

« Il cosmopolita campo delle idee »

Modèles, méandres et métamorphoses de la Biennale de Venise

En 1995, la Biennale de Venise fêtait ses cent ans, avec à sa tête un Jean Clair qui, sans oublier de fulminer sur les moyens mis à sa disposition pour réaliser la « *Biennale delle biennali*¹ », s'attacha à mettre en scène ce siècle de création dont l'exposition se veut à la fois le reflet et le catalyseur. La dernière Biennale à l'heure où nous écrivons, celle de 2019, attira près de 600 000 visiteurs, curieux de découvrir un parcours se flattant de fédérer le nombre record de 90 pays participants. Populaire et d'âge vénérable, la Biennale prétend donc à une certaine expertise en matière de création, mais c'est vite oublier que l'événement a en première instance été modelé par son contexte immédiat, aux préoccupations plus prosaïques. L'enjeu principal était de promouvoir la créativité italienne, dans le but aussi bien de renouer avec le prestige des siècles passés que de développer le tourisme dans la région, en détournant à cet effet le modèle des expositions universelles et en s'émancipant de la tutelle parisienne. Il s'est ensuite agi d'accéder à une reconnaissance internationale, avec comme *modus operandi* l'adoption des pavillons nationaux, emblèmes ambigus d'une exposition où, de la fin du XIX^e siècle à la montée des fascismes, les enjeux diplomatiques le disputaient aux débats esthétiques.

Loin de se restreindre à dresser une sorte d'inventaire cyclique de l'art, la Biennale de Venise n'a donc cessé de répondre à des considérations économiques, politiques et sociétales autant que scientifiques ou esthétiques. Ce sont les marqueurs les plus importants de cette construction *en creux* de la Biennale de Venise que nous souhaitons évoquer ici. Il s'agira principalement de suivre l'évolution des idéaux des premières éditions, forts de la réputation que la cité possédait déjà dans le milieu de l'art, jusqu'à cette mutation radicale qui vit finalement l'exposition (à l'orée de la guerre) espérer influencer la vie des arts visuels au lieu de simplement en enregistrer les soubresauts. Nous verrons notamment dans quelle mesure la Biennale, confrontée à une scène artistique qui se revendiquait de plus en plus cosmopolite, fut constamment contrainte d'élargir son propos et son territoire, au point d'adopter ce format fragmenté qui, inauguré dès fin des années 1930, en est toujours une caractéristique majeure. Cette brève immersion dans l'histoire de la Biennale mettra surtout en évidence, sans que l'on ait pu s'y attendre, combien l'exposition se heurte, de décennie en décennie, à une crise d'identité héritée des éditions inaugurales et de leur positionnement indécis face à une scène artistique qui se fractionnait déjà au nom de la modernité. Avec, pour les biennales les plus récentes, un contexte de globalisation exacerbé (aussi bien par les logiques du nouvel espace numérique que par les crises migratoires), qui met plus que jamais en demeure les contradictions d'une exposition s'évertuant à exprimer par morceaux (par pavillons) un monde qui, dès le début du XX^e siècle, entendait à l'inverse bousculer les frontières.

Renommée et rivalité : Venise à l'heure des premières biennales

C'est au *Caffè Florian*, en 1893, que germa l'idée de concevoir pour Venise une *Esposizione biennale artistica nazionale*, sous l'impulsion de Riccardo Selvatico et du Conseil municipal², désireux d'ouvrir la ville vers l'extérieur pour rompre avec sa réputation de cité en déclin mais aussi pour l'affirmer au sein de l'unité italienne encore récente³. Le 19 avril 1894, la mairie annonça donc préparer l'*Esposizione internazionale artistica della Città di Venezia* afin de présenter une sélection d'œuvres d'artistes italiens et d'artistes étrangers. Durant l'hiver 1894-1895, les travaux de construction du palais de l'Exposition furent menés dans les jardins du quartier de Castello, sous la direction de l'architecte Enrico Trevisanato et de l'artiste vénitien Mario De Maria (connu sous le pseudonyme Marius Pictor), pour la réalisation de la façade de style néoclassique. Rompre avec le style vénitien tel que John Ruskin l'avait cristallisé (un mélange de gothique et de renaissance), c'était montrer que l'exposition incarnerait à elle seule l'entrée de Venise dans la modernité⁴. Ouverte au public le 30 avril 1895, la manifestation (qui prit finalement le nom d'*Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, **fig. 1**) fut saluée par la présence du roi et de la reine, Humbert I^{er} et Marguerite de Savoie, et rassembla plus de 200 000 visiteurs – un succès qui, selon Enzo Di Martino, n'a rien à envier aux grandes expositions actuelles⁵. C'est que l'initiative de la Ville de Venise intervenait à une époque où les expositions internationales, fortes d'un demi-siècle d'hégémonie en France, en Angleterre, en Autriche et aux États-Unis⁶ (l'exposition de Philadelphie commémorant l'indépendance, en 1876, attira de nombreux artistes européens), imposaient encore ce format mixte d'une cohabitation pédagogique des arts et de l'industrie auquel le public s'était habitué mais qui commençait à s'essouffler face à des attentes toujours



Fig. 1. Affichette de l'« Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia » (Venise, Ferrari, 1895) et timbres commémoratifs de diverses expositions contrecollés sur papier, 32,8 × 25,2 cm, Périgueux, médiathèque Pierre-Fanlac.



Fig. 2. James Holland, *The Saint Mark's Basin, Venice*, vers 1860, crayon et aquarelle avec rehauts de gouache, 31,8 × 92,7 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2008.39.

plus grandes en matière d'émerveillement et de découverte – les années 1880 voyant même se développer le topos d'*Ausstellungsmüdigkeit*, un sentiment de lassitude partagé par les organisateurs et les visiteurs face à ce système d'exposition vieillissant⁷. En axant sa sélection sur les arts visuels, Venise faisait donc preuve d'originalité, même si elle reprenait parallèlement à son compte le principe de représentations internationales et d'artistes classés par pays⁸. Les organisateurs souhaitaient aussi se positionner face aux autres villes italiennes, plus orientées vers la promotion de l'artisanat, et entendaient assurer ainsi son attractivité dans le domaine de la culture⁹. La Biennale projetée pour 1911 fut même organisée une année plus tôt, à la suite directe de la huitième édition de 1909, afin de ne pas coïncider avec la grande exposition prévue à Rome pour célébrer son cinquantième anniversaire en tant que capitale du pays¹⁰. Avec aussi, du côté de la mairie et de son édile, Riccardo Selvatico, des attentes claires en termes d'essor touristique et de soutien (parfois teinté de nostalgie¹¹) au marché traditionnel qui faisait l'identité de Venise¹². Le comité de sélection inaugural reçut du reste comme consigne claire « d'assurer les meilleurs résultats, que ce soit sur le plan artistique ou économique¹³ ». Le succès rencontré par la première édition (un grand nombre d'œuvres furent vendues) conforta les porteurs du projet à envisager que l'exposition ait lieu tous les deux ans, afin de fidéliser le public, et le rythme fut pris dès 1897.

La sollicitation d'artistes reconnus (Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavannes, Edward Burne-Jones et même Frederic Leighton, le directeur de la Royal Academy de Londres) participait de cette même recherche de reconnaissance internationale. Le contexte était favorable, tant la cité lacustre constituait, avant même la Biennale, une destination prisée des artistes et des intellectuels occidentaux, séduits par les innombrables guides qui en faisaient l'éloge (entre 1842 et 1877, le *Handbook for Travellers* de John Murray connu pas moins de dix-sept éditions). Parus coup sur coup au milieu du siècle, l'hagiographie de Ruskin, *The Stones of Venice*, et le récit de voyage romancé de Théophile Gautier, *Italia*, ne furent pas pour rien dans cet élan de la société artistique vers la Lagune¹⁴. Élie Delaunay, Édouard Manet, Félix Ziem dès 1842¹⁵, Auguste Renoir en 1881, plus tardivement Pierre Bonnard¹⁶, parmi bien d'autres peintres dont Paul Bourget raconta les errances¹⁷, avaient arpenté les rues de Venise à la recherche de grands modèles (Vittore Carpaccio en tête) ou d'impressions inédites fixées à l'huile ou à l'aquarelle¹⁸. Dans le dernier quart du XIX^e siècle, les artistes étaient si nombreux à Venise que William Merritt Chase, un peintre américain arrivé en 1877, comprit rapidement qu'il serait plus difficile d'y trouver le succès qu'à Munich, la ville où il avait fait sa formation¹⁹. Venu à Venise en 1879 pour consolider sa réputation en tant que graveur et pour se refaire une santé financière grâce à une commande de la Fine Arts Society²⁰, Whistler ne faisait finalement que suivre les pas de la communauté d'artistes étrangers – Léo Ruben, Pascual Ortega Portales, William H. Jobbins, James Holland (**fig. 2**) – qui avaient trouvé dans la cité des Doges un sujet de



Fig. 3. La Salle de la Lombardie à la V^e Biennale de Venise, 1903, carte postale, 8,5 × 13,5 cm, Milan, Archivio Pompeo Mariani.

choix apprécié dans leurs pays d'origine²¹. Au moment où la Biennale se lançait, Eugène Boudin expérimentait à Venise « une inoubliable volupté de l'œil²² » et Claude Monet, tout d'abord réticent à l'idée du voyage, se montra à son tour enthousiaste : « Je suis dans l'admiration de Venise²³ », écrit-il à Paul Durand-Ruel en 1908. Parmi les invités du palais de Daniel et Ariana Curtis, le Palazzo Barbaro, on compte notamment Robert Browning ou Henry James²⁴, qui avouait sans détour son affection pour « Venise la bien-aimée²⁵ », où il séjourna dix fois entre 1869 et 1907 et dont il nourrit la réputation outre-Atlantique et en Angleterre. John Singer Sargent (qui était déjà venu à Venise en 1880 et qui résida lui aussi chez les Curtis en 1898) y fit à nouveau halte en 1906 et 1907²⁶. La Biennale, sans surprise, capitalisa rapidement sur cette renommée, comme le soulignait le critique d'art Ricciotto Canudo :

Les étrangers occupent aussi une large place à Venise. La France a envoyé quelques belles œuvres de ses fils les meilleurs ou les plus remuants. De M. Albert Besnard, il y a le portrait de l'ambassadeur Barrère, qui résume en quelque sorte les qualités d'expression et de relief du peintre. Il y a les œuvres de M. Jacques Blanche, de M. Lucien Simon, etc.²⁷.

Le positionnement de Venise en regard de Rome et Milan, ses rivales, ne passa pas non plus inaperçu : « Tandis que Rome recueillait dans ses vieux murs un chef-d'œuvre authentique de l'antiquité, la ville de Venise ouvrait pour la septième fois les portes de son Exposition biennale aux œuvres de l'art international contemporain²⁸ », jugeait ainsi Canudo.

En ce début de xx^e siècle obsédé par la course à la modernité, l'organisation d'une exposition internationale supposait nécessairement de s'affirmer face aux grandes vitrines européennes, en premier lieu Paris, confortée dans son prestige par une Exposition universelle de 1900 qui avait attiré pas moins de 50 millions de visiteurs et bénéficié d'un contexte de développement social et économique favorable à l'émergence d'une scène artistique dynamique²⁹. Paris faisait aussi office de modèle avec ses salons annuels (Artistes français, Société nationale des beaux-arts, etc.), en proposant de savants accrochages où se côtoyaient la peinture d'histoire, le réalisme, l'académisme, les Nabis et l'impressionnisme de la maturité.

Venise avait d'autant plus besoin de références (et de concurrence) que l'Italie sortait d'une période creuse en matière artistique. C'est du moins ce qu'affirmait George Lafenestre :

En Italie et en Espagne, on constate, pour le moment, beaucoup d'activité et d'agitation, une ardeur inquiète de recherches dans tous les sens, une mêlée d'actions séniles et d'insurrections enfantines, des explosions d'ambitions énormes suivies de déceptions profondes, en somme, un état de malaise et d'anxiété qui présage peut-être des résurrections, mais qui, en tout cas, est bien préférable à l'ancien état de prostration et d'inertie³⁰.

De façon significative, les premières biennales hésitaient donc entre un certain conservatisme panaché de régionalisme assumé – le parcours de 1895 et des éditions du début du xx^e siècle comportait des salles dédiées aux provinces italiennes (**fig. 3**) – et les audaces d'invités habitués de la scène parisienne, comme si la ville essayait de concilier l'affirmation de ses spécificités culturelles et le recours à des modèles garants de son accession au rang des expositions d'envergure internationale³¹. Signe de cette fébrilité, même Vittorio Pica, un des fondateurs historiques de la Biennale qui milita pour que l'exposition s'ouvre aux influences extérieures³², jugeait en 1903 que, parmi les nombreux artistes étrangers, « plus d'un ne mérit[ait] pas l'honneur d'avoir été invité³³ ». La Biennale, en quelque sorte, se cherchait encore : les deux premières éditions, stimulées par l'ouverture d'esprit du maire de Venise, firent ainsi place à un conservatisme nouveau et à une réelle crainte à l'égard des avant-gardes³⁴.

Début du XX^e siècle : la tentation de l'international

Il n'est pas anodin que la Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia ait été inaugurée à cette période indécise, précisément en 1902. Du reste, la délibération du conseil communal relatif à la création d'une collection pour la ville, en mai 1897, inscrivait le projet dans le sillage de la toute jeune Biennale, qui avait mis en lumière le manque d'un espace d'exposition pérenne dédié, au sein de la ville, à la création contemporaine³⁵. La collection naissante s'articulait d'ailleurs autour d'un groupe de tableaux acheté par Alberto Giovannelli lors de la Biennale de 1897³⁶. Après le palais Foscari, vite devenu trop exigü pour accueillir toutes les donations et acquisitions successives, la municipalité se tourna donc vers le Ca' Pesaro (**fig. 4**), qui venait de lui être légué et qui abrite encore aujourd'hui la collection d'art moderne de la ville. Le projet, de la même manière que



Fig. 4. Venise, Palazzo Pesaro, début du XX^e siècle, épreuve argentique, Venise, Ca' Pesaro-Galleria Internazionale d'Arte Moderna.

la Biennale fut soutenue pour concurrencer les autres villes du pays en matière artistique, entendait tout autant combler le retard de Venise face à Rome, qui avait ouvert sa Galleria Nazionale d'Arte Moderna en 1883, ou de Trieste, qui disposait de son propre musée depuis 1863. La Biennale devint spontanément l'exposition où la ville procédait à de nombreuses acquisitions pour la nouvelle galerie³⁷. Il est significatif que, lors de la sixième édition, la sélection se voulut résolument internationale, même si la mairie dut aussi respecter les conditions du legs de la duchesse Bevilacqua La Masa – qui, à l'origine, avait exigé que le Ca' Pesaro serve à exposer les artistes refusés par la Biennale. D'un côté, le Ca' Pesaro affichait son soutien à l'œuvre internationale de la Biennale, de l'autre, le palais-galerie fut pendant quelques années une sorte de contre-pouvoir de la grande exposition des Giardini, à visée presque sécessionniste³⁸, dont le salon des artistes refusés à la Biennale (« Esposizione di alcuni artisti rifiutati alla Biennale Veneziana ») fut un temps la vitrine³⁹. Dans les deux cas, en dépit d'une fracture qui était aussi générationnelle, les destins de la Biennale et du Ca' Pesaro sur ce chemin de la reconnaissance de l'expertise italienne en matière d'art ne peuvent s'envisager l'un sans l'autre⁴⁰. En dernière instance, l'arrivée de Nino Barbantini à la tête du Ca' Pesaro en 1907 fut profitable aussi bien à la Galleria, qui jusqu'ici ne possédait pas de réelle direction, qu'à la Biennale elle-même, qui bénéficia alors de cette ouverture à l'actualité artistique européenne⁴¹. Le projet de *Ristampa Catalogo* du Ca' Pesaro, en 1904, comportait déjà des œuvres d'Alfred East, de Whistler, de Casimir Stabrowski pour la Russie ou de Fritz Thaulow pour la Norvège⁴².

Bien que le manque d'espace au sein du pavillon central des Giardini ait été soulevé assez tôt, la décision d'édifier des pavillons à destination des artistes de l'étranger à partir de 1899 était, elle aussi, essentiellement motivée par ces ambitions de rayonnement international. Les expositions universelles avaient déjà pour habitude d'accorder à chaque pays invité une portion des bâtiments prévus, comme à Paris en 1867 ou à Vienne en 1873, Venise se calant alors sur un principe que la formule des pavillons faisait cependant évoluer – même si la primauté du pavillon italien au cœur du monde tel que les Giardini le symbolisaient utilisait des ressorts similaires à ceux des expositions universelles et à la géographie centrée sur l'Occident qu'elles promouvaient⁴³. La Belgique fut le premier pays à inaugurer son pavillon, en 1907, suivi par la Hongrie et la Grande-Bretagne en 1909⁴⁴, la France en 1912 et la Russie deux ans plus tard⁴⁵. Les constructions reprirent après-guerre et Antonio Maraini, directeur de l'exposition à partir de 1928, en dressait fièrement le compte en 1930 : « Ces pavillons sont aujourd'hui au nombre de neuf : France, Angleterre, Allemagne, Russie, Hongrie, Hollande, Belgique et Espagne. Chacun d'eux appartient à la nation qui l'occupe. Seul, le pavillon de la France est la propriété de l'Exposition, mais il est chaque année offert et concédé à la France pour y loger sa section⁴⁶ ».

L'éclectisme de l'ensemble, qui dès le début vit s'entrechoquer des bâtiments de styles radicalement différents (néoclassique, moderne, folklorique, monumental), incarnait à sa manière cette universalité à laquelle prétendait une Biennale ne rechantant pas, ni dans sa sélection ni dans son architecture, à s'identifier à une sorte de panorama des arts et de la créativité⁴⁷.

La formule participa aussi à affirmer l'identité de l'exposition, justement en recherche d'originalité face aux autres manifestations d'ampleur en Europe – la Biennale affichait d'ailleurs depuis longtemps sur son catalogue un symbole héraldique de tradition vénitienne⁴⁸ et les affiches des premières éditions utilisaient à l'envi les images emblématiques du patrimoine local (fig. 5). L'organisation avait aussi sa part sombre : alors qu'elle était censée exprimer l'universalité de la création et le rassemblement des pays sous la bannière de l'art, la déclinaison de la Biennale sous la forme de pavillons autonomes (qui constituaient finalement autant d'expositions dans l'*Esposizione*) donnait aussi à voir les ruptures entre nations et les rancunes que la guerre encore proche avait exacerbées. Lorsque Louis Hautecœur couvre la Biennale de 1934,

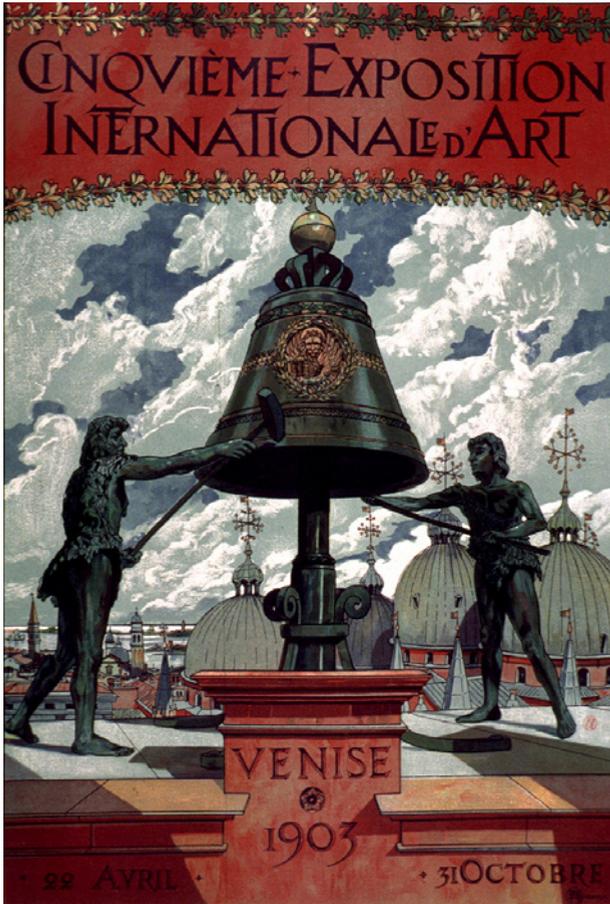


Fig. 5. Auguste Sezanne, *Cinquième Exposition internationale d'art*, lithographie, 66 × 50 cm, Lyon, bibliothèque municipale, AffP0163.

on ne peut s'empêcher de deviner dans ses propos une évocation à peine voilée des tensions récentes : « Au sommet d'une petite éminence boisée, que semble garder le pavillon des Soviets, se dresse le pavillon de l'Angleterre, et s'affrontent les pavillons de la France et de l'Allemagne⁴⁹. » La gestion de ces bâtiments étrangers en territoire vénitien était elle-même source de crispations, comme lorsque la Grande-Bretagne et le comité de la Biennale se reprochèrent mutuellement leur manque d'investissement, dans les années 1920, avec pour conséquence un pavillon britannique fantomatique et même une absence du pays à la première édition d'après-guerre⁵⁰. Okwui Enwezor, à l'heure de superviser la LVI^e Biennale, en 2015, notait à ce titre que les Giardini, sous leur aspect tranquille, avaient toujours été une sorte de « scène en miniature des processus de détermination nationale » : « l'histoire collective des pavillons », faite de fractures, de revendications et de silence, pourrait elle-même être envisagée, selon Enwezor, tel « un baromètre pour mesurer les progrès d'ordre historique et les transformations politiques⁵¹ », notamment pour les premières décennies.

Les vues d'Antonio Fradeletto, le secrétaire de la Biennale dans les années 1910, étaient d'ailleurs essentiellement politiques, avec comme objectif de valoriser la place de Venise dans l'histoire de l'Italie⁵² et de se servir de la Biennale, en quelque sorte, pour conforter cette généalogie⁵³ – quitte, pour cela, à mettre en lumière la frange la plus classique de la créativité locale. Fradeletto fut notamment à l'origine de la rénovation du pavillon de la Biennale, en 1909, pour lequel Galileo Chini, un céramiste toscan,

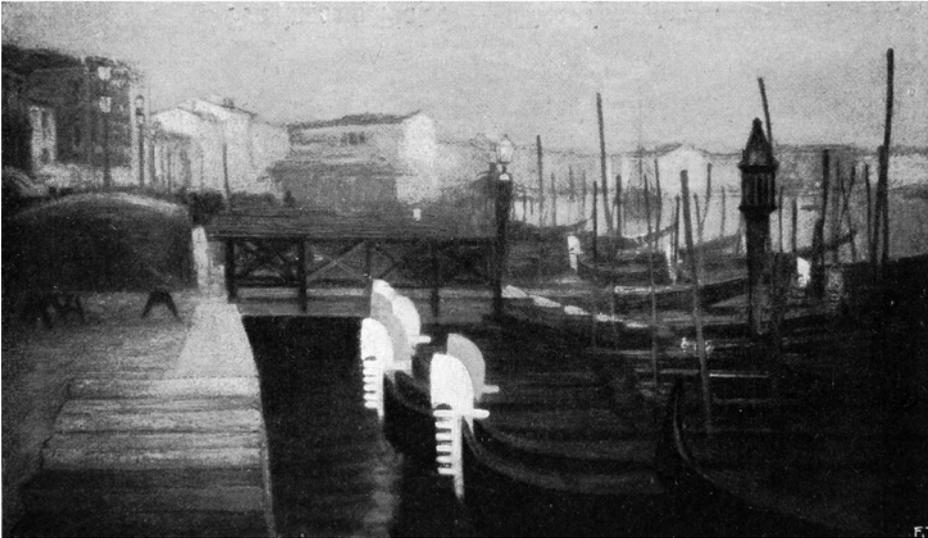


Fig. 6. Pietro Fragiaco, *Les Gondoles* [*Gondole*], 1910, huile sur toile, 99,5 × 169,5 cm, Paris, musée d'Orsay, RF1980105. Reproduction issue de *IX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Venise, Ferrari, 1910, p. 74.

conçut une fresque retraçant toute l'histoire de l'art depuis les anciennes civilisations et qui faisait bonne place aux grands artistes vénitiens⁵⁴. C'est sous Fradeletto que les collections françaises s'enrichissent de nombreux exemples de la peinture italienne du tournant du xx^e siècle, aujourd'hui conservés au musée d'Orsay (fig. 6).

Entre-deux-guerres : la Biennale au risque du politique

Les années 1920 virent cependant la Biennale afficher un réel cosmopolitisme, favorisé par le déclin du groupe des jeunes artistes du Ca' Pesaro et par l'ouverture désormais assumée aux avant-gardes, dans le sillage de l'adoption en leur temps de l'impressionnisme et du postimpressionnisme. Les commentaires de l'époque se félicitaient de ce renouvellement artistique dans les choix des sélections⁵⁵. Léon Kochnitzky, un critique d'origine russo-polonaise qui résidait en Italie, témoigna aussi de ces évolutions lors de la XVIII^e Biennale :

J'aurais voulu parler des sections étrangères. Le Louvre a envoyé ses plus beaux Monet ; la rue La Boétie ses Derain les plus séduisants. J'aurais voulu m'attarder dans cette salle séparée du canal par un treillis, où l'Orphée de Zadkine médite parmi les cris enfantins et les appels de gondoliers invisibles⁵⁶.

Ce souffle de modernité était présent dès 1922 avec une rétrospective consacrée à Amadeo Modigliani et une importante exposition de sculptures africaines. Pour Sander Pierron, c'était d'ailleurs là l'intérêt de l'exposition et la raison, aussi, de son succès populaire :

Les expositions biennales de Venise sont devenues les manifestations artistiques les plus importantes du monde ; elles nous offrent, dans l'ensemble, la physionomie présente de l'art de peindre, de sculpter et de graver chez les peuples les plus différents de cette terre, puisque non seulement tous les pays d'Europe y participent, mais aussi ceux d'Asie et d'Amérique⁵⁷.

Ces ambitions de visibilité internationale prirent incontestablement un sens nouveau avec la montée du fascisme. Sous Mussolini, la Biennale fut en partie rattachée à l'état, aussi sa recherche de reconnaissance prit-elle des accents nationalistes et Giuseppe Volpi di Misurata, qui éclipsa Vittorio Pica à la tête de la Biennale, favorisa le retour à une conception traditionnelle des arts⁵⁸. Ce type d'événement réputé avait surtout l'intérêt, pour le pouvoir, d'offrir une audience internationale aux conceptions artistiques de l'Italie mussolinienne⁵⁹ et les prix attribués en 1930 ne concernèrent effectivement que des œuvres rejoignant la pensée fasciste⁶⁰. Les années suivantes, le palmarès de la Biennale refléta directement l'actualité politique, comme lorsque le *Grande Premio* fut attribué au pavillon espagnol, en 1938, à un moment où l'Italie cherchait à sympathiser avec Franco⁶¹.

Volpi travailla en collaboration avec Antonio Maraini, lui-même proche du nouveau régime – dont il salue d'ailleurs la bienveillance à l'égard des arts, en citant explicitement le Duce, à l'occasion de la XXIII^e Biennale de 1942⁶² –, qui œuvra cependant comme l'ancienne équipe dirigeante à élargir le prestige de l'exposition en décloisonnant les arts et en ayant surtout à cœur d'exposer des artistes auparavant absents : même les Futuristes italiens, qui par la voix de Marinetti avaient étrillé la Biennale et appelé à répudier « l'antique Venise⁶³ » en 1910, étaient désormais devenus un modèle de la créativité italienne telle que l'instrumentalisait le régime en place et avaient leur section dans l'exposition, en 1934 (avec Marinetti comme commissaire) – avant que Giovanni Ponti, en 1953, ne finisse même par juger que, « comme on le sait, l'art italien contemporain commence avec le futurisme⁶⁴ ». Maraini insistait surtout sur l'ouverture renouvelée de la Biennale aux influences étrangères :

Les plus grands artistes de l'Europe y sont venus et la plupart non avec une œuvre ou deux, mais avec des salles particulières pleines de leurs œuvres. Voici quelques noms parmi bien d'autres : Sargent, Boecklin, Rodin, Renoir, Tito, Stuck, Claus, Laver, Bistolfi, Degas, Laermans, Zorn, Sartorio, Besnard, Blanche, Sorolla, Corinth, Anglada, Brangwyn, Bourdelle, Carena, Denis, Minne, Cézanne, Gauguin, Israëls, Van Gogh, Soffici, Mestrovitch, Rudnai, Carrá, Matisse, John, Orpen et beaucoup d'autres⁶⁵.

Sous cette apparente cordialité, les rivalités demeuraient réelles. En témoignent les mots de Sander Pierron, déjà cité, en 1924 : « Les expositions de Venise servent la gloire de notre école ; tous les deux ans elles nous permettent d'enregistrer une victoire⁶⁶ », arguait-il, tandis que Robert Lebel, pour la France, assurait dans la *Revue de l'art* que, à Venise, « l'école française sera[it] brillamment représentée⁶⁷ ». Les pays étrangers continuèrent certes à participer à la Biennale sous la période fasciste, avec même un accroissement du nombre de pavillons, mais certaines éditions (celles 1936, de 1940 et surtout de 1942) virent plusieurs retraits⁶⁸. Dans le catalogue de 1936, Maraini fait indirectement référence à ces défections en évoquant trois pavillons présentant des expositions ne relevant pas des pays concernés⁶⁹ : la Russie, les États-Unis et la Grande-Bretagne n'occupèrent pas leur pavillon cette année-là, et la Biennale, pour faire bonne figure, récupéra les lieux pour exposer des artistes étrangers résidant en Italie.

C'est à Volpi qu'on doit l'élargissement du champ de la Biennale aux arts de la musique, du théâtre et du cinéma. La critique de l'époque vit d'un bon œil cette mutation :

La Biennale de Venise, après son exposition d'art plastique et son concours de poésie, fait place actuellement avant le Festival de Musique, à un Festival international d'art cinématographique. Inauguré le 6 août, il se déroulera jusqu'au 21, présentant chaque soir les meilleures productions mondiales⁷⁰.

Volpi, qui participa à la réalisation du port de Marghera et qui possédait le *Grand Hôtel* et l'*Excelsior* de Venise, fut ministre des Finances du gouvernement de Mussolini de 1925 à 1928 et se voulait le promoteur des intérêts du capitalisme italien. On lui doit

en effet la première exposition internationale d'art cinématographique, la *Mostra*. Juste avant la guerre, la Biennale avait ainsi effectué sa mue – non sans que l'élargissement de son périmètre ait eut des motivations vénales (valoriser l'Italie comme place centrale du marché de l'art) autant que politiques (exacerber le prestige de la nation italienne au moyen des arts). Désormais déclinée en plusieurs moments, elle avait acquis ce format si particulier qui constitue encore aujourd'hui une grande part de son identité. Elle avait surtout réussi à damer le pion aux autres expositions de même envergure, à commencer par Paris, comme le relevait Antonio Aniante en 1932 :

Critiques d'art, peintres, sculpteurs, amateurs, marchands, jolies dames, collectionneurs se rendront en bloc sur la Lagune. Montparnasse se vide un peu. Prampolini, Zadkine, Tozzi, Severini, de Pisis, Chirico, Christian quittent le quartier et Paris et la France. Les jeunes peintres n'aiment pas exposer à Paris pendant la Biennale de Venise, car l'œil de lynx des écrivains d'art est tout concentré sur les gondoles. C'est une fête internationale, un rendez-vous artistique à mi-saison. On dirait qu'une parenthèse est nécessaire à la vie brûlante de la grande ville. Verrons-nous, cette année, surgir de la mer vénitienne un nouvel astre ? Espérons-le⁷¹.

La revue *Mouseion* constatait à la même période que l'art moderne avait migré vers la Vénétie, qui était devenue la nouvelle vitrine des avant-gardes, avec, de façon plus inattendue, l'aval des autorités parisiennes : « L'exposition biennale de Venise est une manifestation mondiale dont l'importance va croissant et les musées nationaux se sont fait un devoir d'y faire figurer les toiles les plus significatives de leurs collections de peintures modernes ainsi que quelques sculptures et médailles⁷² », lisait-on en 1936.

Des ambitions cycliques : « choisir » et instruire

Sous l'impulsion de Maraini et du comte Volpi (« un homme politique éminent, mais encore un amateur de goût et un organisateur accompli⁷³ », comme en jugeait Hautecœur), la Biennale incitait désormais les pays participants à ne présenter qu'un nombre restreint d'artistes. L'institution des pavillons avait déjà orienté la programmation dans ce sens⁷⁴ et le pli était pris au début des années 1930, comme la presse le remarqua au sujet de la France : « À la biennale de Venise, qui aura lieu en mai prochain, il a été décidé de réduire, dans la section française, le nombre de sculpteurs, afin de permettre à ceux-ci d'exposer plus amplement. Seuls, Pompon, Drivier et Marcel Gimond y seront donc représentés et occuperont chacun une vaste salle⁷⁵ », lisait-on dans l'*Excelsior*. Le principe semblait bien en place en 1934, comme put en témoigner Georges Huisman :

Tous les deux ans a lieu à Venise une exposition internationale des Beaux-Arts, dans les poétiques jardins où sont répartis les pavillons des divers pays. Jadis, chaque nation envoyait un tableau et une sculpture de ses meilleurs artistes. Le Comité de la Biennale a estimé qu'il était préférable d'inviter un petit nombre d'artistes afin que chacun d'entre eux fut représenté par plusieurs œuvres. Les pavillons étrangers ne prétendent donc, en aucune façon, donner une idée complète de l'art du pays ; ils se contentent tous les deux ans, de présenter des artistes différents⁷⁶.

En 1956, Rodolfo Palluchini, le secrétaire général de l'exposition, rappela à son tour que le temps où la Biennale s'envisageait comme une rétrospective était révolu⁷⁷. Il avait d'ailleurs salué quelques années auparavant (en écho à Volpi et Maraini) la réduction du nombre d'artistes invités⁷⁸. Michel Ragon, douze ans plus tard, argumenta précisément dans ce sens pour expliquer la programmation resserrée du pavillon français : « Nous avons préféré ne sélectionner pour Venise que quatre artistes, donnant à chacun l'une des quatre salles du Pavillon français pour s'exprimer en toute autonomie⁷⁹ », expliquait-il. Le but n'était plus de dresser tous les deux ans le bilan culturel d'un pays qui chercherait à exposer toutes les facettes de sa créativité, mais de faire simultanément

œuvre et discours au moyen d'une mise en scène plus restreinte qui anticipait déjà sur les tendances monographiques à venir. Pour preuve, Dominique Bozo, en 1982, reprit le même mot que Palluchini pour justifier que la France ait choisi de n'exposer que le travail de Simon Hantāi à Venise, en se concentrant par ailleurs sur une seule partie de son œuvre : « La Biennale n'est pas le lieu des *rétrospectives* ; on y montre l'actualité d'une œuvre⁸⁰ », dit-il, comme pour se revendiquer d'une évolution des modes d'exposition à Venise qui remontait déjà à plusieurs décennies.

Par là, l'exposition affirmait son autorité sur l'organisation générale de l'événement mais elle aspirait surtout, en se montrant désormais plus pointilleuse, à peser sur le monde de l'art et à faire œuvre de pédagogie en matière de jugement esthétique. Cela fut clairement annoncé à l'occasion de « Sogni e Conflitti », en 2003, lorsque Franco Bernabè affirma : « [cette édition] ne peut simplement se résoudre à être un panel international d'artistes et de tendances. Elle doit aussi appréhender l'esprit du temps et le diffuser au moyen d'un message fort⁸¹. » Encore une fois, la Biennale renouait ici avec des motivations anciennes, ravivées au fil des décennies, autour d'une influence sur l'histoire de l'art telle que Maraini, déjà, la rêvait :

[La Biennale] ne cherche pas à montrer un échantillon de travaux divers, quelle qu'en soit l'importance esthétique, mais à dégager, dans la production contemporaine, les œuvres directrices, les talents inspirateurs, les maîtres. [...] Nous préten- dons nous réserver la faculté de *choisir*, à travers le monde artistique, les maîtres qui nous paraissent exprimer le mieux l'esthétique de notre temps. [...] De la sorte, négligeant la troupe des artistes secondaires, la Biennale aspire à expliquer au monde le véritable état de l'art européen d'après l'œuvre de ses guides⁸².

La presse, à la même époque, félicitait d'ailleurs l'effort fait par certains pays pour renoncer aux « travaux d'esprit conservatif » afin d'envoyer à Venise « exclusivement des œuvres de maîtres à l'affût de nouvelles possibilités d'expression⁸³ ». La Biennale gagna même la réputation d'être une vitrine temporaire et festive d'audaces artistiques condamnées dans les pays qui, au contraire, les assumaient sur la lagune. *L'Intransigent*, en mars 1932, compte la Biennale parmi les expositions où les artistes travaillant en France pouvaient espérer trouver une audience dont ils n'étaient plus familiers :

Malgré toutes les attaques qui se multiplièrent contre lui ces derniers mois de crise, l'art français moderne, considéré dans son expression la plus jeune, la plus féconde, continue à vivre et à recueillir à l'étranger le succès qu'il mérite et que lui refusent, par respect de la tradition, les pouvoirs officiels de chez nous. [...] à la Biennale de Venise, qui ouvrira ses portes en juin, l'on retrouvera des œuvres nouvelles de la plupart de ces artistes avec, comme clou, une rétrospective Picasso⁸⁴.

Cette conviction que la Biennale a un rôle à jouer dans l'évolution des mentalités esthétiques, dont on aurait pu craindre qu'elle s'épuise avec la guerre et qu'elle soit finalement éclipsée par une sorte de second retour à l'ordre, s'exprima au contraire de façon récurrente au fil des éditions ultérieures. Elio Zorzi, qui fut en charge des cinq biennales d'après-guerre, conserva pour ambition de participer à « l'élévation de la culture et du goût artistique⁸⁵ ». L'exposition de 1948, la première depuis l'édition confidentielle de 1942, ne se priva pas d'accueillir des grands noms de la modernité (Marc Chagall, Paul Klee, Georges Braque, Paul Delvaux, James Ensor, René Magritte ou encore Pablo Picasso) et, dès lors, la Biennale devint un observatoire de la création contemporaine. En 1950, le pavillon américain sélectionna Jackson Pollock, Arshile Gorky et Willem De Kooning, suivis par Jasper Johns en 1958. Jean Fautrier et Hans Hartung furent récompensés en 1960⁸⁶ et Robert Rauschenberg dès 1964, quelques années seulement après que le Pop Art ait fait son apparition en Europe⁸⁷.

La nécessité pour la Biennale de dépasser son rôle documentaire⁸⁸ prit un tour presque militant à l'heure des contestations populaires de la fin des années 1960⁸⁹. Giovanni Favaretto Fisca, le président de l'édition de 1968, estima en tout cas nécessaire de redéfinir

le périmètre de l'événement : « La Biennale ne doit pas se contenter d'être une exposition. Elle doit tendre à devenir toujours plus un point de rencontre, de convergence et de créativité, un lieu de formation et d'expression de la pensée, un instrument incessant de recherche au service de la société et de ses idéaux⁹⁰. » Ce credo fut d'autant plus réaffirmé lors de la Biennale de 1970 que les mouvements étudiants avaient jugé l'exposition sclérosée et qu'il fallait mettre en avant la dimension prospective de l'exercice. Umbro Appolonio, le maître à penser de cette trente-cinquième édition, revendiquait d'emblée une « discussion plus ouverte⁹¹ » et la Biennale en question avait d'ailleurs été conçue comme une « *esposizione sperimentale*⁹² ». Hésitante dans ses premières années face aux initiatives d'une scène de l'art en plein bouleversement, la Biennale avait retenu la leçon des années 1930 et fut alors tentée de surjouer, en guise peut-être de rédemption, cette familiarité croissante avec la création la plus intrépide du moment, qu'elle tendait maintenant à accompagner ou même à soutenir au lieu de se contenter d'en montrer les réussites à fréquence régulière. En 1971, Gérard Durozoy, spécialiste du surréalisme, envisageait à son tour l'exposition en termes « d'expériences plastiques nouvelles⁹³ » offrant à Venise une autorité réaffirmée pour adouber les artistes en recherche de notoriété. En 2003, la cinquantième édition suivait encore ces traces en martelant une nouvelle fois « *l'anima sperimentale della Biennale*⁹⁴ » ; Daniel Birnbaum, qui dirigea par la suite la Biennale, se souvenait lui-même de ce moment particulier où avait été exacerbée « *the Biennial as an experimental form*⁹⁵ », et c'est toujours cet aspect de la sélection que mettait en avant le magazine culturel de Venise lors de l'édition de 2019⁹⁶.

Frictions internes et crise de croissance : la Biennale au défi permanent de la mondialisation

Ce leitmotiv d'une efficace de la Biennale, de même qu'il dérivait des prétentions internationales affirmées dès les premières éditions et qu'il légitima l'ouverture aux autres disciplines artistiques, réclama par la suite (selon les mêmes logiques) un élargissement incessant du périmètre de l'exposition et de ses espaces (qu'il s'agisse des espaces d'exposition ou des espaces de discours) au fur et à mesure que la scène artistique, parallèlement, se globalisait effectivement. En 1932, la Biennale s'étendit finalement hors des Giardini, avec la construction d'un complexe de pavillons dédiés à Venise, à la Pologne, la Suisse, la Yougoslavie et la Roumanie, sur l'île adjacente de Sant'Elena, accessible par une passerelle. Le pavillon autrichien et celui de la Grèce furent inaugurés à proximité en 1933 et 1934. La construction du Palazzo del Cinema sur le Lido en 1937 dilua encore plus le périmètre de la Biennale et le mouvement ne s'est jamais vraiment arrêté : en 1976, Vittorio Gregotti se félicitait de l'extension de la Biennale à d'autres sites dans la ville, dont San Giorgio Maggiore, la Giudecca, l'église San Lorenzo et (comme une référence aux temps fondateurs de l'exposition) le Ca' Pesaro⁹⁷. Les anciens bâtiments de l'Arsenale furent investis lors de la Biennale d'architecture de 1980 avant de devenir un des espaces incontournables de la Biennale Arte. « Il Teatro del Mondo », le pavillon éphémère imaginé sur la Punta della Dogana par Aldo Rossi la même année⁹⁸, illustrait lui aussi cette colonisation de la ville par une Biennale qui installa par la suite plusieurs pavillons nationaux dans des palais et des résidences historiques du centre, qui y multiplia les *eventi collaterali* (plus de 80 en 2019) et qui investit même les autres îlots de la lagune (Forte Marghera, en 2019), comme autant de relais officiels d'une exposition tentaculaire.

C'est dans cet esprit qu'Achille Bonito Oliva revendiqua en 1993 une exposition à l'allure « mosaïque » censée exporter hors du quartier de Castello l'esprit des Giardini⁹⁹. Pour lui et pour Harald Szeemann, son partenaire à la tête de la manifestation, cette expansion chronique de la Biennale était nécessaire à sa survie en contexte post-moderne : « Rester confiner aux Giardini signifierait conserver l'aspect national.

Pour que l'institution passe sereinement le cap du XXI^e siècle, nous avons besoin de nouveaux espaces¹⁰⁰. » En jeu : une mutation des pratiques (celles d'artistes discréditant de plus en plus la notion de limite ou d'appartenance), qui justifiait le dispositif spécifique imaginé à l'époque (*Aperto*), tout entier voué à incarner l'idéal de « *transnational culture*¹⁰¹ » qui permettrait à la Biennale de sortir de l'ornière.

Car le format si singulier de la Biennale, qui essaye de concilier commissariat général et contributions nationales, n'a jamais cessé d'être mis en demeure depuis les années 1930, comme lorsque Waldemar George en faisait la cause des flottements du propos de l'exposition :

Tout programme fait défaut à Venise. Chaque pays est libre d'organiser sa section nationale suivant son bon plaisir. Cette « liberté » donne lieu à des abus, à des incohérences, dont pâtissent non seulement les sections respectives, mais aussi et surtout l'ensemble de la Biennale¹⁰².

En 1932, Maraini s'affronta d'ailleurs avec les responsables du pavillon hongrois, dont la sélection était jugée trop hétérogène pour une Biennale qui aspirait au contraire à plus de rationalité voire à un certain dogmatisme¹⁰³, et cette « *disperzione dell'autorità curatoriale*¹⁰⁴ » (Gregory Battcock) demeura un des problèmes parasitant les biennales des années 1970. Que Giovanni Carandente, en 1990, ait tenu à remercier les commissaires des pavillons nationaux d'avoir adhéré à une vision un tant soit peu collégiale du propos de l'exposition¹⁰⁵ illustre bien que l'exercice pouvait être jugé périlleux. Évoquée dès 1901 comme une alternative à l'organisation par nations, l'instauration d'un thème général pour l'exposition à partir de 1972 (« *Work or Behaviour* ») peut certainement être lue comme une tentative de fédérer les intervenants¹⁰⁶, mais le principe fut remis en cause dès 1982¹⁰⁷ et l'abolition du prix de la Biennale, entre 1968 et 1986¹⁰⁸, montra parallèlement, à sa manière, combien le lien à une tutelle

Fig. 7. Halil Altındere, *Neverland*, 2019, pavillon présenté à la LVIII^e Biennale de Venise.



administrant les propositions nationales restait conflictuel. Preuves en sont, aussi, les tentatives successives pour repenser ce format propre à la Biennale. Du côté des artistes, en premier lieu, avec par exemple Antoni Muntadas qui, en 2005, envisageait les Giardini comme une sorte de microcosme de la culture¹⁰⁹, mettant notamment en relation le pavillon espagnol avec d'autres lieux de la ville¹¹⁰, et qui dressait parallèlement la liste des pays non représentés, comme pour donner à voir l'épuisement d'un mode d'exposition reflétant mal le visage réticulaire de l'art actuel. Du côté des organisateurs, aussi, avec Giovanni Ponti qui soulignait déjà en 1948 combien l'art se situe « au-delà des frontières nationales¹¹¹ ». Du côté des commissaires, enfin, avec par exemple en 2017 le découpage du propos de la Biennale en neuf sous-thèmes qui, pour Christine Macel (responsable de cette cinquante-septième édition), étaient autant de « trans-pavillons » (le pavillon des Livres, le pavillon de la Terre, le pavillon des Joies et des Peurs, etc.) permettant à l'exposition de sublimer son format propre si contraignant¹¹². Avec aussi Bice Curiger, dont la Biennale de 2011 cherchait précisément à reconsidérer le lien que la répartition historique par nations entretenait avec le jeu collectif de l'art et son pouvoir d'interprétation (le titre de la Biennale, « ILLUMInazioni », reflétait d'ailleurs lui-même ce dialogue actualisé). À l'heure où les artistes se globalent de l'humanité et où les phénomènes combinés de migration et de village global contredisent les mécanismes territoriaux, les pavillons nationaux qui font la spécificité de la Biennale apparaissent un brin « anachroniques¹¹³ », aux dires de la commissaire. En réponse, l'exposition se devait d'adopter « un esprit qui transcende les frontières nationales¹¹⁴ », de même que Daniel Birnbaum, en 2009, axa sa Biennale sur cette recomposition de la scène artistique qu'imposaient les tensions croissantes entre les logiques de répartition nationale et les mécanismes de mondialisation (« *forze globalizante*¹¹⁵ »). La Biennale de 2019, celle de Ralph Rugoff, vit même Halil Altındere édifier un pavillon réservé aux artistes réfugiés, à l'appartenance flottante¹¹⁶, le parcours intégrant alors une sorte de pays imaginaire, somme de tous les autres, significativement nommé *Neverland* (fig. 7), comme un énième pied de nez à cette vision de l'art morcelée par nations qui n'a cessé de tracasser la Biennale depuis l'adoption des pavillons.

Cinquante-huit éditions, et la Biennale de Venise semble donc toujours en proie aux mêmes interrogations. *Artnews*, encore récemment, demandait à Cecilia Alemani, en charge du prochain opus, comment elle allait s'approprier la dimension internationale de l'exposition¹¹⁷. La commissaire italienne, que Paolo Baratta juge « très sensible à la manière dont l'art évolue dans toutes les parties du monde¹¹⁸ », a une approche résolument constructive de la question : les pavillons nationaux, dont on fait sans doute trop vite les étendards militants de cultures dissonantes et fragmentées, offriraient au contraire une image incomparable de la créativité humaine, de sa variété et de son exubérance. « Un instantané du monde¹¹⁹ », comme le résume la Milanaise, qui entend aussi ne pas subir le report de sa Biennale à 2022, imposé par la déprogrammation de la Biennale d'architecture qui devait se tenir en 2020 et qui ouvrira peut-être en 2021¹²⁰. C'est la troisième fois que l'exposition fait entorse à son rythme biennal, après l'inauguration anticipée de 1910 puis le report de 1993, qui fut acté pour que la Biennale suivante ait lieu cent ans après la première édition. Même si, cette fois, la décision de décaler l'événement fut prise dans un contexte plus tragique, la Biennale de Venise ne se heurte donc pas à une organisation inédite et est suffisamment âgée pour envisager avec pragmatisme la situation. En 2022, l'exposition devra en effet compter avec la Biennale de Lyon et surtout avec l'incontournable Documenta, la grand-messe de Kassel. Au lieu de s'en émouvoir, la *Mostra* préfère d'une part se souvenir que cela arriva déjà en 2007 (on suggérait même aux visiteurs de réaliser un « Grand Tour » entre l'Italie et l'Allemagne), d'autre part que, en 2022, l'ouverture de la Biennale coïncidera avec la commémoration de la fin de la Seconde Guerre mondiale pour

les Italiens. Ce sera alors l'occasion de renouer avec des valeurs qui, plus que la forme ou le parcours, constituent sans doute l'identité profonde de l'exposition : en affirmant que cette Biennale serait celle de « la célébration de la solidarité et d'un nouveau sentiment de communion¹²¹ », Cecilia Alemani fait un peu écho – sans peut-être le savoir – à cette « fraternité entre tous les peuples¹²² » que cherchait déjà à promouvoir, selon les mots de Salvatico lui-même, la toute première édition de 1895.

Conservatrice des bibliothèques, Isabelle Le Pape est chef du service Art de la Bibliothèque nationale de France. Agrégée d'arts plastiques, docteur en esthétique, sciences et technologie de l'art, elle a enseigné en écoles supérieures d'art et à l'université, où elle continue à s'investir à l'occasion de colloques et de journées d'études. Membre du groupement d'intérêt scientifique Sociabilités, elle poursuit des recherches en art et en littérature. Elle a publié *L'Esthétique du deuil dans l'art allemand contemporain* (Paris, L'Harmattan, 2009).

Ancien élève de l'École normale supérieure, docteur de l'École des hautes études en sciences sociales en histoire et civilisations, Yannick Le Pape est ingénieur des services culturels et du patrimoine au musée d'Orsay, où il mène des recherches sur la fortune de l'Antiquité au XIX^e siècle et sur les mécanismes de muséification du patrimoine. Ces thèmes étaient déjà abordés dans son ouvrage de 2009, *L'Image subtile. Jeux visuels et manipulations de l'image dans l'art de l'Antiquité proche-orientale* (Paris, L'Harmattan). Il intervient fréquemment à l'université et ses recherches font l'objet de publications régulières.

NOTES

1. J. Clair, « Presentazione », dans *id.* et M. Brusatin (dir.), *46. Esposizione internazionale d'arte*, Venise, Marsilio, 1995, p. 2-3. La citation utilisée dans le titre du présent article est issue de V. Pica, *L'Arte Mondiale a Venezia*, Naples, Luigi Pierro, 1897, p. 302.
2. M. Mulazzani, *I padiglioni della Biennale: Venezia 1887-1988*, Milan, Electa, 1988, p. 7.
3. Voir R. Torrent Escalpès, J. I. Castellón *et al.*, *Un siglo de Arte español en el Exterior: España en la Bienal de Venecia, 1895-2003*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores / Turner, 2003, p. 14.
4. V. Martini, « A Brief History of How an Exhibition Took Shape », dans C. Ricci (dir.), *Starting from Venice: Studies on the Biennale*, Milan, *Et al.*, 2010, p. 67-77, ici p. 69.
5. E. Di Martino, *The History of the Venice Biennale, 1895-2005*, Venise, Papiro Arte, 2005, p. 12.
6. M. Gaillard, *Paris, les expositions universelles de 1855 à 1937*, Paris, Les Presses franciliennes, 2003, p. 28.
7. Alexander C. T. Geppert revient longuement sur cet usage du modèle des expositions universelles dans *Fleeting Cities: Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, en part. p. 201-207.
8. B. Altshuler, « Exhibition History and the Biennale », dans Ricci, *Starting from Venice*, p. 17-28, ici p. 20.
9. Di Martino, *The History of the Venice Biennale*, p. 8-9.
10. J. A. May, « La Biennale di Venezia. The Evolution of an Institution », dans E. aus dem Moore et U. Zeiler (dir.), *Germany's Contributions to the Venice Biennale 1895-2007*, Cologne, DuMont, 2007, p. 17-32, ici p. 20.
11. G. Romanelli, « Biennale 1895: nascita, infanzia e prime imprese di una creatura di genio », dans *Venezia e la Biennale: il percorsi del gusto*, Milan, Fabbri, 1995, p. 21-25.
12. *Id.*, « The Venice Biennale: Its Origins and Key Moments », dans R. Storr (dir.), *Where Art Worlds Meet: Multiple Modernities and the Global Salon: La Biennale di Venezia, international symposium*, Venise, Marsilio, 2007, p. 133-137.
13. Cité par E. Di Martino, *La Biennale di Venezia 1895-1995: Cento anni Arte e Cultura*, Milan, Giorgio Mondadori, p. 13.
14. Voir A. Grieve, *Whistler's Venice*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 182.
15. L. Del'Furia, « De Venise à Constantinople, entre impressionnisme et orientalisme », dans *ead.* (dir.), *Félix Ziem, le génie et l'adresse (1821-1911)*, Marseille, Arnaud Bizational, 2014, p. 8-11.
16. Voir G.-J. Salvy, *Un carnet vénitien*, Paris, Regard, 2001, p. 292.
17. B. Joyeux-Prunel, « Art moderne et cosmopolitisme à la fin du XIX^e siècle », *Hypothèses*, 1, 2003, p. 186-199, en particulier p. 196.
18. Voir à ce sujet G. Lacambre, « La fortune vénitienne de Moreau à Monet », dans G. Toscano (dir.), *Venise en France. La fortune de la peinture vénitienne. Des collections royales jusqu'au XIX^e siècle*, actes de journée d'étude (Paris, École de Louvre, 2002), Paris, École de Louvre, 2004, p. 195-206.
19. G. Ginex, « From Venice to Venice: Chase in Italy », dans E. Smithgall, E. E. Hirshler *et al.*, *William Merritt Chase, a Modern Master*, cat. exp. (Washington, D. C., The Phillips Collection, 2016 ; Boston, Museum of Fine Arts, 2016-2017 ; Venise, Ca' Pesaro, 2017), Washington, D. C., The Phillips Collection, 2016, p. 63-79.
20. E. R. Pennell et J. Pennell, *The Whistler Journal*, Philadelphie, J. B. Lippincott, 1921, p. 188.
21. M. F. MacDonald, *Palaces in the Night: Whistler in Venice*, Aldershot, Lund Humphries, 2001, p. 23.
22. Cité par L. Manoeuvre, « Voyages », dans *id.* et A.-M. Bergeret-Gourbin, *Dans l'intimité d'Eugène Boudin. 1824-1898*, cat. exp. (Honfleur, musée Eugène-Boudin, 2014), Honfleur, Société des amis du musée Eugène-Boudin, 2014, p. 199-200.
23. Cité par Ph. Pigué, *Monet et Venise*, Paris, Herscher, 2008.
24. Voir R. Lingner, « A Most Singular and Entertaining Couple: Daniel and Ariana Curtis in Boston and Venice », dans A. Chong, R. Mamoli Zorzi *et al.*, *Gondola Days. Isabella Stewart Gardner and the Palazzo Barbaro Circle*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2004, p. 53-86.
25. H. James, lettre à A. Curtis, 14 juillet 1893, citée dans H. James, *Lettres du Palazzo Barbaro*, Paris, Bartillat, 2014, p. 135.
26. Nous renvoyons à R. Ormond, *John Singer Sargent: Paintings, Drawings, Watercolors*, New York, Harper & Row, 1970, p. 75.
27. R. Canudo, « Italie », *L'Art et les Artistes*, avril 1907, p. 218-219, ici p. 219.
28. *Ibid.*
29. F. Boucher, « 2^{ème} millénaire de Paris : portrait de Paris : Paris dans l'art », *Revue des deux mondes*, février 1951, p. 597-614, ici p. 609.
30. G. Lafenestre, « La peinture étrangère à l'exposition universelle », *Revue des deux mondes*, 1, 1889, p. 138-173, ici p. 167.
31. Voir à ce propos I. Mononi, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, Milan, La Rete, 1957.
32. A. Cambedda, « L'informazione sull'arte straniera in Italia Bella critica di Vittorio Pica », dans G. Piantoni (dir.), *Roma 1911*, cat. exp. (Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 1980), Rome, De Luca, 1980, p. 89-96.
33. V. Pica, *L'Arte mondiale alla V Esposizione di Venezia*, Bergame, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903, p. 237.
34. Ch. Becker, « The Venice Biennale and Germany's Contributions from 1895 to 1942 », dans Moore et Zeiler, *Germany's Contributions to the Venice Biennale*, p. 63-88, ici p. 67.
35. F. Scotton, « La Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro (1887-1914) : un museo possibile », dans M. Masau Dan et G. Pavanello (dir.), *Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali*, Milan, Electa, 1995, p. 36-48.
36. F. Scotton, *Ca' Pesaro. Galerie Internationale d'Art Moderne*, Venise, Marsilio, 2002, p. 17.
37. C'est à la Biennale de 1910 que le Ca' Pesaro se porta notamment acquéreur du chef-d'œuvre de Gustav Klimt, *Judith II (Salomé)*, destiné à devenir par la suite l'icône du musée. Voir E. Barisoni, « Fortuna critica di Giudetta II », dans G. Belli (dir.), *Attorno a Klimt. Giuditta, Eroismo e Seduzione*, cat. exp. (Mestre, Centro Culturale Candiani, 2016-2017), Venise, Lineadacqua, 2016, p. 17-22.
38. *Venezia e la Biennale*, p. 24 ; voir aussi G. A. Dell'Acqua, *XXXII Biennale internazionale d'arte Venezia*, Venise, Biennale di Venezia, 1964, p. XXII.
39. E. Di Martino, *BloBiennale*, Venise, Papiro Arte, 2009, p. 19.
40. Scotton, *Ca' Pesaro*, p. 21.

41. Di Martino, *The History of the Venice Biennale*, p. 19.
42. Les auteurs remercient leurs collègues du Ca' Pesaro de leur avoir donné accès aux archives du musée et notamment aux documents relatifs à la création de la collection.
43. À ce sujet, voir Bruno Giberti, *Designing the Centennial: A History of the 1876 International Exhibition in Philadelphia*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2002, en part. p. 10-14.
44. Le premier pavillon au nom de la « *Gran Bretagna* » fut installé dans un bâtiment de 1887 qui avait servi de café-restaurant. Voir S. Bowness, « The British Pavilion before the British Council », dans *ead. et C. Philipot (dir.), Britain at the Venice Biennale 1895–1995*, Londres, The British Council, 1995, p. 17-36, en particulier p. 18.
45. *Ibid.*, p. 26.
46. A. Maraini, « L'exposition internationale de Venise, son organisation, ses fins et ses résultats », *La Coopération intellectuelle, Société des Nations*, Paris, Institut international de la coopération intellectuelle, 1929, p. 283-287, ici p. 284.
47. A. Scalise, « Padiglioni, Giardini, Arsenale. I luoghi della Biennale Arte: tra eredità pesante et forma effimera », dans *Sulla 53^e Biennale di Venezia*, Milan, Et al., 2011, p. 161-165, ici p. 161.
48. T. Migliore, *Biennale di Venezia. "Il cataloga è questo"*, Rome, Aracne, 2012, p. 37.
49. L. Hauteceœur, « La XIX^e Biennale de Venise », *Les Cahiers de Radio-Paris*, 15 janvier 1934, p. 784-788, ici p. 784.
50. Bowness, « The British Pavilion before the British Council », p. 22.
51. O. Enwezor, « Giardini in esplosione », dans *id. et L. Gyalui (dir.), La Biennale di Venezia: 56. Esposizione internazionale d'arte. All the world's futures*, Venise, Marsilio, 2015, p. 90-110, ici p. 92.
52. X. Tabet, « La "troisième Venise" : un mythe italien de l'entre-deux-guerres », *Laboratoire italien*, 6, 2016, p. 137-172, en particulier p. 148-149.
53. Di Martino, *The History of the Venice Biennale*, p. 22.
54. Luigi Bortolato retrace l'histoire de ce décor de la coupole du pavillon central, qui fut recouvert par Gio Ponti en 1928 avant d'être mis au jour en 1993 (« On the Cupola "Given back to the light" just as Galileo Chini "Gave it to Venice" in 1909 », dans P. Portoghesi et M. Calvesi (dir.), *XLII Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia: Arte e Scienza*, Venise / Milan, La Biennale / Electa, 1986, p. 21-32).
55. R. de Nereys, « Carlo Zanon et le Divisionnisme », *L'Homme libre*, 6 janvier 1921, p. 2.
56. L. Kochnitzky, « Le strapontin volant à Venise », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 2 juillet 1932, p. 6.
57. S. Pierron, « L'Exposition Internationale des Beaux-Arts à Venise », *Revue belge*, 1^{er} avril 1924, p. 525-536, ici p. 525.
58. L. Alloway, *The Venice Biennale 1895–1968: From Salon to Goldfish Bowl*, Londres, Faber and Faber, 1969, p. 15-16.
59. N. Jachec, *Politics and Painting at the Venice Biennale, 1948–1964*, Manchester, Manchester University Press, 2007, p. 5.
60. May, « La Biennale di Venezia », p. 23.
61. J. Sharp, « The Lion That Learned to Roar: A Short History of the Venice Biennale from 1895 to Today », dans *id. (dir.), Österreich und die Biennale Venedig 1895-2013*, Nuremberg, Verlag für Moderne Kunst, 2013, p. 30-43, ici p. 38.
62. *La XXIII Biennale d'Arte di Venezia*, Florence, Carlo Cya, 1946, p. 16.
63. G. Lista, *Le Futurisme. Création et avant-gardes*, Paris, L'Amateur, 2001, p. 45.
64. G. Ponti, « Préface », dans *Art italien d'aujourd'hui*, cat. exp. (Athènes, Zappeion, 1953), Venise, La Biennale di Venezia, 1953, p. IX-X.
65. Maraini, « L'exposition internationale de Venise », p. 285.
66. Pierron, « L'Exposition Internationale des Beaux-Arts à Venise ».
67. R. Lebel, « L'art français dans le monde », *La Revue des beaux-arts*, mai 1926, p. 1.
68. P. Budillon Puma, *La Biennale di Venezia, dalla guerra alla crisi, 1948-1968*, Bari, Palomar, 1995, p. 17.
69. A. Maraini, « Introduzione alla XX Biennale », dans *XX^e Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, Venise, Carlo Ferrari, 1936, p. 27-35, ici p. 34.
70. G. L. Garnier, « Le mouvement musical à l'étranger », *Le Ménestrel*, 19 août 1932, p. 344.
71. A. Aniante, « Nouvelles du Parnasse », *La Liberté*, 26 avril 1932, p. 6.
72. *Mouseion*, janvier 1936, p. 14.
73. L. Hauteceœur, « La XIX^e Biennale de Venise », *Les Cahiers de Radio-Paris*, 15 janvier 1934, p. 785-786.
74. M. Mulazzani, *Guide to the Pavilions of the Venice Biennale since 1887*, Milan, Electa, 2014, p. 11.
75. *Excelsior*, 10 janvier 1932, p. 2.
76. G. Huisman, *Exposition de la Section française de la Biennale de Venise en 1934*, cat. exp. (Paris, galerie Jean-Charpentier, 1934), Paris, galerie Jean-Charpentier, 1934, p. 1.
77. *XXVIII Biennale di Venezia*, Venise, Alfieri, 1956, p. XXIII.
78. En 1950, Palluchini relevait que la Biennale présentait 297 artistes, contre 407 pour l'édition précédente, et se satisfaisait de cette sélection plus resserrée (*XXV Biennale di Venezia: Catalogo*, Venise, Alfieri, 1950, p. X).
79. M. Ragon, *Arman, Dewasne, Kowalski, Schoffer: France 1968, XXXIV Biennale Internationale d'art de Venise*, Paris, ministère des Affaires culturelles, 1968.
80. *Simon Hantai. Biennale de Venise*, cat. exp. (Venise, Biennale, 1982), Paris, Association française d'action artistique, 1982, p. 5.
81. F. Bernabè, « Presentazione », dans F. Bonami et M. L. Frida (dir.), *Sogni e conflitti. La dittatura dello Spettatore, 50. Esposizione Internazionale d'Arte*, Venise, La Biennale di Venezia, 2003, p. XIX-XX, ici p. XIX.
82. G. Janneau, « Le congrès international d'art contemporain », *Le Temps*, 7 mai 1932, p. 5. Nous soulignons.
83. A. H. Luidjens, « Chroniques d'art. Expositions », *La Revue d'art*, août 1928, p. 89.
84. « L'influence de l'art français moderne à l'étranger », *L'Intransigeant*, Paris, 28 mars 1932, p. 5.
85. R. Palluchini (dir.), *La Biennale di Venezia*, Venise, Lombroso, 1954, p. XI.
86. S. Balous, *L'Action culturelle de la France dans le monde*, Paris, PUF, 1970, p. 95.

87. G. Vincent, *Les Français, 1945-1975. Chronologie et structures d'une société*, Paris, Masson, 1977, p. 119.

88. Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968*, p. 22.

89. R. Barilli, « The Vitality of Comportamento », dans *id.*, G. Pellicari et al. (dir.), *Comportamento. Biennale di Venezia 1972, Padiglione Italia*, cat. exp. (Prato, Museo Pecci, 2017), Milan, Silvana, 2017, p. 13-14.

90. U. Apollonio (dir.), *Catalogo della XXXIV esposizione biennale internazionale d'arte Venezia*, cat. exp. (Venise, Biennale, 1968), Venise, La Biennale di Venezia, 1968, p. XVIII.

91. « Introduzione », dans L. Caramel et S. Pozzati, *35° Biennale internazionale d'Arte*, cat. exp. (Venise, Biennale, 1979), Venise, Stamperia di Venezia, 1970, p. XV-XVIII, ici p. XVI.

92. *Proposte per una esposizione sperimentale: Ricerca et Progettazione*. Nous renvoyons ici à A. Bacci, *Dalla fabbrica alla Biennale*, Venise, Supernova, 2011, p. 30.

93. G. Durozoy, *Le Surréalisme. Théories, thèmes, techniques*, Paris, 1971, p. 73.

94. « [...] l'âme expérimentale de la Biennale qui, également dans le domaine des idées, vise à soutenir de nouveaux talents, encore méconnus », « Biennale di Venezia 2003, Sogni e Conflitti », *Arte e Carte*, 24 août 2004, [en ligne] artecarte.it/primo/stampa.php?nn=109.

95. D. Birnbaum, « The Archeology of Things to Come », dans H. U. Obrist (dir.), *A Brief History of Curating*, Zurich, Ringier, 2008, p. 237, cité par C. Ricci, « La Biennale di Venezia 1993-2003: L'esposizione come piattaforma », thèse de doctorat, dir. G. Barbieri et A. Vettese, Venise, université Ca' Foscari, 2013, p. VI.

96. « La Biennale è donna a Venezia: Padiglioni, collaterali, performance », *Venezia da Vivere*, 2 mai 2019, [en ligne] www.veneziadavivere.com/biennale-veneziana-padiglioni-donna.

97. C. Ripa di Meana et V. Gregotti, *B76, La Biennale di Venezia. Section of Visual Arts and Architecture: Environment, participation, cultural structures*, Venise, La Biennale di Venezia, 1976, n. p.

98. L. Pratesi, *Perché l'Italia non ama più l'arte contemporanea*, Rome, Castelvecchi, 2017, p. 19.

99. S. Catenacci, « Beyond the Giardini of the Biennale: Some Considerations on a Supposed Model », dans Ricci, *Starting from Venice*, p. 78-89, en particulier p. 81.

100. A. Vettese, « Preface », dans *ibid.*, p. 6-15, ici p. 6.

101. A. B. Oliva, entretien avec H. Kontova, dans A. B. Oliva (dir.), *Aperto '93: emergency/emergenza*, Milan, Giancarlo Politi, 1993, p. 15.

102. W. George, « La XVIII^e biennale de Venise », *Formes*, juillet 1930, p. 19-20.

103. M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennale di Antonio Maraini (1928-1942)*, Udine, Forum, 2009, p. 263-266.

104. Cité dans S. Portinari, *Anni Settanta: La Biennale di Venezia*, Venise, Marsilio, 2018, p. 328.

105. *XLVI Esposizione Internazionale d'Arte. Dimensione Futuro. L'artista e lo spazio*, Venise, La Biennale di Venezia, 1990, p. 15-20, ici p. 15.

106. D. Arich de Finetti, « 1895-1914: opere di un'esposizione », dans *Venezia e la Biennale*, p. 48-56, ici p. 51.

107. S. Dalla Palma, « A Prologue, an Eulogy », dans C. Pirovano, *La Biennale, Visual Arts 82*, Milan, Electa, 1982, p. 12-13.

108. Di Martino, *The History of the Venice Biennale*, p. 61.

109. B. Mari, « Traducciones, transacciones, traslaciones », dans *Muntadas on translation: i Giardini*, cat. exp. (Venise, Biennale, 2005), Barcelone, Actar, 2005, p. 47-108, ici p. 96.

110. Migliore, *Biennale di Venezia*, p. 6.

111. *La XXIV Biennale di Venezia*, Bergame, Istituto d'Arte Grafiche, 1948, p. X.

112. Ch. Macel, *Viva Arte Viva: Biennale Arte 2017*, Venise, La Biennale di Venezia, 2017, p. 16.

113. G. Carmine et B. Curiger, *Illuminazioni: la Biennale di Venezia: 54. Esposizione internazionale d'arte*, Venise, Marsilio, 2011, p. 43.

114. R. de Simone, « La Biennale di Venezia all'insegna della luce », s. d. [en ligne] www.veneto.beniculturali.it/eventi-culturali/la-biennale-di-veneziana-allinsegna-della-luce.

115. D. Birnbaum et J. Volz (dir.), *Fare Mondi: 53. Esposizione internazionale d'Arte*, Venise, Marsilio, 2009, n. p.

116. R. Rugoff, « May You Live in Interesting Times », dans *id.* (dir.), *May You Live in Interesting Times*, Venise, La Biennale di Venezia, 2019, p. 22-39, ici p. 34.

117. A. Greenberger, « Venice Biennale Curator Cecilia Alemani Doesn't Want to Do a 'Coronavirus Biennial' », *Artnews*, 21 mai 2020, [en ligne] www.artnews.com/art-news/news/venice-biennial-postponement-cecilia-alemani-interview-1202688081.

118. « Il Mondo Magico, Italian Pavilion curated by Cecilia Alemani », *Mediaproject*, 22 mars 2017, [en ligne] www.1fmediaproject.net/2017/03/22/il-mondo-magico-italian-pavilion-curated-by-cecilia-alemani-57th-la-biennale-di-veneziana.

119. Déclaration de Cecilia Alemani transmise par les services de La Biennale di Venezia.

120. S. Cascone, « The Venice Biennale Will Be Pushed Back a Year, to 2022, as the Coronavirus Knocks the Art Calendar Permanently Off Its Axis », *Artnet*, 18 mai 2020, [en ligne] news.artnet.com/exhibitions/venice-biennial-postponed-1863837.

121. J. Farago, « Venice Biennale Postpones Next Two Editions », *The New York Times*, 18 mai 2020, [en ligne] www.nytimes.com/2020/05/18/arts/design/venice-biennales-postponed-coronavirus.html.

122. Cité par Sharp, « The Lion That Learned to Roar », p. 30.

CRÉDITS ICONOGRAPHIQUES

Fig. 1. © Petrocoria-num, bibliothèque numérique patrimoniale de la Ville de Périgueux.

Fig. 2. © Courtesy of the Getty's Open Content Program.

Fig. 3. © Archivio Pompeo Mariani, Milano, www.archiviopompeomariani.org.

Fig. 4. © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia.

Fig. 5. © Numelyo, bibliothèque municipale de Lyon.

Fig. 6. © Courtesy of University of Illinois Urbana-Champaign.

Fig. 7. © Italo Rondinella, Courtesy La Biennale di Venezia.