

Scénographie et usage du surprendre : le cas de *The Nameless Exhibition*



Figure 1. FRY Roger (1866-1934), *Poster for Nameless Exhibition of Modern British Painting*, 1921, lithographie, Victoria and Albert Museum, Londres, © Victoria and Albert Museum

Quels sont les dispositifs participant à construire notre regard face à une œuvre d'art ? Un individu observant une peinture possède des attentes, liées à des habitudes, à des pratiques, ainsi qu'à sa propre expérience et à sa culture. Certaines relèvent aujourd'hui quasiment de l'automatisme : un visiteur d'une galerie, d'un musée, s'attend généralement à rencontrer un objet accroché à un mur, encadré, dont un cartel vient indiquer les informations d'identification : nom de l'auteur, titre, date. Ces prédispositions façonnent, en partie, la perception d'une œuvre.

La scénographie, entendue comme l'organisation et l'agencement d'œuvres d'art dans un espace donné, peut alors être utilisée pour perturber l'expérience préalable du visiteur. Afin

d'induire une certaine lecture de l'œuvre chez le récepteur¹, les commissaires d'exposition ont la possibilité d'employer différents procédés, notamment l'effet de surprise. Choisir de surprendre peut permettre de jouer sur les notions de plaisir, d'amusement, mais aussi de rupture, de décalage, en se confrontant aux normes et aux références portées par le visiteur. Les concepteurs d'exposition savent également que la stratégie du surprendre, si elle est bien maîtrisée, peut être un important vecteur de communication². En intriguant, l'élément de surprise devient un moyen d'alimenter les discussions, contribuant à la diffusion de l'évènement.

S'il est possible d'appréhender tout le potentiel bénéfique du surprendre dans une scénographie d'exposition, choisir de déplacer « l'horizon d'attente³ » d'un visiteur peut aussi se révéler un exercice périlleux. Ainsi, nous souhaiterions discuter de l'efficacité de cet usage du surprendre, en étudiant le cas d'une exposition tenue à la Grosvenor Gallery de Londres, du 20 Mai au 2 Juillet 1921, intitulée *The Nameless Exhibition of Paintings & Drawings by Contemporary British Artists*⁴.

_ L'annonce de l'exposition : le nom de trop

En entrant dans les locaux de la Grosvenor Gallery, le visiteur savait déjà qu'il allait vivre une expérience déconcertante.

L'affiche publicitaire (*Figure 1*) avait été conçue par l'un des co-organisateurs de l'exposition, le critique d'art et peintre Roger Fry (1866-1934). Elle était composée principalement d'écritures en lettres capitales à la typographie simple. Les quelques lignes indiquaient qu'à la Grosvenor Gallery était proposée une exposition de peinture britannique moderne, censée être représentative de l'ensemble des recherches artistiques du moment. L'accent mis sur deux termes de l'affiche, « *Nameless* » et « *Anonymously* », permettait de comprendre la spécificité de *The Nameless Exhibition* : tous les artistes présents exposaient anonymement. Leurs noms ne furent connus et révélés que durant la dernière quinzaine de l'exposition. L'importance donnée à l'anonymat était renforcée par la représentation énigmatique d'un visage masqué, au centre de l'affiche. Semblant se pencher sur le regardeur,

¹ Pour une étude approfondie du rôle des expositions dans l'appréhension des œuvres d'art, nous renvoyons à Jérôme GLICENSTEIN, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

² Par exemple, l'exposition *Carambolages* a basé sa communication sur la promesse d'un choc visuel et d'une expérience surprenante. La particularité de l'exposition résidait principalement dans l'accrochage. Il avait été conçu en fonction des affinités formelles ou mentales des œuvres, et non par rapport aux catégories stylistiques et historiques traditionnelles. Du fait de ce décalage, l'objectif était de promouvoir une nouvelle manière d'apprécier les œuvres d'art, basée sur le sensible. [*Carambolages*, Grand Palais, Paris, 2 mars-4 juillet 2016].

³ Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Claude Maillard (trad.), préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1990.

⁴ Ce titre sera réduit à son appellation la plus connue *The Nameless Exhibition*.

cette figure imite la posture d'une personne scrutant un objet. L'utilisation du masque semble alors protéger l'identité du personnage pendant cette action. Mais cette attitude ne se perçoit pas sans un certain malaise, car on ne sait pas ce que l'homme juge. Le cadrage choisi et l'ambiguïté donnée à l'expression contribuent à évoquer forme de voyeurisme.

La presse fournissait plus de détails sur l'organisation. Cette exposition allait présenter 171 peintures de 97 artistes représentant toutes les tendances de la scène artistique britannique. Les œuvres étaient sélectionnées par trois co-organisateurs. Charles Sims (1873-1928), peintre et membre de la Royal Academy depuis 1915, s'occupait de la section dite « académique ». Henry Tonks (1862-1937), membre du New English Art Club et directeur de la Slade School of Fine Art, gérait la catégorie des « intermédiaires ». Roger Fry (1866-1934), critique d'art, membre du Bloomsbury Group, co-fondateur de la revue *The Burlington Magazine*, avait sous sa responsabilité les œuvres dites « modernistes ». Ainsi, *The Nameless Exhibition* se présentait comme une exposition d'envergure dont les organisateurs étaient trois personnalités connues du monde de l'art britannique.

Par cette exposition, les concepteurs signifiaient un désir de changement dans la médiation des œuvres d'art en Angleterre. Dans l'éditorial d'avril 1921 de *The Burlington Magazine*⁵, consacré à la promotion de *The Nameless Exhibition*, Robert R. Tatlock (1889-1954), écrivain et critique d'art, faisait le constat d'une crise du marché de l'art contemporain en Angleterre :

*Something is wrong with the machinery by whose agency that art is conveyed
from to the artist to the public*⁶.

Critiques, marchands, public, il dressa dans son article un portrait peu flatteur des acteurs du monde de l'art, en s'attaquant particulièrement aux intermédiaires. Empêtrés, selon lui, dans des mondanités et des querelles stériles, ils en arrivaient à une défense aveugle, voire sectaire, d'une pratique de la peinture :

⁵ Robert R. TATLOCK, « Modern British Painting - A proposal », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 38, n° 217, avril 1921, p. 155-156. R. R. Tatlock a également préfacé le catalogue de l'exposition.

⁶ *Ibid.*, p. 155: « Quelque chose ne fonctionne pas dans les mécanismes par l'intermédiaire desquels l'art est transmis de l'artiste au public » (traduction de l'auteure).

One of them keeps screaming out about the Royal Academy but, all unknown to himself, the Academy he has in mind is not that of to-day but of nearly of a quarter of a century ago, when he last visited an exhibition at Burlington House. Another never moves all afternoon except to turn from side to side in the deeps of his easy chair, or to take it into his head to "explain" the pictures to the ladies at some grotesque private view, and afterwards to write about it all, with no ghost of a genuine emotion [...] Seldom indeed is the critic to be found who searches diligently among everything that is produced for what is good is merely of good report, [...] rigorously taking stock of his desire for the easier path and his yearning for reputation, [...] the critic who feels within him his responsibility to the art and to the artists of his day⁷.

Aux yeux du critique, la scène artistique britannique d'avant-guerre avait été particulièrement divisée, s'enlisant dans des jeux de pouvoirs néfastes pour son développement. La Royal Academy, la plus ancienne instance artistique en Grande-Bretagne, était à cette période critiquée pour sa mainmise sur les parts les plus importantes du marché de l'art. Face à elle, des actions furent menées par divers groupes, sans qu'une véritable alternative ne se dégage. Le New English Art Club⁸ n'arrivait pas à s'imposer suffisamment sur la scène artistique. En outre, sa politique de sélection des œuvres était jugée trop restrictive. Les membres de groupes plus radicaux dans leur pratique picturale, comme ceux appartenant au London Group, au Bloomsbury Group, ou au Camden Town Group, peinaient à se rendre visible. Aussi, aux yeux de certains critiques, le nom d'un artiste, parce que lié à une faction, à une côte au sein d'un marché de l'art structurant fortement la société artistique, paraissait constituer un obstacle important à la relation entre le public et l'œuvre. En 1920, Clive Bell (1881-1964), critique d'art proche de Roger Fry, publia un article visant à attaquer ce qu'il nommait « la tyrannie des noms » :

⁷ *Ibid.* : « L'un d'eux ne cesse de s'égosiller à propos de la Royal Academy, mais l'Académie qu'il a à l'esprit n'est plus celle d'aujourd'hui mais celle d'il y a un quart de siècle, quand il visita pour la dernière fois une exposition à la Burlington House [siège de la Royal Academy]. Un autre ne se déplace jamais de tout l'après-midi sauf pour se mouvoir dans les profondeurs de son fauteuil, ou pour s'obstiner à « expliquer » des tableaux à des dames lors de vernissages grotesques, et après écrire sur tout cela, sans la moindre trace d'une émotion sincère et véritable [...] Rare est le critique qui cherche avec application, parmi tout ce qui est produit, ce qui est bon de ce qui mérite à peine un rapport, [...] qui ne cède pas à l'attrait de la facilité et parvient à prendre du recul malgré son envie d'établir sa réputation, [...] le critique qui comprend sa responsabilité envers l'art et les artistes d'aujourd'hui » (traduction de l'auteure).

⁸ Société artistique fondée en 1885 se voulant une alternative au cercle trop restreint de la Royal Academy.

*The important thing in a work of art is its capacity for provoking a peculiar emotion, called aesthetic, and thereby inducing a thrilling state of mind. But, though we all know this, we are all – or most of us are - still so much the slaves of names and dates that before asking ourselves: “Does this work move me?” We ask, “When was it made and by whom?”*⁹.

Selon Clive Bell, l'importance prise par le nom d'artiste dans l'appréhension d'une œuvre d'art devenait problématique parce qu'elle détournait le regardeur de l'émotion esthétique. Une œuvre n'était plus vue pour elle-même, mais à travers l'artiste qui l'avait peinte, le groupe auquel il était possible de le rattacher, voire la conception de la société dont il était porteur. Il fallait alors trouver un moyen permettant aux artistes de diffuser leurs travaux et obligeant le public à sortir de schémas préétablis.

*Is there then, any way (a) by which artists may have their work seen for once perfectly fairly by critic, by purchaser, and by anybody from the street? (b) by which critics may be free to look at modern pictures unjaded by the accumulated memories of many shows, by the battalions of artists' surnames, the nomenclature of schools, groups and influences, and by the shrill presence of their own oft repeated opinions? (c) by which the public will be able to see modern art for themselves and not through the eyes of group enthusiasts*¹⁰?

Pour remédier à cette situation, la solution que Robert Tatlock proposait, avec l'appui de *The Burlington Magazine*, fut le concept de *The Nameless Exhibition* : une nouvelle forme de médiation à travers une exposition offrant un panorama général de la peinture anglaise, soutenue et organisée par une institution « neutre ». La suppression des noms d'artistes apparaissait comme la condition majeure pour faire de cette exposition une expérience viable et salutaire. Ce faisant, les concepteurs de *The Nameless Exhibition* espéraient amener le visiteur à faire abstraction des présupposés que pouvait induire un nom d'artiste. En soi, ils promettaient une nouvelle expérience de perception, en libérant le regard de la contrainte des noms¹¹. Ici s'exprimait une vision idéalisée du lien entre peinture et récepteur, nourrie en partie

⁹ Clive BELL, « The Tyranny of Names and Dates », *Arts & Decoration*, février 1920, p. 234: « La chose la plus importante dans une œuvre d'art est sa capacité à provoquer une émotion particulière, appelée esthétique, et ainsi induire un état d'esprit grisant. Mais, alors que nous savons tous cela, nous sommes tous (ou la plupart d'entre nous) encore tellement les esclaves des noms et des dates qu'avant de nous demander : “Est-ce que ce travail me touche ?” nous demandons, “Quand a-t-il été fait et par qui ?” » (traduction de l'auteure).

Nous renvoyons également à l'article de Clive BELL, « A plea for an Open Mind », *Arts & Decoration*, juin 1920, p. 87+132.

¹⁰ Robert R. TATLOCK, « Modern British Painting - A proposal », *op. cit.*, p. 156 : « Ainsi, y-aurait-il un moyen par lequel les artistes puissent exposer leurs travaux afin qu'ils soient vus le plus équitablement possible par les critiques, par les acheteurs, par n'importe qui ? Y-aurait-il un moyen par lequel les critiques puissent être libres de regarder des œuvres modernes sans être assaillis par les souvenirs de nombreuses expositions, par les bataillons de noms d'artistes, la nomenclature des écoles, des groupes et influences, et par la conscience aigüe de leurs propres opinions maintes fois répétées ? Par lequel le public serait capable de voir de l'art moderne par lui-même et non à travers les yeux d'un groupe d'adeptes ? » (traduction de l'auteure).

¹¹ Il est intéressant de noter que la même année, en France, le poète Charles Vildrac (1882-1971), ami de Roger Fry, et le peintre Maurice Loutreuil (1885-1925) instaurèrent le *Salon de l'œuvre anonyme* à la Galerie Devambez sur la base de contestations similaires.

par une approche formaliste. Dans l'argumentaire déployé par Robert R. Tatlock, l'idée d'une auto-suffisance de la peinture se percevait. Épurer le regard de toutes informations contingentes permettait alors de laisser la place à la véritable expression esthétique, celle issue de la forme plastique.

Les organisateurs de *The Nameless Exhibition* attiraient le visiteur en insistant sur l'effet provoqué par la suppression du nom. Avec cet acte qui peut apparaître mineur, ils appelaient de leurs vœux un profond renouvellement de l'expérience esthétique de l'amateur et du professionnel d'art. La communication fonctionna puisque l'exposition attira un large public, curieux de prendre part à une nouvelle expérience, en même temps qu'elle provoqua, très tôt, une controverse médiatique.

_ L'expérience de *The Nameless Exhibition* : le retour à l'œuvre

Le public avait à sa disposition 171 peintures¹² qu'il savait appartenir à trois catégories : académique, intermédiaire et moderniste.

La section la moins évidente à reconstruire fut celle gérée par l'académicien Charles Sims. Certains membres de la Royal Academy présents à l'exposition sont aujourd'hui tombés dans l'oubli, rendant leurs œuvres difficilement identifiables. Néanmoins, il faut souligner la présence des travaux de Sir David Murray (1849-1933)¹³, de Sir Oswald Birley (1880-1952)¹⁴ ou encore de Charles Sims lui-même.

Au sein de la catégorie dite intermédiaire, les œuvres remarquées furent, notamment, celles d'Henry Tonks¹⁵, Stanley Spencer (1891-1959)¹⁶, William Rothenstein (1872-1945), ou encore William Sickert (1860-1942)¹⁷. Cette section présentait des travaux de membres ou de proches du New English Art Club mais également d'anciens étudiants de la Slade School of Fine Art. Pour la majorité, ces peintres s'étaient formés en France ou avaient été sensibles aux recherches picturales menées outre-Manche à la fin du XIX^{ème} siècle, particulièrement

¹² *Nameless Exhibition of paintings & drawings by contemporary British artists: selected and arranged under the auspices of the Burlington Magazine*, cat.exp., London, Grosvenor Gallery, 1921. Ce catalogue, conservé à la National Art Library au Victoria & Albert Museum de Londres, inclut la liste des noms d'artistes révélés à la fin de l'exposition.

¹³ *Ibid.*, l'œuvre de Sir David Murray est le n° 79, *Tennyson's Maud*.

¹⁴ *Ibid.*, n° 100 : Sir Oswald Birley, *Kitty of Frying Pan Alley*, 1921, huile sur toile, 126.8x101.5cm, Aberdeen Art Gallery, Écosse.

¹⁵ *Ibid.*, n° 11 : Henry Tonks, *Strolling Players*, 1906, huile sur toile, 118.2x128.3cm, Manchester Art Gallery, Angleterre.

¹⁶ *Ibid.*, n° 19 : Stanley Spencer, *Christ Carrying the Cross*, 1920, huile sur toile, 153x142.9cm, Tate Britain, Londres. Cette peinture fut louée par de nombreux critiques comme l'œuvre la plus aboutie de l'exposition.

¹⁷ *Ibid.*, n° 17 : William Sickert, *Brighton Pierrots*, 1915, huile sur toile, 63.5x76.2cm, Tate Britain, Londres. Dans le catalogue, l'œuvre est indiquée sous le titre *Brighton Beach*.

l'impressionnisme. Cette section présentait des œuvres d'artistes déjà bien établis dans le monde de l'art britannique en 1921.

La sélection moderniste de Roger Fry semble avoir été plus hétéroclite. Connu pour avoir organisé *The Post-Impressionists Exhibitions*¹⁸, aux Grafton Galleries de Londres en 1910 et 1912, le critique d'art était attentif aux évolutions des avant-gardes européennes de l'avant-guerre. Les artistes présentés travaillaient sur des solutions plastiques considérées comme plus radicales. Par exemple, les recherches menées par David Bomberg (1890-1957)¹⁹ se démarquaient par une géométrisation des formes à la limite de l'abstraction. De nombreuses œuvres des peintres du Bloomsbury Group, comme celles de Vanessa Bell (1879-1961) ou de Duncan Grant (1885-1978)²⁰, étaient également présentes. Roger Fry semble avoir sélectionné des travaux de Paul Nash (1889-1946), alors principalement connu pour ses représentations de batailles de la Première Guerre mondiale.

Les organisateurs souhaitaient brouiller les codes de présentation d'une œuvre d'art. S'il n'y avait pas de cartel comportant le nom de l'artiste, celui-ci n'était pas non plus indiqué au sein du catalogue de vente. Cela paraît logique au regard de l'objectif poursuivi. Le nom dans le marché de l'art de l'époque (et encore de nos jours) était un indicatif de la valeur marchande de l'œuvre. Ainsi, supprimer le nom permettait à la fois de ne pas biaiser la valeur esthétique attribuée à l'objet mais aussi de libérer l'œuvre des logiques mercantiles traditionnelles. Possibilité était donnée aux artistes de vendre leurs travaux en dehors des conditions de vente et de spéculation assignées par le marché de l'art. Dans le même temps, en déstabilisant les visiteurs et potentiels acheteurs, on formulait l'espoir de voir les visiteurs se dégager de leur mode de consommation des œuvres et s'ouvrir à de nouvelles propositions artistiques.

Néanmoins, ce qui surprit et perturba particulièrement les visiteurs, fut que les œuvres n'étaient pas classées selon les trois groupes définis dans la préface du catalogue et dans la communication de l'exposition. Une référence à *The Nameless Exhibition* au sein de la correspondance de Roger Fry nous donne quelques indices sur le fonctionnement.

¹⁸ Série d'expositions présentant pour la première fois en Angleterre les travaux de Manet, Gauguin, Matisse et Van Gogh. Roger Fry est à l'origine du terme « *Post-Impressionism* ».

¹⁹ *Nameless Exhibition of paintings & drawings by contemporary British artists*, cat.exp., op.cit., n° 71 : David Bomberg, *Woman and Machine*, 1920, huile sur toile, 65x77cm, localisation inconnue.

²⁰ *Ibid.*, n° 25 : Duncan Grant, *The Water Carriers*, aquarelle, 54.5x34.3cm, localisation inconnue.

*The Nameless Exhibition is hung. Your Visit²¹ occupies the centre of the wall facing one entering and visible all down the corridor. It was Tonks, not me, who did it; to the horror of the gallery man who protested that it damaged the character of his gallery, but Tonks was splendid and sat on him vigorously. The amusing thing is that Tonks doesn't to this day know whom it's by. He's got you and D²². exactly inverted and gave a little lecture on what a pity that women always imitated men [...]*²³.

À la lecture de cet extrait, il est possible de déduire que chaque organisateur ne connaissait que sa propre sélection et n'avait pas une idée précise de l'ensemble des artistes présents. En outre, ils se chargèrent de l'accrochage des œuvres sans qu'elles aient un lien avec leur propre section. Aussi, l'accrochage s'avérait être aléatoire²⁴. Cette situation mettait l'amateur d'art dans une position inconfortable. Les catégories convoquées, « académique », « moderniste » et même « intermédiaire », sont lourdes de sens et véhiculent une vision partielle de la pratique picturale. Supprimer cette catégorisation permettait d'éviter l'influence de normes et de structures mentales sur les jugements esthétiques.

*The organisers of the exhibition desired to make the comparison and judgment of these disparate works as fair and unprejudiced as possible*²⁵.

En définitive, dans sa version idéale, cette exposition offrait un double niveau d'anonymat : celui de l'artiste à qui on proposait une équité dans la présentation, et celui du visiteur, potentiellement libéré de toutes formes de pressions. Par ce retour à l'œuvre, les concepteurs de l'exposition pouvaient également espérer faire la démonstration du dynamisme de la scène artistique britannique contemporaine. En effet, il est possible de lire dans l'organisation de l'évènement, une volonté implicite de prouver à un public souvent réticent, la légitimité des artistes britanniques contemporains face à la concurrence étrangère.

²¹ *Nameless Exhibition of paintings & drawings by contemporary British artists*, cat.exp., op.cit., n° 16. Roger Fry évoque une des œuvres exposées par Vanessa Bell, *The Visit*.

²² Roger Fry fait certainement référence à Duncan Grant. Il semble s'amuser de la possible méprise d'Henry Tonks.

²³ Denys SUTTON, *Letters of Roger Fry, edited with an introduction by Denys Sutton*, Londres, Chatto and Windus, 1972, p. 506-507, Lettre 498 à Vanessa Bell, 12 May 1921 : « *The Nameless Exhibition* est accroché. *Ta Visit* occupe le centre d'un mur faisant face à une entrée et est visible tout le long du couloir. Ce fut Tonks, et non moi, qui fit ce choix ; au grand effroi du galeriste qui protesta que cela allait nuire à la réputation de sa galerie, mais Tonks fut splendide et passa outre. La chose amusante est que Tonks ne sait pas, à ce jour, qui a peint le tableau. Il a inversé ton œuvre avec celle de D. [Duncan Grant] et a donné une petite leçon sur l'habitude regrettable des femmes à imiter les hommes » (traduction de l'auteure).

²⁴ Cet accrochage aléatoire explique que, même en présence du catalogue de vente et de la liste des noms, il est impossible de définir exactement quels artistes ont été sélectionnés par quel commissaire. Par exemple, il peut y avoir des interrogations sur la sélection de Walter Sickert, du fait de ses liens avec Henry Tonks mais également Roger Fry.

²⁵ *Nameless Exhibition of paintings & drawings by contemporary British artists*, cat.exp., op.cit. Préface de Robert R. TATLOCK, p. III : « Les organisateurs de l'exposition ont souhaité permettre la comparaison et le jugement de ces diverses œuvres le plus équitablement et impartialement possible » (traduction de l'auteure).

Ainsi, l'hétérogénéité présente au sein de la sélection des œuvres demeurait exceptionnelle pour l'époque. Selon l'historien de l'art James Fox²⁶, cette exposition fut rendue possible parce qu'elle profitait d'un contexte de conciliation de la société britannique après la Première Guerre mondiale²⁷. Pour contrer les hostilités formulées pendant la guerre envers la pratique artistique (accusation d'espionnage, taxes des œuvres, méfiance envers les artistes non engagés), le monde de l'art britannique dut se réformer et s'intégrer plus sensiblement à la société civile. Cela nécessitait notamment un effort commun de médiation et de promotion. Néanmoins, il faut souligner également que chacune des parties pensait tirer avantage de *The Nameless Exhibition*. L'après-guerre était difficile pour la Royal Academy. Déjà décriée avant la Première Guerre mondiale, elle se vit reprocher son élitisme, notamment envers les jeunes peintres ayant survécu à la guerre. L'institution mit en place une série de réformes visant à redorer et moderniser son image, parmi lesquelles l'élection de membres plus tolérants envers les nouvelles recherches plastiques, à l'instar de Charles Sims. Aussi, en participant à cette exposition, les académiciens cherchaient à réaffirmer leur rôle au sein de la scène artistique britannique face notamment au New English Art Club. Quant aux artistes dits modernistes, les enjeux étaient conséquents. Contrairement à la plupart des peintres de la catégorie intermédiaire, les modernistes souffraient d'un manque de reconnaissance et de visibilité. En outre, il s'agissait d'affirmer que les artistes britanniques pouvaient participer à une histoire de la modernité en peinture au même titre que ceux du continent. Ainsi, la correspondance de Roger Fry nous indique que *The Nameless Exhibition* n'était pas exempte d'un esprit de compétition.

²⁶ James FOX, *British Art and the First World War, 1914-1924*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

²⁷ James Fox inscrit *The Nameless Exhibition* dans la continuité de l'exposition *Nation's War Paintings* tenue à la Royal Academy en 1919-1920. Pour la première fois, en exposant des peintures de guerre, la Royal Academy présentait sous ses murs des œuvres d'artistes dits modernes, comme Paul Nash, William Orpen ou encore Christopher Richard Wynne Nevinson.

*Yes, I've put in both Brett and Carrington—quite respectable work—and of course any of our lot are so much better than the best of the R.A.s that I needn't have bothered about the standard [...] I'm furious with the utter indifference of the Press and public to the London Group [...], but so far, not a thing has been sold [...]*²⁸.

Dans son étude de l'exposition, Samuel Elmer²⁹ considère que chacun des organisateurs a pu avoir l'intention, en acceptant d'exposer anonymement, de démontrer la supériorité de ses propres convictions en art. Roger Fry pouvait particulièrement espérer que la confrontation avec d'autres groupes d'artistes révélerait le bien-fondé de ses théories artistiques.

The Nameless Exhibition avait pour vocation de transformer le comportement mondain d'un public trop habitué à se référer à des noms d'artistes. Mais le renouvellement souhaité par les concepteurs de l'exposition n'eut pas lieu. Ne parvenant pas à expérimenter une nouvelle appréciation de l'œuvre d'art, le public, au contraire, a essayé de retrouver un repère : il a remis le nom au cœur de la réception critique de cette exposition.

_ Le double jeu du surprendre

Une fois le premier effet de surprise passé, les amateurs ont voulu retrouver un système connu. Ils possédaient le prix, le nom des organisateurs, ils connaissaient l'existence de trois catégories et ils avaient les œuvres. Ce qu'il était possible de faire était d'essayer de retrouver le nom de l'artiste. Ainsi, la déstabilisation du récepteur ne l'a pas amené à se remettre en question par rapport à un certain système, à transformer son horizon d'attente, mais à repositionner l'élément perturbateur par rapport au système en place. En conséquence, cette exposition devint un jeu de devinettes³⁰ : l'occasion pour le public de s'amuser tout en regardant des œuvres, et aux critiques d'art de prouver leur valeur en tant qu'expert. Il y eut, ainsi, très tôt, une réception biaisée.

²⁸ Denys SUTTON, *Letters of Roger Fry, edited with an introduction by Denys Sutton, op.cit.*, lettre 501 à Vanessa Bell, 20 May 1921 : « Oui, j'ai choisi à la fois Brett [Dorothy Eugénie Brett] et Carrington [Dora Carrington] – du travail assez respectable – et il est évident que chacune des œuvres de notre lot vaut tellement plus que le meilleur présenté par les académiciens que je n'ai pas eu besoin d'être inquiet par le niveau [...] je suis furieux de l'indifférence totale de la presse et du public envers le London Group [...], jusque-là, il ne s'est rien vendu » (traduction de l'auteur).

²⁹ Samuel ELMER, « The Nameless Exhibition, London, 1921 », *The Burlington Magazine*, Vol. 153, n° 1302, septembre 2011, p. 583-590.

³⁰ Il semblerait que *Le Salon de l'œuvre anonyme* organisé à Paris par Charles Vildrac et Maurice Loutreuil, quelques mois plus tôt, ait connu le même destin.

It's the private view of the Nameless today. The Press has opened poorly, treating it as a game played against the critics. [...] Konody and Rider both came to tell me how easily they'd passed the critics' exam, and both told me they knew that one of Porter's landscapes was my work.³¹

Cette seconde lettre de Roger Fry montre que l'idée de « jeu » a émergé très rapidement au sein de la réception. L'exposition devint bientôt connue sous le nom de *The Exhibition of Guess Work*, ou encore, *Guessing Competition for Critics at New Art Show*. En définitive, la réaction du critique de l'hebdomadaire *The Observer*, Paul George Konody (1872-1933), illustra l'attitude générale envers *The Nameless Exhibition* :

The novel guessing game was too fascinating. With the best intention in the world, I found it impossible to fall in with the desire expressed by organisers³².

Plus qu'un jeu, *The Nameless Exhibition* a été perçue comme une attaque ciblée envers le milieu de la critique d'art. D'une part, le comportement du récepteur demeurait dépendant de la catégorisation de l'œuvre. Le visiteur chercha à assimiler une œuvre à un groupe parce que celui-ci portait en lui des références dont il avait besoin pour se définir en tant qu'amateur d'art. L'incertitude, voire l'incapacité à reconnaître l'appartenance d'une œuvre à une mouvance artistique, a fortement déplu. D'autre part, pour comprendre la provocation qu'a pu présenter le concept de l'exposition, il faut rappeler l'importance de la tradition du *connoisseurship* en Grande-Bretagne. Le *connoisseurship* se présente comme une méthode d'attribution, consistant en la capacité à reconnaître, par comparaison ou analogie, des caractéristiques ou des manières dans une peinture anonyme, permettant d'identifier ou de dater l'œuvre. Cette pratique de l'attributionnisme était encore très prégnante outre-Manche. Aussi, supprimer le nom d'artiste revenait également à s'attaquer à une méthode d'analyse fondamentale de l'élite intellectuelle britannique. Par conséquent, certains critiques d'art prirent l'exposition comme un défi, voire une insulte. Comme l'a souligné Samuel Elmer dans son étude de la réception critique de l'exposition³³, la presse artistique s'occupa principalement de la question des noms au détriment de l'analyse des œuvres présentées. En outre, mis en porte à faux, les critiques refusèrent progressivement de se prêter à l'exercice du compte-rendu et par ce biais cessèrent rapidement

³¹ Denys SUTTON, *Letters of Roger Fry, edited with an introduction by Denys Sutton, op.cit.*, lettre 501 à Vanessa Bell, 20 May 1921 : « C'est le vernissage de *The Nameless Exhibition* aujourd'hui. La Presse a très peu couvert l'événement, le traitant comme un jeu pensé à l'encontre des critiques. Konody et Rider vinrent tous les deux me dire qu'ils avaient facilement passé le test et qu'ils savaient qu'un des paysages de Porter était de moi » (traduction de l'auteure).

³² P.G. KONODY, *The Observer*, 22 mai 1921, p. 10 : « Le nouveau jeu de devinettes était trop fascinant. Avec les meilleures intentions du monde, j'ai trouvé impossible de se conformer aux désirs exprimés par les organisateurs » (traduction de l'auteure).

³³ Samuel ELMER, « *The Nameless Exhibition*, London, 1921 », *op.cit.*, p.588-590.

d'évoquer l'exposition dans la presse. Dans sa correspondance, Roger Fry semblait justement s'attendre à ce genre de comportement.

*The Nameless Exhibition continues to create a good deal of excitement and the critics are rather angry. Poor Sir Claude Phillips, who is particularly cross with me because I wanted to bring back our German colleagues on the Burlington Magazine, wrote a very ill-tempered article (Daily Telegraph, 24 May 1921), in which he said: "I shall give the pictures of the name of the artists where I know them, which is naturally in the majority of cases", and then proceeded to get them horribly wrong. Two other critics told me they knew I'd painted a picture which had nothing to do with me and so on. It's very gratuitous of them to give themselves away as they were invited to talk only about the pictures*³⁴.

Dans cette lettre, Roger Fry tournait en dérision les présomptions de Sir Claude Phillips du *Daily Telegraph*. Il souhaitait d'ailleurs peut-être prendre les critiques à leur propre jeu. Il faut se rappeler que les artistes de la catégorie moderniste, gérée par Roger Fry, étaient délaissés par le public et ostracisés par une partie des marchands et des critiques. Si l'un d'eux, lors de *The Nameless Exhibition*, en arrivait à louer une œuvre moderniste, il s'agissait bien de démontrer pour Roger Fry le snobisme, voire l'hypocrisie, du milieu de l'art britannique envers ces formes de production. En ce sens, on comprend mieux l'ambiguïté du personnage central de l'affiche publicitaire (*Figure 1*), qui ne scrute pas seulement les œuvres mais épie les comportements de chacun.

Il est difficile de transformer les conventions d'un système en un seul essai. *The Nameless Exhibition* était censée être une expérience à répéter, une manière d'habituer le public à une autre forme de dialogue. Mais cette exposition n'eut pas de postérité. En définitive, l'usage du surprendre a entravé les chances d'avoir une réception critique sur le long terme. S'il a contribué à donner une visibilité à l'évènement, il a aussi participé au détournement des objectifs défendus par les organisateurs et à la transformation de l'exposition en phénomène ludique et éphémère. En effet, une fois les noms révélés, il y eut un désintérêt important vis-à-vis de l'exposition³⁵. Peu de critiques mentionnèrent *The Nameless Exhibition* après cette annonce, peut-être par peur du ridicule ou pour marquer un désaccord avec les méthodes

³⁴ Denys SUTTON, *Letters of Roger Fry, edited with an introduction by Denys Sutton, op.cit.*, lettre 502 à Lady Fry, 29 May 1921 : « *The Nameless Exhibition* suscite toujours de l'enthousiasme et les critiques sont plutôt furieux. Le pauvre Sir Claude Phillips, qui est particulièrement en colère contre moi depuis que j'ai voulu faire revenir nos collègues allemands au *Burlington Magazine*, a écrit un article très emporté (Daily Telegraph, 24 mai 1921), dans lequel il dit : « Je vais donner les noms des artistes que je connais, lesquels sont, en fait, facilement reconnaissables pour la plupart », et ensuite, réussit à largement se tromper. Deux autres critiques me dirent qu'ils savaient que j'avais peint une œuvre, laquelle n'avait rien à voir avec mes travaux, et ainsi de suite. C'est vraiment généreux de leur part de se trahir eux-mêmes alors qu'ils avaient été invités à parler seulement des tableaux » (traduction de l'auteure).

³⁵ Samuel Elmer n'a comptabilisé qu'un seul compte-rendu de l'exposition après l'annonce des noms d'artistes.

employées. Si la réaction face au décalage suscité par l'exposition a été vive, aucune réflexion théorique ne s'est inscrite sur le long terme. Il n'y eut ainsi que peu de bilans de l'expérience de *The Nameless Exhibition*. En outre, aucun des concepteurs ou participants de l'exposition n'est venu défendre le bien-fondé de l'initiative ni rectifier la lecture faite par la presse.

Le choix des organisateurs d'avoir ménager un deuxième effet, c'est-à-dire d'avoir révélé les noms dans la dernière quinzaine de l'exposition, interroge. Robert R. Tatlock le justifia dans la préface du catalogue :

*They propose to avoid useless mystification by divulging the artist's names and after the 16th June*³⁶.

Au-delà de l'argument de la mystification, il est probable qu'il y ait eu des enjeux économiques derrière cette décision, des compromis avec les artistes ou encore les galeristes. Néanmoins, au vu du discours portant cette exposition, on peut se demander si une attitude jusqu'au-boutiste n'aurait pas mieux servi le message théorique.

L'expérience de *The Nameless Exhibition* a été oubliée bien que les questionnements qu'elle soulevait, liés à la réception de l'œuvre, aient gardé leur actualité. La volonté des organisateurs de surprendre, entendue comme détachement d'un horizon d'attente et mise en scène d'un effet de surprise, a été à double tranchant. La controverse suscitée par l'exposition a engendré la publicité recherchée par les organisateurs en vue de la pérennité de l'expérience. Néanmoins, la chronologie annoncée des événements, le jeu de suspense lié à la révélation des noms ainsi que la scénographie, tous ces éléments ont eu pour conséquence l'oubli des intentions théoriques au sein de la réception critique. D'une expérience, l'exposition est devenue une attraction, un jeu de devinettes des noms d'artistes aux dépens de l'étude des œuvres. Faire le choix de surprendre, c'est prendre le risque d'une réception de l'événementiel et de l'attractif au lieu de celle de la réflexion théorique.

³⁶ *Nameless Exhibition of paintings & drawings by contemporary British artists*, cat.exp., op.cit. Préface de Robert R. TATLOCK, p. V : « Ils [les organisateurs] proposent d'éviter toute mystification inutile en divulguant le nom des artistes après le 16 juin » (traduction de l'auteure).