

Le carnet d'Hessie, Galerie Arnaud Lefebvre, 28/05/2026

Charlotte Denoël

Résumé :

À partir du carnet récemment redécouvert d'Hessie, cette conférence propose une plongée dans l'univers matériel et intime de l'artiste jamaïcaine installée en France dans les années 1960. À travers fils, papiers, collages et objets du quotidien, il s'agira d'interroger la notion de « Survival Art », revendiquée par Hessie elle-même, ainsi que les liens entre textile, mémoire, temporalité et survivance. Croisant histoire de l'art, matérialité des supports, études de genre et intersectionnalité, cette intervention replacera l'œuvre d'Hessie dans le contexte des pratiques textiles féminines des années 1970 et des histoires coloniales dont les matériaux gardent la trace.

Bonsoir à toutes et à tous,

Je voudrais commencer par remercier Arnaud Lefebvre de m'avoir invitée ce soir, et surtout de m'avoir fait découvrir ce carnet d'Hessie.

Avant même de parler de l'artiste Hessie, j'aimerais parler de cet objet, celui-là même que vous avez sous les yeux.

Ce carnet à spirale, datant des années 1970, était conservé dans la demeure d'Hessie, où Arnaud Lefebvre l'a découvert. Hessie l'a intitulé le « cahier de dessin de Mummy ».

Il s'agit d'une sorte de journal intime de l'artiste, mais un journal où les matériaux remplacent le texte : boutons, fils, rubans, végétaux, emballages, cheveux, objets tranchants, fragments divers de la vie quotidienne.

Le carnet contient quarante-neuf collages, auxquels s'ajoutent quelques inscriptions manuscrites. Tous témoignent à leur manière de la pratique artistique d'Hessie, mais aussi de son histoire personnelle, de son environnement matériel et de son rapport au monde.

Les matériaux ont été collés sur la surface du papier à la manière d'un herbier. Avec le temps, ils se sont incrustés dans les feuilles, parfois jusqu'à laisser leur empreinte sur les pages voisines. Le support a absorbé les matières, réagi à leur présence, changé à leur contact. Le papier s'est transformé avec elles.

Arnaud Lefebvre emploie une très belle expression lorsqu'il écrit que matériau et support « s'engendrent mutuellement ». Je crois en effet que ce carnet montre quelque chose d'essentiel : la matière n'y est jamais passive. Elle agit. Elle produit des formes, des traces, des accidents. Et surtout, elle enregistre le temps.

Car avant d'être un document artistique, ce carnet est d'abord une chose matérielle.

Il possède un poids, un volume, une texture, des déformations, des fragilités. Le papier a vieilli, tout comme les matériaux. Certaines surfaces ont absorbé des traces de manipulation, de l'humidité, des poussières, des résidus organiques.

Et c'est précisément ce qui m'a frappée lorsque j'ai découvert cet objet.

Comme historienne de la matérialité des manuscrits médiévaux, j'ai l'habitude de travailler sur des objets qui enregistrent physiquement le temps. Les manuscrits ne conservent pas seulement des textes ou des images : ils conservent des traces de gestes. Les plis, les taches, les usures, les coutures, les déformations du support racontent des histoires d'écriture, d'usage, de circulation. Ce sont des objets vivants, dont la temporalité matérielle fait partie intégrante.

Le carnet d'Hessie me semble fonctionner de manière comparable. Il est un organisme matériel traversé par une temporalité longue.

Et cette question du temps me paraît absolument centrale pour comprendre l'œuvre d'Hessie.

Hessie Djuric, née Johnston sur l'île de la Jamaïque en 1933, développe dès les années 1970 un art qu'elle qualifie elle-même de « Survival Art ». C'est d'ailleurs le titre qu'elle donne à sa première exposition personnelle au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1975, à l'invitation de Suzanne Pagé.

Dans les notes rédigées à cette occasion par le critique Jean-Luc Verley, son œuvre est décrite comme un art de « traces précaires pour survivre », un : « Art de chacun et de tous - Art anonyme, Art de vivre et de survivre par-delà la bourrasque, par-dessus la démission. »

Cette notion de survie est fondamentale, et c'est elle qui servira de fil conducteur à ma conférence.

Elle est intimement liée à la biographie d'Hessie.

Hessie est une femme immigrée, déracinée, pauvre, longtemps marginalisée dans le monde de l'art, et dont les dernières années furent marquées par le handicap.

En 1954, elle quitte les Caraïbes pour New York, puis s'installe en France. En 1962, elle rejoint avec son mari, l'artiste monténégrin Dado, le moulin d'Hérouval, dans le Vexin, propriété de Daniel Cordier, ancien résistant et marchand d'art.

La famille vit dans des conditions matérielles précaires. Hessie s'occupe largement de la vie domestique et de l'éducation des enfants, tandis que son mari a une carrière artistique très active. Lorsqu'il lui reste du temps, elle crée, ou participe à des réunions féministes.

À partir des années 2000, un diabète mal soigné entraîne l'amputation de ses jambes.

Lors d'un entretien avec Arnaud Lefebvre, Hessie a brièvement évoqué les différentes formes d'exclusion auxquelles elle a été confrontée :

« Il y a plusieurs formes de racisme. Je trouve que le racisme contre le handicap est presque pire que celui contre la couleur de peau. »

Cette phrase est importante, car elle éclaire rétrospectivement son œuvre. Hessie s'est très peu exprimée sur celle-ci. Elle était très discrète sur sa pratique et ses engagements - je pense qu'Arnaud Lefebvre qui l'a bien connue pourra nous le confirmer.

En ouverture de son exposition au MAVP, Hessie avait ainsi tenu à faire figurer cette mention, rédigée par ses soins : « No man's land. L'artiste décline toutes responsabilités quant à son identité tant qu'à sa vie intime tant qu'aux déclarations à propos de son œuvre. »

Et pourtant elle a laissé avec son carnet une sorte de journal intime, de « chambre à soi », de « mythologies », qui parle, avec beaucoup d'humilité et de simplicité, de sa vie domestique, de son histoire, de sa pratique artistique.

Aujourd'hui, nous pouvons lire le travail d'Hessie à travers des outils critiques qui n'étaient pas encore théorisés dans les années 1970, notamment les études de genre et les approches intersectionnelles.

Le parcours d'Hessie permet en effet de penser l'articulation de plusieurs formes de marginalisation :

- femme artiste dans un milieu très masculin ;
- artiste d'origine caribéenne dans un récit de l'art contemporain français où les femmes noires restent largement invisibilisées ;
- femme pauvre, travaillant dans la sphère domestique ;
- enfin, femme handicapée dans les dernières années de sa vie.

Mais ce qui me frappe surtout, c'est la manière dont cette vulnérabilité devient chez elle une méthode de création.

Étant moi-même handicapée de naissance, je suis particulièrement sensible à cette capacité qu'a Hessie de transformer la fragilité en forme de survivance. Toute son œuvre consiste à produire une forme de résistance à partir de ce qui paraît fragile, secondaire ou déclassé.

Et cela explique sans doute son choix presque exclusif de matériaux pauvres, modestes, humbles, souvent récupérés : tissus, fils, papiers ordinaires, objets du quotidien.

Comme chez Eva Hesse, sa contemporaine, la fragilité matérielle n'est pas accidentelle : elle est constitutive de l'œuvre.

Mais chez Hessie, ces matériaux appartiennent aussi à une économie de nécessité. Ils relèvent du monde intime, quotidien. Ce sont des matériaux qui relient, réparent, raccommodent, soignent, comme peuvent le faire les mots.

Et c'est précisément là que son œuvre occupe une place singulière dans l'histoire de l'art des années 1970.

À cette époque, une partie importante de l'avant-garde artistique interroge la matérialité de l'œuvre. Le groupe Support/Surface déconstruit la peinture traditionnelle, travaille le tissu, le support, les structures répétitives.

Parallèlement, de nombreuses artistes femmes comme Sheila Hicks, Faith Ringgold, Magdalena Abakanowicz ou encore Louise Bourgeois, réinvestissent le textile dans le champ de l'art contemporain.

Elles défendent l'idée que les pratiques textiles, longtemps reléguées à la sphère domestique et féminine, appartiennent pleinement à l'histoire de l'art.

Hessie partage certaines préoccupations de ces différents courants. Mais, en même temps, elle occupe une position profondément singulière.

Là où beaucoup de ses contemporaines développent des formes monumentales ou sculpturales, Hessie reste attachée à une économie fragile du geste, du support modeste et du temps lent. Son œuvre demeure proche de l'écriture, de la réparation et de la survivance intime.

Dans ses collages comme dans ses toiles sans châssis, elle travaille les structures répétitives, les grilles, les perforations, les alignements de points et les systèmes modulaires.

Mais chez elle, la matérialité n'est pas seulement formelle, elle est aussi et surtout corporelle.

Elle est liée à l'expérience quotidienne du temps, du travail et du geste répétitif.

Dans plusieurs séries comme les *Bâtons pédagogiques*, les *Écritures* ou les *Grillages*, Hessie développe des systèmes extrêmement simples : répétitions de lignes, coutures régulières, quadrillages, ponctuations textiles.

A propos des *Bâtons pédagogiques* qui se présentent comme des tissus brodés de fils, le mathématicien et critique Jean-Luc Verley écrivait en 1975:

« D'innombrables générations d'enfants ont soigneusement aligné sur leurs cahiers d'école des rangées de "bâtons" (...) Cette activité millénaire (...) est traditionnellement préliminaire à l'écriture. »

Ce rapprochement avec l'écriture me paraît essentiel. Car chez Hessie, la couture est presque une forme d'écriture archaïque, une écriture sans mot construisant le récit d'une vie de femme - une femme qui partage avec les autres femmes un même langage symbolique dont l'utilisation est la condition même de survie pour une femme ayant fait l'expérience du déracinement, comme l'a fait Hessie.

En cela, Hessie s'inscrit dans une histoire collective ancestrale, celle de toutes femmes en charge de la sphère domestique, quelle que soit leur patrie. Avec ses collages comme avec ses tissages, elle nous dit son appartenance à un lignage féminin universel.

Dans ses œuvres, le fil omniprésent agit comme une encre lente. Chaque point correspond à la trace physique d'un geste. Et surtout, chaque point correspond à une unité de temps.

Contrairement à certaines formes de peinture moderniste qui valorisent le geste immédiat, rapide et spectaculaire, la couture impose une temporalité cumulative. Elle suppose patience, répétition, endurance. Le temps de fabrication demeure visible dans l'œuvre.

Cela change profondément notre rapport à l'objet artistique. On regarde moins une image qu'un dépôt de temps humain et une mémoire symbolique ancestrale.

C'est aussi ce qui explique l'importance du textile dans son travail, et que le carnet manifeste avec ses nombreuses inclusions de fils, rubans, aiguilles, tissus.

Dans les années 1970, alors que le fiber art commence à s'imposer dans le champ de l'art contemporain, plusieurs critiques et historiennes de l'art féministes entreprennent de réhabiliter les pratiques textiles longtemps exclues de l'histoire de l'art légitime.

La critique Aline Dallier parle alors des « Nouvelles Pénélopes ».

Cette très belle expression renvoie évidemment à Pénélope, figure du tissage, de l'attente et du travail répétitif féminin dans l'Odyssée.

Pendant des siècles, couture, broderie et tissage ont été considérés comme des activités mineures : arts décoratifs, artisanat féminin, pratiques domestiques.

Hessie renverse complètement cette hiérarchie. Elle transforme la couture en langage plastique contemporain, en même temps qu'elle dénonce les mécanismes de la domination patriarcale en rappelant que les femmes sont cantonnées dans des activités domestiques.

Mais surtout, elle montre que le textile n'est pas un art secondaire : c'est un mode de pensée.

Le fil structure l'espace. La répétition produit du rythme. La couture devient écriture, ou musique, c'est selon.

Et là encore, le temps est essentiel. Une broderie rend visible la durée de son exécution. Elle inscrit dans la matière le temps du corps.

Cette mémoire physique, matérielle apparaît également dans certains éléments du carnet lui-même, avec les fils, les rubans, les aiguilles, bien sûr.

Mais aussi avec des références à des matières premières qui sont loin d'être neutres comme le sucre ou le café.

Ces aliments appartiennent à une histoire longue : celle des routes coloniales, des plantations, de l'esclavage et des circulations mondiales de marchandises.

Cette question prend une résonance particulière chez une artiste issue de l'espace caribéen, où le sucre fut l'une des principales denrées coloniales.

Il faut naturellement rester prudent : il ne s'agit pas d'affirmer que chaque élément du carnet constitue une déclaration politique explicite. Mais ces matériaux véhiculent malgré tout une mémoire historique de l'esclavage et de la colonisation, en même temps qu'ils nous parlent du déracinement qu'a vécu Hessie, elle qui a quitté dans sa jeunesse la Jamaïque.

Le textile lui-même est inséparable de cette histoire : coton, commerce triangulaire, industrialisation et exploitation des corps ont été historiquement étroitement liés.

Et c'est peut-être cela qui rend ce carnet si fascinant. Il ne sépare jamais la matière de l'histoire politique et personnelle. Le papier conserve des traces. Les matériaux conservent des gestes, des pratiques. Et les objets les plus ordinaires véhiculent des mémoires historiques, économiques, politiques et corporelles. Le temps y est partout à l'œuvre.

Même si Hessie n'a jamais envisagé d'exposer ce carnet et ne le concevait probablement pas comme une œuvre d'art tant elle inscrivait sa pratique dans une forme d'humilité et de discrétion, je crois que malgré tout, avec ce carnet, elle nous oblige à regarder autrement ce qu'est une œuvre d'art.

Non plus comme un objet stable, figé, abstrait du monde matériel. Mais comme une chose vulnérable, traversée par le temps, exposée à l'usure, à la transformation et à la disparition. Par là, elle nous convie aussi - mais le voulait-elle seulement ? - à considérer combien l'art académique est une fiction de rapiéçage et de continuelle recréation.

Et sans doute est-ce aussi de la sorte que Hessie concevait le « Survival Art ». Au-delà de la notion subjective de survie que j'ai évoquée tout à l'heure, le Survival Art est aussi un art qui transforme la fragilité, la lenteur et l'usure en puissance de création.

Un art qui ne tient parfois qu'à un fil, et qui pourtant continue de survivre parmi nous.

Un « lambeau de temps », pour reprendre l'expression de Georges Didi-Huberman dans *Écorces*.

Merci de votre attention.