

## Hélas pauvre Richard Dadd : peintre et fou

'...pourtant il y a de la méthode là-dedans'

Michel Jouve . Académie Montesquieu le 16 mai 2022



« Feu Richard Dadd. Hélas ! c'est la formule que nous devons accoler au nom d'un jeune homme de génie qui promettait de faire honneur au monde, car, bien que la tombe ne se soit pas véritablement refermée sur son corps, nous devons le classer parmi les morts » *Art Union*, 1843.

Richard Dadd (1817-1886) a eu le rare privilège d'avoir sa nécrologie publiée quarante-trois ans avant sa mort. Il avait à cette date vingt-six ans. Comment donc en est-il arrivé là ?

Il est né à Chatham en 1817, dans une famille aisée installée depuis plusieurs générations dans cette petite ville portuaire dans le sud-est de l'Angleterre. Cette ville a eu le privilège de voir grandir non seulement le futur peintre mais le futur écrivain Charles Dickens, à peu d'années près son exact contemporain. Pour ce que l'on en sait, les membres de cette famille passent pour avoir été intelligents, cultivés et relativement libéraux. Richard a, semble-t-il, connu une enfance heureuse ; il a reçu une éducation suffisante pour accéder à une initiation aux classiques et à la littérature anglaise.

Il commence à dessiner sérieusement à 13 ans dans une petite académie à Chatham. Il s'y initie principalement à la peinture de paysage et il croque également des personnages qui peuplent le port et le bord de mer. Ces souvenirs et croquis auront leur importance dans son œuvre ultérieure. Il a aussi le privilège d'accéder à la propriété de Lord Darnley, dont il peut à loisir admirer et, peut-on penser, déjà étudier la collection de peintures de toute époques et écoles.

En 1834 la famille va s'installer à Londres, dans un quartier moderne et élégant, où le père ouvre un commerce de sculpture et de dorure, ainsi que de fournitures pour artistes. Il est donc professionnellement en contact avec les milieux artistiques, ce dont bénéficiera son fils Richard. Celui-ci manifeste très tôt un goût pour la miniature, ce qui peut en partie expliquer certains aspects de ses œuvres de maturité.

Richard ambitionne d'être admis à l'école de la Royal Academy. Pour cela il travaille le dessin d'après l'antique. Il accède à cette école en 1837, où l'enseignement n'a guère changé depuis l'époque de Joshua Reynolds, c'est-à-dire trois quarts de siècle plus tôt. Parmi ses maîtres Henry Howard, spécialiste des sujets féériques, souligne la nécessaire association entre poésie et peinture. Lui et la mode du temps ont assurément marqué l'inspiration de Dadd pour un certain nombre de ses compositions.

Durant ces années de formation il se lie d'amitié avec le peintre William Powell Frith, qui fait partie d'un petit groupe de jeunes artistes fondé par Dadd, baptisé 'la clique'. Frith deviendra une figure centrale de la peinture victorienne, spécialiste des compositions ambitieuses représentant la vie de la société, principalement élégante, de son époque. Toute sa vie il restera proche de Richard Dadd, autant qu'il était devenu possible de l'être. Il apportera quelques-uns des rares témoignages qui demeurent sur son ami, rendant hommage à son grand talent et le qualifiant de 'génie' en 1888. Le hasard des activités de Dadd peut se révéler troublant : entre autres œuvres, il illustre *Manfred*, un poème de Byron que celui-ci décrit comme « une sorte de drame fou...une tragédie d'asile ». On n'est évidemment pas en mesure de juger de l'influence précise que ce texte hanté par les démons a pu avoir sur l'esprit du peintre, à peine plus d'un an avant qu'il ne devienne lui-même le théâtre de visions malades.

Un tournant fatal de la vie de Richard Dadd se situe en juillet 1842. Il entreprend un grand tour qui le mènera jusqu'en Egypte et qui s'achèvera pour lui à la fin mai 1843. Il a été recommandé à un aristocrate comme peintre/documentaliste, comme cela se faisait à l'époque. Son employeur était Sir Thomas Phillips, dont le nom est resté célèbre en raison de sa qualité de bibliophile. C'était un voyageur forcené et Dadd a dû se soumettre à un régime épuisant à travers les montagnes de Suisse, l'Italie, le bassin méditerranéen avec passage obligé par la Grèce. Le rythme se ralentit un peu en Egypte où le séjour est plus prolongé. Pendant la première partie du voyage, Dadd passe pour avoir été un compagnon intéressant, passionné par ce qu'il découvrait et d'un tempérament agréable.

Ses lettres laissent percevoir un enthousiasme et une exaltation exacerbés, dont la tradition romantique peut être une des causes, mais pas seulement. Il se plonge dans la découverte de l'Egypte, les sites et surtout les gens. Lui-même rapporte qu'il errait comme un forcené dans les rues du Caire « ...absorbant avec un plaisir goulu le flot des sensations nouvelles ». Je serais tenté de mettre en rapport cette intensité extrême avec la saturation de l'espace pictural dans certains de ses tableaux, comme nous allons le voir plus loin. L'impression puissante exercée par cette expérience passe pour avoir contribué à la manifestation des premiers symptômes de sa

maladie. Les rumeurs veulent qu'une exposition trop longue au soleil ait causé une insolation qui aurait déclenché sa maladie. En réalité, dès, avant l'Égypte, il avait fait part à Frith de délires d'imagination nocturne qui l'avaient fait douter de sa santé mentale. Il devient progressivement insupportable à son entourage et revient en Angleterre avant ses compagnons de voyage.

Son voyage de retour doit avoir été un enfer. Le plus constant de ses délires a été de se croire un descendant d'Osiris, qui lui ordonnait d'éliminer du monde tous ceux qui y incarnent le mal. Ces délires l'accompagneront jusqu'à la fin de ses jours.

Fin mai 1843, donc, il abrège son voyage et rentre précipitamment à Londres, où son comportement inquiète son entourage suffisamment pour qu'un médecin aliéniste soit consulté. Celui-ci constate qu'il n'est plus responsable de ses actes et qu'il devrait être interné. Le père de Richard pense que c'est un effet de l'insolation et qu'il est en mesure de prendre soin de son fils. Quelques jours après cette consultation, Richard invite son père à l'accompagner à Cobham pour une promenade comme ils en faisaient lors des jours heureux. Il a fait l'acquisition d'un couteau et s'est muni d'un passeport. Il assassine son père avec acharnement puis s'enfuit en France. Il n'a jamais exprimé de regret et a expliqué son acte en disant qu'il avait été incité par Osiris et d'autres esprits à éliminer un suppôt du mal sur terre. Après sa fuite, il s'en prend en France à un passager d'une diligence, pour les mêmes motifs, et est arrêté avant d'avoir pu assassiner une autre personne. Après quelques mois, il sera extradé vers l'Angleterre et interné dans l'établissement psychiatrique, si l'on peut utiliser ce terme dont l'emploi date à peu près exactement de l'enfermement de Dadd, de Bethlem. Des psychiatres modernes ont identifié son cas comme relevant de la schizophrénie.

Bien que des progrès importants aient été faits dans l'accueil et l'enfermement des patients aliénés depuis le siècle précédent, les déments criminels étaient soumis à un régime quasi carcéral. Dadd ne voit plus le jour que par de rares fenêtres haut placées et il ne croise que des aliénés de sa catégorie. Heureusement, tout le long des années de son incarcération il a eu la chance d'être suivi par des médecins modernes et,

chance additionnelle, amateurs d'art. Je citerai au tableau d'honneur du corps médical le docteur Edward Thomas Monro, descendant d'une lignée d'aliénistes et élevé dans une famille accueillant des peintres tels que Turner, Girtin ou Cotman.

Au bout d'un an environ, Richard Dadd retourne à la pratique de la peinture. Il produit des œuvres d'une incroyable délicatesse. De fait, c'était tout ce qu'il lui restait dans la vie et c'est ce qui lui a permis de survivre quarante-trois ans.

A Bethlem, d'autres médecins lui offrent aussi l'occasion de discussions intelligentes et l'encouragent dans ses activités artistiques. La totalité des références au monde lui sont dorénavant fournies par ses souvenirs et ses carnets de croquis. Ainsi son imaginaire se constituera autour d'un mélange de fantaisie mentale combinée avec des éléments concrets provenant de son expérience passée. Pour en finir avec ce survol de la vie du peintre, notons qu'il est transféré en 1864 à Broadmoor où un nouvel établissement vient d'être ouvert ; il est bien sûr toujours dans une section de haute sécurité, mais les conditions sont bien plus humaines. La nature environnante est visible et l'espace à l'intérieur de l'enceinte est paysagé. Dadd lit et se tient informé de la vie artistique ; s'il n'est jamais guéri, ses capacités intellectuelles restent intactes. Il mourra de tuberculose le 8 janvier 1886. Poor Richard Dadd ! Les témoignages sur Dadd, jamais très abondants, se raréfient progressivement, et je fournirai le mot de la fin à l'Art Union, tout aussi inspirée en 1848 qu'en 1843 pour la 'nécrologie' citée au début de cette intervention. « Quelle bizarrerie représenteront ces déversements d'un esprit malade pour les futurs collectionneurs ». En d'autres termes, Richard Dadd relève plus du cabinet de curiosité que de la galerie des maîtres.

Passons donc maintenant à son activité d'artiste. Jusqu'en 1843, elle se déroule assez conformément à celle des jeunes artistes contemporains. Il réalise une diversité de sujets, portraits de ses proches, paysages et même natures mortes, et la qualité de sa production s'affirme au fil des ans. Son œuvre montre également qu'il devient familier avec les peintres du passé, surtout récent. Il est évident qu'il connaît bien les œuvres de Hogarth, William Blake et des aquarellistes anglais de la fin du 18<sup>ème</sup> siècle. Son

voyage en Egypte aurait pu lui conférer une réputation de peintre orientaliste. Il réalise, dès son retour et après son internement, plusieurs sujets très aboutis où il exprime l'émotion qu'ont suscitée en lui les paysages et les scènes de la vie courante. (ill.2,3)



Ill. 2 Richard Dadd *Une halte dans le désert* (1845)



Ill.3 Richard Dadd *Caravansérail de Cappadoce*

On notera son goût pour les vues de caravansérails, tout à fait conformes à la réalité de ces lieux caractéristiques de l'Orient, mais dont il met en valeur la fonction non seulement de halte mais aussi de protection.

L'angle de représentation est au ras du sol, laissant peu de place au ciel et n'offrant comme ouverture que des voutes menant vers un extérieur invisible. Ambiguïté de l'enfermement qui est aussi protection, un motif récurrent dans son œuvre.

Si dans sa production précoce on veut à toute force chercher une trace de son aliénation mentale, c'est sans doute dans une petite nature morte que l'on peut la trouver. Le sujet en est banal, mais la dignité de la banalité du quotidien est précisément ce que certains peintres ont voulu mettre en lumière. Depuis Chardin, un certain style de peinture de nature morte familière s'est développée en Europe.



Ill.4 Henri Matisse



Ill.5 Richard Dadd. *Nature morte au couteau*

La *Nature morte au couteau*, comparée à d'autres traitant d'un sujet similaire (ill. 4,5), a un caractère inhabituel et, compte tenu de ce que l'on sait du destin de Richard Dadd, prémonitoire. Bien sûr, il peut s'agir (et sans doute s'agit-il à l'époque) d'un exercice de virtuosité picturale, mais je n'ai pas connaissance de tableaux de cette sorte où un élément inanimé de la composition aussi ouvertement tente de sortir agressivement du plan de la représentation (la lame entièrement pointée vers nous, de façon contraire à la coutume). Comme nous le verrons dans plusieurs œuvres ultérieures, ce questionnement sur les plans du tableau et du réel se retrouvera de manière plus ou moins visible, souvent inquiète.

Mais concentrons-nous maintenant sur la période la plus longue de sa production, celle passée à l'intérieur des murs des hospices. C'est une vie unique de peintre professionnel, passée à l'écart des circuits commerciaux et officiels, même si des revues spécialisées ont occasionnellement rendu compte flatteusement de son travail. C'est ce qui explique qu'un nombre inconnu de ses œuvres aient disparu. Pour l'essentiel, sa production est

demeurée à l'intérieur de Bethlem puis de Broadmoor, parfois acquise par des médecins attachés à ces établissements.

Parmi la diversité des sujets qu'il a traités, ce sont les 'féeries' qui sont les plus connues. Cela pour une première raison, qu'il faut balayer d'emblée : des commentateurs superficiels ont attribué cette prédilection au fait qu'il était fou et que donc il se livrait à des compositions d'imagination névrotique. C'est oublier l'histoire de la peinture anglaise à l'époque. Rappelons l'influence de Henry Howard dans ses années de formation. En outre, ce type de sujet était à la mode et a donné lieu à des œuvres souvent mièvres, niaises et en aucun point aussi éblouissantes que celles de Dadd (ill.6,7).



Ill.6 Joseph Paton *La dispute entre Titania et Oberon* (1849)



Ill.7 John Simmons

Il faisait donc en mieux ce que faisaient ses contemporains qui étaient loin d'être fous. Mais il serait tout aussi inapproprié de prétendre que ses œuvres n'étaient pas marquées par son état psychique. Aussi bien les compositions dans leur ensemble que la profusion des détails révèlent un esprit obsessionnel.

Deux exemples datant de 1841, donc deux ans avant le déclenchement de sa maladie, illustrent déjà son goût et son talent pour les sujets féériques. La première et la plus modeste est une représentation de Puck, farfadet espiègle au service d'Oberon, l'un et l'autre issus de légendes médiévales mais que Dadd a empruntés au *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, qui servira d'inspiration à plusieurs autres tableaux du maître. Le même sujet a été traité par Reynolds au siècle précédent (ill.8,9). La similitude de composition illustre le fait que Dadd était au fait de l'histoire de la peinture de son propre pays et que l'on doit l'inscrire dans une lignée d'artistes aussi bien que de formes de représentation, sinon codifiées au moins

récurrentes. Il n'y a donc pas seulement dans l'œuvre de Dadd la manifestation d'une imagination foisonnante originale.



Ill.8 Joshua Reynolds *Puck*



Ill.9 Richard Dadd *Puck*

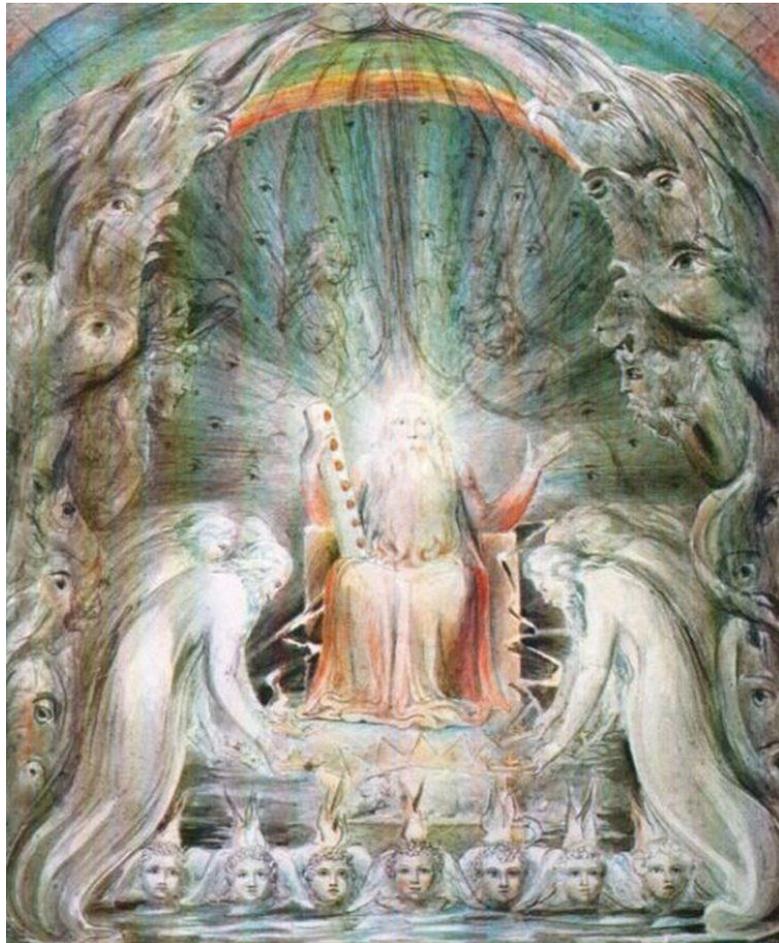
Cependant, à y mieux regarder, certaines caractéristiques singularisent sa composition. Le sujet central est isolé du plan du spectateur par deux cadres successifs : d'abord une frise qui cerne le personnage de Puck et son univers d'elfes ; ensuite par des moulures aux quatre angles sorte de trompe l'œil rappelant les encadrements des œuvres picturales. C'est une sorte de mise en perspectives du genre de celle du théâtre. Le peintre aussi bien que le spectateur se trouvent à une distance psychiquement confortable du sujet. Cette démarche n'est pas en elle-même originale et on en trouve des occurrences notamment chez Hogarth, dont je ne doute pas que Dadd en avait une connaissance approfondie (nous le verrons plus tard). Hogarth avait enrichi l'hôpital de St Barths de peintures murales qui tranchent avec le type d'œuvre avec lequel cet artiste est en général identifié (ill.10).



Ill.10 William Hogarth *The Pool of Bethesda*

Le sujet y est clairement isolé par un encadrement baroque, donc comme Dadd le fait pour *Puck*. Ce qui est plus troublant pour cette dernière œuvre c'est la frise sombre qui court autour du tableau. L'artiste connaissait-il un sujet particulier d'un autre grand visionnaire, William Blake, dont il n'est pas douteux qu'il ait été familier de l'œuvre ? Empruntant le motif de la

mandorle, il en désacralise l'application et le rend psychiquement plus inquiétant. Certes, l'animation fébrile de l'œuvre de Blake *The Seven Spirits of God* n'évoque pas une absolue sérénité, mais la mandorle est constituée pour moitié de figures positivement connotées (ill.11), même si en s'élevant l'ovale se métamorphose en figures plus monstrueuses.



Ill.11 William Blake *The Seven Spirits of God*

Chez Dadd, la frise est constituée de grandes feuilles noires contrastant avec la lumière crue qui baigne le sujet central, créant un environnement tout sauf accueillant et protecteur. Si ce cercle est ce qui indique la frontière entre le réel du peintre et du spectateur et l'imaginaire représenté, on est en droit d'être perplexe.

Cette perplexité va se renforcer avec la seconde œuvre féérique datant de la même époque, *Titania Endormie* (ill.12), elle aussi une illustration du *Songe d'une nuit d'été*. Comme dans *Puck*, le haut de la composition est bordé par une frise, mais celle-ci encore plus cauchemardesque puisqu'elle est constituée de monstrueuses chauve-souris aux ailes largement écartées.



Ill.12 Richard Dadd *Titania endormie*

Ce cadre contraste avec la joliesse du sujet central, encore très conforme à la tradition des scènes féériques : Titania et ses assistantes sont pleines de charme et la sarabande d'esprits de la forêt, même si elle va s'éloignant vers un fond obscur et inconnu en perdant progressivement de sa lumière, donne une apparence de gaieté à la scène.

Le catalogue de la Tate Gallery<sup>1</sup> attire l'attention, à propos de cette œuvre, sur une similitude de composition avec *L'Adoration des bergers* de Giorgione (ill.13). La dimension religieuse à part, il y a en effet une ressemblance troublante qui nous incite à examiner de plus près l'animation joyeuse de la scène. La lumière provient du groupe central de femmes et accessoirement de la guirlande de fleurs, d'angelots et de farfadets mêlés, qui part des pieds des derniers danseurs et va s'épaississant pour entourer le sujet principal. Avec la frise de chauve-souris, cela crée des cercles concentriques qui mettent en scène les femmes et les protègent de l'obscurité ambiante.

<sup>1</sup> Catalogue de l'exposition de 1974 'The Late Richard Dadd 1817-1886'.



Ill.13 Giorgione *L'Adoration des bergers*

Mais comme dans Giorgione, la précarité de la vie, de la lumière, de la sécurité se situe à la limite du cercle noir dont les dimensions sont inconnues. Or la guirlande ne forme pas un cercle parfait, comme pour *Puck* ; il s'agit bien plutôt du début d'un tourbillon dont le mouvement entraîne l'œil vers la grotte, et le groupe vers l'abîme. La métaphore superbe de Proust « les gisements profonds de mon sol mental » peut s'appliquer quasi littéralement à l'évocation par Dadd des profondeurs, même si subsistent « les terrains résistants sur lesquels [il s']appuie encore »<sup>2</sup>. Quelques années plus tard, Lewis Carroll va soumettre sa jeune héroïne à une chute dans un puits qui la fera aboutir à un univers très semblable à celui de la surface, mais où règne la folie. Comme s'exclame affolé le roi Lear, pressentant sa chute dans la démence : « That way madness lies ».

Richard Dadd est encore sur une frontière incertaine mais son imaginaire cerne les contours d'un péril latent. Pour cela, il a recours à des artifices de représentation qui puisent dans l'arsenal de signes que, sans aller chercher plus loin, l'histoire de la peinture anglaise des dernières décennies a

---

<sup>2</sup> Marcel Proust. *Du Côté de chez Swann*.

accumulés. Les peintres d'imagination, et les paysagistes, notamment aquarellistes, dans leur sillage, ont multiplié les évocations romantiques d'un sublime angoissant. Le maelstrom, la grotte mystérieuse, ou le simple cercle, de rappel en rappel et d'artiste en artiste, créent une ambiance émotive qui installe l'angoisse au bord de la conscience du monde (ill.14,15,16).



Ill.14 William Blake *La Divine Comédie : le tourbillon des amants*

Une coïncidence sert mon propos : John Robert Cozens (1752-1797), dont les aquarelles ont joui d'une grande popularité, a été enfermé à quarante-deux ans pour folie dans l'hôpital de Bethlem, où il sera suivi par le Dr Thomas Monro, le père de celui qui s'occupera avec bienveillance de Richard Dadd et comme lui amateur d'art. Son obsession pour les gouffres, les cavernes et les trous d'eau insondables crée un lien avec notre artiste par le truchement de motifs fondamentaux sémiologiquement signifiants. Dans les deux cas, les obsessions sont transcendées dans des œuvres artistiquement remarquables.



Ill.15 John Robert Cozens



Ill16 John Robert Cozens

Deux ans à peine après la période de création à laquelle appartiennent les quelques œuvres que nous venons d'observer, Dadd entrera dans l'institution d'où il ne sortira jamais. Assiste-t-on alors à un bouleversement radical dans sa production artistique dû à son état mental ? Oui et non. Doit-on, pour aller au plus simple, attribuer à sa situation les quelques images qu'il a produites de fous ? Une œuvre de modeste ambition mais d'excellente facture, peinte en 1855, s'intitule

*Crazy Jane* (1855) (ill.17). Elle illustre une ballade populaire qui raconte l'histoire navrante d'une pauvre folle qui erre et demande la compassion de ceux qu'elle rencontre.



Ill.17 Richard Dadd *Crazy Jane*

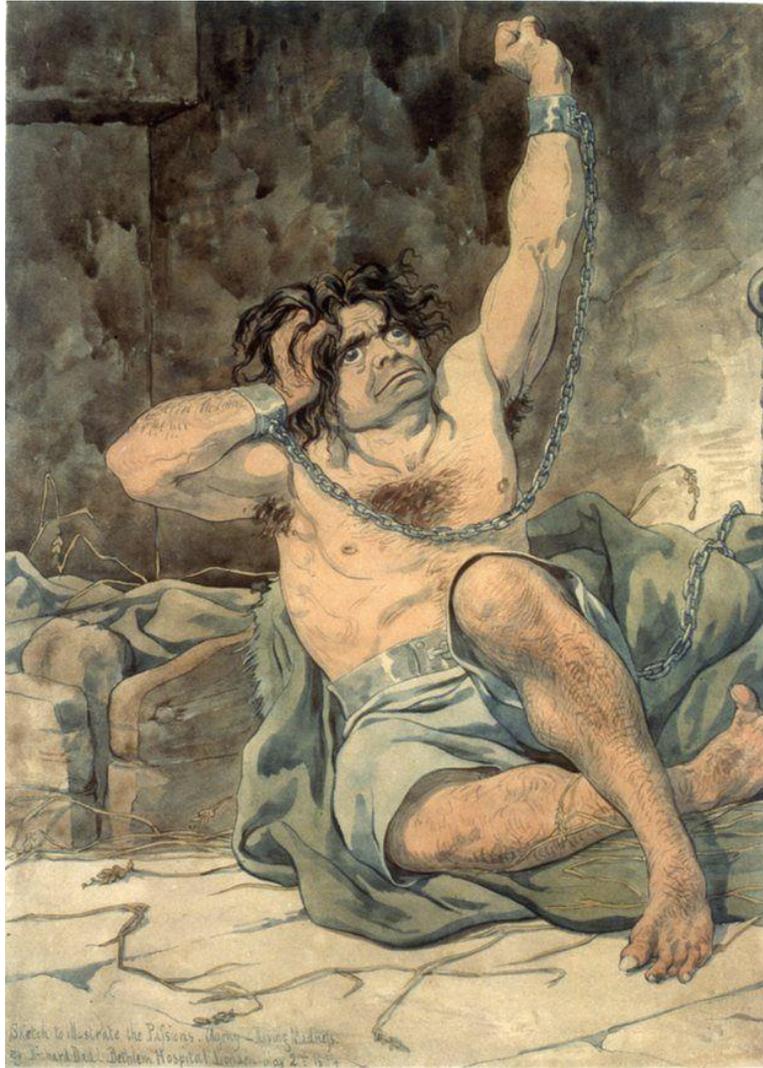
Deux vers donnent la mesure (pour ne pas dire la démesure) de l'empathie suscitée chez Dadd par le poème ; « Shunt not thou poor Crazy Jane » (ne te détourne pas de la pauvre Jane la folle) et [chaque passant] « Cries God help thee Crazy Jane » (Dieu te vienne en aide, Jane la folle). Bien entendu, le peintre assimile son épreuve à celle de l'héroïne de la ballade, mais il ne perd pas pour autant la maîtrise de son art. Tout au plus l'évocation de la folie passe-t-elle par le biais de la poésie, avec le mélange dans la composition du végétal et de l'humain et avec le vol de corbeaux de grande taille, qui peut à la limite nous rappeler plus tard une toile célèbre de Van

Gogh. Mais il fait œuvre de peintre et la figure de Jane rejoint son lexique d'images car, à l'évidence, une scène de bacchanale réutilise le visage de Jane (ill.18). Dément peut-être, mais pas fou !



Ill.18 Richard Dadd *Bacchanale*

Toujours dans le même registre, on peut isoler une œuvre qui offre une image où indéniablement sa situation d'interné sous le régime le plus sévère apparaît tragiquement. Il a produit une série d'aquarelles (c. 1853-1856) dont le titre général est 'Etudes pour illustrer les passions'. Le sous-titre de l'une d'entre elles est 'souffrance extrême – la folie furieuse' (ill.19).



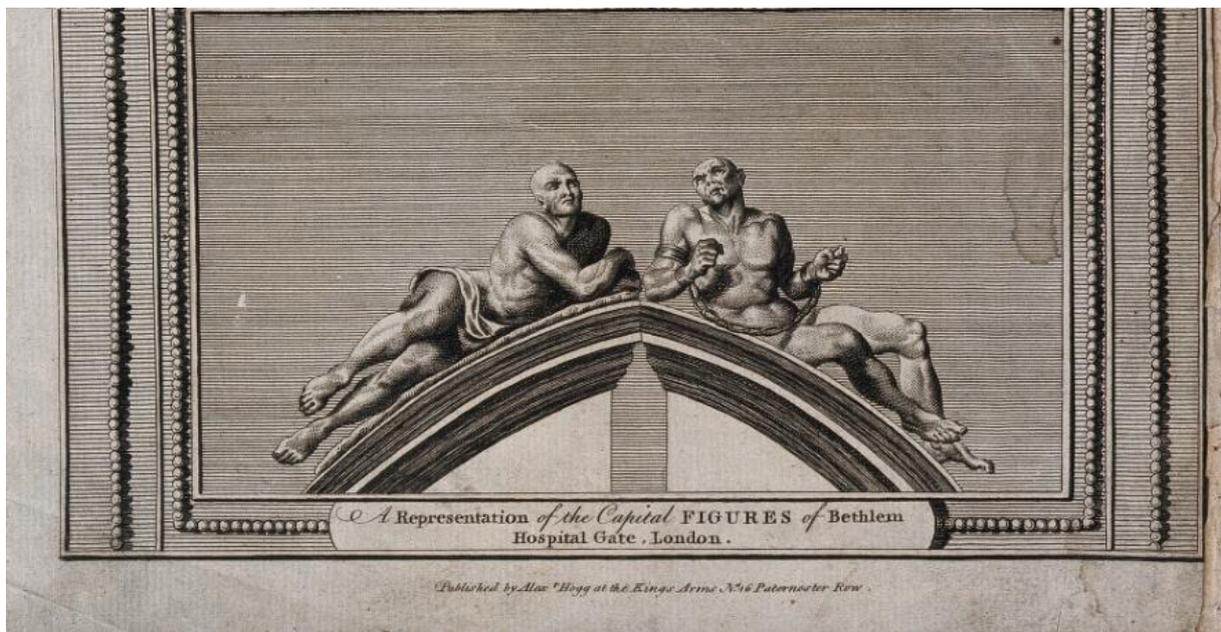
Ill.19 Richard Dadd *Sketch to illustrate the passions : Agony - Raving Madness*

C'est la seule qui se concentre sur un seul personnage dramatisé dans sa posture et son expression ; les autres illustrent la passion par des sujets composés narrant une situation plus complexe. A l'évidence, cette 'passion'-là le concerne de plus près que les autres. Mais le contrôle du peintre cultivé encadre et jusqu'à un certain point conditionne la représentation. Comparons avec la scène finale de *'La Carrière du roué'* de Hogarth où la pitoyable rétribution du dévoyé l'amène dans un asile d'aliénés, Bethlem appelé plus familièrement Bedlam, le même précisément que celui où Dadd était enfermé (ill.20) : la ressemblance avec le personnage du roué est évidente.



Ill.20 William Hogarth *The Rake's Progress*

Et si l'on veut remonter la filiation de Dadd, on notera que Hogarth lui-même avait été influencé pour la représentation de son fou par les sculptures qui dominaient l'entrée de cet hôpital, réalisées au 17<sup>ème</sup> siècle par Caius Gabriel Cibber (ill.21).



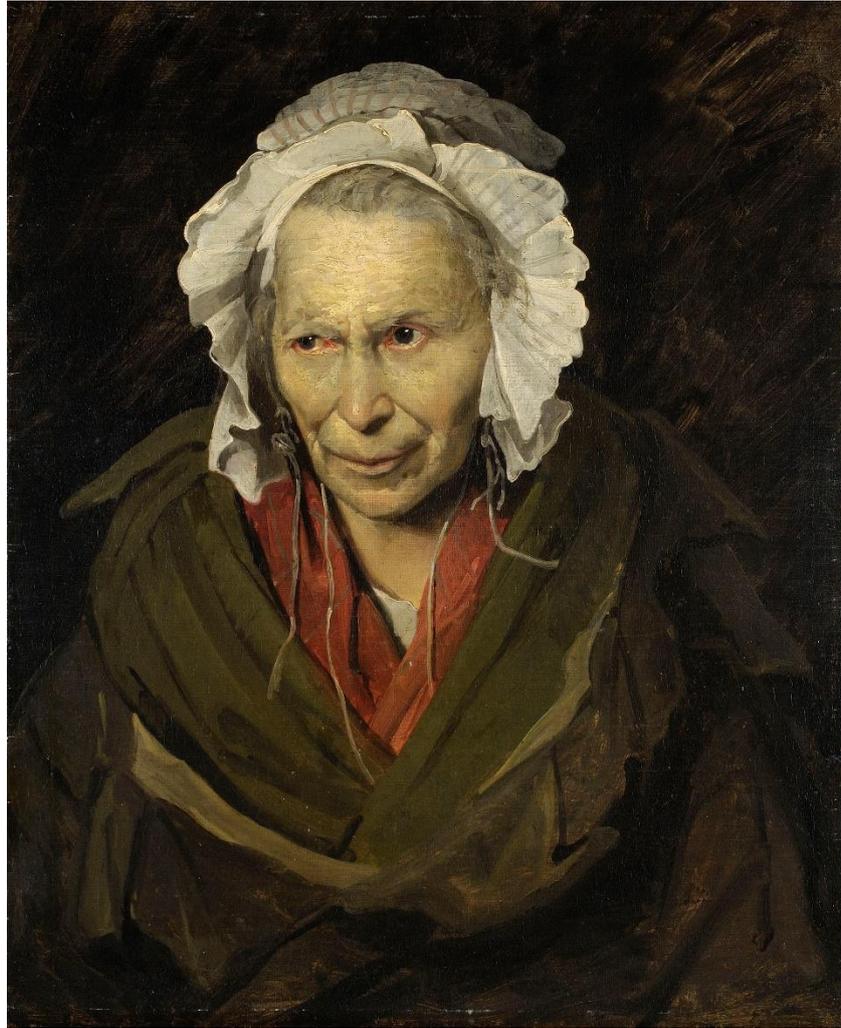
Ill.21 Caius Gabriel Cibber *Sculptures dominant le porche de Bethlem Hospital*

Si l'on ajoute, comme une historienne de l'art me l'a fait remarquer, qu'il est probable que Cibber lui-même ait pu être influencé par les sculptures de Michel Ange (ill.22), *Le Jour* et *La Nuit* qui ornent le tombeau de Julien de Médicis, cela représente tout de même une lignée prestigieuse pour un simple fou !



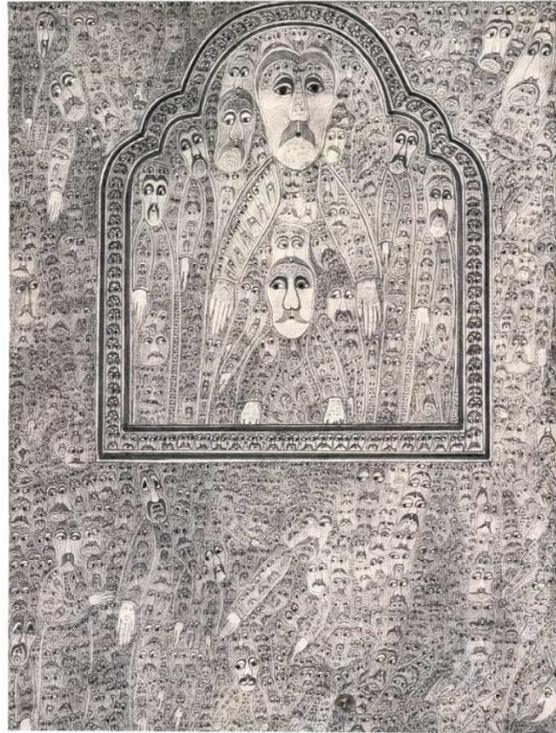
Ill.22 Michel-Ange *Tombeau de Julien de Médicis* à Florence

On ne sait pas ce qui a inspiré à Dadd l'idée de peindre sa série d'études pour illustrer les passions. Cependant cette entreprise s'inscrit dans un mouvement éminemment représenté au XIX<sup>ème</sup> siècle par Géricault, dont on connaît la série des monomanies. La plus célèbre est la *Monomanie de l'envie* aussi connue comme *La Hyène de la Salpêtrière* (ill.23). Le bruit qui court concernant cette série d'œuvres laisse entendre qu'elles auraient été commandées au peintre par un médecin de la Salpêtrière, mais cela n'est pas attesté. Ce qui est sûr, c'est que cela concorde avec le fait qu'à la même époque on avait entrepris une classification des différents types de folie. Ces portraits de Géricault avaient été peints une vingtaine d'années avant la série de Dadd. Si l'on n'a aucune raison de supposer qu'il en ait eu connaissance, il n'est nullement exclu que les médecins de Bethlem, cultivés, aient eu vent de cette entreprise, ou d'autres moins artistiquement notables du même type. On est donc en droit d'émettre l'hypothèse qu'ils aient suggéré à leur malade l'idée de sa série.

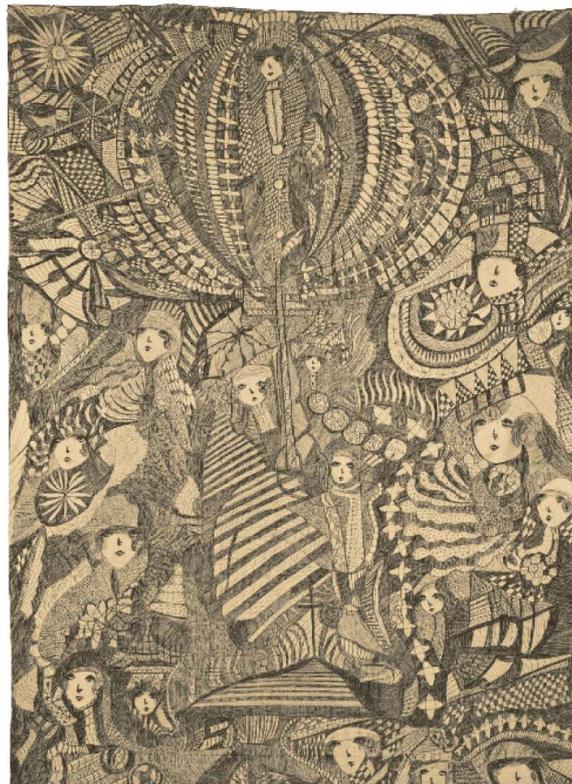


Ill.23 Géricault *La « Hyène de la Salpêtrière »*

Les œuvres les plus connues de Dadd peintes durant son internement sont ses deux féeries les plus abouties : *Le Désaccord. Oberon et Titania* (1854-58) et *Le Coup de maître du bûcheron féérique* (1855-64). Le foisonnement incroyable de ces deux œuvres défie la description dans le cadre d'une communication de ce type. Cette minutie et le soin mis à remplir le moindre espace ont d'ailleurs, un peu légèrement, amené certains commentateurs à y voir primordialement un signe de folie. A l'appui de leurs assertions un rapprochement a été fait avec la scrupuleuse et névrotique attention portée par certains patients en psychiatrie à couvrir de signes souvent répétitifs la page où ils s'expriment par la peinture ou le dessin. Les musées d'art brut, dont celui de la Création Franche à Bègles, nous présentent des exemples souvent fascinants d'œuvres de ce type (ill.24,25).



Ill.24 Edmund Monsiel (Pologne) Auto séquestration ; hallucinations



Ill.25 Madge Gill Spiritisme

Ces compositions parviennent à toucher notre sens esthétique presque par le hasard de la transposition graphique des rythmes internes auxquels sont

soumis les sujets par leur démente, combinée avec un sens spontané d'un équilibre dans le déséquilibre. Un monde intérieur, en somme. Bien des œuvres besogneuses de soi-disant artistes sont loin de me causer une émotion aussi profonde. Mais, pour autant, ramener les peintures contrôlées, artistiquement délibérées de Dadd à des manifestations de démente, c'est confondre un fou qui se met à la peinture avec un peintre devenu fou.



Ill26 Richard Dadd *Contradiction : Oberon and Titania*

Car il y a de la méthode dans le délire imaginaire que nous offrent ces deux œuvres. Une méthode héritée de ses années de formation et dont on peut imaginer qu'elle était une compensation à ses délires et constituait un précieux étai psychique. La comparaison entre les deux féeries de 1841 précédemment présentées et celles-ci fait apparaître une inclusion

progressive de l'artiste dans le sujet qu'il traite. En 1841 l'encadrement, voire les encadrements successifs, du motif central créait une distance entre la figuration artistique et le peintre ou le spectateur. C'est au théâtre le rôle du rideau et de la séparation de la scène de la salle. C'est chez Magritte le fameux « ceci n'est pas une pipe ». La conscience de l'existence de strates distinctes dans l'univers est garante d'un degré d'équilibre mental. L'imaginaire, pour complexe qu'il puisse être n'est pas le réel.

On a vu cependant que chez Dadd, déjà, la mise en abîme laissait entrevoir pour le moins une inquiétude mentale. Mais dans les deux œuvres que nous considérons maintenant l'élément formel de distanciation a disparu. Elles ont été commencées à peu près en même temps, mais *Le Coup de maître du bûcheron féérique* a été terminé six ans plus tard qu'*Oberon et Titania* (ill.26). Ce dernier tableau conserve encore un aspect théâtral par la représentation des protagonistes qui se découpent sur le fond foisonnant, comme s'il y avait encore deux plans distincts. Paradoxalement, ces personnages théâtraux semblent entretenir avec la réalité du monde un rapport rassurant. Cependant, le Puck qui assiste Oberon est beaucoup plus inquiétant que le bébé de 1841. Quant à Titania, c'est une forte femme bien différente de la beauté académique et un peu insipide du tableau de la même date. La relation de Dadd avec les femmes pourrait être un sujet d'études que je me garderai d'aborder.

Avec le 'bûcheron' (ill.27), le traitement des sujets féériques par Dadd atteint son point d'achèvement. Plus d'artifice de distance. « Ceci **est** une pipe ». Bien sûr, durant les neuf ans mis à réaliser ce tableau, Dadd a peint d'autres sujets mais aucun ne l'a obsessionnellement autant occupé. Il crée un monde alternatif, peuplé de créatures minuscules et où les proportions rassurantes de notre univers sont bouleversées. Un pâquerette constitue un abri. Il n'est pas le premier à imaginer un monde de cette sorte. C'est un lieu commun dans ce genre de sujet en peinture et la géniale invention de Swift qui envoie son Gulliver à Lilliput constitue un précédent que Dadd ne pouvait ignorer. Donc sa folie n'est pas là.



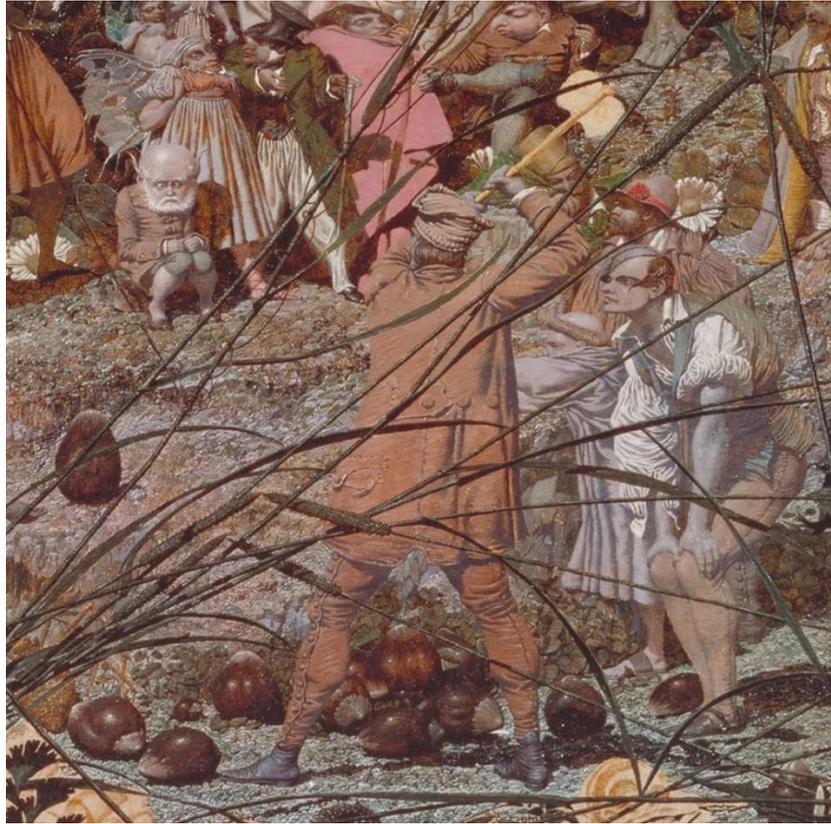
Ill.27 Richard Dadd *The Fairy Feller's Master Stroke*

Cependant c'est le traitement qu'il applique au thème commun qui doit nous retenir. L'objectif de Swift est clairement moral et accessoirement philosophique. Celui des peintres contemporains de Dadd est primordialement décoratif et ludique. Sa minutie méthodique et peut-être bien névrotique est au service de la création d'une société qu'avec patience il recrée, lui qui est depuis plus de dix ans déjà coupé de tout contact avec le monde extérieur qui avait été le sien. (ill.28)



Ill.28 Richard Dadd *The Fairy Feller's Master Stroke* (détail)

Plus une trace de ciel et les personnages respirent un air raréfié. Les détails de sa composition nous font découvrir un monde hétérogène où des êtres d'allure contemporaine en côtoient d'autres portant des tenues d'un autre temps voire complètement fantaisistes, où des êtres normalement constitués sont juxtaposés à des personnages difformes. On distingue même un Oberon avec sa Titania, mais cette fois intégrés à la composition. Il n'y a plus moyen de distinguer le réel identifiable du théâtre de ses fantômes.(ill.29) Et n'y a-t-il pas quelque chose de doucement pathétique dans la nature du geste quasiment épique, 'magistral' nous dit le titre, du personnage central ? Briser la coque d'un gland donne la mesure dérisoire de la grandeur dans l'univers que Dadd s'est bâti. Mais tout ceci sans emphase et avec une sorte de résignation poétique.

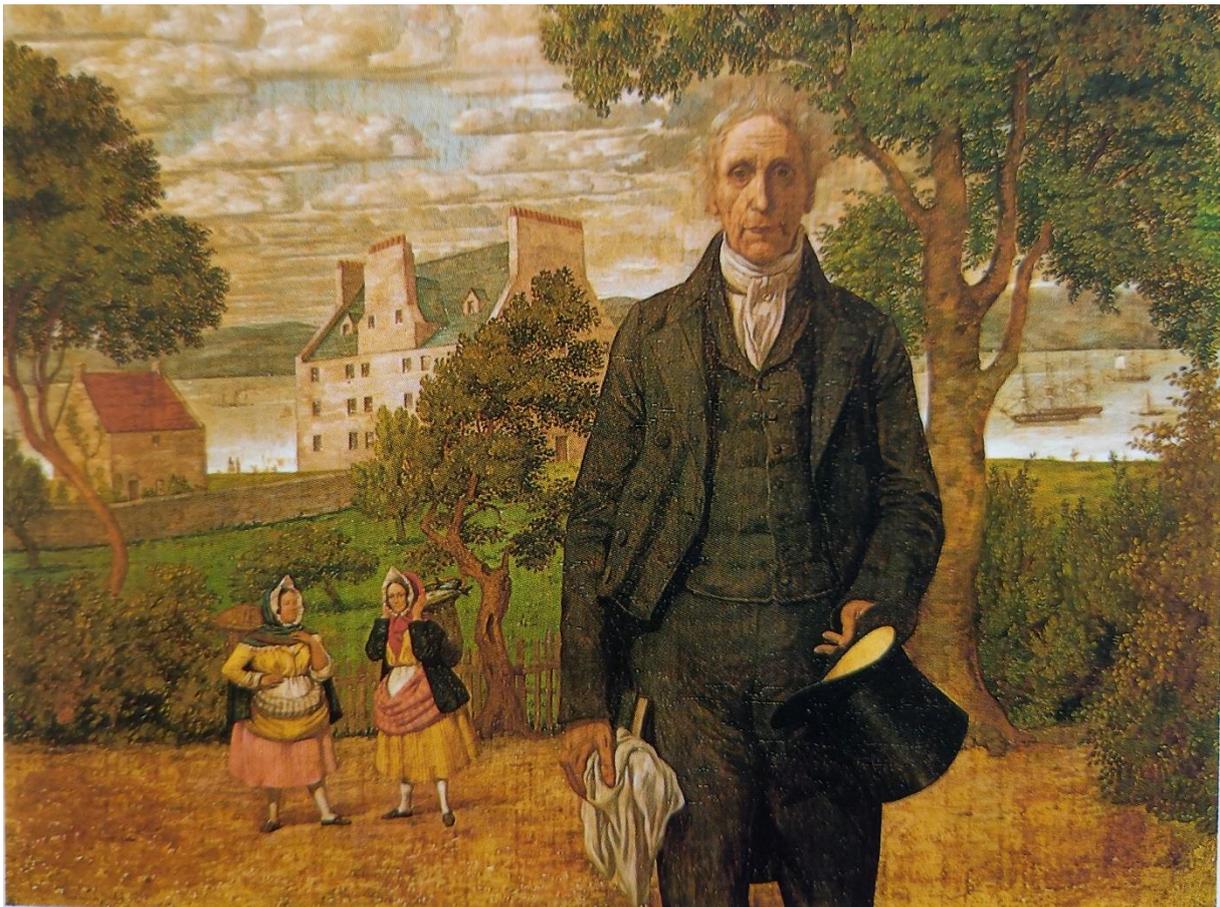


Ill.29 Richard Dadd *The Fairy Feller's Master Stroke* (détail)

Le temps extrêmement long accordé par l'artiste à ces deux œuvres situe l'acte de peindre dans une dimension qui dépasse la simple production professionnelle d'objets destinés à la vente. Le temps n'est plus de l'argent puisque Dadd depuis plus de dix ans n'a plus de temps social ni même humain. Les féeries sont des sujets hors histoire ; patiemment le peintre constitue avec une minutie extrême une alternative au monde dont il a été privé, dont il s'est exclu par une action dont le caractère délictueux ne lui apparaît même pas. Plus la réalisation dure, plus l'illusion se constitue en conviction. Ce petit monde, avec ses proportions spécifiques et ses disparités, dans la lenteur de sa création offre une alternative aux souffrances que le monde réel représente pour le schizophrène.

Selon moi, cependant, les œuvres qui nous mettent le plus intimement en contact avec l'état mental de Richard Dadd ont des sujets a priori plus conventionnels. Il s'agit de deux portraits peints vers les années 1852-1853. Parler de portraits pour un peintre anglais de cette époque c'est faire ressurgir l'héritage de la grande école de portraitistes qui, depuis Reynolds et Gainsborough, se sont illustrés dans ce genre. Avec eux, par rapport aux écoles antérieures, le portrait s'est autorisé à sortir au grand air, même

si c'est souvent de manière assez conventionnelle. D'habitude, lorsque Dadd a traité ce sujet, il s'agissait de visages sans mise en situation particulière. Les deux œuvres auxquelles je me réfère sont composées, de surcroît, de manière très semblable. Le modèle de l'un est identifié ; il s'agit du Dr Alexander Morison, représenté devant une de ses propriétés dans la région d'Edimbourg, que l'artiste a reconstituée à partir d'un dessin fait par la fille du modèle<sup>3</sup>(ill.30).



Ill.30 Richard Dadd *Portrait du Docteur Morison*

Pour l'autre, *Portrait de jeune homme*, il n'y a pas de certitude concernant l'identité du modèle, mais compte tenu de la situation de Dadd, les seules personnes qu'il côtoyait d'un peu près étant les médecins, on peut tenir

---

<sup>3</sup> Pour plus de détails v. l'article de Helen Smiles rédigé en novembre 1980 destiné à la Scottish National Portrait Gallery (5 décembre 1980-31 janvier 1981). Je me suis également appuyé pour des détails concrets sur une lettre, dont j'ai pu obtenir copie, adressée par Patricie Allderidge, archiviste du Bethlem Hospital, à l'auteur de l'article.

pour vraisemblable l'hypothèse qu'il doit s'agir soit du Dr Hood, soit du Dr Haydon<sup>4</sup>. L'un comme l'autre, de même d'ailleurs que le Dr Morison, ont manifesté à Dadd une attention bienveillante à laquelle il a dû être sensible. Ce jeune homme est aussi peint devant un paysage, mais plus générique que celui derrière le Dr Morison (ill.31).



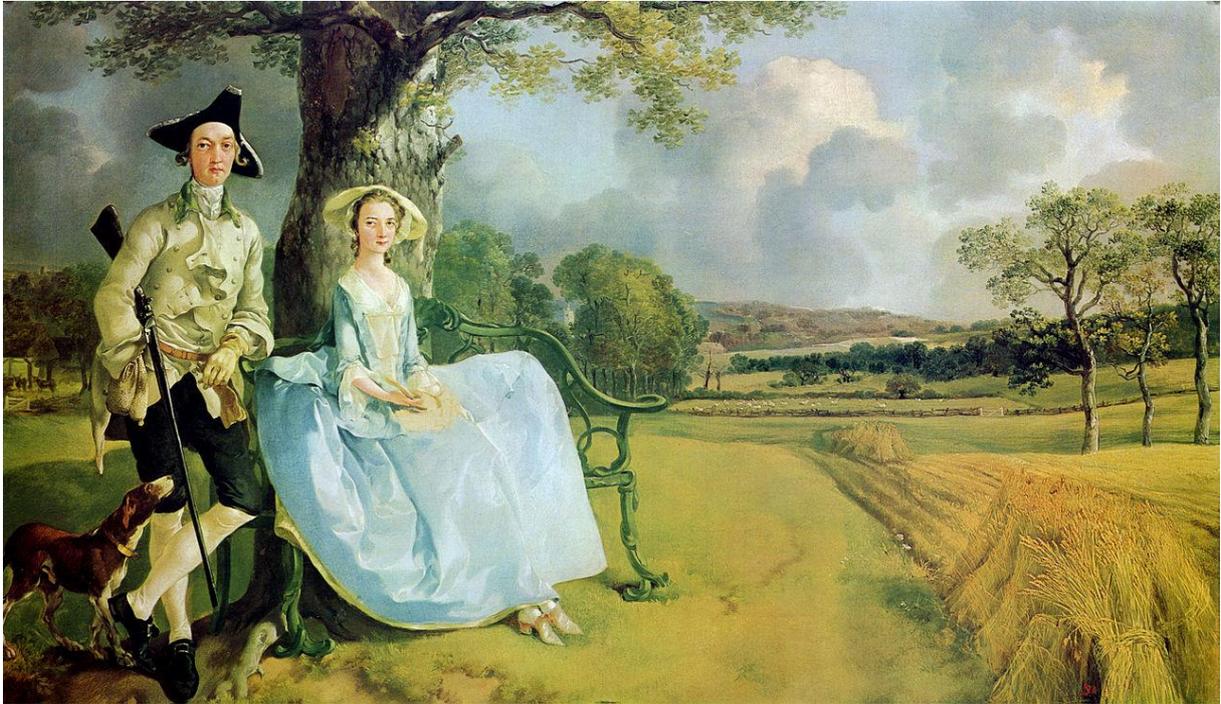
Ill.31 Richard Dadd *Portrait of a Young Man*

Dans les deux portraits, les personnages sont **devant** plus que **dans** le paysage. Ils paraissent être deux silhouettes découpées placées devant un rideau peint de décor de scène. Dès l'abord ils semblent être des présences absentes. Pour voir l'écart qui sépare la conception de Dadd de celle du

---

<sup>4</sup> Je peux également renvoyer le lecteur à l'article « Richard Dadd et les ambiguïtés de la peinture de portrait » que j'ai fourni pour le numéro spécial de la *Gazette des Beaux-Arts*, en hommage à Jean Adhémar (janvier-février 1988)

portrait plus classique des spécialistes du genre, comparons celui du Dr Morison avec le très célèbre portrait de *Mr. and Mrs. Andrews* par Gainsborough (ill.32).



Ill.32 Thomas Gainsborough *Portrait de Mr. And Mrs. Andrews*

Les données de base sont similaires : des propriétaires terriens figurent devant leur domaine. Chez Gainsborough, la séparation très exacte du tableau en deux parties, à gauche les propriétaires, à droite la propriété constitue une déclaration fondamentale ravageuse concernant la dépendance identitaire des sujets dépeints. La vraie beauté, la vraie vie dans cette œuvre réside dans la figuration de la nature. On dit d'ailleurs que lorsque Gainsborough a peint en extérieur les éléments de paysage, il avait placé des mannequins vêtus des costumes portés par le couple Andrews à l'emplacement qu'il leur attribue dans la composition. Il font preuve d'une suffisance blasée et leur visage exprime une vacuité de nantis. Ils sont ce qu'ils ont. Quant au paysage, il reflète la beauté régulière et prospère de l'Angleterre rurale.

Le contraste est flagrant avec le Dr Morison. Il est central dans la composition et il ne dépend pas de sa propriété pour exister. Celle-ci, même si elle est identifiée, a la qualité du rêve pour Dadd qui doit peindre

la nature derrière des murs. C'est ainsi qu'il mêle à ce site écossais des souvenirs fixés dans ses carnets de croquis des jours heureux où il parcourait la campagne et le bord de mer à Chatham. Cela ne le dérange pas de placer dans le terrain derrière le sujet central deux personnages féminins dont le costume est typique des femmes de pêcheurs du sud de l'Angleterre. C'est ainsi que se constituent les rêves. Il faut lire dans tout l'arrière-plan une nostalgie de la nature et simplement de l'espace libre. Mais cette évocation pour Dadd n'a pas plus de réalité qu'un décor de scène en deux dimensions, et ajoutons qu'il s'agit de ce fait d'un réel qui ne risque pas d'être anxiogène.

Dans l'autre portrait, la relation du sujet avec le décor est plus complexe et troublante. Comme pour le Dr Morison, le modèle est placé en position centrale. Le paysage est reconstitué imaginativement à partir de croquis faits plus tôt dans sa vie. Le personnage est soutenu mais également enserré par un siège de jardin, un peu comme Mrs Andrews. Mais pour cette dernière, les volutes du siège sont celles, élégantes et maîtrisées, forgées par un maître ferronnier dans les règles de l'art du 18<sup>ème</sup> siècle. Le siège chez Dadd est fait de l'assemblage de branches irrégulièrement tourmentées dont l'essentiel du mouvement résulte entièrement des fantaisies incontrôlées de la nature. Est-ce beaucoup faire dire à un siège ? Je ne le crois pas. Ajoutons à cela que le dérèglement des proportions que nous avons évoqué à propos des féeries se retrouve plus discrètement dans cette œuvre. Au second plan, le rouleau pour niveler le gazon est considérablement disproportionné, rappelant l'instrumentalisation à laquelle l'être est soumis par ses obsessions aussi bien que par le traitement que la société lui inflige. Et que dire du pied de tournesol qui, placé derrière le personnage, le domine de la masse excessive de ses feuilles. Plus discrètement certes que dans les féeries, l'individu est simultanément enfermé dans un cocon protecteur et étouffé par lui.

Venons-en à la manière dont sont peints les deux personnages. Une image les rapprochant permettra de constater des similitudes essentielles (ill.33).



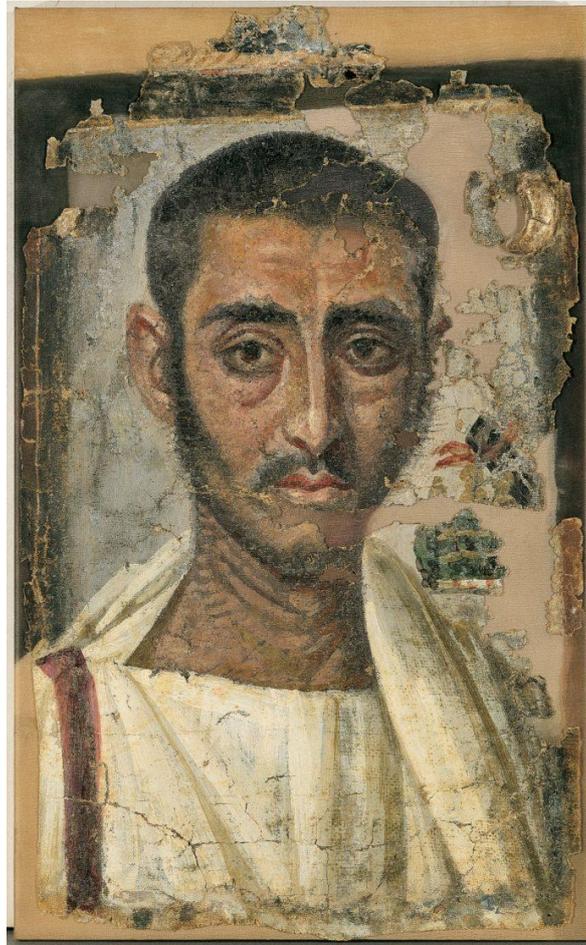
Ill.33 Richard Dadd (montage)

Il sont présentés l'un et l'autre rigoureusement de face, dans une posture excluant toute expression corporelle. Cela donne une raideur délibérée que la plupart des portraitistes cherchent à éviter en plaçant leur modèle selon un certain angle. On ne peut tenir ceci pour une faiblesse dans le cas de Dadd car cette posture du corps est en accord avec l'inexpressivité du visage. Il ne cherche pas à rendre le mouvement de la vie mais l'immobilité, pas la fonction ou l'occupation mais le vide de l'inactivité. Autrement dit, l'état auquel il est astreint. Il serait également fructueux d'analyser cet état de l'être en rapport avec la relation, déjà évoquée plus haut, de Dadd au temps, à la sensation de durée dissociée du lien avec le temps linéaire, historique.

Malgré l'absence absolue d'expression de ses modèles, on ressent comme une tendresse de la part du peintre à l'égard de ces personnages dont le principal mérite est d'être là. Ils sont comme morts ou dévitalisés. Il ne me semble pas insensé de faire un rapprochement, qui aurait été étranger à Dadd, avec les portraits du Fayoum (ill.34)<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> On se référera avec profit au passionnant livre de Jean Frémon *Le Miroir magique* (POL, 2020) dont le chapitre 'Un regard d'outre-tombe' consacré aux portraits du Fayoum est éclairant.

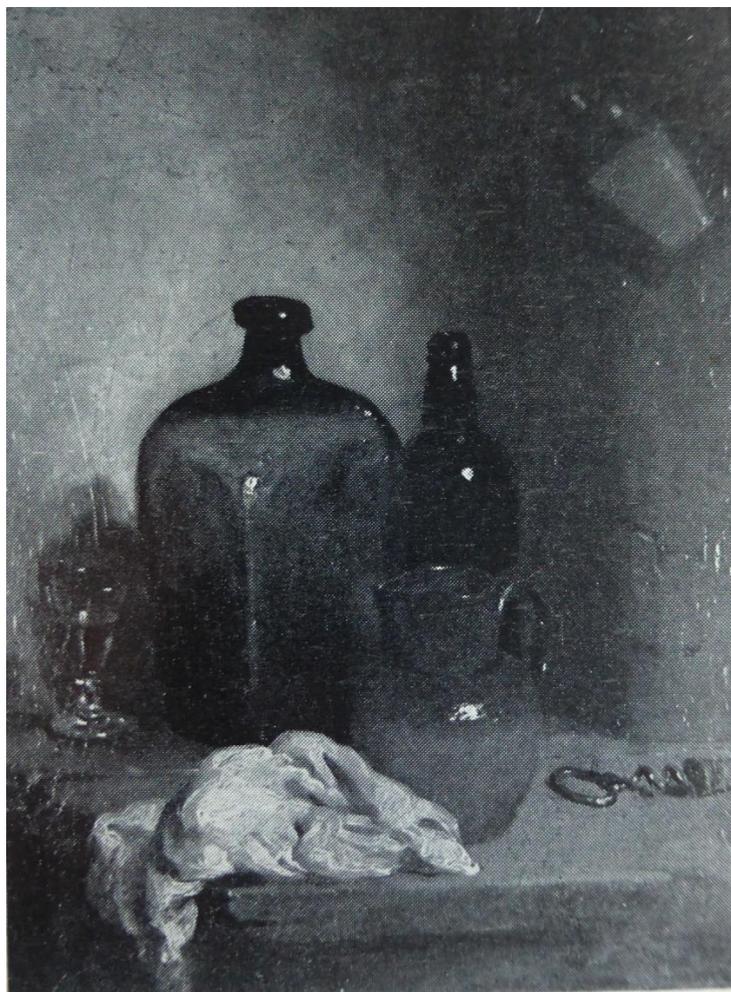


Ill.34 Portrait du Fayoum

Il s'agit de portraits, tous du même type, qui dans l'Égypte romaine étaient placés sur le visage des morts dans leur tombe. La fixité des yeux, au-delà des passions du monde, qui font rigoureusement face aux survivants et au temps même est de façon troublante comparable à celle des deux médecins de notre artiste.

Et si le paradoxe d'Oscar Wilde nous offrait la clef à notre interrogation : « tout portrait peint avec âme est le portrait non du modèle, mais de l'artiste » ? Des détails peu justifiés dans les deux tableaux prendraient alors un sens. À côté du jeune homme sur son banc est posée une coiffure d'un rouge éclatant qui tranche violemment avec la gamme de couleurs du reste de la composition, et dont le style oriental incongru jure avec le costume austère du personnage. Mais ce pourrait bien être un rappel de la trace indélébile laissée sur le peintre par le voyage en Orient, et sémiotiquement l'indice de l'identification du peintre à son personnage : si « je est un autre », un autre peut devenir 'je'.

L'autre accessoire inexplicable est la pièce de tissu blanc associée à l'un et l'autre personnage, sans qu'une utilité particulière puisse lui être attribuée. En poussant à l'extrême l'interprétation, on pourrait parler d'un objet transitionnel jouant un rôle sécurisant dans l'état de malade inquiétude psychique dans laquelle se trouve l'artiste. A l'appui de cette hypothèse, on peut noter la présence de ce même élément presque aussi incongru dans une nature morte de 1838 (ill.35). Indépendamment de ses états psychiques successifs, on peut penser que ce tissu est un attribut désignant un état constant de son âme, liant la période saine de sa vie à la période démente.



Ill.35 Richard Dadd *Nature Morte* (1834 ou 1838 ?)

De manière radicale, je pense que ces deux portraits sont des autoportraits masqués, codés. Mais est-il vraiment le seul à avoir procédé de cette façon ? Le paradoxe de Wilde ne s'appliquerait-il pas, moins ouvertement parfois, à bien d'autres œuvres ? Clairement, peut-on penser un instant que

le petit pâtissier de Soutine est l'employé de la boulangerie du coin de la rue ? Ou poussant plus loin, que le bœuf écorché de Rembrandt est une simple pièce de boucherie ? L'apocryphe et souvent pris à contresens « *Madame Bovary* c'est moi » de Flaubert pourrait s'appliquer littéralement dans nombre de cas similaires.

Alors, en conclusion, oui bien sûr la folie de Dadd transparait dans nombre des œuvres qu'il a peintes. Et oui, cela contribue, même à notre corps défendant, à leur impact sur nous. Mais il ne s'agit que d'un degré extrême de l'infusion de l'âme dans la forme. Dadd n'existerait pas en tant que peintre si, dès l'enfance, son goût pour le dessin ne s'était pas manifesté, s'il n'avait pas suivi les cursus de formation appropriés, si son goût précoce pour la miniature n'avait pas été encouragé. Mais renversons la perspective. Ce qui nous touche chez tous les grands artistes n'est-il pas la part d'excès et même de déséquilibre dans leur pensée et leurs sensations ? Même les plus classiques, tout bridés qu'ils aient été dans leur expression par les règles proscrivant la manifestation ostensible du moi, ne sont-ils pas parvenus à laisser filtrer un excès, fût-il celui inhumain du contrôle de soi ? Tout fou n'est pas artiste, mais tout artiste n'est-il pas un peu fou ? Pour en être convaincus laissons le mot de la fin au journal satirique *La Charge* qui consacre au génie Hugo sa couverture mais prononce le jugement tout sauf flatteur suivant : « Le siècle se moque de lui et de ses productions *moyen-âge* [...] C'est pour cela que nous lui avons assigné une place honorable parmi nos *fous contemporains* ».