

À Londres Richard Dadd

Jean-Loup Bourget

Volume 19, Number 75, Summer 1974

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57731ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bourget, J.-L. (1974). À Londres : Richard Dadd. *Vie des Arts*, 19(75), 32–35.

Richard Dadd: né en 1817. Étudie la peinture, montre les signes d'un talent conforme à l'esprit du temps: avant la révolution préraphaélite de 1848. Crée néanmoins, avec William Powell Frith, Augustus Egg et quelques autres, un groupe intitulé *La Clique*, qui se propose de secouer le monopole de la Royal Academy, et qui annonce, par son souci des sujets contemporains, certains aspects du Préraphaélisme. L'œuvre de ces peintres, techniquement très doués, n'a cependant rien de profondément novateur. Dadd peint notamment des sujets féeriques, qui sont monnaie cou-

rante à l'époque victorienne (Jeremy Maas leur a consacré un chapitre dans ses *Victorian Painters*). Voyage en Orient (1842-1843) au cours duquel il commence à donner des signes de déséquilibre mental; premiers aveux qu'il se sent devenir fou d'avoir trop de détails à voir, qu'il ne sait par où commencer ses esquisses, d'ailleurs abondantes. Au retour, il tue sauvagement son père (en anglais, papa = «dad»; il y a là une clé linguistique importante de la folie de Richard), s'enfuit en France; il est arrêté et interné à l'hôpital de Bethlem, près de Londres. Après quelques années d'interrup-

tion, son activité artistique reprend, encouragée par le surintendant de l'hôpital (pour des raisons thérapeutiques ou simplement humanitaires?). Puis à l'hôpital de Broadmoor, où il meurt en 1886. Il n'avait pas, de son vivant, sombré dans un oubli tout à fait complet, puisqu'il reçut à diverses reprises la visite d'amateurs intéressés par son travail. Après sa mort, quelques-uns continuent de rechercher ses œuvres, en particulier Sacheverell Sitwell. Mais la redécouverte de Dadd est, pour l'essentiel, chose récente, jalonnée par un article dans le magazine *Time* (25 avril 1969), avec la repro-

1. *Le Problème de l'enfant*, 1857.
Aquarelle.
Londres, The Tate Gallery.

2. *Le Coup de maître du bûcheron magicien*,
1855-1864.
Peinture à l'huile.
Londres, The Tate Gallery.

A LONDRES RICHARD DADD

par Jean-Loup Bourget



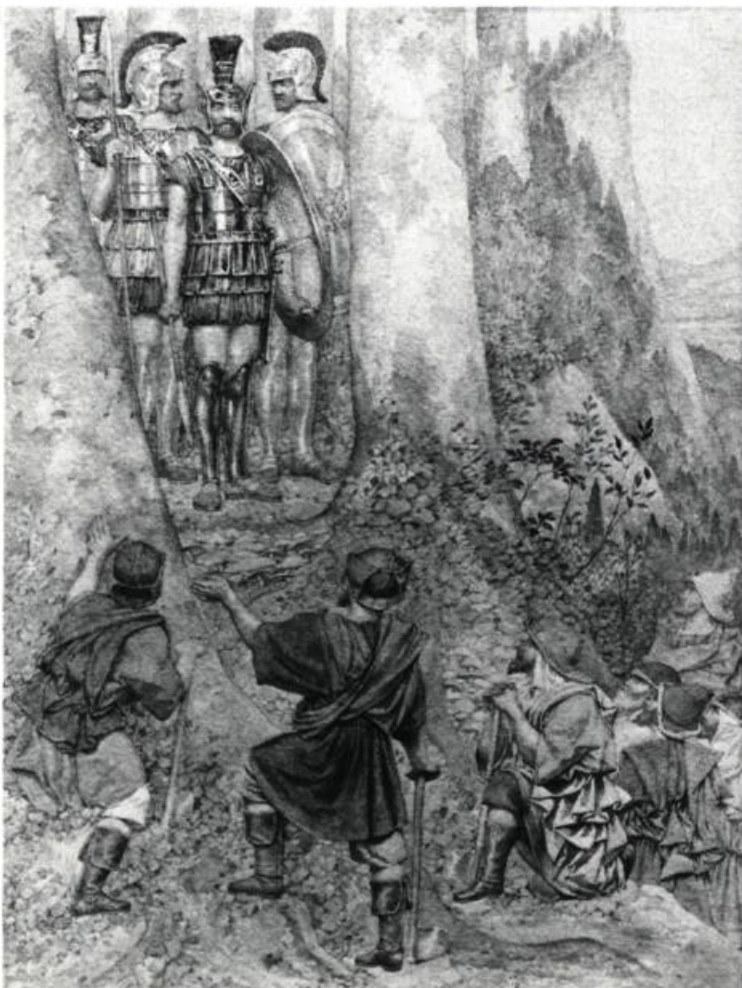




3. *La Fuite hors d'Égypte*, 1849-1850. Peinture à l'huile. Londres, The Tate Gallery.

4. *Léonidas et les bûcherons*, 1873. Aquarelle. Londres, Victoria & Albert Museum.

5. *Le Patriotisme*, 1857. Aquarelle. Londres, Victoria & Albert Museum.



3

4

5

duction, en pleine page et en couleurs (médicines), de son tableau le plus célèbre et le plus énigmatique, *The Fairy Feller's Master Stroke* (*Le Coup de maître du bûcheron magicien*); l'inclusion de Dadd dans l'exposition parisienne *La Peinture romantique anglaise et les préraphaélites* (1972); la parution du livre de David Greysmith, *Richard Dadd: The Rock and Castle of Seclusion* (Londres, Studio Vista, 1973); enfin l'exposition de la Tate Gallery¹. Inversement, le nom de Dadd n'était même pas cité dans John Piper: *Painting in England, 1500-1880* (1965).

David Greysmith dit quelque part dans son livre que le sous-titre *Le Rocher et le château de la Retraite* (emprunté au titre d'une aquarelle de Dadd) ne doit pas s'entendre de façon symbolique; il est bien difficile de l'entendre autrement. La vérité est qu'on ne sait presque rien des contacts que Dadd a pu conserver avec son siècle; objectivement, il en était bel et bien séparé. De plus, comme le remarque Greysmith, il était, phénomène capital, en dehors du circuit commercial et de la nécessité où sont la plupart des peintres de nourrir une famille, de trouver un public, des acheteurs, des critiques favorables... Par sa folie (qu'on diagnostiquerait aujourd'hui, paraît-il, comme *schizophrénie paranoïaque*), Dadd était isolé de ses contemporains, et il n'entretenait guère de rapports qu'avec les autres pensionnaires masculins de Bethlem ou de Broadmoor. Par sa gratuité, sa peinture échappe aux contingences commerciales, à sa fonction sociale. Double libération, donc, psychologique et sociologique, qui rend d'autant plus frappant le constat qu'à l'issue de ce processus, Dadd apparaît comme un peintre exemplaire de la vision victorienne, proche de ses contemporains préraphaélites en particulier: Holman Hunt, sir Noel Paton,...

En effet, les œuvres les plus géniales de Dadd — *Le Coup de maître du bûcheron magicien*, sur lequel il passa neuf ans de sa vie (1855-1864; Tate Gallery), et *Contradiction: Obéron et Titania* (1854-1858; Coll. privée) — sont caractérisées par un goût maniaque du détail, par une vision microscopique d'une clarté parfaite: ce sont des mondes féeriques, minuscules, comme vus à travers la lentille d'une goutte d'eau, un foisonnement, mais parfaitement ordonné, un microcosme de personnages, de plantes, de fleurs, d'insectes, peints avec le scrupule d'un naturaliste. Selon le mot d'un visiteur contemporain, «chaque détail est rendu avec une minutie et un fini merveilleux, qui n'ont pu être obtenus qu'à l'aide de la loupe qu'il tend au visiteur pour lui permettre d'examiner cette œuvre d'art». La peinture hautement individuelle et asociale de Dadd porte donc à leur paroxysme nombre des traits de prédilection de l'époque victorienne, qu'il s'agisse de l'*horror vacui*, du goût des féeries méticuleuses, du *naturalisme* proprement dit (observation méthodique et comme scientifique des formes de la nature). On songe, disions-nous, à Holman Hunt ou à la poésie de Tennyson. Rien, en un sens, n'est laissé à l'imagination; en un autre sens, bien entendu, il s'agit certes là d'un romantisme — analytique, voire schizophrénique dans son essence — qui rompt absolument avec la vision synthétique, brouillée, agitée, d'un Turner. Il n'est que de comparer, chez Dadd, les paysages d'avant la folie, pastiches de Constable (*Pay-sage*, 1837, York; *Le Pont*, 1837, Coll. privée), avec leurs arbres tumultueux et leurs ciels d'orage brossés à grands traits, et la délicatesse pointilliste avant la lettre de la *Vue de l'île de Rhodes* (1842, Victoria and Albert Mu-

seum), des *Bateaux pilotes* (1858-1859, Tate Gallery) ou de la *Vue de Port Stragglin* (1861, British Museum), qui, baignée de lumière dorée, peut précisément justifier une comparaison avec Turner (ou avec le Lorrain). La délicatesse infinie de ces aquarelles fait songer aux eaux-fortes d'un Hercule Seghers et regretter que Dadd n'ait pas eu le loisir de s'adonner à la gravure. Mais, répétons-le, malgré tout ce que le génie de Dadd a d'idiosyncratique, sa vision microcosmique semble en harmonie avec un certain *Zeitgeist*. Notion redoutable, difficile à définir, mais qui a donné à la France, à la même époque, un graveur comme Bressin. Dans sa *Mnémonosyne*, Mario Praz a esquissé un parallèle entre ces visions maniaques du détail chez les préraphaélites et chez Flaubert. La *Vue de l'île de Rhodes* en tout cas est digne de ces études de rochers auxquelles s'appliquait Ruskin et dont Millais devait tenir la leçon; cf. aussi le paysage à l'arrière-plan de *La Fuite hors d'Égypte* (1849-1850, Tate Gallery). Rappelons que, de passage à Venise, Dadd y fut frappé, à Saint-Marc, par «la variété des marbres et des mosaïques», par ce gothique vénitien, polychrome et analytique, que, sous l'influence de Ruskin, l'architecte Butterfield allait acclimater en Angleterre (All Saints, à Londres).

Mais la faille *schizophrénique* de Dadd affecte jusqu'à l'ordonnance de son œuvre. La série des *Esquisses pour illustrer les passions* est en effet d'un caractère tout différent; on n'y remarque pas, sauf exception (le *Patriotisme*, par exemple, et l'exception est de taille!), cette vision maniaque et minutieuse. Il s'agit, comme le nom l'indique, d'esquisses (sketches), dont le dessin est parfois grossier, la couleur, délicate mais composant des schémas simplifiés (cf. *Le Christ marchant sur les eaux*, 1852, Victoria and Albert Museum), les sujets au moins apparemment d'un abord plus facile, plus direct. Les uns sont contemporains et ressortissent à une satire sociale que n'ont pas ignorée les préraphaélites (Holman Hunt, Rossetti, Ford Madox Brown), mais qui s'inscrit surtout dans la tradition de Hogarth et des caricaturistes Rowlandson ou Gillray. Cf. à cet égard *L'Oisiveté* (1853, Victoria and Albert Museum), *L'Ivresse* (1854), *La Brutalité* (1854, Bethlem Hospital), *L'Insignifiance* (id.), etc. Ce catalogue des *passions de l'âme* est d'ailleurs un exemple de la rage positiviste, classificatrice et exhaustive, du 19^e siècle; qu'on songe, à la même époque, aux divisions instituées *rationnellement* à Broadmoor suivant les causes de la folie des malades: anxiété, épilepsie, intempérance, vice, pauvreté, religion, excitation, terreur et exposition aux climats chauds. D'autres esquisses, pourtant, ont des sujets mythologiques, ou médiévaux, ou pittoresques, et, dans la simplicité bizarre de leur composition, évoquent plutôt le néo-classicisme ou le style troubadour, qui est une variété volontiers néo-classique du médiévalisme qu'on associe habituellement au romantisme. *La Mort de Richard III* (1852, Coll. privée) ou *La Haine* (1853, Bethlem) sont de pur style troubadour; *L'Orgueil* (1854, Coll. privée), *La Vanité* (1854, Bethlem), le sont jusqu'à friser le ridicule. *Polyphème* (1852, New-York) a quelque chose de Blake; *La Mélancolie* (1854, Coll. privée) montre un noble profil, des draperies néo-classiques. De même, *La Tromperie* (1854, Bethlem) comporte un profil néo-classique, un masque, des draperies, des sandales antiques, un bas-relief.

Il s'avère donc, et la conclusion est, à notre sens, assez inattendue, que Richard Dadd, contrairement à d'autres *peintres fous*, fut un grand artiste *électique*. David Greysmith, à

plusieurs reprises, évoque le nom de Fuseli; nous avons cité au passage, et sans effort, bien d'autres noms. Cet éclectisme même n'est-il pas un signe des temps, un lien de plus entre Dadd et l'époque victorienne? Les esquisses qui nous paraissent les moins réussies sont marquées par l'historicisme ambiant, la référence archéologique ou exotique, et sont d'ailleurs rachetées par une certaine grossièreté de facture, ce qui est fort paradoxal si l'on songe aux raffinements que Dadd a prodigués dans les œuvres qui nous frappent comme plus personnelles. Revenons, par exemple, au *Bûcheron magicien* dont pendant longtemps on avait mal compris le titre, lisant «Fairy Teller» au lieu de «Fairy Feller»: lapsus qui s'explique assez bien, ce tableau étant un beau spécimen de figuration narrative, totalement incompréhensible (mais n'en exerçant pas moins sa fascination) si l'on ne se reporte pas au poème dont Dadd l'a accompagné (*Elimination d'un tableau et de son sujet*). Encore un trait victorien que le caractère *anecdote et littéraire* de cette peinture, dont on se demande néanmoins si le texte qui est censé l'élucider n'est pas une fausse piste: poème du *Fairy Feller*, inscription qui envahit l'esquisse du *Patriotisme*, mais aussi bien calligraphie décorative, non signifiante linguistiquement, qui se superpose au *Songe de la fantaisie* (1864, Fitzwilliam Museum, à Cambridge), il s'agit d'une aquarelle faite de mémoire d'après le *Bûcheron magicien*, et qui, prenant naissance dans les vrilles des herbes de la surface, oblitère l'image sous-jacente, rend son déchiffrement encore plus malaisé, en fait un palimpseste. La peinture de Dadd, comme celle des préraphaélites, pose des problèmes iconologiques aussi ardues que la peinture de la Renaissance; mais elle n'a pas encore trouvé son Panofsky. Derrière la grille que composent les tiges des herbes, on se compte pas moins de trente-sept personnages principaux, auxquels s'ajoutent une quinzaine de fées minuscules sur le chapeau du Patriarche. Composition en abîme donc: écartées les herbes, on découvre un microcosme, mais ce monde permet d'accéder à un autre monde, encore plus miniaturisé. Les personnages sont aussi bien des êtres fantastiques et légendaires que des animaux (araignée, libellule qui sonne de la trompette) ou des représentants de la société britannique de l'époque. D'où la présence de trois ordres: naturel, fantastique, social, celui-ci se décomposant en historique et contemporain. Le Bûcheron s'apprête, selon Dadd, à fendre la noisette d'où il tirera un nouveau carrosse pour le Reine Mab (sur le chapeau du Patriarche): chacune des noisettes du tableau est donc riche d'un microcosme; or, on en compte des dizaines dans ce tableau de très petites dimensions, sans parler d'autres cosses, ou gousses, toutes séminales. Formellement, le *Fairy Feller* a l'aspect d'une moire, d'une vieille broderie, avec ses tons dorés et éteints. C'est comme l'envers de la révolution industrielle qui est là sous nos yeux, la part de l'idéologie, de la fiction, complémentaire de la *réalité* politique, économique et sociale, à laquelle on croyait, bien à tort, qu'échappait Dadd. Pour reprendre les catégories de Pevner dans *The Englishness of English Art*, Dadd est britannique au titre de la raison (les esquisses) comme au titre de la déraison (les féeries de la folie).

1. 19 juin au 18 août 1974.

