



## LES CACOMORPHIES DE JEAN LECLERCQ

Sur la table, un amoncellement de feuilles de papier et de cartons. Ces supports de tailles diverses montrent des compositions violemment colorées sur lesquelles des héros célèbres ou méconnus se déclinent en d'invraisemblables avatars. Le visage de Lambique présente une tuméfaction monstrueuse quand celui de Donald Duck paraît avoir été pressé entre les mâchoires d'un étou. On ne sait trop par quel prodige la tête de ce moustachu patibulaire vissée sur un cou cylindrique s'articule sur son buste demeuré hors champs ; dans le coin opposé, une bulle flotte dans le vide et déclame cette improbable sentence : « Seriez-vous, madame, gagnée par les idées des anarchistes ? »

Les déformations anatomiques outrancières, l'affranchissement complet par rapport aux règles de la perspective, le déséquilibre extrême des compositions, les phylactères désolidarisés de leur locuteur, la manière étrange dont les mots sont agencés à l'intérieur des bulles jusqu'aux supports découpés de guingois sont autant de provocations à l'encontre de la notion de savoir-faire. Jean Leclercq produit des cacophonies visuelles ou plus justement – pour reprendre le néologisme forgé par Livio Bellei et Fabrice Leroy – des cacomorphies<sup>1</sup>. Cette œuvre s'inscrit pleinement dans un courant qui irrigue les arts plastiques depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Faisant suite aux Incohérents, à Dada et aux croquis foutraques de David Shrigley, les dessins de Jean Leclercq balayent les certitudes et rendent caducs des critères tel le « bien dessiné ». Associés à la mouvance de l'art brut, ils montrent avec éloquence que les créations les plus remarquables n'empruntent pas nécessairement les voies balisées, mais peuvent fleurir le long des chemins de traverse.

1 Livio Bellei et Fabrice Leroy, *Pierre La Police : Une esthétique de la maltaçon*, Paris, Serious Publishing, 2019, p. 11.

On observe un renversement des valeurs qui rappelle aussi les mangakas associés au mouvement Heta-uma. Teruhiko Yumura, Emiko Shimoda ou Suzy Amakane proclament que la complaisance dans le « mauvais » constitue la voie royale pour accéder à la quintessence du « bon ». À l'instar de leurs cousins français Olivia Clavel ou Charlie Schlingo, les constructions scénaristiques branlantes se doublent d'une réappropriation plus qu'approximative d'esthétiques issues de la bande dessinée populaire. Un semblable esprit punk irrigue l'œuvre de Jean Leclercq : absence de « professionnalisme » dans l'exécution, glorification du bricolage et de la dysharmonie, immaturité jubilatoire. Aux antipodes de tout infantillisme, ses dessins sont néanmoins porteurs d'une « pulsion d'enfance » ; ils réactivent cette formidable énergie qui nous a tous habités lorsque nous tentions de refaire une couverture de *Mickey Parade* ou une case de *L'Affaire Tournesol*. À l'âge adulte, la fascination exercée par une œuvre s'envisage souvent dans un rapport d'altérité, elle est un objet qui nous dépasse par ses qualités exceptionnelles et qu'il convient de fétichiser ; l'enfant, au contraire, tendra à faire corps avec l'œuvre admirée qu'il prolonge et réinterprète.

Lorsque Jean Leclercq redessine le maire de Champagnac, Philip Mortimer ou Captain America, il convoque dans un même élan le connu et l'inconnu, induit une tension singulière entre familiarité rassurante et déconcertante incongruité. Les reprises de « Jailhouse Rock » par Eilert Pilarm, de « Yesterday Once More » par les Shaggs ou de « Girls On Film » par Wesley Willis déstructurent l'œuvre source pour produire des chansons littéralement inouïes, Jean Leclercq recycle le catalogue mythologique du neuvième art pour faire naître des images *inoues*.

La bande dessinée s'incarne le plus souvent sous la forme d'agglomérats de

visnettes que le lecteur est tenu de décrypter pour saisir pas à pas le récit qui les surdétermine. Toutefois, ce lecteur est aussi un regardeur insatiable, sur-stimulé visuellement, qui au fil de ses découvertes enrichit toujours davantage sa bibliothèque mentale d'images. Pareillement, l'œuvre de Jean Leclercq s'assimile à un travail d'encyclopédiste. Avouant ne jamais lire les bandes dessinées qui lui servent d'inspiration, il se livre à un patient travail de scrutation, sélectionnant avec minutie l'image qui sera ensuite redessinée. Il l'extrait du flux continu dans lequel elle était originellement inscrite, la réinvente et lui fait subir un notable changement d'échelle. Toutefois, ces icônes décontextualisées sont réalisées par centaines pour produire une nouvelle déflagration visuelle. La traditionnelle lecture case par case fait place à un processus d'appréhension aléatoire des images au milieu desquelles le regard est invité à vagabonder.

L'œuvre de Jean Leclercq est profondément instable, perpétuellement tiraillée entre des pôles opposés : le continu et le discontinu, la maîtrise et la maltaçon, le recopiage et l'inventivité débridée, l'hommage et la farce. Cette situation d'inconfort conceptuel, qui ruine toute tentative pour assigner à ces créations un statut définitif, produit un court-circuit. Le spectateur n'a dès lors plus d'autre choix que de s'abandonner à la plus essentielle des émotions : le rire. Un rire dénué de toute distance ironique, générateur d'empathie – dont Angelo Fortunato Formigini affirmait qu'il est « la plus haute manifestation de la pensée philosophique<sup>2</sup> ».

LEWIS COTTEGE

2 Angelo Fortunato Formigini, *Filozofia del ridere. Note ed appunti*, Bologne, CLUEB, 1989, p. 82.



## JEAN LECLERCQ'S VISUAL CACOPHONIES

On the table, a mess of papers and cardboard. Brashly colored compositions of all sizes depict the crude avatars of celebrated or unsung heroes. Lambik's face is grossly swollen, while Donald Duck's appears to have been flattened between the jaws of a vise. It defies understanding how Lambik's sinister mustached head and cylindrical neck might be attached to his torso, which is outside the frame; in the opposite corner a bubble floats against an empty backdrop, with the unexpected words: "Madame, would you be swayed by the anarchists' ideas?"

Each element of Leclercq's art challenges traditional conceptions of artistic skill: the exaggerated anatomical distortions, the complete departure from rules of perspective, the striking imbalance of the compositions, the speech bubbles disconnected from the speakers, the oddly constructed dialogue in the bubbles, and the crooked edges of the cardboard. Leclercq creates visual cacophonies or, perhaps more aptly – to use a French-language neologism coined by Livio Belloï and Fabrice Leroy that denotes the "badly-drawn" or discord with the iconic – *cacomorphies*.<sup>1</sup> The work falls squarely within a fertile current that has influenced the fine arts since the end of the 19th century. In the tradition of the Incoherents, Dada and the chaotic sketches of David Shrigley, Jean Leclercq's drawings sweep away certainties and render obsolete classifications like "well-drawn." As part of the outsider art movement, his works eloquently demonstrate that the most remarkable pieces don't necessarily take the beaten path, but may flourish along the backroads.

<sup>1</sup> Livio Belloï and Fabrice Leroy, *Pierre La Police: Une esthétique de la maladroite*. Paris: Serious Publishing, 2019, p. 11.

We find an inversion of values reminiscent of the mangakas associated with the Heta-uma (good but bad) movement. In the work of Teruhiko Yumura, Emiko Shimoda and Suzy Amakane, indulging in the "bad" is the best route to the essence of what is "good." Like Leclercq's French counterparts Olivia Clavel or Charlie Schlingo, ramshackle narrative constructions are coupled with a loose reprise of mainstream comics aesthetics. A similar punk ethos underlies Leclercq's work: the absence of "professionalism" in its execution, the glorification of a makeshift and dissonant aesthetic and an unabashed immaturity. But his drawings are far from juvenile; they are rather a vehicle for a childish impulse, reigniting the wonderful energy that we all tapped into when trying to redraw a *Micky Parade* cover or a panel from *The Calculus Affair*. As adults, the fascination a work holds for us often emanates from its otherness – it is an object whose unique qualities overwhelm us, something we fetishize; the child, on the other hand, tends to become one with the work in question, to broaden and reinterpret it.

When Jean Leclercq redraws the Mayor of Champignac, Phillip Mortimer or Captain America, he evokes at once the known and the unknown, creating a tension between reassuring familiarity and disconcerting incongruity. Much as covers of "Jailhouse Rock" by Ellert Pilarn, "Yesterday Once More" by the Shaggs or "Girls On Film" by Wesley Willis deconstruct the original work to create songs that have truly never been heard before, Leclercq recycles the comics canon into images no one has ever seen before.

In comics we usually find groups of vignettes that the reader must decipher to slowly unravel a larger story that predetermines each part. However, the reader is also an insatiable "viewer," visually overstimulated,

adding to their mental library of images as they go. In this process, the work of Jean Leclercq becomes a labor of encyclopedic proportions. Admitting to never having read the comics that serve as his inspiration, Leclercq devotes himself to a patient work of scrutinizing, meticulously selecting the image that will then be redrawn. He then extracts it from the continual flux, reinvents it and submits it to a significant change of scale. This process yields decontextualized icons by the hundreds – a new visual explosion. Traditional panel-by-panel reading gives way to a process of erratic understanding of the images, one in which the eye is invited to roam free.

The work of Jean Leclercq is highly volatile, pulled perpetually in opposite directions by opposing forces: the continuous and the discontinuous, the masterful and the poorly crafted, transcription and unbridled transformation, homage and farce. This state of conceptual unease, which thwarts all attempts to assign a definite status to the works, produces a short circuit. The viewer thus has no choice but to let themselves give in to the most essential of emotions: laughter. It is a laughter devoid of ironic distance, creating an empathy that Angelo Fortunato Formigini affirms as being "the highest form of philosophical thinking."<sup>2</sup>

ERWIN PERAZZINI

<sup>2</sup> Angelo Fortunato Formigini, *Filosofia del ridere. Note ed appunti*. Bologna: CLUEB, 1989, p. 82.