

nicolas ballet l'empire de la douleur: le surréalisme noir de johanna went et dame darcy

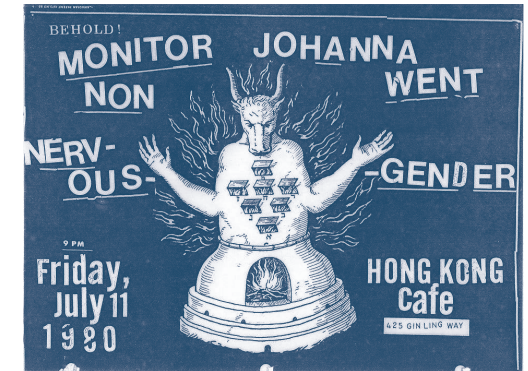


Johanna Went, Hollywood studio, 1982
Photographie: Elisa Leonelli

Évaluant au sein des scènes bruitistes et punks des États-Unis depuis les années 1970, l'artiste Johanna Went produit des performances chaotiques, documentées dans le manuel de la culture industrielle dès 1983, aux côtés de groupes emblématiques du genre, comme Cabaret Voltaire, SPK et Throbbing Gristle. Les expérimentations sonores déployées par les principaux acteurs du mouvement trouvent quelques points communs avec la façon dont Johanna Went recycle sur scène des objets trouvés et crée ses costumes pour concevoir un monde onirique composé de sons stridents et de personnages inventés. Tout comme le groupe américain Suckdog sème la confusion avec la dessinatrice et musicienne Dame Darcy dans des performances subversives, dont le projet se résume davantage à une catharsis par le non-sens et le grotesque qu'à une déconstruction des sociétés de contrôle pensée par les premiers collectifs de musique industrielle, qui se plaçaient eux-mêmes dans le prolongement des théories de William S. Burroughs et de sa «révolution électronique¹».

Johanna Went et Dame Darcy reconduisent cependant aussi les problématiques féministes radicales de certaines performeuses industrielles à travers des œuvres qui adaptent certains aspects des écrits de Lewis Carroll dans des pratiques artistiques croisées: la performance, la musique, le cinéma et le dessin que ces artistes tentent de renouveler en prenant leurs sources dans les utopies modernistes de la première partie du XX^e siècle, le surréalisme en particulier.

«**Mound Builders²**»: les mondes décousus de Johanna Went
Après avoir présenté plusieurs performances en compagnie de Tom Murrin dès le milieu des années 1970, avec les groupes de théâtre d'improvisation Para-Troupe et World's Greatest Theater Company, Johanna Went s'installe à Los Angeles en 1977 où elle est rapidement identifiée par la scène punk du centre-ville.



Tract pour une soirée de concerts avec Monitor, Johanna Went, Monitor, Non et Nervous Gender au Hong Kong Cafe de Los Angeles, le 11 juillet 1980.
Conception graphique: Michael Uhlenkott

Ses spectacles se situent au croisement de diverses pratiques artistiques et attirent dès la fin des années 1970 un public tout aussi varié, issu aussi bien du monde de l'art et de la mode, que celui du punk lorsqu'elle se produit dans des clubs alternatifs comme le Hong Kong Cafe. Ses performances chaotiques sont composées de chants et de cris indiscernables, de musique improvisée, de transformations vestimentaires aléatoires à partir de costumes fabriqués dans des matériaux recyclés, tout comme les parties d'animaux qui occupent la scène et les accessoires, souvent détruits. Les costumes de Johanna

1. Voir William S. Burroughs, *Révolution électronique* [1971], trad. de l'américain par Sylvie Durastanti, Paris, Éditions Hors Commerce, 1999.

2. D'après le titre composé par Johanna Went pour *Hyena* (Posh Boy, 1982, disque 33 tours).

Went comprennent un vaste éventail d'éléments bricolés quelques heures avant chaque spectacle. La plupart sont fabriqués à partir de débris trouvés dans la rue: des poupées gonflables et des *sex toys* récupérés dans des bennes à ordures, des rouleaux de plastique et de tissu, du carton, des collants rembourrés, des poupées et des peluches cousues sur des tabliers ou des ponchos rudimentaires qui transforment le corps de Johanna Went lorsqu'elle passe d'un personnage à un autre au milieu d'entrailles récupérées le matin même dans un marché local. En interagissant avec ces objets apparemment inanimés, Went canalise quelque chose qui n'existe pas dans l'expérience ordinaire et qui ne se prête peut-être pas à une pensée critique cohérente.

Souvent, explique-t-elle, les costumes deviennent des personnages; mes costumes sont très vivants pour moi. Au milieu d'un spectacle, j'ai toujours l'impression que tel accessoire ou tel objet veut vraiment être vu. J'ai l'impression que je ne suis pas seule sur scène, qu'ils font autant partie du spectacle que moi³.

Certains de ses accessoires expulsent du faux sang à partir de membres amputés composés de boyaux de saucisse et de farine d'avoine. Si ses performances mettent en scène une esthétique macabre, Johanna Went intègre aussi à ses actions l'humour par le grotesque dans *Boxing Knife* (1984). Composée de personnages en jersey sans tête et dotés d'organes génitaux parodiant les sculptures en bronze que Robert Graham avait réalisées pour décorer les stades officiels de Los Angeles pour les Jeux olympiques d'été de 1984, cette performance met en scène un vagin disproportionné duquel Johanna Went

extrait des tampons géants usagés qu'elle lance sur le public à la fois médusé et amusé.

Les provocations de l'artiste testent ici les seuils de tolérance affective de l'individu face à des situations irrationnelles, voire insoutenables, à travers des éléments gores montrés sur scène et les cris et gesticulations de Johanna Went sur fond de boucles électroniques stridentes, de sons de saxo, et de percussions produites par d'autres objets trouvés. D'après l'artiste:

Mon idée est de créer une performance qui a une qualité onirique. Je veux faire vivre aux spectateurs une expérience personnelle. Souvent, les images sortent de moi et je ne sais pas de quoi il s'agit sur le moment. Ce n'est jamais rationnel⁴.

Cette expérience se manifeste également dans le champ de la vidéo avec la performance que Johanna Went réalise pour le clip de Shirley Clarke, *The Box* (1984). Les performances de Went n'ont, selon elle, aucune signification hormis celle que le spectateur se fait à partir d'un monde composé de bruits et de créatures, «créant un pont spectaculaire sur le plan inconscient entre le langage et la compréhension⁵», toujours selon l'artiste, dans l'entretien qu'elle donne à Zora von Burden pour son ouvrage *Women of the Underground Art*.

Le théâtre de l'absurde, les accessoires grotesques et démesurés (un jeu de dés géants, des organes génitaux gigantesques animés) et la cacophonie visuelle du monde rêvé par Johanna Went, que l'on surnomme rapidement la «hyène de la performance» en raison de son premier album *Hyena* (1982), dont le photomontage de la pochette rappelle celui de la photographe italienne



Johanna Went, *Hyena*,
Posh Boy Records, disque 45 tours, 1982



Wanda Wulz, *Io + gatto* [Moi + chat],
épreuve à la gomme bichromatée, 1932

Wanda Wulz au début des années 1930⁶, sont autant d'éléments pouvant faire penser aux environnements de Lewis Carroll qui attachait lui-même une importance particulière aux animaux dans ses récits – animaux qui pouvaient aussi se référer à des personnes humaines et réelles. Une comparaison qui se limite cependant au contexte différent dans lequel évolue Johanna Went, puisque son humour grinçant et ses trances bruitistes s'orientent davantage vers une libération des mœurs relative au féminisme radical des années 1970 et 1980. L'utilisation de tampons usagés, même fictifs, renvoie à ceux, bien réels cette fois-ci, que Judy Chicago et Cosey Fanni Tutti avaient utilisés dans leurs propres œuvres pour démystifier une partie de l'expérience de la vie des femmes,

6. L'aspect polymorphe du portrait, mi-femme, mi-animal, renvoie en effet à l'autoportrait *Io + gatto* que réalise Wanda Wulz en 1932, source d'inspiration pour le visuel apposé sur la couverture du numéro 44 de la revue de science-fiction *Lunatique* (1969).

souvent réprimée. En 1983, Cosey Fanni Tutti, qui avait déjà infiltré l'industrie du sexe pour subvertir le regard masculin à travers ses activités de mannequin et d'actrice pornographique, affirme que c'est «un tabou de montrer ou même d'admettre que n'importe quelle femme utilisait un tampon ou même allait aux toilettes⁷».

Si l'œuvre de Cosey Fanni Tutti constitue un modèle pour une nouvelle génération de musiciennes industrielles au cours des années 1980 dans la façon dont elles confrontent à leur tour les hommes à une violence exacerbée, habituellement employée sur scène par les groupes masculins, Johanna Went affronte quant à elle volontairement l'ambiance machiste entretenue par le public, notamment lorsqu'elle joue en première partie de concerts punks (Black Flag, The Germs ou Fear).

7. Cosey Fanni Tutti, *Time to Tell*, Flowmotion, 1983, cassette audio.

3. Johanna Went dans Zora von Burden, *Women of the Underground: Art. Cultural Innovators Speak for Themselves*, San Francisco, Manic D Press, 2012, p.98.

4. *Ibid.*, p.97-98.
5. *Ibid.*, p.99.

Le performer Ron Athey se rappelle «comment Went a créé un impact viscéral sur un public punk, généralement “macho”, en commençant par un choc et en évoluant rapidement vers des combinaisons comiques et rituelles entre le son, la performance et l'utilisation inventive de matériaux trouvés. Went évitait les moments calmes jusqu'à la fin de sa performance⁸». Les actions de Johanna Went constituent à leur tour une tradition performative qui trouvera son prolongement dans le projet Suckdog de Lisa Carver, figure emblématique de la scène underground américaine, qui sera rejointe dès le début des années 1990 par Dame Darcy, dont le parcours initial dans les domaines du cinéma et du dessin témoignait déjà d'une grande influence de l'œuvre de Lewis Carroll.

Dame Darcy: *The Devil Made Her Do It*⁹

Les performances de Lisa Carver traitent du problème de la misogynie par l'emploi singulier d'une féminité qui s'infiltre dans des performances chaotiques, qui se manifestent notamment à travers les «opéras porno-sociaux» réalisés avec Jean-Louis Costes dès 1988 – et dont les décors sont conçus par l'artiste française Anne Van der Linden. Contrairement à certains groupes de l'époque qui refusent la participation de musiciennes au sein de leur projet, les actions de Carver intègrent de nombreuses intervenantes dans son propre projet, Suckdog:

J'ai essayé d'imaginer deux hommes en train de faire ce genre de musique. Je pense que cela aurait été impossible.

8. Dominic Johnson, «Introduction: Towards a Moral and Just Psychopathology», dans *id.* (éd.), *Pleading in the Blood: The Art and Performances of Ron Athey*, Chicago, The University of Chicago Press, 2013, p. 10-41, ici p. 24.

9. Titre du disque 45 tours de Dame Darcy édité par Stickshift Records en 1994.

Suckdog devait être une femme. [...] J'ai collaboré avec certains hommes que j'admirais, mais Suckdog – sa création, son esprit – était entièrement féminin. [...] Bien sûr, nous n'étions pas féminines au sens traditionnel du terme – douces, attentives, ou délicates: des caractéristiques extérieures perçues par les hommes. Nous étions féminines de l'intérieur, à partir de ce que NOUS étions. Nous vivions dans une société patriarcale, donc lorsque nous affirmions nos croyances, notre existence sans filtres et sans contexte, cela semblait inhabituel. Ça ne semblait pas VALIDE. Nous n'avons pas ESSAYÉ de l'être dans un monde masculin. Nous n'avions aucun intérêt à suivre un modèle prédéfini¹⁰.



Dame Darcy, *The Devil Made Her Do It*
Stickshift Records, disque 33 tours, 1994

Il ne s'agit pas pour Carver de reproduire les mêmes schémas musicaux et performatifs établis depuis les années 1960 par des artistes hommes, mais de proposer une alternative, un espace créatif pour les femmes dans l'expérimentation sonore et visuelle. La violence employée dans les performances de Carver sert à la fois de catharsis et de résistance face à une hypocrisie généralisée. Cette dissidence sonore et visuelle

10. Lisa Carver, correspondance de l'auteur avec l'artiste, 10 décembre 2016.

se consacre moins à lutter contre l'emprise des médias de masse qu'à tenter de déjouer toutes formes de tabous sociaux et moraux:

Nous nous battions tous contre l'hypocrisie à notre manière: il s'agissait de prendre la pire figure, l'épouvantail, un meurtrier par exemple. Personne ne veut se comparer à ce type de profil. Notre économie est pourtant construite sur une forme d'esclavage, d'enlèvement et de torture au travail. Sans même parler de la façon dont les femmes sont traitées! En incarnant le rôle du méchant dans nos performances ou dans nos paroles, nous tenions un miroir¹¹.

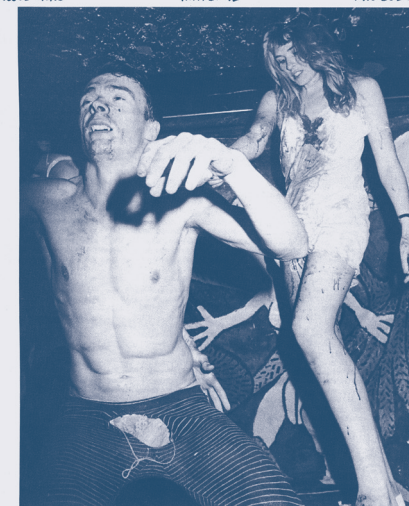
Les performances de Carver et de Costes avec Suckdog invitent les femmes à prendre possession de la scène à travers des interventions désordonnées et dynamiques, tout en renversant les codes agressifs traditionnellement employés par les performers masculins, notamment lorsque Dame Darcy rejoint le groupe pour la tournée «Freak Show» de 1992, comme peut en témoigner la couverture du numéro 9 du zine de Lisa Carver, *Rollerderby*. Dave McGurgan avait assisté à la performance de Philadelphie en présence de Darcy:

Les filles chantaient une chanson qui contenait le refrain "Si tu m'aimes, pourquoi ne pas me baiser tout de suite?" Darcy et Lisa se jetaient ensuite sur tous les hommes en vue. [...] C'était incroyable de voir un groupe d'hommes voyeuristes se transformer en mauviettes qui ne pouvaient pas supporter les assauts d'une femme. Avec ce renversement des rôles sexuels qui se déroulait sous mes yeux, j'ai soudainement eu un aperçu de ce que pouvait être le quotidien d'une femme dans une société agressive dominée par les hommes, forcée à se livrer à des actes sexuels ou à faire des efforts dans sa façon de s'habiller pour sortir¹².

Ces actions s'insurgent contre le *statu quo* entretenu par le modèle patriarcal contemporain et constituent

11. *Ibid.*

12. Dave McGurgan, «Philadelphia, PA», dans L. Carver, *Suckdog: A Ruckus*, autoédité, 2017, p. 80.



Lisa Carver (éd.), *Rollerderby*, n°9, hiver 1992
Jean-Louis Costes et Dame Darcy en couverture

une dissidence qui trouve, au même moment, un écho dans le parcours de Dame Darcy, mais à travers un univers différent, empreint de l'influence explicite de Lewis Carroll:

À l'âge de 9 ans, j'ai reçu un livre regroupant toutes les œuvres complètes de Lewis Carroll, *Alice de l'autre côté du miroir*, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, tous les poèmes et chansons, ainsi qu'une anthologie des différents illustreurs et des photos de la véritable Alice. Le fait de lire ces œuvres plusieurs fois et de redessiner les images pour étudier un style fantaisiste a eu un impact sur mes illustrations pour toute une vie et m'a montré comment m'inspirer des rêves et du surréalisme pour créer mes propres œuvres. Ce livre et la série du *Magicien d'Oz* du début des années 1900 ont éveillé mon cerveau en développement qui était désormais capable de puiser dans mon subconscient à tout moment afin de le reproduire dans le champ de l'écriture et de l'illustration¹³.

13. Dame Darcy, entretien de l'auteur avec l'artiste, novembre 2022.

Bien qu'elle soit surtout connue pour la série de bandes dessinées néo-victoriennes *Meat Cake*, Dame Darcy a également investi les domaines de la musique, du cabaret, de la sorcellerie et du cinéma. Elle suit les cours du réalisateur américain George Kuchar lors de ses études au San Francisco Art Institute au début des années 1990 et commence à créer ses propres films. Darcy intervient aussi en tant qu'actrice dans les films expérimentaux de ses proches: on peut citer par exemple *Risque Reverie* de E. Steven Fried en 1996 et *Rest in Peace* de Rachel Amodeo en 1991, dont l'affiche conçue par Darcy témoigne bien de pratiques artistiques variées qui investissent à la fois les domaines du graphisme, de la bande dessinée, de la photographie et du cinéma.



Dame Darcy dans *Rest in Peace* de Rachel Amodeo
1991, vidéo, noir et blanc, son, 13 min

Empire of Ache

Dame Darcy est aussi au centre du court-métrage (*The Elaborate Empire of Ache* [L'Empire (élaboré) de la douleur]) pensé par la musicienne et réalisatrice Lisa Hammer, qui joue à l'époque dans ses groupes Requiem in White puis Mors Syphilitica. Un film muet largement influencé par l'univers de Maya Deren et par le cinéma expressionniste allemand des années 1920, et dont le synopsis révèle l'empreinte évidente de Lewis Carroll: «Appréciez les dessous de Dame Darcy et buvez l'élixir de la création cinématographique underground!» Dame Darcy incarne ici le personnage de Clara One-Arm, une jeune femme enfermée dans sa chambre et tourmentée par un trio de marionnettes, un fantôme de son passé et une infirmière équipée d'une aiguille monstrueuse.

Après avoir nargué le trio de marionnettes, Clara est confrontée à un spectre qui lui parle des créatures qu'elle distingue depuis sa fenêtre. Elle lui dit, par des systèmes d'intertitres: «J'avais l'habitude de faire appel à leurs âmes... Mais ils sont désormais écorchés vifs en tous points.» On apprendra dans le générique qu'il s'agit de son propre fantôme. Clara est ici prise d'un léger doute face à ce personnage intrigant qui lui parle d'une sombre histoire de vaccin et de daltonisme, ce qui a tendance à la terroriser, surtout lors de l'arrivée d'une infirmière un peu étrange sortant tout droit de la salle des chaudières. Clara tente de s'enfuir, mais n'échappe pas à la piqure de l'infirmière. Elle se réveille dans un état second, dans sa chambre, au sein de laquelle elle découvre sous une cloche un repas là encore un peu particulier, puisqu'un morceau de viande s'anime pour lui apprendre que ses yeux ombragés semblent être marqués par la fièvre et que l'endroit dans



Lisa Hammer, (*The Elaborate*) *Empire of Ache*
1996, film Super 8, couleur, son, 9 min
Affiche dessinée par Dame Darcy

lequel elle se trouve ne fait qu'aggraver son mal-être psychique et physique. Le petit morceau de viande lui propose ainsi de s'échapper par une porte qui semble être dessinée au mur, pour ne plus croiser le chemin de l'infirmière et des trois créatures qui la tourmentent: une porte minuscule qui rappelle celle que Lewis Carroll dépeint dans *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*. Mais un nouveau personnage sort de cette porte pour faire apparaître des musiciens farfelus et franchement inquiétants, qui réussissent à faire danser Clara. Ce même groupe va l'aider à s'échapper définitivement de sa chambre tandis que l'infirmière fait une nouvelle apparition et se fait attaquer par l'un des musiciens, ce qui réjouit l'ensemble des autres personnages en clôture du court-métrage – aujourd'hui conservé dans les réserves du Getty grâce au projet « Joanie 4 Jackie », réseau de réalisatrices alternatives conçu par la cinéaste Miranda July.

Avec *(The Elaborate) Empire of Ache*, Dame Darcy rappelle qu'elle voulait « créer un rêve avec Lisa Hammer: un lieu cauchemardesque fait de fantaisie. Un endroit où la jeune fille torturée explorerait le monde des drogues, après avoir été tourmentée par des marionnettes et après avoir reçu une injection de poison par une infirmière psychotique. Grâce à ses amis et à la vie créative qu'elle menait dans ce monde imaginaire, elle a pu s'échapper¹⁴ ». Les décors (comme le lit en carton peint), les costumes et la mise en scène ont été conçus par Lisa Hammer et Dame Darcy avec l'aide du peintre et photographe Rustyn Birch, pour tourner l'ensemble du film dans un espace new-yorkais, le Kasbah, dans lequel l'actrice et la réalisatrice ont pu trouver des

costumes et des vêtements datant de l'ère victorienne. La mise en scène de personnages évoluant au milieu de décors disproportionnés et dans des situations étranges – renforcées par les sonorités électroniques expérimentales de Lisa et Eric Hammer – crée un monde troublant pour le regardeur qui souhaiterait obtenir la moindre explication tangible. Lorsque le petit bout de viande indique



Melon-E, Queen Burr, Clara One-Arm et Little Clara (de gauche à droite), dans Lisa Hammer, *(The Elaborate) Empire of Ache*, 1996

la sortie à Clara, on s'attend à ce qu'elle sorte tout de suite de la salle, mais l'arrivée inattendue d'un nouveau personnage transforme l'état d'esprit de Clara qui passe d'une condition d'angoisse profonde à un état d'euphorie qui rappelle l'attachement que Lewis Carroll portait à la notion d'« inversion »: les personnages font en quelque sorte le contraire de ce

qu'on attend d'eux, ce qui a tendance à semer une certaine confusion dans le récit, dont la contradiction est ici aggravée par l'altération des drogues administrées par l'infirmière maléfique. L'ensemble de ces éléments trompent les habitudes de pensée traditionnelle du regardeur, confronté à des scènes où le non-sens prend le dessus, qui seront ensuite dessinées par Dame Darcy. La façon dont elle transcrit par le dessin les différents personnages du film montre combien sa pratique d'illustratrice est importante, et ce depuis le début de sa carrière.

Meat Cake

Dame Darcy avait déjà créé un surréalisme noir à travers les scènes fantasques et l'esthétique sombre de son comics *Meat Cake* dès le début des années 1990. Elle photocopie à cette époque les premiers numéros de *Meat Cake* qu'elle agrafait à la main avant de faire le tour des magasins de BD de San Francisco pour les distribuer sur Haight Street, tout en placardant des affiches photocopiees du comics dans les rues de la ville. Dame Darcy rappelle ses premières motivations pour la création du comics dont le premier numéro sort officiellement en 1993:

J'ai appelé mon comics *Meat Cake* parce que la viande et les gâteaux sont les deux choses les plus décadentes à manger. Je voulais représenter un monde luxueux, si sombre et surréaliste, avec un tel excès qu'il en est malade. [...] Le fait que la plupart des films et des séries télévisées aient pour protagonistes des hommes blancs et hétérosexuels me répugnait et me mettait en colère. Les femmes n'apparaissent que lorsqu'il s'agissait de les objectiver sexuellement. [...] Quand j'étais enfant, Fifi Brindacier, Alice au pays des merveilles et Dorothy du *Magicien d'Oz* étaient des modèles pour moi: c'était le genre de fantaisie que je voulais créer. Cependant, tous ces personnages étaient des enfants. Ce qui en dit long sur la façon dont les femmes sont considérées dans le patriarcat, contrairement aux hommes,



Dame Darcy, *Meat Cake*, n°1, 1993

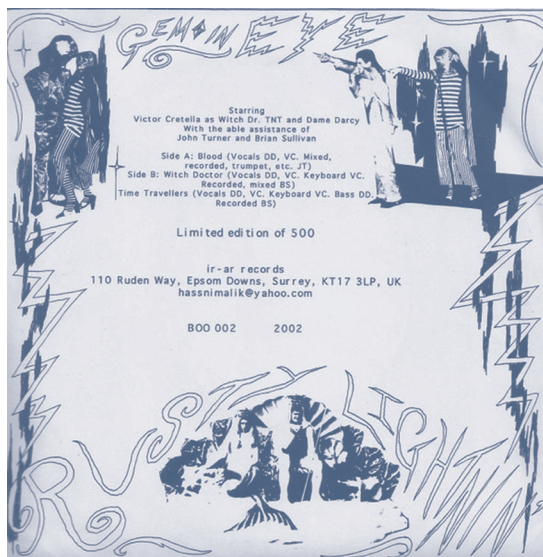
qui ne sont pas aussi autonomes lorsqu'ils sont enfants, puis le deviennent davantage à l'âge adulte. Les femmes sont plus libres et habilitées à être elles-mêmes quand elles sont enfants, jusqu'à ce qu'elles soient assez âgées pour être des objets sexuels. Ensuite, il est temps de s'inquiéter de ce que tout le monde pense de nous, de flipper sur notre désirabilité et de souffrir de troubles alimentaires. [...] Je voulais que mes personnages de comics représentent des femmes adultes, qui soient sexy, mais qui conservent la fantaisie et la liberté dont Alice, Fifi Brindacier et Dorothy ont pu profiter. J'ai donc créé *Meat Cake*, qui mettait en vedette toutes les filles: elles ont vécu des vies gaies, surréalistes, libres. Pleines de magie et de possibilités. Elles représentaient des parties fragmentées de ma personnalité réunies en un tout. Me sentant comme un monstre toute ma vie, j'étais obsédée par les spectacles de monstres de l'époque victorienne, et particulièrement par les jumeaux siamois¹⁵.

15. Dame Darcy, correspondance de l'auteur avec l'artiste, 22 juin 2017.

14. *Ibid.*



Gem In Eye, *Time Travellers Gem In Eye*, Ir-Ar Records, disque 45 tours, 2002



On retrouve donc de nombreux personnages différents dans *Meat Cake*, dont les jumelles siamoises gothiques Hindrance et Perfidia, figures emblématiques du comics, mais aussi Friend The Girl, logique, créative et farfelue qui ressemble à Louise Brooks ou à Joséphine Baker. Elle a pour animal de compagnie Scampi the Selfish Shellfish, une crevette surdimensionnée, bouillie et décapitée. Le personnage Strega Pez – qui est la représentation de Dame Darcy – travaille tout le temps, enchaînant les petits boulots : elle est née avec la gorge tranchée et parle à travers des Pez qui lui sortent de la gorge (et non avec des phylactères comme le reste des personnages). Wax Wolf est un voyou édouardien et un goujat qui est aussi un loup-garou fait de poils de loup et de cire. Richard Dirt et lui tentent de s'assassiner mutuellement à coups de couteau et de revolver. La sirène Effluvia quant à elle tire son nom des déchets qui s'échouent sur la plage : elle boit beaucoup et ne suit pas ce qu'elle considère comme les règles des terriens.

Elle a aussi l'habitude de séduire les marins et de voler leur or pour le rejeter dans l'océan, dont elle ne cesse de se soucier. Les autres histoires de *Meat Cake* sont de courts mélodrames gothiques sanglants à la Grand-Guignol, dans le style des contes de fées du début du siècle avec des personnages uniques, pouvant faire penser à des « penny dreadful », ces petits livres publiés sur du papier de qualité médiocre (semblables au pulp magazine) qui étaient populaires au Royaume-Uni au XIX^e siècle. L'univers de Dame Darcy apparaît également sur les pochettes de disque de groupes alternatifs comme The Ah Club, Cul de Sac et Phallocracy, ainsi que sur les productions de ses propres projets musicaux, folks et expérimentaux, témoignant là encore d'un intérêt pour des pratiques pluridisciplinaires, offrant à l'artiste autant de supports pour explorer les mondes parallèles qu'elle construit en partie en hommage à Lewis Carroll. Cette influence deviendra d'autant plus évidente avec le temps,

notamment lorsque Dame Darcy adapte *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir* dans la bande dessinée qu'elle publie pour le deuxième volume de la trilogie *The Graphic Canon*, qui réunit de nombreuses adaptations de grands classiques de la littérature internationale composées par des dessinateurs réputés¹⁶. Une référence pour Dame Darcy qui s'amplifie progressivement donc, tout comme son engagement féministe qui la pousse à représenter Trump sur le bûcher peu de temps avant son élection à coup de provocations médiatiques ; déclarations racistes et misogynes (« Grab 'em by the pussy »). Dame Darcy, tout comme Johanna Went dans le champ de la performance, dépeint ici les aspects les plus sombres de la société patriarcale américaine après avoir créé des mondes oniriques destinés à réenchanter le réel. Un réenchantement par la construction de réalités parallèles constituées de personnages loufoques et de situations étranges, altérées par les reproductions photocopiées de Dame Darcy et par les comportements subversifs et incohérents de Johanna Went sur scène qui ont jusqu'à présent évolué en marge de l'histoire officielle de l'art des années 1970, 1980 et 1990. Autant de pistes qui aident à réfléchir à des créations contemporaines qui présentent l'envers des promesses idylliques de la société américaine, en s'appropriant certains codes que Lewis Carroll avait conçus plus d'un siècle auparavant.

Cet article a été réalisé suite à une conférence donnée lors de la journée d'études « Lewis Carroll a-t-il une actualité dans l'art d'aujourd'hui ? » organisée par Barbara Forest (Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg), Fabrice Flahutez (Université Jean Monnet de Saint-Étienne) et Thérèse Willer (Musée Tomi Ungerer – Centre international de l'Illustration) à l'Auditorium des Musées de Strasbourg, le 24 novembre 2022. Je tiens à les remercier vivement pour m'avoir invité à participer à cet événement, conçu dans le cadre de l'exposition « SurréAlice. Lewis Carroll et les surréalistes » (19 novembre 2022 – 26 février 2023, Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg).

16. Voir Dame Darcy, « Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass (art/adaptation) », dans Russ Kick (éd.), *The Graphic Canon*, Vol. 2, New York, Seven Stories Press, 2012, p. 307-323.