

LA FABRIQUE DU BIJOU CONTEMPORAIN

Ethnographie d'ateliers



Thèse en anthropologie soutenue en 2019
sous la direction de Sophie Houdart
Université Paris Nanterre

Extraits

« Dès qu'on va rêver ou penser dans le monde de la petitesse tout s'agrandit »

Gaston Bachelard *La terre et les rêveries du repos*, Ed. René Corti, 1982, p.20

INTRODUCTION

Préambule

Nous sommes au matin du 8 Novembre 2017. Le service des expositions du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris m'a donné rendez-vous pour me rendre les deux bagues que j'avais prêtées pour l'exposition *Medusa, bijoux et tabous*. Cette exposition à propos de laquelle le critique d'art Nicolas Trembley avait écrit « This exhibition might be the most ambitious project dealing with jewelry ever conceived for a museum » [Trembley, 2017] a fermé ses portes depuis trois jours. Les trois salles du premier étage du musée ont été investies par quatre-cents bijoux entre le 18 Mai et le 5 novembre. Anne Dressen, la commissaire de l'exposition, a réuni des bijoux de toutes les époques et de tous les continents, du collier de nouilles aux pièces de joaillerie serties de rubis et de diamants, des œuvres anonymes autant que signées de noms prestigieux de l'art ou de la joaillerie¹ pour déconstruire les a priori qui, d'après elle, entourent le bijou. « Peu présenté dans les musées d'art, il est souvent perçu comme trop féminin, trop précieux, trop près du corps, trop ornemental, trop lié au rite et à la superstition pour y avoir sa place » souligne-t-elle². En parcourant l'exposition, le visiteur aura eu l'occasion de remettre en question ces préjugés en découvrant la multiplicité des formes, des matériaux et des fonctions du bijou.

Grâce à ma qualité de doctorante en ethnologie, Anne Dressen a accédé à ma demande de profiter de ce rendez-vous pour assister à une journée du démontage. Pour pouvoir entrer dans l'enceinte du

1 Pour ce travail de choix des œuvres, Anne Dressen, spécialisée dans l'art contemporain, s'est appuyée sur l'expertise de deux conseillers scientifiques, Benjamin Lignel, artiste designer, et Michèle Heuzé, commissaire-priseur de formation, gemmologue et historienne d'art.

2 « Le bijou dans tous ses états », Magazine L'objet d'art, Octobre 2017, p. 62.

musée, j'ai dû laisser ma carte d'identité à l'entrée "des artistes"³. Je suis ensuite guidée vers les salles d'exposition. À l'entrée des salles, un vigile me demande d'inscrire mon nom sur une feuille, l'heure de mon arrivée et de signer. Les précautions prises pour identifier toutes les personnes qui entrent et qui circulent dans l'enceinte du musée attestent de l'attention portée à la sécurité en cette période vulnérable de démontage ; en cas de vol, il est important de pouvoir reconstituer les allers et venues de chacun. En entrant dans les salles, je suis en effet surprise du nombre de personnes qui s'activent, vont et viennent. La commissaire est entourée de collaboratrices qui coordonnent plusieurs restauratrices d'œuvres d'art embauchées pour établir les constats d'état avant emballage, une "socleuse" chargée de sortir les pièces des vitrines⁴, une équipe de transporteurs spécialisés dans l'emballage et le transport d'œuvre d'art, des techniciens. La commissaire et ses collaboratrices sont munies de plannings qui indiquent l'heure d'arrivée des convoyeurs des différentes institutions qui ont prêté des pièces ; elles m'expliquent que certaines vitrines ne peuvent être ouvertes qu'en présence d'un représentant du prêteur. Arrivée en même temps que la convoyeuse du musée Carnavalet qui vient récupérer trois bijoux du XIX^e siècle (un collier, une broche-pendentif et une bague), j'assiste à l'ouverture des vitrines concernées. La première nécessite la présence de huit personnes : la convoyeuse, la commissaire de l'exposition, une restauratrice d'œuvre d'art, la socleuse et quatre techniciens. La vitrine, conçue pour l'exposition, est une table surmontée d'une cloche en verre. Après avoir déverrouillé le système de sécurité placé sous la table, les quatre techniciens, munis de ventouses, soulèvent délicatement la cloche. Une fois la vitrine ouverte, l'assistante, mains gantées, prend le collier avec précaution et le dépose sur une servante. La commissaire et

³ Entrée différente de celle du public, par laquelle sont acheminées les œuvres.

⁴ Ayant participé à la fabrication des socles et au montage de l'exposition, cette personne avait été de nouveau embauchée pour le démontage ; sachant comment les pièces avaient été fixées, elle avait effectué les socles et le montage, elle était la plus à même de défaire les installations sans risquer d'abîmer les bijoux.

l'assistante partent retrouver une autre équipe en attente de l'ouverture d'une vitrine, la restauratrice et la convoyeuse acheminent le collier vers une table équipée d'une loupe rétroéclairée. Elles le déposent délicatement et entreprennent son inspection. La restauratrice porte une loupe bandeau et en regarde attentivement chaque partie, en particulier aux endroits qui étaient en contact avec le soclage. Elle compare ses observations aux photos et au constat établi lors de l'arrivée du collier pour l'exposition, réunis dans le dossier d'œuvre. Une rayure au dos du collier pose question ; elle n'est pas signalée sur le constat. Après observation attentive de la photo correspondante, la restauratrice et la convoyeuse constatent pourtant que la rayure était déjà présente à l'arrivée. Après avoir ajouté la remarque sur le constat, elles le signent toutes les deux et demandent son écrin ; une personne est envoyée dans la réserve. En attendant qu'elle revienne, le collier est enfermé dans une armoire grillagée. Celui-ci mis en sécurité, la convoyeuse et la restauratrice partent à la recherche de la commissaire pour enlever de leurs vitrines respectives les deux autres bijoux prêtés par le musée Carnavalet. Cette fois les vitrines sont munies de portes ; la présence des techniciens n'est pas nécessaire. Une fois que la restauratrice, la convoyeuse et l'assistante sont réunies, la commissaire, seule détentrice des clés, procède à l'ouverture des deux verrous de la vitrine. Le process est ensuite le même que pour le collier. Les bijoux sont placés sur une servante, emportés vers la table "d'observation" et examinés attentivement par la restauratrice en présence de la convoyeuse. L'écrin original du collier qui date du XIX^e siècle est aussi examiné avec soin. Lorsque les trois pièces sont prêtes à l'emballage, le transporteur pose sur une table la caisse en bois tapissée de mousse qui leur est dévolue et y place les bijoux après les avoir emballés sous l'œil attentif de la convoyeuse ainsi que les constats établis avec la restauratrice. La caisse, dûment étiquetée, est fermée par un couvercle vissé à plusieurs endroits et escortée dans les coffres des réserves par le transporteur et la convoyeuse. Elle sera livrée au musée Carnavalet en début d'après-

midi. La journée de démontage voit ainsi défiler les convoyeurs du musée du Louvre, de la fondation Gulbenkian et de la joaillière Solange Azagury-Partridge qui viennent assister au bon traitement des pièces prêtées. À la fin de la journée, c'est à mon tour de récupérer mes bagues. Elles ont déjà été sorties de leur vitrine et se trouvent dans le coffre des réserves. Je m'y rends avec une collaboratrice de la commissaire. En entrant dans la réserve, je dois de nouveau décliner mon identité et signer une feuille. Mon accompagnatrice sort la boîte du coffre et nous nous installons sur une table éclairée par une lampe loupe. Elle met ses gants pour sortir les bagues de leur boîte et nous procédons à leur examen ; je signe le constat et je repars avec mes pièces. En voyant mes bagues traitées avec autant de précaution, je n'ai pas pu m'empêcher de les associer aux précieux bijoux dont j'avais suivi l'emballage dans la journée. Depuis plusieurs décennies que j'exerce comme bijoutier, c'est la première fois que je vois mes bijoux manipulés avec autant de soins que ceux accordés à des bijoux de joaillerie ou à des bijoux historiques.

Disputes

Cette expérience contraste avec celle vécue quelques mois plus tôt. En 2015 et 2016 j'ai fait partie d'un groupe de bijoutières qui exposaient dans une galerie collaborative, la galerie *Résidences*. Nous venions chacune ouvrir la galerie un jour par semaine. La galerie était située rue de Bretagne, dans le quartier du Temple à Paris, quartier « historique » de bijoutiers qui réunit beaucoup d'ateliers de fabrication et de fournisseurs spécialisés. Un jour une de mes collègues m'a raconté qu'elle avait eu la visite d'un bijoutier du quartier. Après avoir passé un moment à regarder les bijoux exposés d'un air intrigué, mais, d'après ma collègue, plutôt intéressé, il a fini par lui déclarer : « oui mais ça... ce ne sont pas des bijoux... les bijoux faut savoir faire... ». Malgré l'inscription qui annonçait clairement « espace dédié au bijou contemporain », cet homme du métier ne pouvait pas

identifier les objets installés comme des bijoux. Cette anecdote m'a rappelé différents souvenirs. Dans les années 1990, forte de mon diplôme de la section "bijoux/objets" de l'École Supérieure d'Arts Appliqués de Genève je me suis approchée d'entreprises de bijouterie pour leur proposer mes services de créateur en concevant des modèles pour leur collections. À l'occasion de la visite de l'une d'entre elles, j'avais apporté des images de mes créations en guise de curriculum vitae ; en voyant mon portfolio, le chef d'atelier avait réagi spontanément en disant « mais... ce ne sont pas des bijoux... ! ». En 2011, j'ai candidaté en tant que bijoutier à un prix décerné par le Rotary Club. Mon portfolio ayant été retenu, j'ai reçu la visite d'un expert. Comptant sur la magie qui opère souvent sur mes visiteurs lorsqu'ils découvrent mon atelier, j'étais assez confiante et détendue, mais j'ai senti un malaise s'installer au fur et à mesure de la visite. Je compris que mon interlocuteur connaissait des « gens de métier » dont un industriel avec qui j'avais eu des désaccords ce qui me rappela des souvenirs désagréables. Ensuite, en lui montrant la série de bijoux sur laquelle je travaillais, je sentis que ces pièces, réalisées au moyen de la technique de la dinanderie⁵ pour obtenir des volumes sans avoir recours à la soudure, le laissaient indifférent. Lorsqu'il me dit qu'il était lui-même bijoutier et chef d'entreprise à la retraite, je suis allée chercher dans mes archives des photos de bijoux plus conventionnels que j'avais réalisés pour des commandes. Cela permettrait à mon visiteur de mieux apprécier ma capacité à employer des techniques plus traditionnelles de la bijouterie en voyant des pièces sur lesquelles elles étaient plus facilement identifiables. Malgré cela le dialogue avait du mal à s'instaurer. Le jour de cette visite, j'étais en train de faire des maquettes ; éparpillées sur mon établi, elles constituaient les premières esquisses d'un bijou à venir. Elles étaient faites d'éléments de métal assemblés à la colle et à la pâte à modeler pour chercher les

⁵ Travail par martelage du métal en feuille. La technique de la dinanderie est similaire à celle de l'orfèvrerie qui concerne les métaux précieux. En France cette technique n'est plus enseignée et elle ne fait plus partie des techniques couramment employées.

agencements de volumes. En voyant ces maquettes et alors même que nous discutons devant mon chalumeau, mon interlocuteur me demanda : « Vous ne soudez vraiment jamais ? ». Mon interlocuteur n'avait pas remarqué mon chalumeau qui, en effet, est différent du « crapaud », chalumeau typique des ateliers de bijouterie⁶. Je ne savais que répondre ; cette remarque me fit comprendre que mon interlocuteur doutait de ma qualité de bijoutier. Il prit congé rapidement en me précisant que le Rotary Club organiserait une exposition-vente pour tous les lauréats, y compris ceux qui n'étaient pas primés. Mais je n'ai plus jamais entendu parler de rien ; je ne reçus aucun livre ni ne fus conviée à aucune manifestation. L'expert avait probablement interprété mon désir de fabriquer certaines pièces sans soudure comme une posture permanente et donc une éventuelle incapacité à manier la technique ; prétendre à un prix récompensant l'œuvre d'un *artisan* pouvait dès lors être perçue comme une imposture. Lorsque cette visite a eu lieu, cela faisait vingt ans que j'exerçais le métier de bijoutier, participant à des expositions dans des galeries de bijoux, en France et à l'étranger. Pourtant, loin de nous rapprocher, ce qu'on appelle le « métier » avait transformé notre dialogue en un dialogue de sourds. Cet épisode resterait anecdotique s'il ne faisait écho à ceux cités précédemment. À l'instar de la remarque « ce ne sont pas des bijoux... » et de la conclusion « les bijoux... faut savoir faire », la question de mon visiteur : « vous ne soudez vraiment jamais ? », révélait les querelles d'ateliers, entre des bijoutiers qui se disent « traditionnels », « détenteurs d'un savoir », et des bijoutiers « contemporains » qui se permettent des libertés dans l'utilisation des techniques ; elle m'alertait aussi sur la part que peut prendre le fait technique pour apprécier la qualité d'un bijou et la qualité de son auteur.

⁶ Ce chalumeau est constitué d'une buse alimentée par un tuyau de gaz, et d'une arrivée d'air propulsé. Celui-ci arrive d'une vessie alimentée par un soufflet actionné au pied.

Les questions

Comprendre « ce que je fabrique » fait partie des questions quotidiennes de ma pratique de bijoutier contemporain. Je la partage avec nombre de mes collègues, dont les membres du groupe Corpus association de bijoutiers dont je fais partie⁷, et avec qui je cherche à expliciter ce que recouvre l'expression « bijoutier contemporain » depuis de nombreuses années. Au fondement du groupe, lors d'un week-end de travail, nous avons tenté d'établir les critères qui nous permettraient de définir quels bijoux nous souhaitions défendre et promouvoir d'une part, et d'autre part, clarifier les conditions d'intégration de nouveaux membres. La réflexion n'a jamais abouti et c'est plutôt rassurant : je pense que nous sentions chacun les dangers d'enfermement que comportait une telle démarche. Dans le même temps, nous soulignions notre lassitude devant la difficulté à expliciter notre activité. Nous constatons ensemble que nous étions souvent réduits à répondre « non... » aux personnes qui cherchaient à comprendre quelle activité ou quelle production pouvait revêtir l'expression « bijoutier contemporain » – « non je ne travaille pas toujours l'or », « non... j'utilise très peu de pierres précieuses... », « non... ce ne sont pas des *bijoux fantaisies* », « non... je n'ai pas de *marque* », « non... je n'ai pas de *boutique* » – constat qui teintait nos pratiques d'un certain désenchantement. Associé aux réflexions des gens de métier qui semblent nous dénier notre qualité de bijoutier, il mettait à jour l'inconfort d'une activité indéfinissable. Ce champ de création est peu étudié en dehors du cercle décrit par l'historienne d'art Maribel Königer dans *The fat booty of madness* [Hufnagl et al., 2008 : 31], à savoir, les bijoutiers eux-mêmes, leurs collectionneurs et quelques historiens d'art. Les bijoutiers qui se réclament de la création contemporaine ont encore du mal à trouver leur place dans un cercle social plus large. Qui (ou que) sommes-nous ? que

⁷ Les activités de ce groupe fait l'objet du sous-chapitre 3.1 (p.92)

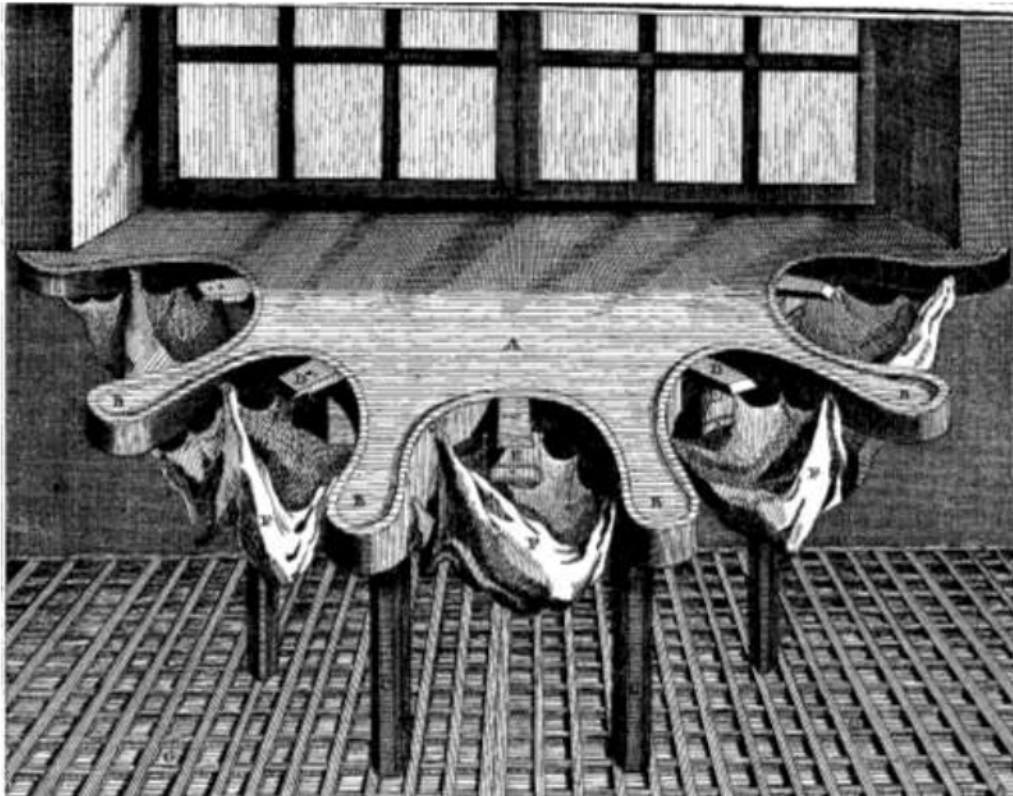
fabriquons-nous ? Deux questions auxquelles nous avons souvent du mal à répondre. À l'occasion de la rédaction d'un mémoire dans lequel il s'agissait de présenter mon travail de bijoutier contemporain en vue d'obtenir un Diplôme National d'Expression Plastique, il m'est apparu nécessaire, pour décrire ma pratique, de consacrer un chapitre à la technique. Je constatais alors que j'avais besoin d'avoir un « contact intime avec la matière et la technique ». « Souvent les mains commencent à parler : alimentées pas ma réflexion autour du bijou, elles semblent parfois précéder ma pensée, ou plutôt exprimer ce que je n'ai pas encore verbalisé »⁸ écrivis-je alors. Parler de « technique » est presque provocateur dans le milieu du bijou contemporain. De la même manière qu'on ne va pas féliciter un musicien dans sa loge en louant ses prouesses techniques, ou un artiste pour la bonne confection de son œuvre, on n'émet pas de commentaire sur la bonne facture d'un bijou contemporain. Elle doit être « évidente » pour ne pas poser question et doit être suffisamment maîtrisée pour ne pas accrocher l'œil du spectateur. Pourtant la technique reste omniprésente dans la vie des bijoutiers ; si l'on en croit les vingt interviews effectués par la bijoutière et critique d'art Roberta Bernabei retranscrits dans le livre *Contemporary jewellers* [Bernabei, 2011], tous mes plus illustres collègues accordent de l'importance à l'apprentissage qu'ils ont suivi, en école, ou sur le tas, et pensent qu'il est important d'apprendre le « métier ». D'autre part, j'ai été interpellée plusieurs fois par les déclarations des étudiants inscrits dans des écoles d'art qui disent s'orienter vers la création de bijou à cause de leur attirance pour l'atelier. Dès lors, je m'étonne de la persistance des bijoutiers à considérer le fait technique comme secondaire d'une part, et d'autre part de la difficulté de percevoir le « métier » dans mon atelier pour un homme de l'art. Le bijou deviendrait-il « contemporain » dans un rapport spécifique à l'atelier et à la technique ?

⁸ « Invitation au voyage dans un univers particulier du bijou », mémoire rédigé en vue de l'obtention du DNSEP soutenu à Rueil-Malmaison le 1er Juillet 2011.

L'ethnographie comme méthodologie

La relation qui s'établit entre la matière, la technique et la création semble avoir retenu l'attention des membres de mon jury de diplôme qui m'ont conseillé de poursuivre ce travail de recherche par le biais de l'histoire des techniques. J'ai découvert cette discipline au Conservatoire National des Arts et Métiers, accueillie dans la chaire UNESCO des Métiers Vivants par Monsieur André Guillerme. Au fur et à mesure des séminaires doctoraux je comprenais la portée anthropologique de l'histoire des techniques ; André Guillerme, tout en faisant un historique de l'évolution de la conception des moulins à eaux, nous décrivait la vie des hommes qui les fabriquaient, qui y vivaient ou qui les côtoyaient. J'étais captivée par les raisons "techniques" de la réputation sulfureuse qui entourait les moulins et leurs meuniers. Dans la lignée de Georges Haudricourt qui écrivait que « regarder l'outil c'est regarder les gestes de l'homme » [Haudricourt et Dibie, 1987 : 158], François Sigaut et Didier Bouillon m'initiaient aussi à l'intérêt d'analyser les techniques pour comprendre les existences humaines. A.G. Haudricourt avait écrit : « Chaque technique comporte l'emploi et l'acquisition de gestes. Par l'étude de l'outil, de sa forme, de la manière de le tenir et de l'utiliser, nous rejoignons ainsi l'homme, non pas un homme abstrait, mais un homme vivant dans un certain milieu et accoutumé à tout un ensemble d'habitudes et d'attitudes qui caractérisent, comme l'outillage lui-même, le groupe humain auquel il appartient » [*ibid.* : 159] ; je comprenais petit-à-petit pourquoi le jury de mon DNSEP m'avait conseillé cette discipline. Mon mémoire, en abordant la matérialité de l'objet, le rapport entre corps et objet, le rôle de la technique, effleurait la question de l'attachement à l'atelier des bijoutiers et l'indissociabilité des modes de *faire* et des modes de *penser*. Pour autant, au regard de ma pratique et de celle des bijoutiers de mon entourage, et bien que la comparaison des images de l'encyclopédie Diderot D'Alembert avec des photos d'ateliers contemporains – dont le mien – force à constater une certaine permanence des outils et des gestes de travail [Diderot

et Alembert, 1751], il me semblait difficile de suivre l'exemple des études comme celle de François Sigaut sur la faux [Sigaut, 2003a] ou sur la pratique de la jachère [Sigaut et Morlon, 2008]. En effet, en ce qui concerne les bijoutiers que je souhaitais étudier, chacun développe des savoir-faire particuliers pour personnaliser sa fabrication et concevoir des modèles originaux et je ne voyais pas sur quelle technique en particulier je pourrais focaliser une recherche. S'il était difficile d'isoler une technique particulière sur laquelle concentrer mon attention, l'exploration des travaux des ethnologues qui s'intéressent aux « cultures matérielles », tels Pierre Lemonnier [Lemonnier, 2011], Ludovic Coupaye [Coupaye, 2011] ou Olivier Gosselain [Gosselain, 2011] continuait cependant à conforter l'intérêt à étudier de près le fait technique. Grâce à ces enseignements, j'ai pris conscience que le « faire », au-delà de produire des objets de consommation, produit une construction sociale. Olivier Gosselain, par exemple, en étudiant les potiers du Niger, a mis en évidence qu'il est possible de superposer une carte des ethnies de la région étudiée avec une carte des techniques de fabrication de céramiques [Gosselain, 2011] et a renforcé l'idée que le rapport particulier que les bijoutiers contemporains entretiennent avec leurs ateliers pouvait être un sujet d'étude pour apporter quelques réponses aux questions qu'ils se posent au moment de décrire leur métier.



Détail de la planche VIII du recueil « Orfèvrerie-Joaillerie » de l'Encyclopédie.
[Diderot et Alembert, 1751]



Mon établi acquis en 1995 près d'un atelier en voie de fermeture. ©Brune Boyer

Dans le même temps j'assistais au séminaire intitulé *La création en acte*, animé par Sophie Houdart et Emmanuel Grimaud au Musée du Quai Branly⁹, les deux anthropologues proposaient d'interroger les apports de la méthode ethnographique à l'analyse des faits de création et d'étudier la création comme processus en faisant la part belle à sa matérialité. Les côtoyer m'a encouragée à m'emparer de la méthode des ethnologues pour observer d'un autre point de vue ce qui se passe dans un atelier. Pour étudier l'accélérateur de particule du CERN, le LHC (Large Hadron Collider), par exemple, Sophie Houdart propose d'ethnographier les détails, sans préjuger du caractère *anecdotique* de ce que l'on observe. Lors d'une séance du séminaire, Sophie Houdart nous a montré tout ce qu'il est nécessaire de mettre en place pour que les physiciens du CERN puissent tirer des découvertes à partir des faisceaux de particules créés dans le grand accélérateur. La fiabilité des chiffres récoltés lors des expérimentations avec le faisceau de particules dépend, entre autres, de l'alignement des aimants gigantesques qui constituent l'accélérateur. Des techniciens vérifient donc régulièrement cet alignement à l'aide de matériel extrêmement sophistiqué mais aussi, parfois, en ayant recours à des méthodes qui relèvent plus du bricolage ingénieux, tel un trousseau de clef posé au bon endroit du fil à plomb pour en équilibrer sa détente. Sans tout cet ensemble complexe où le détail n'est jamais anodin, les physiciens ne pourraient pas travailler ; c'est en les observant que l'anthropologue peut essayer de « comprendre ce qu'il faut faire pour qu'une image du cosmos tienne »¹⁰. Observer les détails m'est apparu particulièrement pertinent pour les ateliers de bijoutiers qui y sont eux-mêmes très attentifs et j'ai rapidement fait le pari qu'une ethnographie prenant soin des détails pourrait permettre d'approcher la boîte noire des ateliers des bijoutiers contemporains, de mettre au jour leurs

⁹ « La création en acte » était le titre du séminaire que Sophie Houdart et Emmanuel Grimaud animèrent conjointement au musée du Quai Branly entre 2006 et 2012.

¹⁰ Cette recherche a fait l'objet d'une publication intitulée *Les incommensurables* [Houdart, 2015]. C'est précisément au cours de ce séminaire du 14 Février 2012 que Sophie Houdart avait consacré à cette étude qu'a germé l'idée de lui demander d'encadrer ma thèse.

spécificités et de mieux comprendre ce qui les distingue. Chercher la particularité d'une pratique dans les détails du process correspondait à mon intérêt grandissant à interroger le rapport ambigu que les bijoutiers entretiennent avec leurs ateliers et avec le fait technique. Après avoir passé une vingtaine d'années à chercher des réponses plastiques à la question de savoir ce qu'était un bijou contemporain – un des constats de mon mémoire de DNSEP était que ce bijou semblait m'échapper dès que je croyais avoir trouvé une réponse¹¹– je postulai alors que les outils de l'anthropologie, en motivant une observation par le biais des détails, pourraient m'aider à éclairer différemment cet objet. Le geste du géomètre qui ose utiliser son trousseau de clé pour assurer le bon alignement des aimants du LHC, faisant fi, en quelque sorte, des outils les plus perfectionnés mis à sa disposition, faisait écho à la manière avec laquelle je compose, parfois, avec le *bricolage dans mon atelier*, et il mettait en perspective l'adoption de la démarche ethnographique pour observer l'émergence d'un bijou. Inspirée par la démarche de Sophie Houdart¹², je me demandais si je ne trouverais pas dans nos ateliers, dans ce rapport que nous entretenons avec la matière et les outils éclectiques que nous utilisons, la définition du bijou contemporain ; je fis donc l'hypothèse que je comprendrais mieux le bijou contemporain si j'avais une meilleure conscience du cadre dans lequel les bijoutiers contemporains le fabriquent.

De l'ethnographie à l'auto-ethnographie

Il s'agissait alors de tenter de découvrir comment un bijou devient un "bijou contemporain" en suivant son processus de fabrication pour

¹¹ *Invitation au voyage dans un univers particulier du bijou*, op. cité.

¹² Je renvoie également le lecteur à l'ouvrage *Kuma Kengo, une monographie décalée* dans lequel Sophie Houdart a pris le parti d'observer au plus près les pratiques de l'agence de cet architecte japonais et de s'attacher aux détails pour laisser émerger les spécificités de ses bâtiments de la masse accumulée des "petites choses". "Pour comprendre l'architecture de Kuma - comprendre tout ce qui fait son architecture [...] on ne peut se contenter de dire les intentions de Kuma, d'énoncer les idées qui sous-tendent la pratique, puis de montrer les bâtiments accomplis comme mettant en œuvre les dites idées" écrit-elle [Houdart, 2009 : 38].

déplacer le questionnement sur l'objet au questionnement sur celui qui le produit. Le problème de savoir comment acquérir un regard extérieur, étant complètement immergée dans le milieu que je voulais observer, s'est posé dès nos premières discussions avec Sophie Houdart. Pour approfondir une interrogation sur la pratique, il m'apparaissait en effet nécessaire de me déplacer de la position de créatrice de bijou faisant une analyse auto-réflexive de son travail, que j'avais pratiqué pour préparer des conférences données à différentes occasions et pour rédiger mon mémoire de DNSEP, à celle d'ethnographe pour adopter un "regard extérieur". En observant la création en actes dans un autre atelier, je voulais prendre la distance nécessaire pour me laisser surprendre par une activité que j'exerce depuis plusieurs décennies et faire ressortir des particularités que je ne peux pas voir dans mon quotidien. Il s'agissait donc de chercher des ateliers qui accepteraient de m'accueillir pour mettre l'observation en application. J'ai eu la chance d'avoir rapidement l'accord d'une collègue chez qui j'ai commencé un travail de terrain, en gardant à l'esprit qu'il serait peut-être utile de me rendre dans plusieurs ateliers pour pouvoir établir des comparaisons. En apprentie ethnographe, j'ai pris le maximum de notes pour tenter de décrire un bijoutier contemporain au travail. Je tentais d'appliquer une « phénoménographie de la perception » préconisée par l'anthropologue Albert Piette. « [Elle] permet d'observer dans le flux des instants, les repères et les indices implicites, les fragments d'attention, [...] et aussi ces détails sans importance [...] les choses, les personnes, ainsi mises à l'état de détails » écrit-il [Piette, 2008 : 131]. En faisant cet exercice, j'ai réalisé que le projet d'observer plusieurs ateliers était compromis. La méthode qui préconise de s'intéresser aux détails supposent des temps d'observation longs et suivis, ce qui soulevait plusieurs problèmes. D'une part des problèmes d'organisation. À la différence de la plupart des enquêtes ethnographiques, une enquête sur les bijoutiers contemporains n'a pas

d'unité de lieux¹³. Les collègues que j'aurais pu solliciter habitent aux quatre coins de la France ; effectuer plusieurs ethnographies m'aurait obligée à passer beaucoup de temps en-dehors de chez moi ce qui était difficile à envisager sans financement. De plus, nombreux sont les bijoutiers contemporains qui exercent chez eux ; une observation "insistante" oblige l'enquêté-e à partager son intimité sur de longues périodes. En faisant un rapide sondage autour de moi, il s'est avéré que cela n'avait rien d'évident et je n'étais pas sûre moi-même de pouvoir établir cette relation de confiance avec plusieurs personnalités. J'ai donc pris le parti de concentrer mes observations sur l'atelier de Sophie Hanagarth¹⁴ en m'inscrivant dans la lignée des recherches qualitatives décrites par le sociologue Norman Denzin et la méthodologiste Yvonna S. Lincoln, qui considèrent que l'étude de cas peut faire partie des stratégies de recherche [Denzin et Lincoln, 2000]. Les enseignements d'Albert Piette¹⁵ ajoutés à ceux de Sophie Houdart m'ont appris à être attentive à *tous* les détails pendant mes séances d'observation dans l'atelier de Sophie Hanagarth ; ce faisant, je me rendais compte, petit-à-petit, de l'enchevêtrement des situations. Certains détails semblaient être des échos de ce qui se passait en-dehors de l'atelier et, dès lors, il apparaissait nécessaire de prendre en compte un environnement plus vaste. Je me suis aperçue que pour appréhender la manière d'être à l'atelier de Sophie Hanagarth – dans laquelle je pouvais retrouver des caractéristiques de ma propre pratique – il était nécessaire de donner à voir de manière plus élargie le milieu dans lequel elle évoluait. Si l'observation focalisée sur Sophie

¹³ À part les travaux cités plus haut, je pense aux travaux de Baptiste Buob sur les dinandiers de Fez [Buob, 2009], d'Emmanuel Grimaud sur la production de film de Bollywood [Grimaud, 2003], de Victor Stoïchita sur des musiciens de Roumanie [Stoichita, 2008], et plus généralement aux travaux des chercheurs qui intervenaient dans le séminaire d'anthropologie de Nanterre et des doctorants du Laboratoire d'ethnologie et sociologie comparative (LESC) avec qui nous partagions nos recherches.

¹⁴ Ethnographie qui fera l'objet de la deuxième partie.

¹⁵ Lors du séminaire « Existence et expérience : approches anthropologiques » d'Albert Piette, je prenais connaissance de la notion de « mode mineur » qui définit « un surplus, un à-côté par rapport aux séquences d'actions et aux objets associés directement à l'enjeu et à la motivation de la situation. » [Piette, 2009 : n.n.]

Hanagarth avait été la première entrée de cette recherche, il me semblait en effet difficile, pour restituer la teneur de sa pratique, de ne pas dresser un tableau plus panoramique de son environnement social : il m'a semblé plusieurs fois que je pouvais comprendre certaines situations grâce au fait de bien connaître cet environnement. Au fur et à mesure des séances d'observation, je me suis aussi rendu compte qu'il était impossible d'empêcher un regard "de l'intérieur" de prendre le relais pour analyser certains moments. Les mois d'observation dans l'atelier de Sophie Hanagarth m'ont en effet sans cesse ramenée à l'analyse de ma propre pratique ; j'ai pris conscience que je ne pouvais saisir les gestes que j'observais qu'en faisant appel à mon expérience. Ce balancement entre l'observation et l'expérience dessinait petit-à-petit un point de vue "d'ethnographe-bijoutier" qui n'était pas sans me rappeler l'ouvrage *Eloge du carburateur* de Matthew Crawford [Crawford, 2010]. L'auteur y interroge les conditions de l'agir humain à partir de son expérience de "mécanicien-philosophe" ce qui l'amène par exemple à repenser les notions de rationalité, de perception, d'autonomie. Devant l'impossibilité de garder une posture complètement "extérieure", je me suis donc intéressée à l'exercice d'auto-ethnographie, pratique défendue, entre autres, par Carolyn Ellis et Arthur Bohner à l'Université de Floride du Sud depuis le milieu des années 90. Ellis et Bohner décrivent l'auto-ethnographie comme une « recherche et un genre d'écriture autobiographique qui met en scène de multiples niveaux de consciences, de la sphère personnelle à la sphère culturelle » [Ellis et Bohner, 2000 : 738 ma traduction]¹⁶. Le travail d'analyse s'est ainsi construit dans un mouvement à plusieurs rebondissements : j'ai pu saisir certains agissements de Sophie en revenant sur mon expérience autant que l'observation m'a permis de mettre à jour ses spécificités. Dans ce va-et-vient, l'appréhension des situations a pu tantôt se faire dans le dialogue entre nos deux « sphères personnelles » (que

¹⁶ "Autoethnography is an autobiographical genre of writing and research that displays multiple layers of consciousness connecting the personal with the cultural."

j'associe à ce qui se passe dans l'atelier), tantôt dans celui de nos deux « sphères culturelles » (que j'associe à ce qui se passe en-dehors de l'atelier) mais aussi, dans certains cas, des événements de la sphère personnelle m'ont permis d'élucider des particularités de la sphère culturelle et vice-versa. Être impliquée dans le même milieu que celui de l'enquêtée m'a ainsi permis d'allonger le temps de l'ethnographie et de mettre en perspective les commentaires que Sophie Hanagarth faisait en travaillant et les discussions auxquelles j'assistais. Cette étude s'est donc construite de manière très empirique en empruntant plusieurs méthodes.

Cependant, en dressant un tableau de l'environnement social de nos pratiques, il ne s'agit pas d'établir une sociologie des acteurs de la profession, comme a pu le faire Anne Jourdain à propos des céramistes par exemple [Jourdain, 2014]. La démarche est plutôt inspirée du « portrait » tel que le proposent Vanessa Maceron, Sylvaine Camelin et Christine Jungen dans leur introduction à l'ouvrage *Portraits : esquisses anthropographiques*, dont « le format » écrivent-elles, « a pour objectif de délester l'appréhension de l'individu des déterminations sociales, culturelles, qui enferment le devenir singulier dans des identités collectives, tout en permettant de saisir une expérience socialement située, cadrée dans un lieu et un temps particuliers » [Massard-Vincent *et al.*, 2011 : 14]. Les exemples de ces « esquisses anthropographiques » m'ont encouragée à ancrer ma recherche dans nos deux seuls ateliers, confiante dans le postulat de ces auteures qui déclarent que « chaque portrait [...] nous parle d'un individu et de bien d'autres choses encore, de ses proches, de son monde, de ses mondes » [*ibid.* : 24]. Ils m'ont invitée à chercher des éclairages sur les matériaux ethnographiques et auto-ethnographiques en examinant les résonances entre la sphère culturelle et la sphère privée, ce qui m'a permis de remettre en question *a priori* et discours construits dans lesquels je baignais.

Interroger *ce que nous fabriquons* nécessite aussi de s'inscrire dans plusieurs temporalités. En m'immergeant dans l'atelier de Sophie pour

tenter de suivre dans les détails l'émergence d'un bijou, j'ai pu constater que l'espace-temps de la fabrication se dilatait. Sophie faisait régulièrement référence, souvent de manière elliptique, à la formation qu'elle avait reçue ; je pouvais comprendre à mi-mots ayant suivi la même quelques années plus tôt. Pointait alors l'hypothèse que celle-ci continuait d'imprégner la manière de conduire la facture d'un bijou. Ces discussions m'ont amenée à faire un retour sur mon propre parcours d'études, quelques décennies plus tôt, pour interroger comment on devient « bijoutier contemporain ».

Le récit de ce parcours de formation et des conditions d'exercice de ce métier fait l'objet de la première partie. Nous verrons que ce premier point de vue auto-ethnographique permet d'en mettre à jour les caractéristiques et d'informer certains agissements autant qu'il conforte dans la nécessité d'opérer une observation plus fine, au cœur de l'atelier, pour mieux comprendre ce qui s'y joue. Cette ethnographie fait l'objet de la deuxième partie. En prenant le parti de décrire par le détail les différents gestes auxquels donne lieu la facture d'un bijou, elle a pour ambition de faire entrer le lecteur dans le rythme de la fabrication et de montrer les différents régimes d'action qui permettent à un « bijou contemporain » d'émerger.

Interroger la pratique d'atelier amène à prendre conscience des nombreux enchevêtrements qui s'y opèrent ; une plongée au cœur des gestes a nécessité d'appréhender un nouvel espace, celui des imaginaires. La troisième partie tentera de restituer l'agencement de ces enchevêtrements et leur plasticité. Nous verrons comment le bijou dans son devenir contemporain amène son auteur à composer avec de multiples matériaux et nous examinerons le rôle que tiennent les imaginaires dans ces assemblages.

[...]

CONCLUSION GÉNÉRALE

Depuis que j'exerce en tant que « bijoutier contemporain », je ne cesse d'interroger l'objet de ma pratique. La difficulté de trouver un cadre pour cette activité, d'exposer mes productions en dehors d'un cercle fermé et parfois de rencontrer le public, me renvoyait systématiquement à la question « qu'est-ce que je fabrique ? ». Celle-ci me poussait à chercher chaque fois de nouveaux points de vue. À l'atelier ces déplacements continuels ont donné lieu à différentes séries de bijoux qui voulaient chacune envisager une question. Se mêlaient alors des recherches de définition du bijou et des recherches plastiques, pratiques, techniques pour transcrire matériellement diverses acceptations du bijou. Mais plus j'acquiesçais de l'expérience dans mon atelier, moins j'arrivais à décrire de façon claire ce que j'y cherchais. Lorsque je pensais m'approcher de mon objet il échappait ailleurs, ce qui me rappelait les pages de Gaston Bachelard sur la quête de l'alchimiste [Bachelard, 1982 : 49 et suivantes]. En endossant la casquette d'ethnographe, cette étude est une nouvelle manière d'interroger cet objet. Cette fois, la proposition a été d'adopter l'ethnographie pour une plongée « radicale »¹⁷⁸ dans la pratique et tenter d'y saisir le devenir « contemporain » d'un bijou.

Au fur et à mesure des observations, je me suis rendu compte qu'il était difficile d'abandonner tout-à-fait mon regard de praticienne : j'avais régulièrement l'impression de pouvoir comprendre ce qui se passait grâce au fait d'avoir le même type de pratique que Sophie et de naviguer dans les mêmes cercles. Cette connivence était flagrante dans nos échanges ; ils faisaient souvent référence à des souvenirs

¹⁷⁸ Je reprends à mon compte l'adjectif utilisé par William James dont les Essais d'empirisme radical proposent « d'exposer techniquement et précisément l'expérience, ou plutôt les expériences, leurs motifs et leurs liens, dont le monde et nos vies sont tissées » [James, 2005 : 9].

communs lorsque Sophie évoquait son apprentissage ou les personnes rencontrées. En parallèle de cette prise de conscience pendant les observations, j'approfondissais mes connaissances en anthropologie et mes lectures confirmaient qu'il était difficile de ne pas replacer Sophie et son atelier dans son milieu, et que j'avais tout à gagner à adopter un point de vue plus panoramique. L'auto-ethnographie s'est alors imposée pour pouvoir donner une plus large perspective au lecteur. L'observation a révélé les entrelacs des différents éléments qui entrent en jeu dans la composition du bijou. Dès lors se posait la question de la restitution de cet assemblage de manière que le lecteur puisse y accéder : comment défaire l'écheveau sans le simplifier outre mesure, sans retomber dans une version linéaire et « romantique » de l'émergence d'un bijou ? Il s'agissait de montrer que la création et la vie du créateur se construisent dans des correspondances qui peuvent parfois paraître sauter du coq à l'âne tout en essayant d'éclairer cette pratique ; il a fallu choisir une option pour organiser un discours "linéaire" qui décrive une pratique où tout s'enchevêtre. J'ai finalement opté pour une construction qui révèle les différentes strates dans lesquelles se compose un bijou contemporain. Dans la première partie, j'ai donc adopté le grand angle. Basée sur mes souvenirs, elle donne une vue d'ensemble du contexte dans lequel j'ai progressé pour devenir bijoutier contemporain. Dans la deuxième partie au contraire, la focale s'est fortement resserrée sur la pratique de l'atelier pour en saisir les particularités en s'attachant aux détails des gestes et des postures, en faisant abstraction, en quelque sorte, de l'extérieur de l'atelier. Dans la troisième partie, la focale s'est de nouveau élargie pour rendre compte des agencements et pour permettre au lecteur de reconstituer les tissages. Si ce plan m'a paru le meilleur pour le format imprimé de ce mémoire, il ne reflète pas tout-à-fait le cheminement de ma réflexion ; d'une certaine manière celle-ci s'est construite comme un bijou dans mon atelier, en faisant feu de tout bois, de manière très empirique, par rebonds et effet miroirs. En effet, c'est bien l'observation de Sophie au travail et les questions qu'elle a

soulevées qui m'a permis de comprendre les auteurs qui m'ont inspirée pour faire avancer ma recherche, et, en miroir, les lectures ont attiré mon attention pour concentrer mon attention sur certains points de l'observation. La deuxième partie pourrait donc être considérée comme le point central depuis lequel l'argument s'est construit plutôt qu'un deuxième temps d'analyse.

Profitons de cette conclusion pour tenter de reconstruire le tissage à partir des observations dans l'atelier de Sophie Hanagarth. Au quatrième chapitre, nous avons découvert l'atelier de Sophie. Ses dimensions, son agencement, la variété des outils, les objets stockés sur les étagères nous ont fait apprécier le caractère éclectique de sa pratique. Nous avons vu que Sophie n'hésitait pas à s'emparer de techniques qui appartiennent à d'autres métiers pour se les approprier et les adapter à la fabrication de bijoux. Nous avons vu que tout en ayant une idée du résultat recherché, la non-maîtrise du geste oblige Sophie à une pratique attentive. En observant l'action de l'outil elle tire autant les constats de son impact qu'elle décèle les formes qu'il induit et suggère. Accepter le risque de ne pas tout contrôler permet de laisser surgir de nouveaux champs d'expériences. L'observation de Sophie en prise avec la fabrication de ses bijoux la montre absorbée dans des incertitudes et des hésitations dont j'ai postulé qu'elles étaient le signe des négociations qui s'opèrent pour composer un bijou. Elle cherche à « voir », c'est-à-dire qu'elle reste ouverte aux nouveaux possibles. Cette façon de procéder « petit-à-petit » laisse le temps d'établir des connexions, des correspondances, d'agir avec une souplesse propice aux rebonds. Au neuvième chapitre nous avons vu en effet comment cette pratique compose avec de nombreux éléments. Le « savoir-faire » résiderait alors dans la capacité à s'adapter constamment, à maintenir un dialogue vivant entre une image préméditée et ce que propose l'expérience. Pour que la matière devienne « œuvre », il est nécessaire de rester continuellement attentif et curieux, de laisser le temps aux transformations. Elles adviennent dans des flux qui traversent et qui relient tous les champs

d'expériences, des impacts d'un coup de marteau à la visite d'un musée, d'un gadget trouvé au détour d'un bazar à la rencontre avec un psychanalyste. Il n'y a plus d'expériences « ordinaires », de la même manière qu'il n'y a plus de qualités « premières » et de qualité « secondes » des matériaux, le bijou contemporain semble tout embarquer.

Cette façon décomplexée d'opérer – les bijoutiers contemporains n'attendent pas de maîtriser un savoir-faire sans faille pour envisager de fabriquer un bijou, ni de maîtriser tous les champs des sciences humaines pour interroger leur pratique –, en allant capter les procédés de différents métiers, et les concepts de différentes disciplines, peut s'apprendre. Le cheminement de l'École des Arts Décoratifs de Genève à l'École Supérieure des Arts Appliqués a montré différentes manières de concevoir l'apprentissage. Quand celui de l'École des Arts Décoratifs suivait un modèle établi sur les recommandations d'un manuel imprégné par le souci de former des ouvriers efficaces, aux gestes sûrs et précis, celui de l'ESAA voulait « apprendre à apprendre ». Nous avons vu en effet que l'enseignement promulgué à l'ESAA de Genève, encore inspiré de l'École du Bauhaus qui cherchait à fusionner l'enseignement des beaux-arts et celui des arts décoratifs [Monier et al., 2016 : 66]¹⁷⁹, incitait les étudiants à prendre le temps d'aller puiser des ressources dans des domaines variés pour alimenter leur travail. A l'ESAA, toutes les techniques étaient valables, les étudiants étaient incités à élargir leur champ de pratiques – rappelons-nous qu'ils pouvaient circuler entre les ateliers de bijouterie, l'atelier métal qui disposait de machines qui permettaient de fabriquer des pièces de plus grandes dimensions, l'atelier bois, l'atelier plastique respectivement

¹⁷⁹ L'école du Bauhaus a ouvert ses portes à Weimar en 1919. Walter Gropius, architecte, designer et urbaniste, fondateur de l'école envisage un enseignement qui repose « sur un lien étroit entre le travail intellectuel et le travail manuel, entre les connaissances des lois de la forme et la pratique du matériau. » [Richard, 2009 : 46] Il s'était inspiré de l'enseignement de Josef Hoffmann et Koloman Moser, artistes viennois de la fin du xx^e siècle, qui ont imposé aux élèves de l'école des Arts Appliqués de Vienne « la réalisation de projets relevant de leur imagination propre au lieu de les limiter à l'exercice stérile de la copie » [*ibid.* : 39].

équipés de outillages adéquat au travail de ces matières – sans se soucier d’intégrer au préalable les gestes et savoir-faire inhérents à chaque matière. Cette formation qui laissait chaque étudiant se former “sur le tas”, au gré de ses projets, se repère dans l’atelier de Sophie, fourni en outillage variés. Dans la troisième partie, en observant Sophie avec ses stagiaires, nous avons remarqué que cette manière d’aborder les apprentissages techniques perdure. Malgré les intentions initiales de Sophie d’organiser pour ses stagiaires une forme de chaîne opératoire, nous avons remarqué que ce modèle ne résistait pas à la pratique. Dès lors, nous pouvons penser qu’apprendre à expérimenter les outils et apprendre à tâtonner est plus profitable lorsqu’il s’agit de fabriquer un bijou contemporain. L’atelier n’est pas envisagé comme un lieu d’exécution mais comme un lieu d’expérimentation où chacun cultive sa singularité en développant des apprentissages techniques qui lui sont propres et qui rentrent en correspondance avec toutes les parties de la recherche. Au lieu d’être le lieu d’exercice de la maîtrise, il devient un point de rencontre pour de multiples expériences.

Au chapitre 8, en faisant la place aux imaginaires, j’ai pu rendre compte de l’influence du milieu d’apprentissage en analysant le contenu des différentes formations. En retraçant mon parcours de formation, j’ai été ramenée à l’enquête effectuée sur les manuels techniques qui m’avait permis de prendre conscience de l’effort de discrimination progressive des gestes et des matériaux en usage dans les ateliers de bijoutiers. Cette tendance à la normalisation, dont le *Manuel d’apprentissage du bijoutier joailler* édité en 1978 est un témoin, répondait au besoin croissant de l’industrie du bijou qui cherchait à développer une production en série. Nous comprenons donc que les bijoutiers destinés à œuvrer pour cette industrie ne devaient ni tâtonner ni expérimenter, mais être en mesure d’exécuter des modèles identiques qui répondent à un cahier des charges précis et l’apprentissage s’est ajusté en conséquence. Gestes et matériaux se sont codifiés, les outillages se sont spécialisés. Les bijoux ainsi fabriqués, diffusés à large échelle, sont devenus des emblèmes et

l'organisation qui avait présidé à leur facture s'est imposée à tous les segments du métier. À la lueur de l'analyse effectuée au huitième chapitre, nous pouvons comprendre que la fiche descriptive du métier, encore diffusée par la chambre des métiers au début du XXI^e siècle, qui mettait en exergue la citation « utiliser de l'argent pour monter des pierres de très grande valeur, c'est presque un *péché mortel* » était un reflet de cet héritage. En *donnant le la* aux futurs bijoutiers, elle annonçait le cadre dans lequel devait se perpétuer cette pratique établie. Elle laissait entendre que pour être du « métier », pour être « artisan bijoutier », il fallait s'y conformer. *Savoir-faire* se confondait alors avec les normes d'un exercice spécifique du métier, celle de la production en série. Cette normalisation est peut-être la cause de la dévalorisation du métier au cours du XX^e siècle. Au premier chapitre, nous avons vu qu'apprendre la bijouterie pour une élève bachelière n'allait pas de soi. Il aura fallu le recours de tout un réseau amical et une certaine ouverture d'esprit de mon entourage pour trouver le chemin d'accès au métier de bijoutier, alors déprécié. Ce métier, formaté par la norme de la fabrication en série, semble ainsi s'être transformé en métier uniquement « manuel » : un apprenti devait acquérir alors efficacité et précision dans l'exécution d'un plan précis, sans remise en question. Au terme de cette étude, nous pouvons mieux saisir la rébellion des bijoutiers contemporains et élucider l'apparent paradoxe du rapport qu'ils entretiennent avec la technique. En cherchant à sortir de ce cadre, je ne pense pas que les bijoutiers contemporains prétendent abolir les gestes techniques et leurs apprentissages ; en abandonnant l'idée de maîtrise, ils cherchent plutôt à redonner sa puissance à la technique en la laissant les guider. En acceptant les tâtonnements et les oscillations, les bijoutiers contemporains ne négligent d'aucune façon le fait technique : ils lui laissent sa chance de suggérer des nouvelles façons de faire, et, par-là, à de nouvelles formes d'apparaître. Ce qui caractérise le bijou contemporain et que l'atelier révèle, c'est d'être le résultat

d'apprentissages variés qui font fi de normes de fabrication, d'être le produit d'expérimentations et de flottements.

En 2015, l'Institut National des Métiers d'Art définissait le créateur de bijoux contemporains en précisant « qu'il réalise un bijou en s'appuyant sur un concept, une idée ». En suivant la fabrication d'un bijou à travers l'ethnographie de l'atelier, nous avons vu qu'un bijoutier contemporain manie des matériaux plus divers. En se revendiquant « orfèvre-plasticienne », Sophie cherche probablement à signifier les flux et reflux de cette pratique. Catherine Malabou rappelle qu'« est dit *plastique* ce qui susceptible de donner comme de recevoir la forme » [Malabou, 2000 : 8] ; c'est bien ce double mouvement que l'on observe dans l'activité de Sophie qui donne forme au bijou lorsqu'elle forge le fer autant qu'elle se forme par le bijou lorsque le fer l'invite à de nouvelles rencontres. Être orfèvre-plasticienne, bijoutier-plasticienne, pourrait être alors une modalité d'être bijoutier qui cultive une manière de faire qui (re)concilie « tête, main et matériaux » pour s'affranchir d'une vision dualiste du monde, une manière d'être qui intègre toutes les vibrations de la matière pour rester en mouvement. En donnant forme au bijou, le bijoutier contemporain prend « forme de vie » en quelque sorte.

Aux deuxième et troisième chapitres nous avons vu la constance avec laquelle les bijoutiers contemporains entretiennent le débat autour de leur objet. Dans leurs ateliers, ils éprouvent ce qu'il y a à gagner à cultiver l'incertain et, d'une certaine manière, les actions collectives sont des occasions de continuer les assemblages. Ces chapitres montrent que les préparations d'expositions, l'enseignement, sont autant de moyens pour questionner le statut du bijou et les pratiques qu'il engendre ; le récit des activités des différentes associations confirme que les bijoutiers contemporains ont à cœur d'interroger leur objet depuis plusieurs points de vue, sans hésiter à agréger les réflexions de disciplines variées et sans craindre de remettre en cause leur propre jugement. En cela aussi ils sont « plasticiens ». Catherine Malabou, encore, note aussi que le concept de plasticité est au

croisement de deux extrêmes : le surgissement de la forme et l'explosion, la destruction de la forme » [*ibid.* : 8] ; n'est-ce pas en effet une sorte d'explosion que proposent les bijoutiers contemporains en se prêtant à la démultiplication, en explorant leur pratique sous tous les angles jusqu'à la disparition de ses contours, jusqu'à la rendre indéterminée ? Source de renouvellement, l'indétermination oblige à réouvrir constamment les questions du « quoi », du « comment », et à repenser les systèmes de valeurs qui régissent le bijou. Ainsi, les bijoutiers contemporains développent des formes d'attentions à « déclore » ; cette manière de faire rappelle en effet la proposition de Marielle Macé : « déclore : engager dans les formes du vivre autre chose que la répétition d'un système de valeurs achevé, autre chose qu'une communauté de certitudes » écrit-elle [Macé, 2016 : 317].

Au dixième chapitre nous avons vu l'attention que les bijoutiers contemporains portaient à la mise en exposition. Elle nous informe sur leur désir de proposer au public de se saisir de ces questions et de continuer à former de nouveaux assemblages ; ce sont là, peut-être, les formes de « savoirs » que cherchent à proposer les bijoutiers contemporains à travers leur pratique et les bijoux qui en émergent. Une invitation à la « décloison ».

TABLE DES MATIERES

| | |
|--|-----------|
| Résumé | 3 |
| Abstract | 5 |
| TABLE DES MATIERES | 7 |
| Remerciements | 11 |
| INTRODUCTION | 19 |
| Préambule | 19 |
| Disputes | 22 |
| Les questions | 25 |
| L'ethnographie comme méthodologie | 27 |
| De l'ethnographie à l'auto-ethnographie | 31 |
| PREMIERE PARTIE : Devenir « bijoutier contemporain » | 37 |
| CHAPITRE 1 | 39 |
| Apprendre à fabriquer des bijoux : de l'incorporation aux explorations | |
| 3.3 : Chercher une formation | 42 |
| 1.2 : Incorporer le métier : Genève, l'École des Arts Décoratifs | 46 |
| 1.3 : Explorer le bijou : l'École Supérieur d'Art Appliqués (ESAA) | 56 |
| 1.4 : Inscription dans un réseau | 66 |
| Workshops | 66 |
| Voyages d'étude | 69 |
| CHAPITRE 2 | 75 |
| Exercer le métier | |
| 2.1 : S'installer | 77 |
| 2.2 : Rencontres | 79 |
| 2.3 : Tracas administratifs | 81 |
| 2.7 : Un métier qui n'a pas de nom | 85 |
| 2.4 : S'acclimater | 90 |
| CHAPITRE 3 | 95 |
| Le bijou, lieu de savoirs ? | |
| 3.1 : CORPUS | 96 |
| 3.2 : Expérience d'enseignement : maintenir le flou | 108 |
| 3.3 : Naissances de nouvelles associations | 119 |
| La garantie et D'un bijou à l'autre | 119 |

| | |
|--|------------|
| Des « dits du bijou » à l'association « d'Un bijou à l'autre » | 125 |
| 3.4 Demeurer dans la mouvance | 129 |
| DEUXIEME PARTIE : Matérialités et gestes techniques | 137 |
| CHAPITRE 4 | 151 |
| Espaces et déplacements | |
| 4.1 : L'atelier | 151 |
| 4.2 : Atelier d'artiste ? | 155 |
| 4.3 : D'un espace à l'autre | 158 |
| 4.4 : Suivre le flux | 162 |
| CHAPITRE 5 | 167 |
| Ethnographier les oscillations | |
| 5.1 : Enclumes et marteaux | 167 |
| 5.2 : Entre détente et tensions | 183 |
| 5.3 : Hésitations | 185 |
| CHAPITRE 6 | 189 |
| Filmer les régimes d'action | |
| 6.1 : Un moment de travail particulier : Stage en Normandie | 189 |
| Filmer | 193 |
| Dessiner | 196 |
| Essayer | 197 |
| Fabriquer | 198 |
| 6.2 : Attention et Vigilance | 200 |
| Observer | 200 |
| Eprouver la forme | 204 |
| Incorporer la technique | 207 |
| Explorer pour « voir » | 209 |
| CHAPITRE 7 | 213 |
| Composer dans l'incertain | |
| 7.1 : Risquer ou tricher ? | 214 |
| 7.2 : Le rôle des archives | 226 |
| 7.3 : La patte de l'artiste | 231 |
| TROISIEME PARTIE : Conjuguer les imaginaires | 235 |
| CHAPITRE 8 | 241 |
| Milieus d'apprentissage | |
| 8.1 : Apprendre les « bons gestes » | 244 |

| | |
|--|------------|
| Apprentissage versus CAP | 245 |
| 8.2 : Apprendre à tâtonner | 252 |
| 8.3 : Associer, suspendre | 259 |
| 8.4 : Construire un milieu - Espaces | 268 |
| CHAPITRE 9 | 275 |
| Matières à imagination : l'ambre, le fer, l'or | |
| 9.1 : L'ambre | 280 |
| 9.2 : Le fer | 285 |
| 9.3 : L'or | 290 |
| CHAPITRE 10 | 305 |
| Allier les expériences | |
| 10.1 : Exposer au CODA Museum | 306 |
| 10.2 : (A)ménager les espaces | 311 |
| 10.3 : (Re)lier les points de vue | 321 |
| CONCLUSION GÉNÉRALE | 341 |
| LEXIQUE | 349 |
| BIBLIOGRAPHIE | 353 |

Remerciements

Invitation au voyage dans un univers particulier du bijou. Ainsi intitulai-je le mémoire rédigé en 2011 pour l'obtention d'un Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique (DNSEP). Je ne me doutais pas, alors, qu'il serait le point de départ de la longue traversée qu'a été cette entreprise doctorale. Qui dit traversée, dit courants et contre-courants : pour arriver au terme de la traversée, il s'agit de saisir les grands courants pour trouver les contre-courants qui permettent parfois de tracer sa voie. Il paraît que les enfants d'Amazonie apprennent, dès leur plus jeune âge, cette science qui leur sert à manier leur pirogue sans crainte d'être emportés par les rapides des grands fleuves. En ce qui me concerne, pour manier ma nouvelle barque, j'ai eu la chance de trouver différents phares pour m'indiquer des pistes à suivre. Parmi ceux-là, celui qui a brillé avec les plus de constance et de rassurante régularité, citons Sophie Houdart ma directrice. Je la remercie chaleureusement de la confiance qu'elle m'a accordée en acceptant d'emblée d'accompagner ce travail. Il fallait toute sa motivation à chercher les contre-courants, justement, pour se lancer dans une aventure aussi peu balisée. Elle a su poser les jalons sans jamais les imposer, trouver les encouragements au fil des écritures tout en rectifiant habilement la position de ma pagaie pour éviter le confort apparent que peuvent donner les courants dominants. Son suivi généreux m'a donné un bel exemple d'une bienveillance qui n'oublie pas d'être exigeante. Le début de ce travail en anthropologie ayant coïncidé avec la formation du groupe Crealab que Sophie Houdart initiait avec une poignée de doctorants de Nanterre et auquel elle m'a invitée avant même d'être officiellement ma directrice de thèse, j'ai pu bénéficier très vite de la dynamique inhérente aux discussions de groupe. Le Crealab s'est moulé sur la manière généreuse de Sophie Houdart d'accueillir les nouvelles expériences ;

lieu de lectures, de discussions et d'expérimentations il a été un autre point d'ancrage précieux pour tester différentes pistes sans risquer de se perdre. Je voudrais aussi la remercier d'avoir su entretenir cet espace de rencontres stimulant.

Pour me mener jusqu'à Sophie Houdart, il a fallu quelques feux intermédiaires et je ne veux pas manquer d'adresser des remerciements sincères aux personnes qui les ont éclairés. Ils ne m'en voudront pas, avant eux, de remercier aussi très chaleureusement Sophie Hanagarth qui m'a accueillie de longues journées durant dans son atelier et ailleurs, acceptant l'insistance de mes observations sans jamais me faire sentir que ma présence pouvait la déranger. Cette thèse n'aurait pas pu voir le jour sans le partage généreux de ses tranches de vie. Généreux en discussions, généreux dans la présence : aucun geste n'a été caché, aucun moment n'a été occulté, ce dont je lui suis infiniment reconnaissante. J'en profite aussi pour remercier Herman et Barbara, ses enfants, qui ont dû subir parfois ma présence dans leur intimité.

Retraçons maintenant la première ligne de feux. Je sais gré à Madame Jacqueline Lefèbvre, présidente de mon jury de DNSEP, de m'avoir conseillé de prendre contact avec André Guillerme à qui je souhaite formuler toute ma reconnaissance d'avoir ouvert grand la porte du laboratoire d'Histoire des Techniques, Technologie et Patrimoine, chaire UNESCO des métiers vivants au Conservatoire des arts et Métiers (CNAM). Cet accueil chaleureux m'a permis de m'initier à des méthodes de recherches qui me faisaient découvrir des espaces de réflexion jusque-là inconnus pour moi. Inscrite au CNAM, j'ai pu parcourir les séminaires de différentes institutions ; parmi elles l'École des Hautes Études en Sciences Sociales où j'ai bénéficié des éclairages de Blandine Brill que je remercie pour son accueil. Ce passage au CNAM a aussi été l'occasion de m'entraîner à la rédaction de premiers articles et je sais gré à Martine Mille et Joelle Petit d'avoir intégré un de mes premiers articles à l'ouvrage *Gestes techniques, technique du geste : approche pluridisciplinaire* [Bouillon et al., 2017]. Je voudrais aussi

rendre hommage à feu Didier Bouillon, qui avait accepté d'encadrer un premier projet de thèse, disparu trop rapidement pour que je puisse vraiment profiter de ses enseignements.

Pour pouvoir poursuivre dans cette entreprise doctorale dans une perspective anthropologique, il aura aussi fallu la confiance de Philippe Erikson qui a facilité mon arrivée au Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative (LESC) ce dont je le remercie vivement.

Une fois arrivée dans le port que constituait le LESC, d'autres feux ont brillés pour jalonner cette recherche. Je remercie mes collègues du Crealab pour leur énergie stimulante, leur curiosité et leur enthousiasme. Je suis particulièrement reconnaissante à Francesca Cozzolino pour son invitation à présenter mes recherches à la journée d'étude « Approches matérielles et processuelles de la création », et à Alice Doublier pour ses relectures et encouragements.

Je remercie aussi Albert Piette et le petit groupe de doctorants présents à ses séminaires pour les pistes suggérées. La possibilité de présenter mon travail de terrain à l'occasion de ces rencontres ont donné lieu à des discussions fructueuses. Je remercie Gwendoline Torterat, Isabelle Jabiot et Fabien Provost de m'avoir sollicitée à participer aux journées doctorales du LESC ce qui a animé les premières écritures. Je remercie aussi Baptiste Buob et Gwendoline Torterat de nouveau, d'avoir facilité mes essais d'images filmées en me prêtant le matériel adéquat.

Ce travail est aussi le fruit des nombreuses discussions actuelles et passées avec mes collègues orfèvres, designers, artistes, créateurs, bijoutiers de tous poils qui, nous le verrons, s'y entendent pour cultiver le débat. Je remercie les membres du groupe Corpus, mes collègues et étudiants de l'AFEDAP, mes comparses de *La garantie, association pour le bijou* et de l'association *D'un bijou à l'autre* pour leurs stimulations. Je remercie spécialement Christophe Burger, Astrid Meyer et Suzanne Otwell qui ont promptement répondu à mes demandes de précisions lorsque ma mémoire faisait défaut sur certains aspects de ma recherche, Benjamin Lignel et Caroline Volcovici anglophones rompus à la traduction.

Lorsqu'il a été nécessaire de remonter plus loin dans le temps ou de retisser des informations par trop éparses, Gilles Jonemann, Esther Brinkmann et Carole Guinard ont été d'une aide précieuse. Généreusement accueillie par Elisabeth Fisher et Fabrice Schaeffer, j'ai eu accès à l'armoire des archives de la section bijoux/objets de la Haute École des Arts Décoratifs, anciennement École Supérieure des Arts Appliqués, que tous soient ici remerciés.

Je remercie aussi Anne Dressen de m'avoir ouvert les portes du Musée d'Art Moderne pendant le démontage de l'exposition *Medusa, bijoux et tabous* et Christophe Desvallées d'avoir accepté ma caméra dans son atelier.

Un peu plus loin de moi mais tout près à la fois, je voudrais remercier Radio France et spécialement France Culture dont de nombreuses émissions ont animé de grandes journées de travail à l'atelier et ainsi encouragé l'ouverture d'esprit. Je suis très reconnaissante aux pouvoirs publics de permettre à chaque foyer d'accéder à la réflexion qui empêche de tourner en rond.

J'adresse aussi de grands remerciements à mes proches, Marie, Pascale, Jacques, relectrices et relecteur patients et encourageants.

Le dernier des remerciements je l'adresse dans sa plus grande simplicité à Michel puisque les mots ne suffiront pas à témoigner de 32 ans de complicité sans laquelle aucune de mes entreprises ne serait possible.

Si, par mégarde, j'avais omis certaines personnes qui auraient méritées d'être remerciées, je les prie d'excuser cet oubli.