of Canadian Art History, Annales de l'histoire de l'art canadien*, vol. 20, n°1/2 (1999), p. 130-181.
- 5 Dans la présente recherche, nous désignerons le *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada, 1949-1951* - sous le nom de rapport Massey. *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences au Canada, 1949-1951*, Ottawa, Edmond Cloutier, 1951.
- 6 *Ibid.*, p. 247 et 317.
- 7 Ainsi le rapport Massey décrit-il les activités de la Galerie nationale : « Plusieurs autres ministères ou organismes d'État, outre les Affaires extérieures, dont il sera question plus loin, s'occupent de questions culturelles. Depuis vingt-cinq ans (elle avait commencé par une participation remarquable à l'Exposition de l'Empire Britannique en 1924-1925), la Galerie nationale envoie dans les autres pays des tableaux canadiens et fait venir au Canada ceux d'autres pays. De temps en temps aussi, la Galerie prête pour de longues périodes, des tableaux canadiens à nos missions diplomatiques ». *Ibid.*, p. 298.
- 8 Outre Vincent Massey, Chancelier de l'Université de Toronto, les autres commissaires responsables du rapport Massey étaient Arthur Surveyer, ingénieur civil, Montréal; Norman A. MacKenzie, président, Université de la Colombie-Britannique; Père George-Henri Lévesque, doyen de la Faculté des sciences sociales, Université Laval; Hilda Neatby, professeur d'histoire et suppléante du doyen, Université de Saskatchewan.
- 9 Robert H. Hubbard, « *Canada material for Canadian section. Venice Biennale 1952* », p. 1.
- 10 Pourtant, l'exposition de 1958, en raison de l'inauguration du pavillon canadien, aurait constitué un moment clé pour la Galerie nationale de faire son autopromotion. Nous n'avons cependant pas trouvé de pistes, dans les archives du MBAC (Musée des beaux-arts du Canada), permettant d'émettre une

hypothèse sur cet effacement inattendu de la part de l'institution. La Galerie nationale a sans doute préféré se montrer redevable vis-à-vis du gouvernement canadien qui avait débloqué des fonds immobilisés en Italie pendant la guerre, entretenant ainsi culture et politique internationale. Par ailleurs, l'analyse de cette section canadienne de 1958 montre l'importance plus grande accordée aux artistes en comparaison avec la première publication, malgré le fait que l'œuvre de James Wilson Morrice – un artiste décédé trente ans plus tôt – ait été l'objet central de cette exposition et de ce catalogue.

- 11 *XXVI Biennale di Venezia Catalogo*, Venezia, Alfieri Editore, 1952 (le catalogue général de l'exposition biennale ayant été publié en italien uniquement, la traduction fut tirée de Robert H. Hubbard, « *Canada Material for Canadian section, Venice Biennale 1952* », 1952, p. 1.)
- 12 *XXVII Biennale di Venezia Catalogo, Ente autonomo, Lombroso Editore*, Venezia, 1954 (le catalogue général de l'exposition biennale ayant été publié en italien uniquement, la traduction fut tirée de Robert Hubbard, « *Foreword. Canadian Section, Venice Biennale 1954* », 1954, p. 1.)
- 13 *XXIX Biennale Internazionale d'arte 30b, Ente autonomo*, « *La Biennale di Venezia* », 1960 (le catalogue général de l'exposition biennale ayant été publié en italien uniquement, la traduction fut tirée de Robert Hubbard, « *Foreword. Canadian Section, Venice Biennale 1954* », 1954, p. 1.)
- 14 Rapport Massey, *op. cit.*, p. 247 et 317.
- 15 Robert H. Hubbard, « *Canada material for Canadian section. Venice Biennale 1952* », 1952, p. 1.
- 16 *Ibid.*
- 17 L'année précédente, en 1957, le ministre canadien des Affaires extérieures de l'époque, Lester B. Pearson, recevait le prix Nobel de la paix pour le rôle qu'il avait joué dans l'apaisement de la Crise du canal de Suez ainsi que pour son initiative de déployer une force onusienne neutre entre les parties belligérantes : les casques bleus étaient nés. Il s'agissait aussi de la première situation où le Canada se positionnait indépendamment du Royaume-Uni.
- 18 *Ulysse Comtois, Guido Molinari : Canada, XXXIV^e Exposition Biennale internationale d'art, Venise*. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1968. 24 p. Cette attitude empreinte d'une plus grande part de subjectivité préfigure déjà celle du « commissaire-indépendant », qui fera son apparition au cours des années 1980 au Canada. En ce qui concerne la distinction qui peut être établie entre l'attitude du commissaire et celle du conservateur, on consultera avec profit l'article d'Anne-Marie Ninacs, « Signer ou s'effacer? Pour une pratique éthique du commissariat d'exposition », *Esse arts + opinions*, n° 57 (2006), p. 6.
- 19 L'article d'Harry Malcolmson, « *We triumphed in Venice, despite riots* », *Toronto Star* (Toronto), 20 juillet 1968, celui de Guy Robert, « *La biennale de Venise 1968 : impressionnant bilan de l'art actuel* », *Vie des Arts*, n° 52 (automne 1968), p. 42-47, celui de Bernard Teyssède, « *Deux artistes canadiens à la biennale : Ulysse Comtois et Guido Molinari* », *Art International*, vol. 12, n° 6 (été 1968), p. 68-70, sont particulièrement éloquentes à cet égard.
- 20 Brydon Smith, et Jean Sutherland Boggs. *Michael Snow, Canada, XXXV^e Exposition Biennale internationale d'art, Venise*. Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1970. p. 3.
- 21 Reesor, *op. cit.*, p. 46.
- 22 Fonds du MBAC, Archives du MBAC, boîte 5.4 Biennale (Venise), 1958, dossier 1 (*Canadian Exhibitions- Foreign*).
- 23 *Canada : Greg Curnoe XXXVII Biennale di Venezia*, Ottawa, Galerie nationale du Canada pour la Corporation des Musées nationaux, 1976, p. 79.
- 24 Prenant pour point de départ l'aspect autobiographique de l'œuvre de Curnoe, Thériège intègre dans le texte plusieurs éléments de la vie privée de l'artiste. Nombreux sont les énoncés biographiques annotés qui, par leurs informations supplémentaires, renforcent l'engagement régionaliste de Curnoe.

- Par exemple, l'annotation qui se rattache à l'énoncé « Greg Curnoe est un cycliste », précise que : « Si à l'automne 1973, il a gagné un trophée du club cycliste les *London Centennial Wheelers*, ce n'est pas comme bon cycliste mais pour son assiduité aux courses hebdomadaires du club. D'autre part, il a conçu et fait fabriquer en 1975, le maillot des membres du club ». Représenté de cette manière, Curnoe personnifie une sorte de héros canadien, lequel est marié, a donné à la nation trois enfants et pratique la simplicité volontaire. On ne pourra s'empêcher – notamment lorsque Thérberge évoque ce prix de participation – de songer à Terry Fox ou Roméo Dallaire, ces figures de proue de l'identité canadienne qui, au fil des ans, tiendront leur mérite de leur participation et non de leur succès. *Ibid.*, p. 79 et 82.
- 25 « La Galerie du Canada choisit un artiste de London, Ontario pour la XXXVII^e exposition biennale internationale d'art de Venise » *Communiqué de presse*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 5 mars 1976.
- 26 Michael Shepherd, « East and West », *The Sunday Telegraph* [?] 28 novembre 1976.
- 27 Diana Nemiroff, Melvin Charney et Krzysztof Wodiczko. *Melvin Charney, Krzysztof Wodiczko : Canada, XLII Biennale Di Venezia*. Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1986.
- 28 Nombreuses sont les remarques de Charney à l'égard du pavillon qu'il appellera souvent le « British tea-room ». Carol Corbeil cite les commentaires de Charney à l'égard du pavillon : « The Canadian pavilion, which he describes as the «black hole of Calcutta, dark, dank and damp»[...] a redundant emplacement of a late-comer to the Biennale, a self-effacing basement of the British pavilion, and a location near the shores of the Rio Sant'Elena as a place of exile, outside history. » Carol Corbeil, « Contemporary artists abroad », *The Globe and Mail* (Toronto), 26 juillet 1986.
- 29 *Edward Poitras : Canada XLVI Biennale di Venezia*. Ottawa, Musée canadien des civilisations, 1995.
- 30 *Janet Cardiff & George Bures Miller: The Paradise Institute*. Winnipeg, Plug In Editions, 2001.
- 31 La dernière section du catalogue révèle plus ouvertement encore le caractère ironique du geste de Sterbak : « Considéré comme un succès sur le plan architectural, (il a à peine coûté 25 000 dollars), le « wigwam », comme on l'appelle encore quelques fois, en plus de proposer une image stéréotypée du Canada – pays des nobles sauvages et des coureurs des bois vivant en symbiose avec la nature... – s'avère un lieu difficile à aménager. Sa structure polygonale aux larges surfaces de verre où la lumière entre en abondance, son plafond facetté, sa galerie semi-circulaire étroite, l'inclusion d'un arbre dans son atrium vitré, sont autant d'obstacles à une présentation adéquate de l'art actuel. Résolue à composer avec l'ensemble de cette architecture (l'extérieur comme l'intérieur), Jana Sterbak, loin d'oblitérer l'aspect cabane dans les bois du pavillon, en souligne plutôt le caractère par des interventions externes mineures. [...] l'artiste choisit de distribuer formellement les cinq écrans vidéo de l'œuvre de manière à prendre en compte la configuration accidentée de l'atrium qui leur fait face. De cette manière, le Pavillon canadien retrouve une intégrité qu'on lui a souvent déniée au cours des années passées. *Jana Sterbak : From Here to There : Canada L Biennale di Venezia*. Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2003.
- 32 En 1976, Thérberge avait élaboré un portrait de Curnoe comme figure d'une identité régionale, tout en mettant l'accent sur son individualité. Comparativement, Poitras est présenté comme représentant d'un groupe ethnique ou comme artiste autochtone : « Je dirais que cette auto-identification est la façon de résister de Poitras à des pratiques officielles de classification. Cette position le marginaliste-t-elle par rapport à ceux qui vivent dans la réserve? Qu'est-il arrivé aux autres qui ont vécu des situations semblables? Il ne fait guère de doute que Poitras n'est pas un cas unique. L'installation murale de Poitras, *Carte d'Indien inscrit*, joue par exemple sur ces absurdités. Au lieu de cela, il semble qu'on ne se soit intéressé que momentanément à l'expression du problème et à la décolonisation des esprits. Le discours critique chez les Autochtones en est à ses premiers balbutiements; tant qu'il ne deviendra

pas plus sophistiqué, il restera de nature semi-privée. [...] Poitras s'est inscrit en 1974 au programme Indart, où il a trouvé d'autres personnes de son âge qui partageaient ses intérêts artistiques. Beaucoup de ces étudiants venaient de réserves, d'autres de régions urbaines. [...] Les artistes comme Poitras deviennent rapidement conscients des façons de faire locales et ajustent leurs stratégies en conséquence. [...] Tout comme d'autres artistes autochtones, Poitras prévoit dans ses œuvres des espaces mentaux où il rappelle le passé, et pourtant il ne tombe jamais dans le sentimentalisme. [...] Les artistes conceptuels comme Poitras n'exploitent pas une idée une seule fois, mais bien plusieurs pour en explorer toutes les possibilités. » À la différence de Thériault, cependant, McMaster oblitère l'aspect individuel de l'art de Poitras en inscrivant constamment sa démarche comme étant typique de l'un ou l'autre de ces groupes. *Edward Poitras : Canada XLVI Biennale di Venezia*. Ottawa, Musée canadien des civilisations, 1995, p. 99-118.

- 33 Néanmoins, cette préséance du contexte historique et de l'art autochtone canadien s'explique par le fait qu'il n'existait pas encore, à l'époque, de tradition de commissariat d'exposition d'art autochtone comme il s'en était forgé en art canadien.
- 34 Johanne Lamoureux, « La statistique canadienne : *A State Ethics* », *Parachute*, n° 60 (octobre, novembre, décembre 1990), p. 52.