



HAL
open science

De quelques branches bizarrement tordues (La science-fiction et le dessin dans les œuvres d'Alphonse Eugène Courson, Jean Perdrizet, Chester Banks et Richard Shaver)

J. Dutel

► **To cite this version:**

J. Dutel. De quelques branches bizarrement tordues (La science-fiction et le dessin dans les œuvres d'Alphonse Eugène Courson, Jean Perdrizet, Chester Banks et Richard Shaver). *ReS Futurae - Revue d'études sur la science-fiction*, 2015. hal-03139387

HAL Id: hal-03139387

<https://hal.science/hal-03139387>

Submitted on 14 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ReS Futurae

Revue d'études sur la science-fiction

5 | 2015

La culture visuelle de la science-fiction, entre culture populaire et avant-garde

Dossier Culture visuelle et avant-garde

De quelques branches bizarrement tordues : la science- fiction et le dessin dans les œuvres d'Alphonse Eugène Courson, Jean Perdrizet, Fletcher Hanks Senior et Richard Sharpe Shaver

JÉRÔME DUTEL

<https://doi.org/10.4000/resf.625>

Résumé

Cette étude vise à présenter les œuvres de créateurs visuels marginaux qui, du début du ^{xx}e siècle jusqu'à sa fin, puisent une partie de leur inspiration dans l'imagination scientifique ou la science-fiction. Reconnues avec retard ces dernières années par des expositions ou des éditions, ces œuvres, mais aussi la destinée de leurs créateurs, offrent des analogies ou des approches dignes d'intérêt et devraient nous permettre d'esquisser certains rapports particuliers entre dessin et imaginaire, entre science et fiction. Les notions d'art brut ou d'*outsider art*, la « sensibilité » collective irriguée par les fonds visuels associés et générés par la science-fiction mais aussi la question de l'unicité artistique seront donc au centre de notre analyse. En nous plaçant volontairement hors du corpus visuel classique de la science-fiction, nous souhaitons *in fine* apporter un autre regard sur la diffusion de la culture visuelle de la science-fiction.

Entrées d'index

Mots-clés : Courson (Alphonse-Eugène), Perdrizet (Jean), Hanks (Fletcher Hanks Senior), Shaver (Richard Sharpe), art brut, art outsider, bande dessinée, études visuelles

Keywords: Courson (Alphonse-Eugène), Perdrizet (Jean), Hanks (Fletcher Hanks Senior), Shaver (Richard Sharpe), art brut, art outsider, comics, visual studies

Texte intégral

- 1 À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, une floraison d'images, inspirées par les évolutions scientifiques et les rêves qui vont les accompagner, aboutit à façonner une dimension visuelle de l'anticipation scientifique. Le romancier et dessinateur français Albert Robida (1848-1926) est ainsi l'une des personnalités artistiques qui incarnent peut-être le mieux le développement de ce qui deviendra une culture visuelle accompagnant l'émergence d'un nouveau genre littéraire, le roman d'imagination scientifique¹, initié par Jules Verne et élaboré principalement autour de l'anticipation technologique (« Voir image 1 »).

Image 1 :



Albert Robida, « La sortie de l'opéra en l'an 2000 », vers 1882, lithographie, disponible en ligne : Bibliothèque du Congrès, Washington (URL : http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/Sortie_de_l%27opéra_en_l%27an_2000-2.jpg).

En illustrant *La Guerre des mondes* (*The War of the Worlds*) d'Herbert George Wells en 1897, le Britannique Warwick Goble (1862-1943) développe lui aussi des images marquantes qui vont nourrir une grande partie du XX^e siècle (« Voir image 2 »).

Image 2 :



Warwick Goble, illustration pour *The War of the Worlds* de Wells, *Pearsons's Magazine*, avril-décembre 1897. Tous droits réservés.

Accompagnant l'apparition du terme science-fiction à la fin des années 1920 et l'essor des *pulps*, l'Américain Frank R. Paul (1884-1963) poursuit l'élaboration et la codification d'un ensemble de motifs iconiques². Cet ensemble, accompagnant au milieu du siècle l'essor de la science-fiction et de ses supports de diffusion, se diversifie et se ramifie au fur et à mesure des nouvelles inventions esthétiques et thématiques (« Voir image 3 »).

Image 3 :



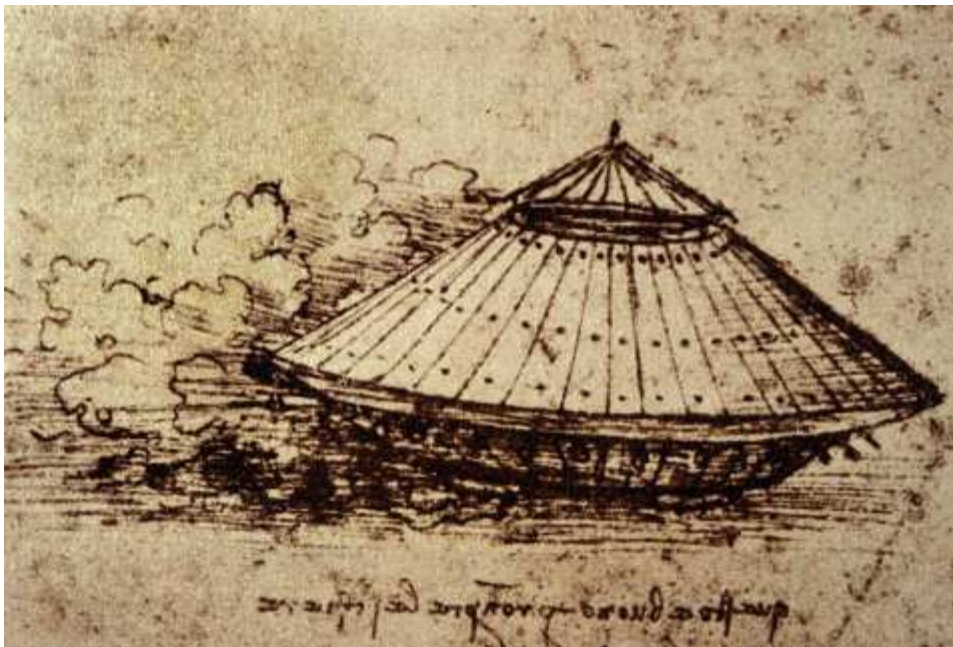
Frank R. Paul, couverture d'*Amazing stories*, août 1927. Tous droits réservés.

Un ouvrage comme l'*Encyclopédie visuelle de la science-fiction* (1977), dirigé par Brian Ash³ et paru à peine plus d'un siècle après les premiers romans d'anticipation de Jules Verne, est un parfait exemple des domaines occupés ou conquis par l'illustration de science-fiction. Exemples de ces espaces visuels conquis, les représentations du robot ou du vaisseau spatial sont ainsi devenues des figures iconiques dont l'extrême diversité formelle ne réussit cependant jamais à ruiner l'identification générique. Tout en s'inscrivant, malgré une évidente disparité thématique, esthétique ou médiatique, dans le champ d'une reconnaissance collective, les arts visuels liés à la science-fiction ont aussi réussi à capter un domaine plus ancien et à en faire une sorte de paradigme spécifique.

- ² Le dessin d'anticipation, technologique ou scientifique, peut prétendre entretenir un doute, fertile pour l'imaginaire, entre invention et imagination. Certains des croquis techniques de Léonard de Vinci (1452-1519) pourraient démontrer que l'imagination et l'anticipation scientifiques fonctionnaient ainsi déjà ensemble (« Voir image 4 »). Dans ce domaine, Vinci n'était pas tout à fait le génie qu'il a été dans d'autres domaines : la

plupart de ses "inventions" étaient en effet loin d'en être. Certaines des propositions faites par Vinci ont ainsi déjà été formulées longtemps auparavant. Plus significatif encore, le fait que la plupart de ces engins soient irréalisables à son époque montrerait que Vinci faisait sans doute moins de cas de leur fonctionnement réel que de son imagination prospective⁴. Il est vrai que, sur le papier tout du moins, l'extrapolation, l'exploration, l'anticipation et l'imagination ont toujours fait bon ménage avec le dessin. Notre étude porte sur des œuvres dessinées ne relevant pas d'un espace graphique aussi conventionnel que celui des artistes mentionnés en ouverture mais s'inscrivent plutôt à l'intérieur des territoires mouvants que se partagent les termes d'« art brut, d'*outsider art* ou encore d'art singulier. Ces œuvres doublement marginales sont le fait de créateurs visuels dont l'inspiration paraît, *a posteriori*, se rattacher à une certaine vision de la science-fiction prenant comme élément fondamental l'anticipation technologique ou la projection scientifique. En avance, ou pas, sur leur temps, ces œuvres ne se retrouvent qu'aujourd'hui artistiquement (re)connues par des expositions ou des rééditions. Nous nous proposons ainsi de réfléchir sur ce qui pourrait unir, ou séparer, des éléments aussi différents que disparates mais qui paraissent partager la représentation de figures liées à l'imagination scientifique, à l'anticipation technologique ou à la science-fiction. Il ne s'agit donc pas ici tant d'étudier des esthétiques spécifiques ou de mettre en valeur des styles artistiques tant ceci relève d'une démarche subjective. Il s'agit plutôt de se pencher sur ce qui fait la démarche artistique à part de quelques figures, et sur ce qui décide le sujet choisi uniment par ces créateurs et se trouve déterminé, pour leurs commentateurs, comme relevant, suivant leur époque de production, de l'espace de l'imagination scientifique ou de la science-fiction. Nous suivrons donc de façon lâche et conjointe deux fils : le premier s'interroge sur la place de l'imagination — ou même de l'imaginaire — scientifique dans une expression artistique singulière, le deuxième sur la manière dont l'univers de la science-fiction peut devenir⁵ la matrice visuelle d'une œuvre singulière.

Image 4 :



Léonard de Vinci, croquis d'un char de combat, vers 1482-1499, collection British Museum, Londres, reproduit in Franck Zöllner, *Léonard de Vinci (Tout l'œuvre peint et graphique)*, Cologne, Taschen, 2003, p. 632-633. Tous droits réservés.

³ Nous allons ainsi rapprocher quelques dessins à la mine de plomb laissés par Alphonse Eugène Courson (1846-1920), paysan saisonnier miséreux, exact

contemporain de Robida, dont nous ignorons presque tout sauf la mort tragique dans une grange de l'Allier, et les plans de machines futuristes conçues par l'ingénieur français Jean Perdrizet (1907-1975), persuadé qu'il obtiendrait un jour un prix Nobel grâce à ses inventions. Au-delà de ce premier rapprochement entre des œuvres peut-être proches dans l'esprit mais séparées par plusieurs décennies, nous souhaitons aussi évoquer, de l'autre côté de l'Atlantique, les productions d'individus travaillant de manière effective dans le champ reconnu de la science-fiction mais dont les productions paraissent fréquemment placées sous l'angle d'une forme d'art hors-normes. Nous évoquerons, dans cette perspective complémentaire, les bandes dessinées réalisées par l'américain Fletcher Hanks Senior (1887-1976) autour du personnage de Stardust the Super Wizard et les photographies de roches retouchées par Richard Sharpe Shaver (1907-1975), écrivain habitué des pages des *pulps* de science-fiction.

- 4 La mise en relation de ces individus isolés, surprenante au premier abord, ne l'est pourtant peut-être pas autant que l'on pourrait le penser. Ainsi, tous les individus — car le terme artiste serait à prendre ici avec beaucoup de retenue — relèvent des marges de l'art traditionnel. Si l'on convoque, par facilité, les deux dénominations les plus courantes que sont l'art brut français et l'*outsider art* américain, c'est évidemment pour renvoyer à un ensemble de territoires recouvrant des réalités et des finalités disparates mais qui sont l'objet d'une perception les tenant à l'écart des normes couramment reconnues. Art naïf, art populaire, art hors-normes, art singulier, neuve invention, art asilaire, art des fous, art médiumnique, art chamanique, arts modestes, création franche, sont des espaces qui se superposent, se frottent, s'écartent⁶ suivant les moments et les classements. Dubuffet avait senti les tensions de ses propres regroupements⁷ et était revenu plusieurs fois sur l'étendue de l'expression qu'il avait lancée, opposant avec une apparente simplicité les arts culturels (« homologués », « coutumiers », « polis », « parfaits⁸ ») et l'art brut.

Nous entendons par là des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout [...] de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention [...]. (Dubuffet, 1991, p. 91-92)

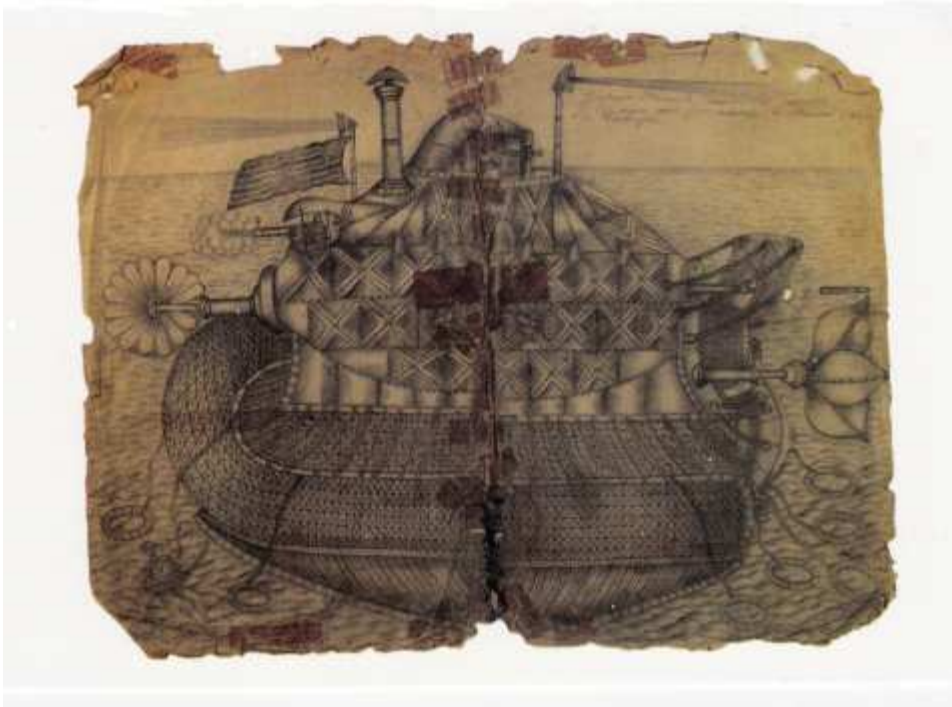
- 5 La simple condition sociale et l'ancienneté de Courson pourraient bien faire ranger ses œuvres dans la catégorie de l'art brut ; Perdrizet, titulaire d'un diplôme d'ingénieur, est un candidat moins évident, sauf à le reconnaître comme cliniquement fou et à le basculer, par ce biais, dans une des cases définies par Dubuffet. Il faut noter que le positionnement commercial des œuvres de Perdrizet, dû au galeriste Christian Berst, le rattacherait pourtant presque implicitement à cette catégorie⁹.
- 6 L'*outsider art*, sorte d'équivalent anglophone à l'art brut français créé en 1972 par l'écrivain Roger Cardinal, est néanmoins marqué par une ouverture plus large, acceptant qu'il y ait dans la démarche de l'artiste une prise de conscience volontaire de la différence de sa pratique¹⁰. Fletcher, dessinateur professionnel, ne peut relever de l'art brut mais la singularité de son style, distinct de celui de ses collègues et concurrents¹¹, et sa volonté atypique de travailler seul à ses planches ne pourrait suffire à le placer correctement sous l'étiquette d'*outsider art*. Notons toutefois, comme on le verra plus loin, que les deux termes reviennent pourtant sous les plumes respectivement américaines et françaises de ceux qui commentent ses cases. Renvoyer Shaver du côté de l'*outsider art* paraît peut-être un peu plus concevable encore mais là, la question de la folie manifeste des théories sous-tendant ses images serait une question à trancher.

Comme pour Perdrizet, le milieu de l'art se montre toutefois moins réservé, à l'image de Norman Brosterman présentant Shaver comme l'un des artistes *outsider* les plus importants du siècle dernier¹².

7 S'il est toujours difficile aujourd'hui de s'accorder sur une définition stricte d'un art brut sans cesse voué, selon certains commentateurs, à disparaître, il n'est guère plus aisé de définir facilement ce que recouvre la science-fiction, baptisée en 1926 mais sur la date de naissance de laquelle il resterait encore à se mettre d'accord. La croisée de ces deux univers propose ainsi un espace riche en questionnements plutôt qu'en réponses. Dans sa préface à l'anthologie française *Retour sur l'horizon*, Serge Lehman dit ainsi avec une certaine justesse que la science-fiction « a rendu aux images une partie de la puissance séminale qu'elle leur a empruntée » et qu'« en tant que forme de la sensibilité, elle s'est transmise à la culture ambiante » (Lehman, 2009, p. 10). Que la science-fiction puisse être définie comme une sensibilité, un sentiment¹³, un domaine¹⁴ ou un système d'idées¹⁵ sert le propos que nous pourrions vouloir faire nôtre : montrer que les cultures visuelles de l'imagination scientifique sont perçues comme ne cessant d'irriguer puissamment notre société. En nous plaçant volontairement hors du corpus visuel classique nous souhaitons aussi *in fine* sortir de l'ombre des manifestations exceptionnelles de la culture visuelle de la science-fiction. Nous nous proposons ainsi tout d'abord, avec Courson puis Perdrizet, d'explorer la question de l'imagination scientifique et de ses liens avec ce qui peut être perçu usuellement comme relevant de la science-fiction.

8 En 1920, Courson est trouvé mort au pied d'une échelle dans le village de la Ferté-Hauterive dans l'Allier. Suicide ou accident, rien ne subsiste de ce journalier vagabond hormis quelques dessins qui arrivent, par l'intermédiaire de son grand-père, enfin entre les mains de Gérard Godet, étudiant aux Beaux-arts de Moulins, qui va leur assurer une diffusion dans les milieux artistiques. Quelques dessins – on parle d'une quinzaine ou de davantage¹⁶ – révèlent ainsi une démarche particulière et une approche artistique proche d'un art brut ou populaire (« Voir image 5 »).

Image 5 :



Alphonse Eugène Courson, reproductions de deux cartes postales (« Bateau cuirassé » et « Aéronef mystique », vers 1900) éditées par le musée L'Art en Marche de Lapalisse, 2002. Tous droits réservés.

- 9 Voilà ce que dit de cette découverte un article, à ce jour le plus riche en informations malgré quelques erreurs, paru dans un journal bourbonnais (*La Tribune*, 14 mai 1964) :

M. Bonnier fut frappé par le caractère insolite de ce dessin. La naïveté s'en dégage tout de suite. Il représente un train blindé avec des soldats. À première vue, on pourrait croire à un dessin d'enfant, mais quand on scrute cette œuvre originale on y découvre une précision technique singulière ; on décèle autre chose de plus important : un aspect visionnaire, car on s'aperçoit très vite qu'à l'époque où il a été réalisé, le train blindé n'avait pas encore été conçu et réalisé par l'homme, du

moins pas sous la forme décrite par COURSON. [...]

Il y a là, couchés sur le papier, des tanks, un sous-marin, des vaisseaux de l'espace, des avions et des aéronefs de toutes sortes, des parachutistes, des canons perfectionnés.

Mais le plus frappant dans ces œuvres est leur caractère futuriste. Nous sommes dans la science, mais l'auteur se manifeste comme un précurseur.

Tous les objets qu'il a dessinés l'ont été avec une minutie extraordinaire. Le moindre boulon rivé sur des pôles figure sur le projet.

Dans la plupart des dessins, on retrouve la barre de direction d'un navire que Courson adapte à tous les engins dont il envisageait la construction. [...]

Derrière le plan du sous-marin, on peut lire cette dédicace : « Dédié à M. le Président des États-Unis d'Amérique, pour qu'il le fasse parvenir à M. Edison, à Washington. » [...]

Il a une vision très nette des champs de bataille tels que nous les avons connus en 1940. (Debord, 1964)

10 Si une citation aussi conséquente de cet article se justifie, c'est bien parce qu'elle insiste, avec précision, sur les deux aspects fascinants de la démarche créatrice de Courson : celui-ci invente, à partir d'une technologie avérée et avec une précision certaine et surprenante, des extensions fictionnelles mais il ne le fait, apparemment, pas à des fins relevant du simple passe-temps. La véritable démarche de Courson semble moins relever de l'occupation artistique que de l'invention technique ou scientifique, comme le prouvent les dédicaces des dessins et les rumeurs voulant que leur auteur ait envoyé ses œuvres au Ministère de la Guerre.

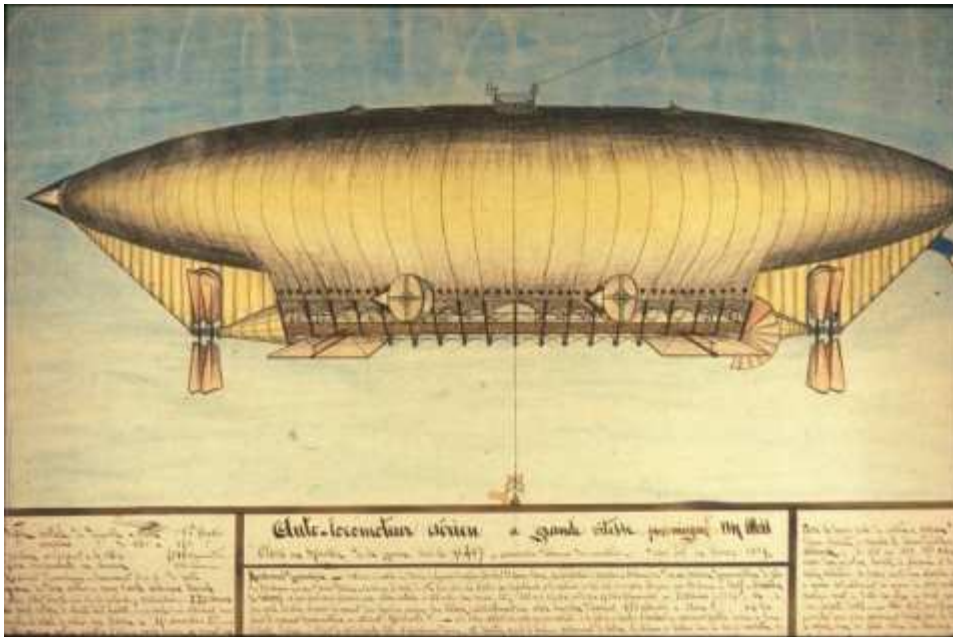
11 Dans sa dimension illustrative, la démarche de Courson n'est en rien isolée et d'autres exemples attestent d'une création centrée sur l'imaginaire technologique militaire généré par les guerres de 1870 puis 1914-1918. « La guerre dans les airs »¹⁷ vue par Arthur Thiele est à cet égard exemplaire (« Voir image 6 »). Certaines des inventions de Courson s'y retrouvent (soldats ailés, forteresse marine...) et illustrent l'inévitable pression que le militarisme et la technologie font peser sur la fin du XIX^e siècle. Les récits de Jules Verne, en France notamment, prolongent d'ailleurs cette récupération de la technologie moderne par la volonté d'anticipation et d'invention. En 1883, dans un numéro spécial sur la guerre de *La Caricature*, Robida (qui a débuté son activité durant les horreurs de la Commune) pressent une large part de l'attirail des guerres à venir (sous-marins, mines flottantes, gaz mortels...). L'inflation de la caricature d'anticipation technologique, portée par des publications populaires, joue certainement un rôle fondamental dans la diffusion d'une mode de représentation science-fictionnelle avant l'heure. Ainsi, un impressionnant dessin, recto-verso, d'un « Auto-locomoteur aérien à grande vitesse », daté de 1879, est conservé dans la Collection Sainte-Anne – Centre d'Étude de l'Expression¹⁸. Il présente au recto un étrange dirigeable et au verso une coupe longitudinale de l'appareil (« Voir image 7 »). Les deux dessins, finement exécutés et colorés, sont accompagnés de notes conséquentes et donnent une vision amplifiée et fantasmée des premiers aérostats dont celui d'Henri Girard en 1852 avait fourni le prototype initial. Il est ainsi frappant de comparer ce dessin, anonyme petit bijou d'art populaire, avec un chromo Vieillemand illustrant un combat aérien (« Voir image 8 ») pour souligner avec quelle évidence les images transitent d'un imaginaire à l'autre.

Image 6 :



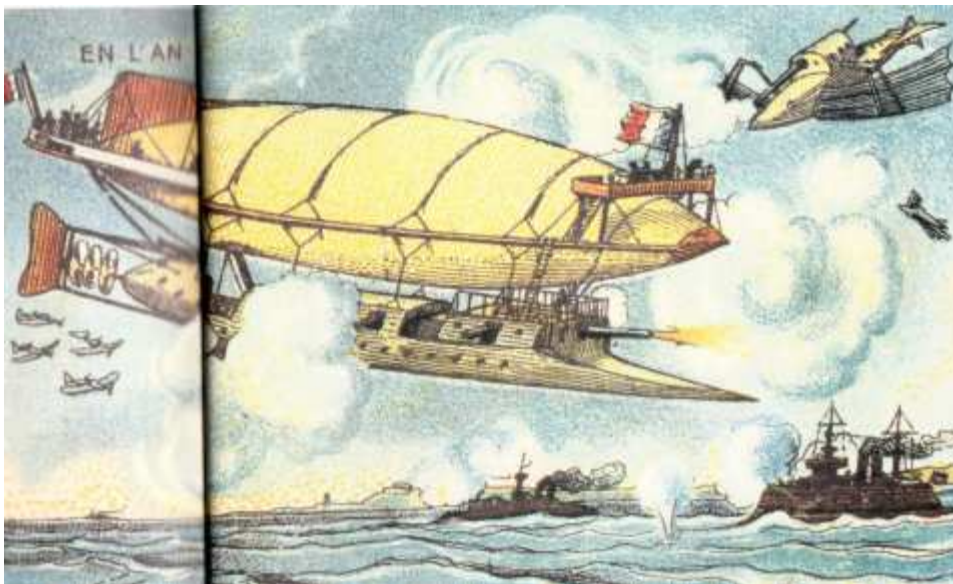
Arthur Thiele, « La guerre dans les airs », *Journal des Voyages* n°98, 16 octobre 1898, disponible sur Gallica, Bibliothèque Nationale de France (URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1045720/f318.image>).

Image 7 :



Anonyme, « Auto-locomoteur aérien à grande vitesse », 1879, disponible sur le site du Centre d'Etude de l'Expression, propriétaire de la collection Sainte-Anne (URL : <http://www.centre-etude-expression.com/galerie-virtuelle/anonyme-france/>). Tous droits réservés.

Image 8 :

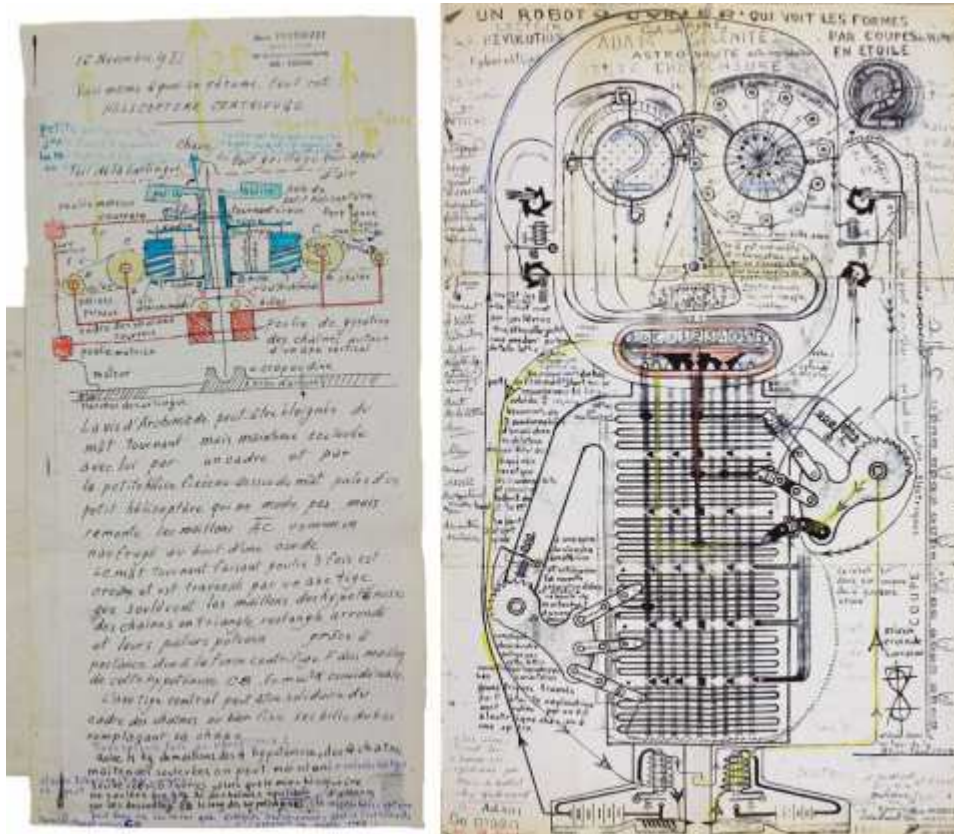


Anonyme, « Un combat aérien », chromo Vieillemand de la collection Jean-Michel Arnold, sans date, reproduit in Guillemette Racine, *L'An 2000 vu par nos grands-pères*, Paris : Éditions du Lateur, 1999, p. 138-139. Tous droits réservés.

- 12 Néanmoins, encore une fois, ce qui distingue Courson des exemples précédents n'est pas la qualité artistique ou la dimension prophétique de ces extrapolations ou inventions mais bel et bien le fait qu'en adressant ses dessins à des autorités civiles et scientifiques il les situe sur le mode du projet scientifique davantage que dans le champ de la création artistique. L'inventeur dignois Jean Perdrizet (1907-1975) participe avec un décalage d'un demi-siècle, d'une approche qui paraît similaire. Se revendiquant « inventeur », Perdrizet (que des raisons de santé et des troubles mentaux tiennent vite éloigné d'une vie professionnelle aux ponts et chaussées) produit pendant une quarantaine d'années des plans, des documents et des prototypes mettant en valeur ses innovations (« Voir image 9 »). Fonctionnant par plans et schémas méticuleusement tracés et accompagnés – voire envahis – de mentions écrites et de feuillets explicatifs,

les œuvres de Perdrizet fascinent autant par l'imbrication du texte et des images que par un usage passionné des couleurs. La dimension artistique paraît pourtant ne pas concerner Perdrizet pour qui seule compte la science. À plusieurs reprises, il contacte les institutions dépositaires de l'avancée scientifique ; selon ses propres termes, il aurait ainsi envoyé « deux tonnes [de documents] en 40 ans »¹⁹ à des structures comme la NASA, le CNRS ou même à l'académie Nobel (dans l'espoir de se voir enfin décerner un prix). Présent dans toutes les grandes collections européennes liées à l'art brut, Perdrizet est une sorte de reflet contemporain de Courson.

Image 9



Jean Perdrizet, deux documents sans titre (dont, à droite, « Un robot ouvrier qui voit les formes par coupes de vecteurs en étoile »), sans date, galerie Christian Berst (URL : www.christianberst.com/fr/artiste/perdrizet.html). Tous droits réservés.

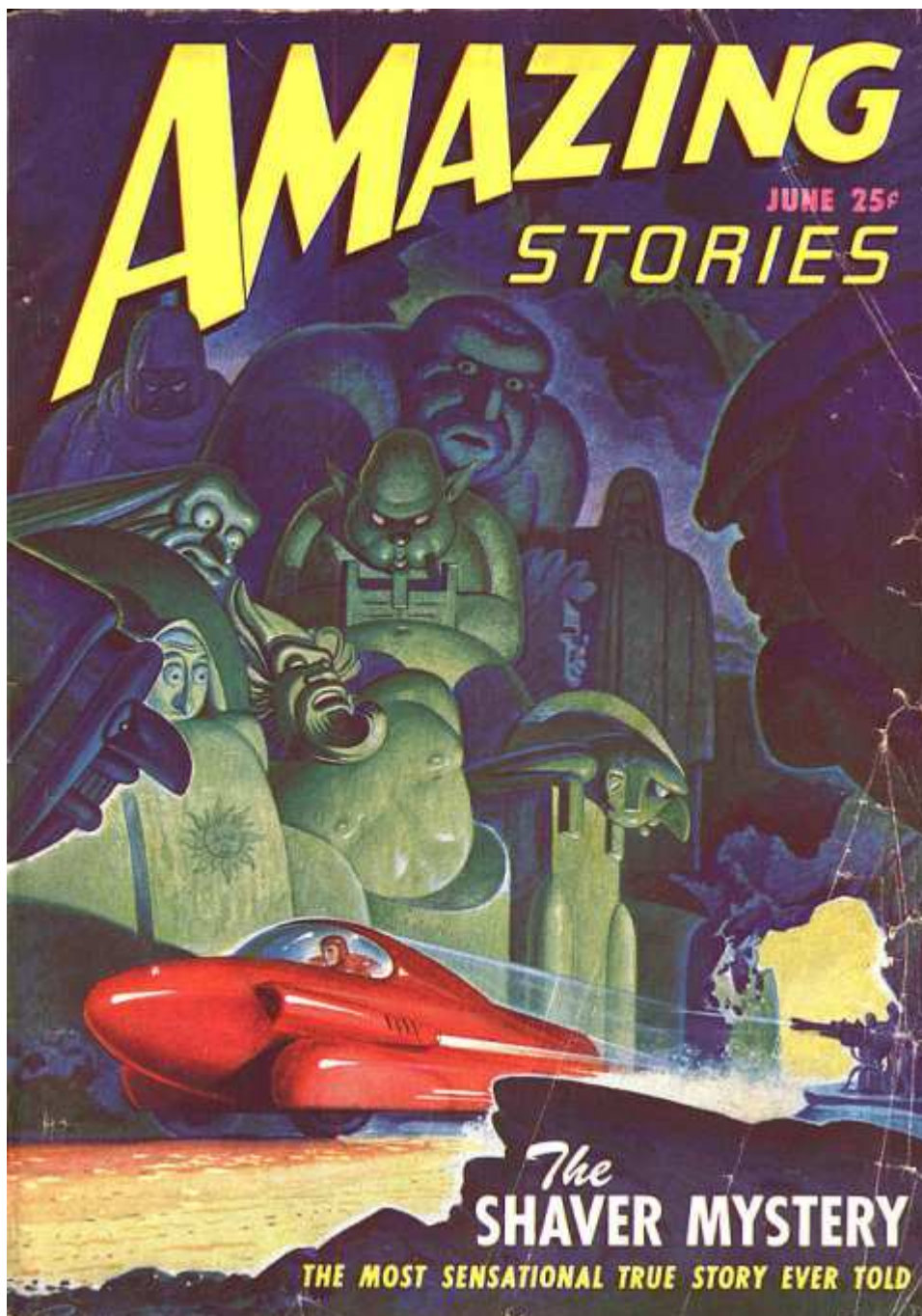
- 13 Des cas très proches pourraient s'ajouter aux hétérotopies scientifiques²⁰ de Courson et Perdrizet. Selon les notices de la collection abcd²¹ et du catalogue *Corps subtils*, une moitié du travail de Gilles Amedro (1954-2009) se consacrait totalement à la production de schémas et de graphiques où reviennent projets de moteurs atomiques et représentations de soucoupes volantes. Avec une orientation mystique marquée, Amedro a cherché lui aussi à contacter des autorités reconnues comme le CNRS ou le groupe Dassault afin de les faire profiter de ses inventions²². Au-delà même du simple dessin, certains mettent en pratique leur plan. La démarche de ces créateurs ne se limite d'ailleurs pas forcément au papier. Ainsi, Perdrizet tenta de construire plusieurs machines, disparues aujourd'hui. De manière emblématique, on peut aussi mentionner, au croisement de la science-fiction et du délire mystique, Laritran, la soucoupe volante marine construite par Jean-Claude Ladrat (1945-...), censée permettre à son créateur d'atteindre Altaïr en passant par le triangle des Bermudes. Il consacre une dizaine d'années à sa création, seul (puisque ni l'Etat français, ni la NASA, sollicités, ne répondent à ses demandes de fonds), avant d'entreprendre, à bord de sa création, un voyage océanique catastrophique qui lui fait frôler la mort²³.

14 Tous, à leur manière, en recherchant l'invention technologique et scientifique, œuvrent finalement davantage pour l'imaginaire que pour la science. Il n'apparaît pas étrange de voir comment ces œuvres sont donc perçues comme relevant alors de la science-fiction. Pour aller dans le sens de cette perception, il faut aussi remarquer de quelle façon l'air du temps semble influencer sur ces productions. Si Courson semble marqué par les représentations visuelles de son époque, il est certainement moins évident de relier Perdrizet à celles de la science-fiction dominante de l'entre-deux guerres. Jean-Claude Ladrat subit, lui, clairement l'influence de courants mélangeant notamment science-fiction et théories ésotériques, à l'image de la revue *Planète* (1961-1968) créée par Jacques Bergier et Louis Pauwels à la suite du succès du *Matin des Magiciens* (1960). Peu importe cette distinction fondée avant tout sur l'histoire du genre science-fictionnel puisque ce qui semble avant tout remarquable dans les dessins, les plans et les schémas de Courson ou Perdrizet est qu'ils présentent des images relevant de la science-fiction, de la culture visuelle qui se diffuse autour d'un terme identifié par tous. Ce qui constitue leur intérêt est que ces œuvres sont doubles ; suscitées par une volonté d'anticipation technologique mais reconnues comme visionnaires, utopiques, science-fictionnelles, elles sont désormais aussi déplacées, par le regard contemporain, du côté d'une reconnaissance esthétique et artistique. Si les œuvres de Courson et Perdrizet, replacées dans leur époque, peuvent être prises sous l'angle de leur valeur anticipatrice, elles valent ainsi surtout aujourd'hui pour la force esthétique et les conditions mêmes de leur apparition.

15 Une telle lecture à rebours de l'intention auctoriale ouvre un espace artistique fascinant, perçu comme science-fictionnel par les sujets et les objets traités mais généré par des projets complètement étrangers à la notion de science-fiction. Le cas de l'Américain Richard S. Shaver (1907-1975) est encore plus complexe. Auteur reconnu de *space operas* dans les pages d'*Amazing Stories*, Shaver développe au-delà de ses récits toute une théorie mystico-archéologique (« Voir image 10 ») qui rencontre, auprès de certains lecteurs, un succès certain. Pour lui, toute l'origine du mal sur Terre est la cause de radiations électromagnétiques produites par des machines souterraines qui seraient les reliques d'une lointaine époque où deux races démiurgiques, les Titans et les Atlantes, dominaient notre planète. La preuve de sa théorie, Shaver finira par la trouver dans les pierres : en effet, pour lui, toute l'histoire passée de la Terre se trouve dans les roches qui sont les livres de ces races. Il lui suffit donc d'examiner la surface de rocs pour y voir apparaître des scènes du passé. À l'aide de photographies dont Shaver colorie certaines parties, il reproduit des scènes issues de ce passé mythologique. Si les théories de Shaver connurent, dans les années quarante, un étrange succès chez certains lecteurs de science-fiction (le soutien sans faille de Palmer, éditeur d'*Amazing Stories*, lui permettant de placer ses fictions et ses théories dans un des *pulps* les plus diffusés de l'époque²⁴), le rejet a été ensuite tout aussi fort²⁵ et ses productions attirent désormais plutôt les amateurs d'art étrange. Chez ceux-ci, peu ou pas de place pour un intérêt théorique ; l'attrait relève manifestement d'une appréciation esthétique fondée aussi bien sur l'étrangeté des images de Shaver que sur la bizarrerie - pour ne point dire la folie - de sa démarche. Force est de remarquer par ailleurs que les images de Shaver n'entretiennent pas, ou peu, de rapport iconique avec les éléments les plus significatifs de la science-fiction : pas de fusée, de machine, d'espace mais les formes humanoïdes, souvent féminines, ou monstrueuses dont les *rock books* auraient conservé l'histoire archaïque. Isolées de leur contexte, les images « trouvées » par Shaver feraient certainement davantage référence aux domaines du fantastique, du merveilleux ou de la *fantasy*. Sur ce dernier point et pour retourner vers l'art brut, on pourrait ainsi penser aux monstres de l'espagnol Josep Baqué (1895-1957) dont il serait bien malaisé de dire de quelles références imaginaires – mythologique, fantastique, science-fictionnelle... –

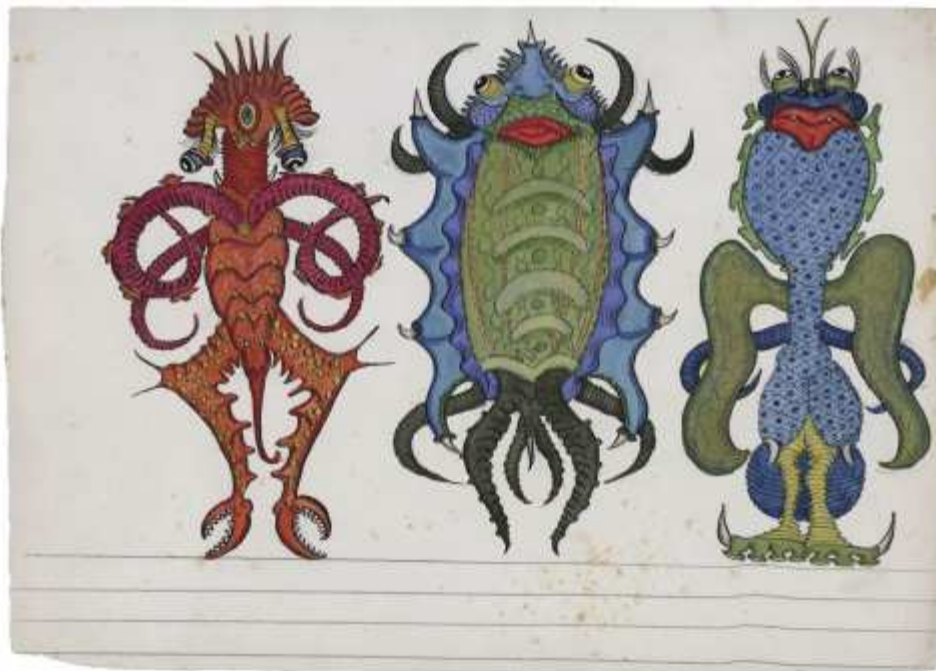
ont bien pu émerger (« Voir image 11 »).

Image 10 :



Robert Gibson Jones, couverture d'*Amazing Stories* illustrant un récit de Richard S. Shaver, juin 1947. Tous droits réservés.

Image 11 :



Josep Baqué, sans titre, entre 1932 et 1967, reproduit in *Josep Baqué et son bestiaire*, Lausanne/Gollion : Collection de l'Art Brut /Infolio, 2014, p. 40. Tous droits réservés.

- 16 C'est aussi ce brouillage générique dans ces visions devenues familières malgré leur évidente étrangeté qui nous paraît être au cœur de nos interrogations. Depuis Dubuffet, la littérature consacrée à la délimitation de ces formes éloignées d'une norme culturelle montre bien l'impossibilité de catégoriser facilement les espaces de la production artistique. Toutefois, même si elles ne pourraient relever d'une même dénomination, les productions de Courson, Perdrizet et Shaver partagent des éléments distinctifs. Elles se caractérisent par leur projet en ce qu'elles sont des preuves matérielles d'une idée « visionnaire » défendue par leur auteur, « inventeur » ou « révélateur » en quête d'une diffusion publique. Toutefois, leur reconnaissance actuelle (et il n'y en a finalement pas eu d'autre) n'est que le résultat d'une réception esthétique liée à la modernité et à l'évolution des arts plastiques contemporains. Ici, le dévoiement (ou la reconnaissance) de la science-fiction, de l'anticipation ou de l'invention au profit d'une spécificité esthétique se révèle manifeste.
- 17 Cette question de la distinction entre intention et réception pose une question fondamentale pour le champ visuel de la science-fiction telle que la représentation de cette dernière apparaît dans les œuvres de Shaver, Perdrizet et Courson. S'agit-il là d'un simple support à projection, de reprises de figures-modèles archétypales liées à une mode iconique qui éclot à la fin du XIX^e siècle et s'épanouit jusqu'à nous, ou d'un véritable espace de conception ?
- 18 L'avancée scientifique crée toujours ses propres distorsions. On pourrait ainsi citer comme exemple le cas d'Aloys Zötl (1803-1887). Cet ouvrier teinturier autrichien a produit en secret, pendant plusieurs décennies, un bestiaire inspiré des illustrateurs des ouvrages zoologiques de son époque, tels Sève ou Audebert. Reflet trouble et troublé, cet ensemble d'aquarelles, lorsqu'il sort des limbes de l'oubli, lors de deux ventes aux enchères parisiennes au début du XX^e siècle, fascine André Breton. Tirillée entre la qualité minutieuse du travail et d'inévitables distorsions dues à l'amateurisme, l'œuvre de Zötl se positionne dans un espace intermédiaire. Alors que la projection d'une vision personnelle vient se substituer à la vocation scientifique initiale des images reprises par Zötl, le changement de visée de la production visuelle modifie les représentations elles-mêmes (« Voir image 12 »). Ainsi, Zötl glisse du réalisme zoologique à une forme de

représentation fantastique tout comme Courson ou Perdrizet se décalent de l'invention technologique vers l'imagination science-fictionnelle. L'intérêt de leur production ne réside pourtant déjà plus dans ce déplacement mais dans la réception esthétique qui en est faite. Zötl échappe au naturalisme et au fantastique, Courson et Perdrizet à la science et à la science-fiction. Ne resterait enfin d'eux qu'une production esthétique.

Image 12 :



Aloys Zötl, « L'Hyène (Canis Hyaena) », 1831, reproduit in Francès Victor, *Contrées d'Aloys Zötl*, Paris : Langlaude, 2011, p. 9. Tous droits réservés.

- 19 La science-fiction, et ses motifs, ne sont ainsi peut-être qu'une simple, mais secondaire, surface de projection moderne pour l'art. Évoquant Fletcher Hanks, qui participe entre 1939 et 1941 (en plein âge d'or des *comics*) à la création (dessin et scénario) de bandes dessinées de grande consommation, Thierry Groensteen parle d'un « dessin qui a la beauté de l'art brut » (Groensteen, 2007, p. 3) (« Voir image 13 »). Dans le deuxième tome des œuvres « retrouvées » de Fletcher, son découvreur, Paul Karasik, explique combien grande a été la tentation pour lui de jouer sur l'aspect *outsider* du trait de Fletcher au début de ses recherches sur celui-ci. Au terme de son travail, il mentionne en évoquant « the more twisted comic book stories of all time », sa difficulté à éviter semblable commentaire : « And also shut off the voice of reason that tempts you to consider Fletcher Hanks as a Naïve Outsider artist. »²⁶ (Hanks, 2009). Ce qui intéresse, ou fascine, dans les bandes dessinées de Hanks n'est pas son imagination apocalyptique ou exotique mais bel et bien le traitement visuel qu'il fait des éléments. Ceux-ci, dans plusieurs de ces histoires, n'ont d'ailleurs rien de science-fictionnel ; n'en demeure pas moins l'inquiétante étrangeté de leurs traits. Visages à l'expressivité exagérée, corps et perspectives déformés pour accentuer l'efficacité visuelle des cases, inventions visuelles et inventivité cruelle donnent aux récits de Hanks des caractéristiques aisément reconnaissables. Pour nous, tout se passe comme si ce professionnel du dessin, contraint par une sorte de force intérieure, ne pouvait soustraire ses lignes à une impulsion venue les amplifier et les tordre. Clairement, chez Hanks, la science-fiction n'est qu'un prétexte au dessin, comme un récit pourrait n'avoir de valeur qu'en tant que texte à réécrire, et c'est bien le traitement graphique spécifique

au-delà d'une science-fiction de convention (dont les exagérations stéréotypées et répétées nous apparaîtraient aujourd'hui délicieusement datées), qui sort son auteur de l'oubli. Encore une fois, ce qui sort à leur tour Shaver, Perdrizet ou Courson de l'oubli, c'est, pour eux aussi, non ce qu'ils ont dit mais la façon particulière dont ils l'ont dit. L'artiste *outsider* majeur "Prophet" Royal Robertson (1936-1997) est un autre bon exemple de cette approche purement esthétique : dans son œuvre, bâtie en partie sur les images de la science-fiction populaire américaine, c'est le traitement esthétique des formes qui retient l'attention avant toute autre chose (« Voir image 14 »).

Image 13 :



Fletcher Hanks, planche tirée de *The Super Wizard Stardust*, 1940, reproduite in Hanks Fletcher, *I Shall Destroy All the Civilized Planets*, Seattle : Fantagraphics, 2007, p. 43. Tous droits réservés.

Image 14 :



« Prophet » Royal Robertson, « The Giant Destruction Ray », vers 1974-1997, reproduit dans la pochette de l'album de Sufjan Stevens, *The Age of Adz*, 2010, inspiré des dessins de Royal Robertson. Tous droits réservés.

20 Certes, l'utilisation de motifs désormais perçus comme des tropes de la science-fiction a toujours nourri des domaines plus ou moins éloignés de celle-ci. Dans le registre visuel, on se souvient, à la fin du XIX^e siècle, des paysages « ultra-martiens » de la médium suisse Hélène Smith (« Voir image 15 »), dont la finalité principale semblait être d'appuyer, de prouver ses capacités surnaturelles. Toutefois, la concrétisation – au sens fort – de la science-fiction, au début du siècle dernier, a effacé les idées spirites et médiumniques pour imposer un ensemble de lieux, d'outils et de personnages qui forment des références iconiques et conceptuelles immédiatement identifiables. Si la galaxie de ces références typiques et, pour certaines, archétypales continue d'alimenter le développement d'un genre devenu transmédiatique (de nouvelles images venant en permanence en réactiver d'anciennes ou en faire apparaître de nouvelles, créant de nouveaux types référentiels²⁷), il fournit aussi aujourd'hui un espace de projection lié à l'imaginaire. Celui-ci pourrait pourtant sembler comme vidé de sa substance conceptuelle, celle de l'anticipation, au profit de dimensions graphiques futuristes à la fois connues et reconnues par tous, enfin actualisées comme l'étaient, pour les siècles passés, les scènes hagiographiques et mythologiques devenues hermétiques. Aux formes de l'agonie de Laocoon ou du martyr de Sainte Cécile se substituent ainsi aujourd'hui les machines de Courson et Perdrizet autant que les extra-terrestres de Shaver et Hanks. À leur manière, ces œuvres montrent qu'en s'appuyant sur ce champ d'images la culture visuelle de la science-fiction officielle – fruit du travail des artistes travaillant volontairement à l'intérieur du genre – projette une ombre à travers lequel toutes les projections intimes deviennent possibles et compréhensibles. Ce qui fait leur sens est bien qu'elles ne servent pas la science-fiction, à la manière de la plupart des artistes reconnus qui exploitent leur domaine de prédilection et ses formes à des fins artistiques (ou économiques), mais semblent plutôt se servir d'elle. Si les apparences paraissent proches, les références visuelles qui alimentent les images de Courson, Perdrizet, Shaver et Hanks les immergent dans un espace dégagé des finalités usuelles (artistiques,

esthétiques, économiques...), dans un espace où d'autres visées engendrent *in fine* des visions subtilement autres.

Image 15 :



Hélène Smith, « Paysage ultra-martien », 1896, collection Flournoy, Genève, reproduite in *Art spirite médiumnique et visionnaire*, Paris : Hoëbeke, 1999, p. 142-143. Tous droits réservés.

- 21 En manière de conclusion aussi bien que d'ouverture à de nouvelles réflexions, nous souhaiterions évoquer ici une autre voie d'appropriation du fonds constitué par les images de la science-fiction et de l'anticipation. À l'opposé des espaces liés à l'art brut ou à l'*outsider art*, il apparaît désormais aussi un courant de légitimation – officiel et intellectuel en quelque sorte – de cette culture visuelle à travers l'art contemporain actuel. Exemple parmi d'autres, Steven C. Harvey (1967-...) fait ainsi de machines futuristes le sujet d'une série de dessins (« Voir image 16 »). Plus complexe dans sa démarche, l'artiste contemporain britannique Glenn Brown (1966-...) utilise ses talents de peintre pour reproduire des images initialement créées pour servir de couverture à des romans de science-fiction. En agrandissant jusqu'à l'épique ces paysages spatiaux (« Voir image 17 »), Brown ne se contente pas de réactualiser les images de science-fiction de Chris Foss ou Anthony Roberts, il les transforme en réinjectant leurs images typées à l'intérieur d'une histoire picturale²⁸. Ce faisant, il redonne alors une vigueur nouvelle à la perception des modes de représentation de l'image de science-fiction. A l'inverse, la récupération des paysages et des motifs galactiques par le *spray paint art*, aussi justement appelé *space painting* (« Voir image 18 »), laisse voir un mouvement inverse, où l'image imprégnée de science-fiction – galaxie, planète, navires spatiaux... – est ressaisie par une technique picturale destinée aux passants de ce véritable spectacle de rue²⁹.

Image 16 :



Steven C. Harvey, « Family Dino-Cart », 2007 reproduit sur le site du marchand d'art anglais Harris Lindsay (URL : <http://www.harris Lindsay.com/fairs-exhibitions/now-&-then-2012/8>). Tous droits réservés.

Image 17 :



Glenn Brown, « The Loves of Shepherd, after Tony Roberts », 2000, Collection Nouvion-Rey (URL : <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/glenn-brown/glenn-brown-explore-exhibition/glenn-brown-room-1>). Tous droits réservés.

Image 18 :



Exemple de *space painting* exécuté en une minute par Brandon McConnell, 2012, (URL : <https://penningtonplanetarium.wordpress.com/2013/11/14/make-your-own-spray-paint-space-painting-in-one-minute/>). Tous droits réservés.

- 22 Toujours est-il que les lectures contemporaines de la culture visuelle de la science-fiction sont l'occasion de montrer à quel point celle-ci a dépassé, à plusieurs niveaux, son espace originel. Pour reprendre et développer une phrase de Wolheim, « la science-fiction se construit sur elle-même » (Wolheim, 1973, p. 34) mais aussi sous elle (par un retour à sa propre histoire, une reprise réfléchie des codes antérieurs...) autant qu'elle s'étend hors de ses limites horizontales, sortant de ses murs. Ainsi, œuvrant aux antipodes de Courson, Perdrizet, Shaver ou Hanks, Brown ne nous amène pourtant peut-être pas moins à la même conclusion : inscrites dans l'histoire de l'art autant que dans un esprit populaire mondialisé, les images de la science-fiction – sur les cimaises d'une galerie branchée, dans les pages d'un *comics* ou d'un *pulp* jauni, au fond d'un vieux carton abandonné – sont aujourd'hui capables de rapporter et de supporter toutes les expressions.

Bibliographie

- Bozzetto Roger, *La Science-fiction*, Paris : Armand Colin, 2007
- Brian Ash Brian (dir.), *Encyclopédie visuelle de la science-fiction*, Paris : Albin Michel, 1979 (1977 pour l'édition originale chez Pan Books Ltd, Londres).
- Collectif, *De l'art brut et d'autres choses*, Montbrison : édition Musée d'Allard-Ville de Montbrison, 2012.
- Collectif, *Josep Baqué et son bestiaire*, Lausanne/Gollion : Collection de l'Art Brut /Infolio, 2014.
- Collectif, *Les Territoires de l'art modeste*, Tourcoing : Invenit, 2010.
- Collection revue*, n° 4, Paris : Collection revue, octobre 2014.
- Curval Philippe, « D'avant Jules Verne à nos jours : la science-fiction en kaléidoscope », in *Jules Verne, les mondes inventés. Voyages extraordinaires : le roman de la science*, Marie-Jouzeau Hélène et Marcetteau Agnès (dir.), Paris : Somogy, 2000, p. 36-61.
- Debord Gérard, « Alphonse Courson, le vagabond au pardessus rapiécé était-il un inventeur et un visionnaire ? » in *La Tribune*, 14 mai 1964, fac-similé de la page disponible en ligne (URL : http://a402.idata.over-blog.com/3/39/95/74/2011_01_beaux-arts/courson/courson_mai_1964.jpg)
- Decharme Bruno (dir.), *Art brut*, Paris : Flammarion, 2014
- Décimo Marc, « La soucoupe volante de Jean-Claude Ladrat » (1999), in *Les Jardins de l'art brut*, Dijon : Les Presses du réel, 2007.
- Dubuffet Jean, *L'Homme du commun à l'ouvrage* (1973), Paris : Gallimard, 1991.
- Fondanèche Daniel, *Paralittératures*, Paris : Vuibert, 2005, chapitre 2 consacré à la science-fiction, p. 64-118.
- Francès Victor, *Contrées d'Aloys Zötl*, Paris : Langlaude, 2011.
- Holdstock Robert (dir.), *Encyclopédie de la science-fiction (Encyclopedia of Science-Fiction, 1978)*, Paris : CIL, 1980.
- Lehman Serge, Préface, in *Retour sur l'horizon*, Paris : Denoël, 2009, p. 9-23.
- Lévy Sophie (dir.), *Corps subtils (Collection Philippe Mons)*, Lille : LaM, 2013.
- Martin Jean-Hubert (dir.), *Les Magiciens de la Terre*, Paris : Centre Pompidou, 1989.
- Nadel Dan (dir.), *Art out of time (Unknown comics visionaries 1900-1969)*, New York : Abrams, 2006.
- Peiry Lucienne (dir.), *Collection de l'art brut (Lausanne)*, Paris : Skira-Flammarion, 2012.
- Racine Guillemette, *L'An 2000 vu par nos grands-pères*, Paris : Éditions du Layeur, 1999.
- Rhodes Colin, *L'Art outsider (Outsider Art, 2000)*, Paris : Thames & Hudson, 2001.
- Vitamine D2 (Nouvelles perspectives en dessin)*, Paris : Phaidon, 2013, pages consacrées à Steven C. Harvey, p. 124-125.
- Wolheim Donald, *Les Faiseurs d'univers (The Universes Makers, 1971)*, Paris : Robert Laffont, 1973.

Oeuvres des artistes

Eugène Courson

Les œuvres d'Alphonse Eugène Courson restent pour une large part inaccessibles :

Deux cartes postales, reproduisant un navire et une machine volante, ont été éditées par le Musée L'Art en Marche, Lapalisse, à l'occasion d'une exposition en 2002. Luis Marcel, directeur du musée, a accepté un entretien sur Courson (novembre 2014).

Une reproduction de meilleure qualité du navire, accompagnée d'une courte bibliographie de l'artiste, figure p. 43 du catalogue d'exposition *Hey ! (Modern art & pop culture)*, Paris : Ankama éditions, 2011.

Une des sources d'information les plus complètes sur Courson reste une page internet du forum Jardin d'esprit datée du 29 février 2012 : <http://jardindesprit.forumgratuit.org/t923-alphonse->

eugene-courson-1846-1920 [date de consultation : septembre 2014]. Celui-ci rassemble l'intégralité des documents mentionnant Courson et son œuvre, dont l'article de presse de Gérard Debord, « Alphonse Courson, le vagabond au pardessus rapiécé était-il un inventeur et un visionnaire ? » in *La Tribune*, 14 mai 1964.

Jean Perdrizet

Concernant Jean Perdrizet, outre ses œuvres (présentes dans de nombreuses collections, dont celles du LaM de Lille), on peut relever un catalogue du galeriste disposant d'une partie de sa production et un fac-similé des plans du *Cerveau à eau* publié par le musée Gassendi de Dignes :

Jean Perdrizet, Deus ex machina, Paris : galerie Christian Berst, 2012.

Jean Perdrizet, Digne-les-Bains : Musée Gassendi, 2012.

Sont aussi disponibles par le biais d'internet différents textes et dossiers produits par le Musée Gassendi et la galerie Christian Berst lors des différentes expositions organisées, notamment en 2012.

Richard S. Shaver

Une partie des textes théoriques et des reproductions des photographies de Richard S. Shaver a été regroupée dans plusieurs ouvrages dont :

Mott Wm. Michael (dir.), *This Tragic Earth : The Art and World of Richard Sharpe Shaver*, Grave Distractions Publications, diffusé par Amazon Media en format Kindle, 2011.

Toronto Richard, *Rokfogo : The Mysterious Pre-Deluge Art of Richard S. Shaver* (en deux volumes), San Francisco : Shaverton Press, 2014.

Par ailleurs, ses récits fictionnels les plus connus ont été repris en différents volumes. Les éditeurs américains Armchair Fiction, basé à Medford, Oregon, et Global Communications, New Brunswick, ont ainsi publié ces dernières années plusieurs volumes consacrés aux seules fictions de Shaver.

Fletcher Hanks Sr

Les 51 *comics* de Fletcher Hanks Senior ont été édités en deux volumes par Paul Karasik :

Hanks Fletcher, *I Shall Destroy All the Civilized Planets*, Seattle : Fantagraphics, 2007 (version française avec une préface de Thierry Groensteen, p. 3 : *Je détruirai toutes les planètes civilisées !*, Arles, Actes Sud, 2007). L'édition américaine contient une postface en bande dessinée de Paul Karasik, 16 pages sans pagination.

Hanks Fletcher, *You Shall Die by Your Own Evil Creation !*, Seattle : Fantagraphics, 2009. Introduction de Paul Karasik, 7 pages sans pagination.

Notes

1 « C'est la naissance du "roman d'imagination scientifique" qui marque la naissance de la SF moderne, dont l'un des fleurons est Jules Verne, l'autre [...] étant Albert Robida. » (Fondanèche, 2005, p. 71-72)

2 Découvert par Hugo Gernsback, l'inventeur du terme science-fiction, il a illustré le premier magazine américain uniquement consacré au genre (*Amazing Stories*, dès 1926). Ses illustrations – il a été le premier à peindre une station orbitale (*Science Wonder Stories*, août 1929) – ont été la porte d'entrée iconique dans le genre de nombreux auteurs tels Ray Bradbury ou Arthur C. Clarke.

3 L'ouvrage, outre une chronologie précise, introduit une vingtaine de grands thèmes visuels (par exemple : empires galactiques, vaisseaux spatiaux, guerre et armement, robots et androïdes, techniques et art), chacun de ceux-ci étant préfacés par un auteur de science-fiction (Poul Anderson, Lester del Rey, Brian Aldiss, John Brunner, J. G. Ballard, Fritz Leiber, Robert

Shekley, Frederik Pohl, Isaac Asimov, Larry Niven, Arthur C. Clarke, Philip José Farmer, A. E. van Vogt, etc.).

4 Par exemple, la célèbre vis aérienne de Vinci, un projet présenté comme le précurseur de l'hélicoptère, n'aurait ainsi, même avec un moteur actuel, aucune chance technique de s'envoler en emportant un pilote.

5 D'une manière très atypique si l'on se réfère aux sujets habituellement choisis (représentations humaines, animales, urbaines, fantasmatiques...) par les artistes les plus souvent listés dans les ouvrages consacrés à l'art brut ou à l'*outsider art*, comme le catalogue de la Collection de l'Art Brut de Lausanne ou ceux édités par le LaM (Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut).

6 D'autant plus aujourd'hui avec des figures de l'art contemporain brouillant parfois les repères traditionnels de l'art au point d'absorber certains pans marginaux.

7 Sur ces dernières années, les achats et les expositions temporaires du musée de l'art brut de Lausanne, dépositaire de la collection de Dubuffet, reflètent bien l'évolution des regroupements opérés sous le terme originel, avec, par exemple, l'attention accordée à des artistes qui ne sont pas issus du monde occidental et échappent, au moins en partie, au clivage évoqué par Dubuffet (suivant en ceci la mise en scène historique de certains de ces créateurs par Jean-Hubert Martin avec *Les Magiciens de la Terre* en 1989). D'une manière similaire, le travail d'exposition du LaM de Lille tend à mêler des travaux hétérogènes (art moderne et art brut historique à l'occasion de la confrontation de deux des principaux fonds du musée ; art brut et art religieux indien dans l'exposition *Corps subtils* de 2013, consacrée à une partie de la collection du psychiatre Louis Pons) et à participer à une érosion des frontières. D'une façon différente, le Musée International des Arts Modestes, cofondé à Sète par l'artiste contemporain Di Rosa, convoque et explore lui aussi des espaces artistiques singuliers et souvent hors-normes (voir par exemple la carte géographique des arts dans *Les Territoires de l'art modeste*, 2010).

8 Ces termes sont repris des écrits de Jean Dubuffet, notamment « L'art brut » (1947) et « L'art brut préféré aux arts culturels » (1949) in Dubuffet, 1991, respectivement p. 83-85 et p. 87-92.

9 Sur son site web, la galerie Christian Berst, dont le nom est accompagné des termes Art Brut Paris, se présente ainsi comme la seule galerie d'art brut en France depuis 2005.

10 Voir, au sujet de l'*outsider art* et ses différences avec l'art brut, Colin Rhodes, *L'Art outsider (Outsider Art)*, 2000, 2001, p. 14-22.

11 Nous renvoyons ici aux témoignages accompagnant les rééditions des œuvres de Fletcher Hanks (spécialement celui de Will Eisner dans l'introduction de Paul Karasik ouvrant le second volume *You Shall Die by Your Own Evil Creation !* [Hanks, 2009]) ainsi qu'à *Art Out of Time* (2006), un ouvrage éclairant de Dan Nadel consacré aux « unknow comics visionaries » des années 1900-1969 et dans lequel Hanks figure en bonne place.

12 « One of the Twentieth century's greatest "outsider" artists », selon Norman Bosterman en ouverture à la notice consacrée à Shaver sur le site de sa galerie. Notice disponible à http://brosterman.com/richard_shaver_pages_old/richard_shaver.shtml [date de consultation : 1^{er} avril 2015].

13 Le terme est de Philippe Curval, cherchant à définir la science-fiction : « C'est d'abord un sentiment. » (Curval, 2000, p. 43)

14 Le terme est de Daniel Fondanèche, expliquant qu'on ne peut définir la science-fiction (Fondanèche, 2005, p. 64-69).

15 Le terme est Donald Wolheim en 1971. « Ce qui à présent devrait être évident est que la science-fiction n'est pas seulement une forme de littérature à discuter comme la littérature devrait l'être [...]. La science est par-dessus tout un système d'idées. » (Wolheim, 1973, p. 19) Nous ajouterions, dans notre optique, un système d'idées et d'images. Ce qui, étant donné l'angle pris par notre propos, rejoindrait bien cette appréciation de la science-fiction proposée par Roger Bozzetto : « L'imaginaire scientifique, qui est à l'œuvre dans la science-fiction depuis ses origines, s'est nourri des images, des idées et des vocables que propose l'actualité technoscientifique, et des liens de cette dernière avec l'activité politique ou philosophique. » (Bozzetto, 2007, p. 13)

16 Si l'on suit les articles de presse reproduits sur la page du forum *Jardin d'esprit*, on voit ainsi fluctuer le nombre des œuvres. Thibaut Solano évoque quinze dessins retrouvés autour du corps de Courson. Un article de 1964 fait dire à Gérard Godet, redécouvreur et dépositaire des dessins au milieu du siècle dernier, qu'il en possède une vingtaine, en ayant déjà fait brûler un certain nombre (cette dernière mention s'avérant être un ajout journalistique erroné).

17 Illustration accompagnant l'article de C. de Montguilhem, « La guerre dans les airs », in *Journal des Voyages*, n° 98, 16 octobre 1898.

18 Dessin reproduit dans *De l'art brut et d'autres choses* (2012, p. 39).

19 Citation extraite du dossier de presse produit par le musée Gassendi à l'occasion d'une exposition de Perdrizet en 2012.

20 Nous reprenons ce titre de celui d'un chapitre (où quelques œuvres de Perdrizet figurent en bonne place) dans l'ouvrage *Art brut* dirigé par Bruno Decharme (2014).

21 Art Brut Connaissance et Diffusion, association fondée en 1999 par Bruno Decharme.

22 Nous tirons ces informations des notices consacrées à l'auteur dans *Corps subtils* (2013, p. 143) et sur le site de la collection abcd ([consulté le 1^{er} avril 2015], URL <<http://www.abcd-artbrut.net/spip.php?article314>>).

23 Voir en particulier Marc Décimo, « La soucoupe volante de Jean-Claude Ladrat », texte de 1999 repris dans Décimo, 2007, p. 200-207. Du milieu des années 40 jusqu'aux années 60, Shaver publie plusieurs dizaines de récits, d'articles ou d'essais au sein de *pulps* américains, principalement dans *Amazing Stories*. Certains de ces récits ont été regroupés dans plusieurs anthologies, notamment ces dernières années, mais demeurent inédits en français.

24 Du milieu des années 40 jusqu'aux années 60, Shaver publie plusieurs dizaines de récits, d'articles ou d'essais au sein de *pulps* américains, principalement dans *Amazing stories*. Certains de ces récits ont été regroupés dans plusieurs anthologies, notamment ces dernières années, mais demeurent inédits en français.

25 Pour une présentation du « Phénomène Shaver » ou *Shaver Hoax*, nous renvoyons aux chapitres « Cultes en marge de la S. F. » dans *l'Encyclopédie de la science-fiction* (Holdstock, 1978, p. 199) et « Cultes marginaux » de *l'Encyclopédie visuelle de la science-fiction* (Ash, 1977, p. 333-342).










26 « La bande dessinée la plus tordue de tous les temps » (notre traduction). Le terme tordu, insuffisant à rendre *twisted*, a toutefois le mérite de renvoyer aussi bien à l'expressivité déformante du trait de Hanks qu'à son traitement narratif outré. « Et aussi faire taire cette voix de la raison qui veut nous faire passer Fletcher Hanks pour un artiste *outsider* naïf » (notre traduction). Il est difficile ici de rendre efficacement l'attelage créé par Karasik à partir des expressions, proches mais néanmoins distinctes, *naïve art* et *outsider art*. D'une certaine façon, cette expression nouvelle illustre d'ailleurs bien la complexité de la réception des planches de Hanks.









27 Pensons par exemple à tous les éléments visuels issus de la révolution thématique initiée par le *cyberpunk*.


28 Brown peut d'ailleurs procéder exactement à l'inverse – mais en gardant les mêmes référents – en reprenant une œuvre d'art classique et en lui donnant un titre science-fictionnel (ainsi, par exemple, en 1996, il reprend un tableau de Rembrandt et l'intitule *I lost my heart to a starship trooper*).

29 Pour une histoire et une analyse de ce mouvement initié par le peintre mexicain Ruben « Sandot » Fernandez (?-1988) et désormais planétaire, se reporter à « Aerolsografia » in *Collection revue*, n° 4, 2014, p. 225-256.

Table des illustrations

	Titre	Image 1 :
	Légende	Albert Robida, « La sortie de l'opéra en l'an 2000 », vers 1882, lithographie, disponible en ligne : Bibliothèque du Congrès, Washington (URL : http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/Sortie_de_l%27opéra_en_l%27an_2000-2.jpg).
	URL	http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/625/img-1.jpg
	Fichier	image/jpeg, 420k
	Titre	Image 2 :
	Légende	Warwick Goble, illustration pour <i>The War of the Worlds</i> de Wells, Pearson's Magazine, avril-décembre 1897. Tous droits réservés.
	URL	http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/625/img-2.jpg
	Fichier	image/jpeg, 360k
	Titre	Image 3 :
	Légende	Frank R. Paul, couverture d' <i>Amazing stories</i> , août 1927. Tous droits réservés.
	URL	http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/625/img-3.jpg
	Fichier	image/jpeg, 340k
	Titre	Image 4 :
	Légende	Léonard de Vinci, croquis d'un char de combat, vers 1482-1499, collection British Museum, Londres, reproduit in Franck Zölner, <i>Léonard de Vinci (Tout l'œuvre peint et graphique)</i> , Cologne, Taschen, 2003, p. 632-633. Tous droits réservés.
	URL	http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/625/img-4.jpg
	Fichier	image/jpeg, 312k
	Titre	Image 5 :
	Légende	Alphonse Eugène Courson, reproductions de deux cartes postales (« Bateau cuirassé » et « Aéronef mystique », vers 1900) éditées par le musée L'Art en Marche de Lapalisse, 2002. Tous droits réservés.
	URL	http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/625/img-5.jpg
	Fichier	image/jpeg, 832k
	Titre	Image 6 :
	Légende	Arthur Thiele, « La guerre dans les airs », <i>Journal des Voyages</i> n°98, 16 octobre 1898, disponible sur Gallica, Bibliothèque Nationale de France (URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1045720/f318.image).
	URL	http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/625/img-6.jpg
	Fichier	image/jpeg, 152k
	Titre	Image 7 :
	Légende	Anonyme, « Auto-locomoteur aérien à grande vitesse », 1879, disponible sur le site du Centre d'Etude de l'Expression, propriétaire de la collection Sainte-Anne (URL : http://www.centre-etude-expression.com/galerie-virtuelle/anonyme-france/). Tous droits réservés.
	URL	http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/625/img-7.jpg
	Fichier	image/jpeg, 140k
	Titre	Image 8 :
	Légende	Anonyme, « Un combat aérien », chromo Vieillemand de la collection Jean-Michel Arnold, sans date, reproduit in Guillemette Racine, <i>L'An 2000 vu par nos grands-pères</i> , Paris : Éditions du Laveur, 1999, p. 138-139. Tous droits réservés.
	URL	http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/625/img-8.jpg
	Fichier	image/jpeg, 4,0M
	Titre	Image 9

	Légende	Jean Perdrizet, deux documents sans titre (dont, à droite, « Un robot ouvrier qui voit les formes par coupes de vecteurs en étoile »), sans date, galerie Christian Berst (URL : www.christianberst.com/fr/artiste/perdrizet.html). Tous droits réservés.
	URL	http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/625/img-9.jpg
	Fichier	image/jpeg, 264k
	Titre	Image 10 :
	Légende	Robert Gibson Jones, couverture d' <i>Amazing Stories</i> illustrant un récit de Richard S. Shaver, juin 1947. Tous droits réservés.
	URL	http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/625/img-10.jpg
	Fichier	image/jpeg, 196k
	Titre	Image 11 :
	Légende	Josep Baqué, sans titre, entre 1932 et 1967, reproduit in <i>Josep Baqué et son bestiaire</i> , Lausanne/Gollion : Collection de l'Art Brut /Infolio, 2014, p. 40. Tous droits réservés.
	URL	http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/625/img-11.jpg
	Fichier	image/jpeg, 344k
	Titre	Image 12 :
	Légende	Aloys Zötl, « L'Hyène (Canis Hyaena) », 1831, reproduit in Francès Victor, <i>Contrées d'Aloys Zötl</i> , Paris : Langlaude, 2011, p. 9. Tous droits réservés.
	URL	http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/625/img-12.jpg
	Fichier	image/jpeg, 76k
	Titre	Image 13 :
	Légende	Fletcher Hanks, planche tirée de <i>The Super Wizard Stardust</i> , 1940, reproduite in Hanks Fletcher, <i>I Shall Destroy All the Civilized Planets</i> , Seattle : Fantagraphics, 2007, p. 43. Tous droits réservés.
	URL	http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/625/img-13.jpg
	Fichier	image/jpeg, 196k
	Titre	Image 14 :
	Légende	« Prophet » Royal Robertson, « The Giant Destruction Ray », vers 1974-1997, reproduit dans la pochette de l'album de Sufjan Stevens, <i>The Age of Adz</i> , 2010, inspiré des dessins de Royal Robertson. Tous droits réservés.
	URL	http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/625/img-14.jpg
	Fichier	image/jpeg, 436k
	Titre	Image 15 :
	Légende	Hélène Smith, « Paysage ultra-martien », 1896, collection Flournoy, Genève, reproduite in <i>Art spirite médiumnique et visionnaire</i> , Paris : Hoëbeke, 1999, p. 142-143. Tous droits réservés.
	URL	http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/625/img-15.jpg
	Fichier	image/jpeg, 96k
	Titre	Image 16 :
	Légende	Steven C. Harvey, « Family Dino-Cart », 2007 reproduit sur le site du marchand d'art anglais Harris Lindsay (URL : http://www.harrislindsay.com/fairs-exhibitions/now-&-then-2012/8). Tous droits réservés.
	URL	http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/625/img-16.jpg
	Fichier	image/jpeg, 96k
	Titre	Image 17 :

Légende	Glenn Brown, « The Loves of Shepherd, after Tony Roberts », 2000, Collection Nouvion-Rey (URL : http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/glenn-brown/glenn-brown-explore-exhibition/glenn-brown-room-1). Tous droits réservés.
URL	http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/625/img-17.jpg
Fichier	image/jpeg, 184k
Titre	Image 18 :
	Légende
	Exemple de <i>space painting</i> exécuté en une minute par Brandon McConnell, 2012, (URL : https://penningtonplanetarium.wordpress.com/2013/11/14/make-your-own-spray-paint-space-painting-in-one-minute/). Tous droits réservés.
URL	http://journals.openedition.org/resf/docannexe/image/625/img-18.jpg
Fichier	image/jpeg, 144k

Pour citer cet article

Référence électronique

Jérôme Dutel, « De quelques branches bizarrement tordues : la science-fiction et le dessin dans les œuvres d'Alphonse Eugène Courson, Jean Perdrizet, Fletcher Hanks Senior et Richard Sharpe Shaver », *ReS Futuræ* [En ligne], 5 | 2015, mis en ligne le 01 mai 2015, consulté le 14 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/resf/625> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/resf.625>

Auteur

Jérôme Dutel

PRCE à l'IUT de Roanne, Université Jean Monnet Saint-Etienne, docteur en littérature comparée et membre titulaire du CELEC (Centre d'Etudes sur les Littératures Etrangères et Comparées - EA 3069), membre de l'équipe « Expressions et littératures populaires », rattachée au CIEREC (Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine - EA 3068), du CERLI, de la SFLGC et de la LPCM. Sa thèse (2007, sous la direction de Laurent Mattiussi, Université Jean Moulin Lyon III) s'intitule « *Fictions linguistiques et linguistique-fiction : Un essai de définition à partir de La Grande Beuverie* (1938) de René Daumal, *Nineteen Eighty-Four* (1949) de George Orwell et *The Langagues of Pao* (1957) de Jack Vance ». Ses recherches portent sur les littératures de l'imaginaire (fantastique, *fantasy*, science-fiction, utopie, conte), la littérature populaire, XIX^e-XX^e-XXI^e siècles, les domaines anglo-saxon et roman (italien, espagnol et français), ainsi que sur les fictions linguistiques et la linguistique-fiction, les théories linguistiques, la philosophie du langage. Il travaille également sur la novélisation et les récits interactifs, de même que sur la bande dessinée et roman graphique, les rapports entre l'illustration et le texte, entre l'art contemporain et l'écriture