Interpréter l'art et la manière : que veut dire « tricher » dans un atelier de bijoutier ?

Interpreting the Art and Manner: What Does "Cheating" Mean in a Jewelry Workshop?

Brune Boyer-Pellerej

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/6401>

DOI : 10.4000/imagesrevues.6401

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Brune Boyer-Pellerej, « Interpréter l'art et la manière : que veut dire « tricher » dans un atelier de bijoutier ? », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 7 | 2019, mis en ligne le 09 décembre 2019, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/6401> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.6401>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Interpréter l'art et la manière : que veut dire « tricher » dans un atelier de bijoutier ?

Interpreting the Art and Manner: What Does "Cheating" Mean in a Jewelry Workshop?

Brune Boyer-Pellerej

Préambule

- 1 En guise d'entrée en matière, je commencerai par une anecdote. En 2011, j'ai candidaté en tant que bijoutier¹ 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 dinanderie² 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 étaient des 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 agencements de volumes. En voyant ces maquettes et alors même que nous discussions devant mon chalumeau, mon interlocuteur me demanda : « Vous ne soudez vraiment jamais ? ». En entendant cette question je sus que je n'aurais pas le prix. Mon interlocuteur n'avait pas remarqué mon chalumeau qui, en effet, est différent du « crapaud », chalumeau typique des ateliers de bijouterie³. Il avait probablement interprété mon désir de fabriquer certaines pièces sans soudure comme une posture permanente et donc une éventuelle incapacité à manier la technique. Je ne savais que répondre, sentant que son expertise était faite. 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. Je ne reçus aucun livre ni ne fus conviée à aucune manifestation.

- 2 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. Je fabrique des bijoux en métal la plupart du temps. Sans que mon dessein principal soit la maîtrise technique totale, j'utilise des techniques variées, dont celles des bijoutiers ; je les avais apprises lors de mes quatre années de formation à l'École des Arts Décoratifs de Genève où j'ai fait une année d'apprentissage dans la section « bijoux » puis à l'École Supérieure d'Art Appliqués où j'ai obtenu un diplôme « bijoux/objets ». Pourtant, loin de nous rapprocher, ce qu'on appelle le « métier » avait transformé notre dialogue en un dialogue de sourds. Comment un « homme de l'art » peut-il ne pas percevoir le « métier » dans mon atelier ?

- 3 Cet épisode resterait anecdotique si d'autres réflexions ne lui faisaient écho. Plusieurs fois au cours de ma carrière, je me suis entendue dire par des bijoutiers que mes pièces n'étaient pas des bijoux. « Les bijoux... faut savoir faire », me suis-je même entendu dire récemment. À l'instar de la question de mon visiteur : « Vous ne soudez vraiment jamais ? », la remarque m'alertait sur la part que peut prendre le fait technique pour apprécier la qualité d'un bijou et la qualité de son auteur. Ces signes d'incompréhension me renvoyaient ainsi aux débats qui occupent les bijoutiers contemporains, auxquels j'ai assisté lorsque j'étais étudiante et auxquels j'ai essayé de prendre part en tant que bijoutière. Les textes des historiens d'art et du design qui se sont intéressés au bijou contemporain suggèrent qu'après la seconde guerre mondiale, certains bijoutiers ont cherché à se démarquer des bijoutiers « traditionnels ». L'historien d'art allemand Florian Hufnagl déclare qu'à partir des années 1950 le « bijou d'auteur » (*Autoren Schmuck* dans le texte) s'affranchit des codes de la bijouterie classique pour devenir une discipline artistique indépendante⁴. Quant au conservateur et commissaire d'exposition Ralph Turner⁵, auteur de la première histoire du bijou contemporain, il considère que la génération des bijoutiers d'après-guerre est « rebelle » et se sert du bijou comme « outil de réaction contre des dogmes hiérarchiques »⁶. Il semble donc que quelque chose de particulier se joue dans les ateliers des bijoutiers qui se qualifient de « bijoutier contemporain » comme c'est mon cas, mais les codes et les dogmes contre lesquels ils veulent réagir n'ont encore jamais été explicités.
- 4 Inspirée par la proposition de Sophie Houdart et d'Emmanuel Grimaud d'étudier « la création en actes », c'est-à-dire de mettre à profit la méthode ethnographique pour réfléchir à la création comme processus en faisant la part belle à sa matérialité⁷, j'ai entrepris d'observer de près les pratiques dans les ateliers de bijoutiers contemporains pour tenter de comprendre comment un « bijoutier » devient « un bijoutier contemporain »⁸. Sophie Houdart, dans sa « monographie décalée » de l'architecte japonais Kuma Kengo, montre que l'œuvre architecturale se comprend à travers l'observation des pratiques d'une agence dans tous ces détails. Celle-ci permet ainsi de laisser émerger les spécificités des bâtiments de la masse accumulée des « petites choses »⁹. L'ethnographie me permettrait-elle de cerner ce qui sépare les pratiques des bijoutiers « traditionnels » de celles des bijoutiers « contemporains » ? Sur la base d'une ethnographie menée dans l'atelier d'une collègue ainsi que d'une auto-ethnographie¹⁰, je m'attacherai, dans ce qui suit, à interroger plusieurs moments de flottement lors desquels *ce qui se fabrique* n'est plus une évidence. En particulier, j'analyserai des situations où s'insinue le sentiment de « tricher » avec la pratique pour examiner ce qu'elles nous révèlent des codes auxquels Florian Hufnagl fait référence. D'autre part, en suivant le postulat de Christian Jacob pour qui « la typologie et l'histoire des outils [...] permettent de découvrir comme dans un miroir la conception qu'un artisan se fait de son travail », nous verrons comment ces situations révèlent la « variabilité des conceptions »¹¹ de manières d'être bijoutier.

Bijoux... « contemporains » ?

- 5 Depuis les années 1960, des artistes-bijoutiers de différents pays souhaitent modifier les idées reçues sur la bijouterie et partagent la même préoccupation de créer des bijoux qui soient des « signes de leur temps »¹². Ce « nouveau bijou », pour reprendre un terme

utilisé pour le titre du livre de Peter Dormer et Ralph Turner¹³, se confronte, depuis le début, à un problème de définition. En 1989, dans le catalogue de l'exposition ORNAMENTA qui rassemblait les œuvres de deux-cents bijoutiers, de vingt-et-un pays différents, l'historien de l'art Michael Erllhoff écrit que « poser la question de ce que peut recouvrir la notion de bijou ou d'ornement oblige d'emblée à dynamiter tout *a priori*. Les rivages disparaissent, car personne ne serait capable de définir ce qu'est un bijou ou même de revendiquer ce qu'il est et ce qu'il n'est pas »¹⁴. D'après Karl Schollmayer, « l'art contemporain du bijou » cherche son style depuis le début du XX^e siècle et s'est surtout affirmé depuis la fin de la seconde guerre mondiale. C'est à cette époque que certains précurseurs de l'entre-deux guerres deviennent professeurs et que des écoles d'art ouvrent des ateliers de bijouterie, à l'instar de la Kunst Akademie de Munich. Karl Schollmayer tient ces bijoutiers comme les premiers, depuis longtemps, à concevoir en même temps qu'ils réalisent leurs œuvres¹⁵.

- 6 En Europe, l'expression *contemporary jewellery* (« bijou contemporain ») s'est répandue à partir de la fin des années 70 à la suite de sa mention dans le titre de plusieurs ouvrages, notamment celui de Ralph Turner en 1976 (*op. cit.*). Par exemple, les galeries ayant ouvert à cette époque, comme la galerie RA à Amsterdam (1975) à l'initiative du bijoutier Paul Derez et la galerie Noblesse Oblique à Lausanne (1986), fondée par Carole Guinard, bijoutière elle aussi, affichent comme spécialité « Bijoux contemporains », termes inusités par leurs prédécesseurs. Carole Guinard avoue avoir adopté cette expression qui lui était familière sans sentir la nécessité de l'interroger. Il semble donc que l'expression « bijou contemporain » se soit imposée sans avoir été vraiment discutée et sans que la notion soit vraiment claire.
- 7 En 2008, dans le catalogue *The Fat Booty of Madness*, Maribel Königer note qu'une définition de ce qu'est le bijou contemporain manque. Elle émet plusieurs raisons, qu'elle juge paradoxales, à cette absence de définition. D'une part elle note que le terme « essentiellement employé dans des textes écrits par des critiques spécialisés destinés à un public spécialisé – les artistes eux-mêmes ou les collectionneurs de leurs œuvres – se passe de définition parce que n'ayant pas atteint un public plus large, le phénomène associé au terme “bijou contemporain” est connu de tous ceux qui sont concernés, il ne serait donc pas nécessaire de le décrire plus avant »¹⁶. D'autre part, elle envisage que « l'absence de définition pourrait aussi être le signe que les bijoutiers et leur public d'experts ne sont pas d'accord sur ce que le bijou d'aujourd'hui est réellement »¹⁷. En 2013, Damian Skinner, un historien de l'art qui a assumé la coordination du livre *Contemporary Jewelry in Perspective*, choisit de définir le bijou contemporain comme relevant d'« une pratique d'atelier artisanale autoréflexive qui est axée sur le corps », formule dont il explique chaque terme par de longs paragraphes¹⁸. À propos de l'expression « *self-reflexive* », Damian Skinner explique qu'en général, les bijoutiers contemporains questionnent leur pratique et apportent un regard critique sur la relation que chaque être humain entretient avec le bijou et l'ornement. À propos de « *studio-craft practice* », il confirme le fait que ce mouvement s'est largement construit autour de bijoutiers qui concevaient et réalisaient leurs œuvres, comme le remarquait déjà Karl Schollmayer en 1974, et que cela reste une caractéristique des bijoutiers contemporains. Il remarque que cette revendication se manifeste dans le fait que la plupart des artistes fournissent des photos où on les voit devant leur établi en guise de portrait. À propos de l'expression « *oriented to the body* », enfin, il note que tous les bijoutiers travaillent sur le rapport entre le corps et l'objet, tous interrogent la

portabilité, avec toutes les variations entre ceux qui prennent soin de concevoir un bijou « confortable » et ceux qui vont jusqu'à concevoir des bijoux qui dérangent le corps. La philosophe Ana Campos, auteure de *La bijouterie contemporaine comme forme d'art, une étude philosophique*, défend aussi l'idée selon laquelle « le bijou contemporain est un art parce qu'il a créé une surface d'écriture propre, de nature réflexive et parce qu'il cherche à éveiller la conscience »¹⁹. Cependant la discussion se complique lorsqu'elle constate qu'à la question : « Considérez-vous votre production comme étant de l'art ? », la plupart des bijoutiers interrogés a répondu : « non c'est de la bijouterie »²⁰. Si ces bijoutiers ne semblent pas chercher à légitimer leur production en l'associant à une œuvre d'art, ils tiennent néanmoins à la distinguer de celle d'autres bijoutiers dits « traditionnels » en la qualifiant de « bijoux contemporains ».

- 8 Il y a donc, d'une part, des théoriciens qui, en étudiant le bijou contemporain, tirent la conclusion que le « bijou est un art » et que leurs auteurs sont « des artistes » ; d'autre part des bijoutiers, la plupart du temps très attachés à leurs ateliers, qui disent « penser avec les mains »²¹ pour créer des objets qu'ils veulent continuer de considérer comme « des bijoux » et non pas comme « de l'art », mais qui ne sont pas reconnus comme « bijoutiers » par un pan de la profession. Dans l'un comme dans l'autre cas, la pratique d'atelier semble tenir une place importante ; pour autant elle n'est jamais décrite. Comment donc définir ce qui se fabrique ici sans en référer à la signification de l'œuvre²² ? Qu'est ce qui, dans la pratique, signale l'affranchissement aux dogmes du bijou traditionnel ?

Gestes et outils

- 9 En 2013, j'ai entrepris l'ethnographie de l'atelier d'une collègue, Sophie Hanagarth, que j'ai suivie dans son travail deux années durant. Sophie a fait ses études à l'Ecole Supérieure des Arts Appliqués de Genève après avoir passé le Certificat Fédéral de Capacité en bijouterie joaillerie qu'elle a préparé en faisant un apprentissage de quatre ans chez un bijoutier à Lausanne. Ses bijoux sont exposés dans de nombreuses expositions collectives à travers le monde et ils sont présents dans les collections de plusieurs musées en Europe et aux États-Unis ainsi que dans des collections privées de renom. Sophie est aussi régulièrement invitée à faire des expositions personnelles dans des galeries. En 2015, son travail a été récompensé par le prix de la fondation Françoise Van den Bosch²³, prix le plus prestigieux dans la sphère du bijou contemporain qui a donné lieu à une grande exposition au Coda Museum d'Apeldoorn au Pays-Bas. Son parcours et sa notoriété font de Sophie une personnalité emblématique de la profession et il m'a semblé que son atelier constituait un terrain idéal pour observer le processus de création et de fabrication d'un « bijou contemporain ». Le fait qu'elle se présente comme « orfèvre-plasticienne » attise aussi deux questions qui nous occupent : il témoigne de la persistance du débat autour de la définition du bijou contemporain d'une part. D'autre part, il annonce le paradoxe dans lequel Sophie se trouve, à l'instar des bijoutiers interrogés par Ana Campos : tout en revendiquant que les objets de sa production sont des bijoux, l'expression « orfèvre-plasticienne » qu'elle emploie, semble traduire un certain besoin de se distancer du « bijoutier ». En observant Sophie au travail, je peux donc espérer repérer certains des fondements de ce paradoxe.
- 10 L'atelier de Sophie Hanagarth s'inscrit dans un espace d'une quinzaine de mètres carrés. En entrant on découvre une pièce carrée avec une belle hauteur sous plafond. Le

sol en parquet et le mur du fond doublé de frissette donnent une atmosphère chaleureuse. Une verrière donne sur la cour. Un grand établi en bois longe le mur de droite. Face à lui se trouvent un établi de bijoutier et un établi de menuisier. Différents outils fixés sur le grand établi le long du mur désignent des postes de travail dédiés à différentes tâches. Au fond, des briques réfractaires et une bouteille de gaz pour l'espace de chauffe. Au milieu, un étau qui permet à Sophie de serrer des outils variés ; à côté de celui-ci se trouvent une cisaille à bras pour découper des plaques ou des barres de métal puis une meule. Dans le coin à droite, près de la verrière, une plaque électrique et quelques bocaux indiquent le coin pour le dérochage.²⁴ Des enclumes de différentes tailles fixées sur des billots sont placées au centre de la pièce, à côté d'un laminoir²⁵ à fils et à plaque sur pieds (fig. 1). Sous chaque établi différents bacs et séries de tiroirs laissent deviner des espaces de rangements pour l'outillage et les matériaux.

Fig. 1

Figure : Plan de l'atelier de Sophie Hanagarth.

Image B. Boyer

- 11 Divers objets sont épinglés sur le mur blanc, au-dessus du chalumeau : une petite collection d'anneaux et de crochets en fer rouillés, une chaîne à nettoyer les tonneaux, offerte par un vigneron bourguignon, des maquettes en fer et en cuivre en forme de bouches, une trompe en plastique rouge dont l'extrémité forme aussi une bouche. À l'entrée de l'atelier une étagère est remplie de maquettes en pâte à modeler colorée, d'essais en fer forgé, de prémices de formes en cire d'abeille dans lesquelles on reconnaît les bijoux qu'elle a réalisés ces dernières années. Peu d'espace est laissé vacant. Outils et maquettes se côtoient sur un même plan ; « l'exposition », au-delà du décor, crée une atmosphère très imprégnée de l'univers formel de Sophie (fig. 2 et 3).

Fig. 2

Vue de l'atelier de Sophie Hanagarth
Image B. Boyer

Fig. 3

Vue de l'atelier de Sophie Hanagarth

Image B. Boyer

- 12 Dans la scène qui suit nous allons voir Sophie en prise avec la fabrication d'un bracelet en fer forgé.
- 13 Sophie a commencé à faire des bijoux en fer forgé en 2008. C'est une technique qu'elle a abordée à l'École des Arts Décoratifs de Strasbourg où elle enseigne, à l'occasion d'un workshop organisé avec ses collègues de l'atelier-métal. Elle s'était rendue dans l'atelier d'un forgeron avec un groupe d'étudiants et en s'initiant au fer forgé, elle avait apprécié la plasticité de ce métal lorsqu'il est porté au rouge. Dans un premier temps, la souplesse du fer chauffé à rouge lui a rappelé la texture de la pâte à pain. Cela l'a amenée à concevoir des formes inspirées par diverses traditions populaires de boulangerie. Elle élaborait une série de « Tresses » et de « Bretzel » qui, en fer forgé, devenaient des colliers ou des bagues. La culture populaire continua d'irriguer son travail : elle s'est mise à collectionner des objets tels que des chaînes récupérées dans une cave de vigneron et des livres qui retracent l'histoire du fer et des forgerons. En les consultant, son attention s'est portée sur des bracelets de cheville indiens, des colliers dogons, des ancrs, des ustensiles de cuisine, des pièges à loup ; autant d'images qui, engendrées par la technique du fer forgé, enrichissent son imaginaire. Chargées de cet imaginaire, les tresses deviennent des chaînes en référence à Prométhée, « l'enchaîné du Caucase » qui, à sa libération, fut contraint de porter une bague faite de la chaîne de ses entraves et d'une pierre du Caucase. Les pièges à loup que les paysans du haut Moyen Âge fabriquaient en fer inspirent des bracelets nommés « Traquenards » ; la barre de fer ramollie par le feu se fige en forme de « vers » qui, entremêlés, forment un bracelet ; les vers viendront « grouiller » sur le bras. L'expérience du fer forgé semble

avoir déclenché la composition de tout un environnement fait de mythes, d'objets, de rencontres qui laissent des traces dans l'atelier.

Enclumes marteaux et laminoir

- 14 Nous sommes le lundi 14 Mai 2014, j'observe Sophie Hanagarth qui doit fabriquer un bracelet pour répondre à une commande. C'est un modèle qu'elle a déjà fait, dont elle doit réduire les dimensions pour l'adapter au bras de la cliente commanditaire.
- 15 Le bracelet se compose en deux parties et Sophie doit forger deux barres de fer pour leur donner la forme d'un fuseau. Elle alterne les chauffes pour recuire le métal et les frappes au marteau sur une grosse enclume (fig. 4 et 5).

Fig. 4

Sophie Haganarth au travail.

Image B. Boyer

Fig. 5

Sophie Haganarth au travail.

Image B. Boyer

- 16 Le contrôle de la forme du fuseau se fait uniquement au jugé de l'œil.
- 17 Après quelques allers retours entre le chalumeau et le marteau, elle décide de s'aider du laminoir pour aller plus vite. Elle engage une extrémité de la barre entre les deux rouleaux, la lamine sur quelques centimètres puis fait marche arrière pour dégager la barre. Elle répète l'opération plusieurs fois en laminant la barre sur une longueur chaque fois plus petite pour obtenir la diminution en fuseau. « Je triche » me dit-elle avec une moue qui me laisse penser qu'elle a mauvaise conscience²⁶.
- 18 Tout en travaillant au laminoir elle exprime sa peur de ne pas réussir à refaire la pièce à l'identique. Elle me confie : « Quand je dois recopier une pièce, j'ai peur de faire des erreurs, je ne prends aucun risque, c'est terrible » (fig. 6).

Fig. 6

Travail au laminoir.

Image B. Boyer

- 19 En l'occurrence elle a pris beaucoup de marge en coupant des barres de métal plus longues que nécessaire. Le travail de mise en forme du fuseau est plus long. Elle me dit qu'elle savait un peu au départ qu'en prenant trop de marge elle risquait de perdre du temps mais qu'elle n'a pas pu s'en empêcher. Elle s'agace alors de s'être mise dans cette situation qui la rend nerveuse parce que le travail n'avance pas aussi vite qu'elle le souhaiterait.
- 20 Sophie reprend le travail au marteau. Elle change d'enclume. Elle forge maintenant sur une enclume plus petite qui laisse moins de traces sur le métal.
- 21 Elle installe la petite enclume de manière à avoir une meilleure posture pour travailler dessus, essaie à l'aide d'un autre marteau.
- 22 Après quelques séries de frappe, Sophie s'aide d'un griffon²⁷ dans l'étau pour redresser l'axe du fuseau puis travaille de nouveau la diminution au marteau.
- 23 Elle constate que le travail avance mieux sur cette petite enclume, elle est plus à son aise.
- 24 La forme du fuseau lui paraissant maintenant satisfaisante, elle entreprend de courber la barre à l'aide du griffon sur l'étau. La courbe n'est pas régulière ; elle se demande : « comment j'ai fait pour les autres ? »
- 25 Elle change de griffon, en met un dont la fourche est plus resserrée. Elle alterne travail au griffon et mise en forme sur l'enclume (fig.7).

Fig. 7

Travail au griffon.

Image B. Boyer

- 26 Les deux barres sont prêtes pour le bracelet. Sophie courbe les barres pour donner la forme générale. Elle alterne les recuits²⁸ au chalumeau, la mise en forme à chaud à l'aide d'un griffon et sur la bigorne d'une enclume. Avec ses coups de marteau, Sophie cherche à harmoniser la courbe aussi bien que la diminution de la section de la barre. Elle change ensuite d'enclume pour travailler sur une bigorne ronde plus fine.
- 27 Elle inspecte attentivement la courbe en plaçant les deux moitiés l'une sur l'autre pour les comparer.
- 28 Elle hésite.
- 29 Elle vérifie alors les formes sur son dessin original qui consiste en un profil tracé sur un papier quadrillé.
- 30 Vérification faite, elle tape à froid sur une troisième enclume dont la bigorne ronde est moins conique. Il reste des bosses. Sophie décide de les reprendre à la lime. « Je n'ai pas la patience de marteler » me dit-elle.
- 31 Elle vérifie de nouveau la courbure de la pièce en la posant, cette fois, sur un chablon²⁹ envoyé par le galeriste et dessiné sur mesure à la taille de la cliente.
- 32 Une fois que Sophie est satisfaite de la courbe générale des deux parties de bracelet, elle entreprend de former aux extrémités les boucles qui permettront de faire passer des anneaux pour l'articulation.
- 33 Les recuits et le travail au griffon s'alternent. Pour obtenir une boucle suffisamment serrée, Sophie doit travailler le métal lorsqu'il est rouge. Un recuit lui permet de faire un seul geste sur le griffon. La boucle se ferme petit-à-petit.

- 34 Une boucle d'un côté, puis de l'autre. Elle amorce ainsi les quatre boucles (fig. 8).

Fig. 8

Vérification des courbes du bracelet sur un chablon.

Image B. Boyer

- 35 Elle vérifie les courbes en plaçant les deux moitiés en face-à-face sur le plat de l'enclume, puis elle reprend les deux parties du bracelet. Elle coupe les extrémités pour pouvoir continuer les boucles. Elle pose les deux moitiés, l'une sur l'autre, pour vérifier qu'elles sont bien identiques.
- 36 Elle change d'établi. Je m'approche pour voir de plus près ce qu'elle fait.
Bon là je triche. Je reprends un peu les courbes à la lime. La barre n'est pas tout-à-fait ronde. Bon, ça n'a pas trop d'importance mais ça veut dire que la diminution n'est pas super.
- 37 Etant donné son parcours professionnel, je suis étonnée de voir que la fabrication d'une réplique est empreinte de tant d'hésitations. On voit Sophie changer d'outils plusieurs fois pour en tester l'efficacité ; la vérification de sa forme se fait plus à l'œil nu qu'à l'aide de modèle. Bien qu'elle ait déjà réalisé ce bracelet plusieurs fois, sa fabrication n'a rien de réglée ; en même temps elle se plaint de ne pas oser prendre de risque, ce qui, dit-elle, la contraint. Surprise de la voir dans un travail qui paraissait un peu aléatoire, je reste interpellée en outre de l'entendre plusieurs fois dire qu'elle « triche ». Me référant à ma propre pratique, à quoi ce sentiment pourrait-il renvoyer ?

Sans chalumeau point de bijoutier

- 38 En repensant à la visite du bijoutier qui était venu expertiser mon atelier pour estimer si mon travail méritait le prix du Rotary club, je peux émettre une première hypothèse. Mon visiteur semble avoir été déstabilisé par les bijoux que je lui présentais, et surtout, par le fait de ne pas reconnaître dans mon atelier les outils et techniques qu'il connaissait, pour considérer – à défaut de m'accorder un prix – que je pouvais prendre part à l'exposition des artisans lauréats. Comment pouvais-je y prétendre si mon atelier n'était pas pourvu d'un « crapaud » ? « Regarder l'outil c'est regarder les gestes de l'homme »³⁰, écrivait André-Georges Haudricourt, qui poursuivait : « 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 »³¹. N'ayant pas identifié de chalumeau dans mon atelier, mon interlocuteur ne m'a probablement pas reconnue comme « bijoutier » et doutant de ma maîtrise de l'art de la soudure, étape souvent indispensable à la facture d'un bijou, il y aura vu un manque flagrant de professionnalisme. Ma première année d'apprentissage n'avait cessé, de la même façon, de me préparer à l'idée que devenir « bijoutier-joailler » impliquait de savoir maîtriser les techniques spécifiques du métier. Le respect des « règles du métier », auxquelles j'attribue la réaction de mon visiteur, est largement véhiculé par la formation dont le *Manuel d'apprentissage des bijoutiers joaillers*³² a transcrit les étapes. Ce manuel, édité en 1978, est une sorte de récapitulatif d'une formation pensée comme idéale. Son ambition déclarée est de donner « une vue d'ensemble réaliste des bases de la profession et des champs d'application »³³. Les apprentis bijoutiers, y apprend-t-on, doivent apprendre « la maîtrise du geste et de l'utilisation de l'outil » à travers une série d'exercices, jugés « indispensables ». Le manuel est organisé en chapitres qui énumèrent ainsi « les techniques élémentaires » : « techniques de préparation », « techniques de finition », « techniques de séparation », « techniques d'assemblage », « techniques de mise en forme ». Viennent ensuite un chapitre sur les « éléments de base », parties de bijoux (sertissures, corps de bague, fermoirs, etc.) qui nécessitent de connaître les techniques élémentaires pour être fabriqués, et un chapitre sur les « objets élémentaires » premiers bijoux envisagés (épingles et boutons, pinces, clip, etc.). Chaque chapitre est divisé en gestes spécifiques : « mesurer, tracer, serrer ; découpage, sciage, limage, perçage, brasage, soudage, mise en forme avec des pinces, forgeage, repoussage, étirage », etc. Chaque geste est entraîné par des exercices précis qui annoncent leur but comme « apprendre à travailler mieux et plus vite ». Les premiers mois d'apprentissage concernent le sciage, le limage et le perçage. Cent quatre-vingt heures environ sont consacrées à « acquérir un coup de scie *parfait* à angle droit, en lignes droites ou courbes, en suivant *exactement* une ligne tracée »³⁴, à apprendre les trois positions pour « manier les limes d'une main sûre et souple »³⁵, à apprendre « le maniement du foret avec la bonne pression et dans l'angle correct »³⁶. Le descriptif de chaque procédé insiste sur la précision. Un « sciage précis » économise du « métal et du temps », le limage « permet de travailler de façon précise les surfaces » et le bon perçage s'obtient après avoir pratiqué un « traçage exact à l'aide de la règle graduée et du compas ». Au cours des sessions de travail, chaque exercice est méticuleusement corrigé par le maître d'apprentissage qui vérifie le respect des cotes, la rectitude des traits de scie, le bon équerrage des angles limés, la

qualité des tracés. Une fois que la précision est acquise (ou en voie de l'être), l'apprenti apprend à braser³⁷. Le brasage compte avec la soudure, le vissage et le rivetage, parmi les quatre techniques envisagées pour les assemblages³⁸.

- 39 Tandis qu'au XIX^e siècle, les manuels rassemblaient plus d'informations sur les matériaux que sur les procédés, passant rapidement sur les techniques au motif que « la lime et le marteau [n'étaient] point du domaine de l'analyse »³⁹, les éditeurs du *Manuel d'apprentissage des bijoutiers joailliers* peuvent se féliciter de réunir « une somme de connaissances pratiques qui jusqu'à ce jour n'avaient jamais été réunies en un seul volume »⁴⁰. Cependant le changement de focale, qui passe des matériaux aux gestes techniques, ne doit pas masquer l'attention que tous ces manuels portent à la définition des « règles du métier ». Qu'il s'agisse de limiter l'usage des « métaux précieux » (or, platine, argent) à l'exclusion du fer ou du cuivre⁴¹ ou bien d'imposer des techniques de fabrication au détriment d'autres, l'histoire de la joaillerie peut se lire comme la formalisation progressive de savoir-faire qui discriminent ceux qui sont du métier et ceux qui ne le sont pas⁴².
- 40 Pour l'expert du Rotary club, probablement héritier de l'enseignement du *Manuel pratique du bijoutier joaillier*⁴³, prétendre à un prix qui récompense un artisan, alors que certaines règles du métier semblent ne pas être respectées – ici, l'art de la soudure – serait une sorte de « triche ». Coller, par exemple, reste très mal vu dans les ateliers de bijoutier-joailler malgré les hautes performances de certaines colles. Mes professeurs d'apprentissage me disaient que le collage ne faisait pas partie des techniques de la bijouterie et très récemment encore, j'ai entendu une étudiante jeune diplômée utiliser l'expression « serti cristal » pour éviter de dire que les pierres étaient collées. L'utilisation du mot « serti »,⁴⁴ vocabulaire de la joaillerie, montre que le collage reste un sujet tabou⁴⁵.
- 41 Signe des tensions inhérentes à bijouterie contemporaine ? Je suis frappée de voir que la quatrième édition du *Manuel du Bijoutier-Joailler* de Fritz Loosli trône en bonne place dans la bibliothèque de Sophie qui a commencé sa formation par quatre années d'apprentissage ; en repensant à mon propre apprentissage durant lequel j'avais fait les exercices préconisés par le manuel pour apprendre les « bons » gestes, je me demande dans quelle mesure les accès de mauvaise conscience de Sophie sont une réminiscence de ses premières années de formation. En utilisant le laminoir pour autre chose que ce pour quoi il a été conçu, ici donner une forme de fuseau à sa barre de métal, considère-t-elle qu'elle fait un geste « imparfait » ? Dérogerait-elle par-là à l'idéal d'une fabrication opérée par des gestes « parfaits » ?

Impasse de la soudure

- 42 À quoi le sentiment de tricher me renvoyait-il ? Avais-je eu moi aussi le sentiment de me compromettre ? En 2004 en travaillant sur le contraste caché/révélé, j'en étais arrivée à l'idée de « cacher » le bijou dans la main. J'ai sculpté des objets en bois dont le volume venait se loger dans le creux de la main. Ensuite, j'ai décidé d'en faire un en or. Je choisisais l'or fin pour la densité physique de ce métal – c'est en effet le métal le plus dense – qui permet d'accentuer la présence de l'objet sur le corps et d'amplifier la sensation d'avoir à le tenir. Avec l'or, il était hors de question de faire un volume plein comme ceux que j'avais sculptés en bois, j'ai donc cherché le moyen de faire des volumes creux. N'ayant jamais façonné auparavant de tels volumes, j'ai adapté les

techniques que j'utilisais à ce moment-là, sans vouloir « perdre du temps », comme je me le formulais alors, dans un nouvel apprentissage. J'ai donc embouti deux plaques de métal que j'ai ensuite soudées avec grande application pour obtenir une forme d'œuf (fig. 9). Il me paraissait en effet important que la pièce donne l'impression visuelle d'être fabriquée dans une seule plaque d'or pour correspondre à la sensation de densité recherchée. Dans un premier temps j'ai tiré quelque fierté à surmonter la difficulté à souder les deux plaques d'or ; comme elles étaient très fines, 4 ou 5/10^e, l'ajustage avait été délicat et l'or fin ne se soude pas aussi facilement qu'un alliage. J'avais accompli une petite prouesse technique en réussissant une soudure invisible. Pourtant, malgré la réussite de l'entreprise et malgré les commentaires d'un public d'amateurs qui me disait « tu es la seule à le savoir », cet objet fait en deux parties me laissait insatisfaite. Ne sachant pas comment faire un volume à partir d'une seule plaque d'or, j'avais esquivé la difficulté en utilisant une technique de mon répertoire de bijoutier et *a posteriori*, je me rends compte que ce choix technique n'avait ouvert aucune autre piste. Si j'avais bel et bien réussi à réaliser la pièce, l'aventure s'était arrêtée là, ne donnant lieu à aucun autre développement. L'acte n'avait pas été prolongé.

Fig. 9

« Cheminez », 2004, Objet de main, or fin, shakudo
Image B. Boyer

- 43 Je comprends aujourd'hui qu'en effectuant une soudure invisible, j'avais moi aussi « triché ». L'habileté qui m'avait permis de réaliser cette soudure ne m'avait pas permis d'ouvrir de nouvelles pistes de recherche. Sept ans plus tard, j'ai eu l'opportunité d'aller faire un stage en Allemagne pour me former aux techniques de dinanderie. J'y allai avec l'objectif de pouvoir réaliser un œuf. Je n'ai pas réalisé l'œuf projeté mais les expériences engendrées par ce stage ont entraîné le développement d'une série de

bijoux qui m'occupe depuis plusieurs années. Façonner un objet pour la main en or de manière cohérente induisait une fabrication particulière. En acceptant, finalement, l'apprentissage que l'objet me suggérait, j'ai découvert de nouveaux territoires de création. En apprenant la dinanderie, j'ai été amenée à m'aventurer dans un monde qui m'était inconnu, dans lequel j'ai puisé de nouvelles ressources qui ont été des départs vers d'autres questionnements.

Prendre des risques

- 44 Lorsque Sophie utilise le laminoir pour réaliser la diminution de sa barre de fer ou lorsque j'utilise la soudure pour fabriquer un volume en métal, nous mettons à profit des gestes acquis pour obtenir un résultat planifié. Le contrôle technique nous permet de travailler plus vite et nous mène plus aisément au résultat recherché. Pourquoi ce contrôle technique nous met-il mal à l'aise ?
- 45 Lors de cet épisode où Sophie reproduit un bracelet, elle exprime son malaise de différentes manières. En même temps qu'elle dit « je triche », elle se plaint de ne prendre « aucun risque ». David Pye évoque cette notion dans son ouvrage *The Nature and Art of Workmanship*. L'auteur y oppose deux régimes de fabrication : « la fabrication dans le régime du risque » et la « fabrication dans le régime des certitudes »⁴⁶. Pour lui, dans le régime des certitudes, chaque projet est prototypé, testé ; les outils sont réglés, la qualité des objets produits est, dès lors, connue d'avance. En ce qui concerne la « fabrication dans le régime du risque », David Pye explique qu'elle implique que chaque moment de la fabrication peut faire varier l'objet et remettre en question la décision de départ. Dans la situation que j'ai observée, le bracelet qui a inspiré la commande est resté dans la galerie où la cliente l'a commandé, ce qui laisse la possibilité de comparer les deux modèles. Sophie craint de se voir refuser la vente si le deuxième exemplaire se révélait un peu différent et elle ne s'autorise aucune variation, contrairement à son habitude. La plupart du temps, Sophie reproduit ses pièces pour pouvoir répondre à plusieurs expositions en même temps et ces reproductions, qui n'ont pas vocation à être strictement identiques au modèle initial, peuvent laisser apparaître des modifications. C'est parfois même dans ces moments de reproductions que de nouvelles créations émergent. Ici, il s'agit de refaire le *même* bracelet, en n'en changeant que les dimensions. En utilisant le laminoir ou la lime pour avoir un meilleur contrôle sur le résultat, Sophie n'agirait plus dans le régime de la prise de risque, mais dans celui des certitudes, ce qu'elle trouve « terrible ». Tricher, alors, serait fabriquer dans le régime des certitudes plutôt que dans le régime du risque. Il me semble qu'accepter le risque c'est accepter de se plier au protocole de la technique même si on ne la contrôle pas complètement ou qu'elle implique un nouvel apprentissage. La forge a ses règles parce que la façon de frapper le métal organise les molécules pour obtenir telle ou telle qualité physique de la matière. On ne parvient pas au tranchant d'un couteau au hasard. Un « vrai » forgeron n'utilise pas de laminoir parce que cet outil n'organise pas les molécules comme le fait le marteau. Dans le cas des bijoux en fer forgé, ce ne sont pas les qualités physiques du métal qui sont importantes mais la qualité des formes obtenues. Des formes que seul le fer forgé peut prendre. En sortant des règles de l'art, en prenant des raccourcis à l'aide d'outils qui ne rentrent pas dans la panoplie du forgeron, Sophie a l'impression de tricher, me semble-t-il, parce qu'elle se détourne alors d'une pratique attentive pour poursuivre un but préétabli. Par pratique

attentive, j'entends une pratique qui regarde toujours le travail d'un nouvel œil, même en situation de reproduction. Nous avons vu qu'elle hésite, ayant oublié la façon qu'elle avait employée pour les exemplaires précédents ; elle paraît devoir réinventer chaque fois les mises en œuvre, ce qui semble la maintenir vigilante aux petites choses qui pourraient induire des nouvelles formes. Si l'usage d'un outil permet à cette vigilance de se reposer, les bijoux pourraient devenir des copies réalisées machinalement à partir d'un dessin fixé d'avance au lieu d'être des réalisations originales issues de son engagement sensible, toujours en prise avec un matériau brut.

Établir des connexions

- 46 Comme l'indiquent les objets qui peuplent son atelier, Sophie manie des outils, des matériaux mais aussi des mythes, des images, des souvenirs. Lors de mes observations, j'ai constaté que le travail se fait dans ce flux continu de rencontres de toutes natures dans lesquelles elle établit des connexions pour faire évoluer la conception de ses bijoux. « Dans une œuvre d'art, les différents actes, épisodes ou occurrences se mêlent et se fondent », écrit John Dewey ; il compare ce processus à une conversation amicale « où il y a échange et fusion continuels, mais où chaque locuteur [...] conserve son propre caractère. »⁴⁷ En forgeant le fer, Sophie a fait l'expérience de sa plasticité, laquelle l'a renvoyée à la plasticité de la pâte à pain et aux formes que celle-ci prend suivant les régions. Par ailleurs, en me montrant les livres sur les objets populaires, Sophie m'a raconté que les images de pièges à loup lui avaient remémoré la lecture du paragraphe « ferrer l'épouse » de l'ethnologue Patrizia Ciambelli⁴⁸ dans lequel l'auteure rappelle que « doter une femme d'une parure à l'occasion du mariage équivaut à la *ferrer* » dans certaines régions alpines de France et d'Italie. Les bijoux émergent ainsi dans un entrelacs d'informations qui prennent toutes parts au devenir bijou d'une barre de fer ; chaque constituant de l'environnement « prend la parole » pour aboutir à une unité⁴⁹. Même au moment de la reproduction d'une pièce, refaire tout le cheminement technique, sans économie, laissera peut-être entrevoir un nouvel aspect du fer forgé, un nouvel effet d'un outil sur la matière qui lui rappelleront une image, une discussion, un objet croisé au hasard d'expériences ordinaires⁵⁰. En dérogeant à la technicité que la forge requiert, en prenant des raccourcis pour aller plus vite, Sophie peut compromettre ces liaisons. Ainsi, ne pas avoir la patience de marteler, ne pas se plier au rythme du travail de la forge peut lui donner l'impression de tricher. Les bijoux n'émergeraient plus des connexions que Sophie établit entre des formes, des techniques et des matériaux, des objets, des images et des mythes, ils ne deviendraient que des images plaquées sur des matériaux sans laisser de place à ce que peut proposer le fer forgé.

Conclusion

Fig. 10

Sophie Hanagarth, Lippes, 2009, bracelet en fer pur forgé.

Image Sophie Hanagarth

- 47 En 2015, l'Institut national des métiers d'art définissait le créateur de bijoux contemporain 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 que les appuis sont de nature plus variée et qu'ils se manifestent souvent à travers la matérialité de l'atelier. Pour ne pas imposer une image plaquée au matériau, il semble important de maintenir ensemble des métaux, des outils, des techniques, des mythes, des objets, etc. Le savoir-faire d'un bijoutier qui a reçu une formation fidèle au *Manuel d'apprentissage du bijoutier-joaillier*⁵¹ est souvent assimilé à sa capacité à reproduire parfaitement des gestes pour travailler « mieux et plus vite » à partir « d'un plan de travail rationnel »⁵². Le savoir-faire que nous cherchons à développer, avec Sophie semble, lui, résider dans l'acceptation de la prise de risques d'une pratique qui n'exclut aucune remise en question. L'expression « penser avec les mains » employée par certains bijoutiers contemporains prend un nouvel éclairage : en utilisant cette expression pour décrire leur activité, ils évoquent probablement cette aptitude à fabriquer dans le régime du risque, en laissant « agir les forces en présence », pour le dire avec les mots de Tim Ingold⁵³, sans se soucier des dogmes qui érigent la fabrication en une suite d'opérations sans aléa. Nous avons vu que l'exécution parfaite d'une soudure a pu s'avérer un échec dans la mesure où elle a laissé une impression de malaise en empêchant les développements ultérieurs. Il ne s'agit donc pas de se conformer à certaines « règles de l'art » pour respecter une hypothétique « pureté » du geste mais pour rester dans une pratique attentive et pour découvrir les potentiels de la technique et de l'ensemble des matériaux qu'elle convoque.

NOTES

1. Je ne féminise plus le mot suite au fait que le mot « bijoutière » entraînait systématiquement la question « tu vends des bijoux ? ». Comme « la boulangère » est sensée vendre le pain du boulanger dans l'imaginaire populaire, la bijoutière vend les bijoux que fabrique le « bijoutier ».
2. 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 employée.
3. 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.
4. Florian HUFNAGL *et al.*, *Des Wahnsinns Fette Beute: The Fat Booty of Madness*, Stuttgart, Munchen, Arnoldsche Art Publishers, Staatliches Museum Fur Angewandte Kunst, 2008, p. 27.
5. Ralph Turner (1936-1981), était conservateur, écrivain et commissaires d'expositions, spécialisées dans les métiers d'art. En 1971 il a fondé la galerie Elektrum à Londres avec la bijoutière Barbara Cartlidge. Ils ont été les premiers à présenter des bijoux avec une approche conceptuelle en Grande-Bretagne.
6. Ralph TURNER, *Contemporary Jewelry: A Critical Assessment 1945-75*. New York, Van Nostrand Reinhold Co., 1976, p. 19.
7. Cours au musée du Quai Branly qu'ils donnèrent entre 2006 et 2012.
8. « La fabrique du bijou contemporain. Ethnographie d'ateliers », thèse sous la direction de Sophie Houdart, Université Paris Nanterre, soutenance en décembre 2019.
9. Sophie HOUDART, *Kuma Kengo, une monographie décalée*, Paris, Ed. Donner lieu, 2009.
10. Carolyn Ellis et Arthur Bochner décrivent l'auto-ethnographie comme étant 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, Carolyn et Arthur BOCHNER, 2000. « Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject », *In Handbook of Qualitative Research*, 2nd ed, 733-68. Thousand Oaks (Californie), Sage, 2000, p. 739.
11. Christian JACOB, « L'éloge de la main est aussi celui de la pensée », in *Lieux de savoir, les mains de l'intellect*, vol. 2, Paris, Albin Michel, 2011, 31-37.
12. Liesbeth den BESTEN, *On Jewellery: A Compendium of International Contemporary Art Jewellery*, Stuttgart, Woodbridge: Arnoldsche, 2011, p. 9.
13. Peter DORMER, *Le Nouveau bijou*, Paris, Flammarion, 1987.
14. MICHAEL ERLHOFF *et al.*, *Ornamenta 1 : internationale Schmuckkunst*, München, Prestel, 1989, p. 9, traduction de l'auteure.
15. Karl SCHOLLMAYER, *Art contemporain du bijou*, Paris, Dessain et Tolra, 1974.
16. M. KÖNINGER, "A class of its own" dans Florian Hufnagl *et al.*, *Des Wahnsinns Fette Beute: The Fat Booty of Madness*, *op. cit.*, p.30, (traduction de l'auteure).
17. *Ibid.*
18. « Contemporary jewellery is a self-reflexive studio craft practice that is oriented to the body » Damian Skinner, *Contemporary Jewelry in Perspective*, New York, Lark Jewelry Beading, 2013, p.10. (traduction de l'auteure).
19. Ana Maria CABRAL ALMEIDA CAMPOS, *La joyeria contemporanea como arte. Un estudio filosófico* (thèse de philosophie, UAB Universidad autónoma de Barcelona, 2014). [En ligne] : <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/285125/amcac1de1.pdf;jsessionid=134FCCDA5F46BB15E534A74FD871FA79.tdx1?sequence=1> , p. 299, (traduction de l'auteure).
20. *Ibid.*

21. En employant cette expression, les bijoutiers semblent avoir anticipé les questions discutées en sciences humaines. Je renvoie le lecteur aux ouvrages de Richard SENNETT, *Ce que sait la main : la culture de l'artisanat*, Paris, Albin Michel 2010 et de Christian JACOB, *Lieux de savoir (vol.2) Les mains de l'intellect*, Paris Albin Michel 2010.
22. Thomas GOLSENNE et Patricia RIBAUT, *Essais de bricolage : ethnologie de l'art et du design contemporain*, *Techniques & Cultures*, n°64, Paris, Ed. EHESS, 2016, p. 10.
23. La Fondation Françoise van den Bosch a été créée en 1980 par des membres éminents de la communauté néerlandaise du bijou d'avant-garde et des membres de la famille de la créatrice de bijoux Françoise van den Bosch (1944-1977). Françoise Van den Bosh a été un des membres fondateurs de l'association néerlandaise « BOE, the Union of Rebellious Silversmiths », Le but de la fondation est de stimuler et promouvoir le bijou contemporain.
24. Le dérochage consiste à faire tremper les pièces en métal en cours de fabrication dans des bains d'acides pour les désoxyder.
25. Appareil formé de deux cylindres, dans lequel on passe les feuilles de métal dont on veut réduire l'épaisseur ou les fils dont on veut réduire la section.
26. Le laminage est habituellement effectué dans un seul sens pour conserver une structure moléculaire homogène sur toute la longueur du fil ou de la plaque laminés.
27. Outil de forgeron : sorte de fourche à deux dents qui permet de mettre en forme des tiges de métal en faisant levier sur une des branches de la fourche.
28. Le recuit ici consiste à chauffer les pièces à rouge pour supprimer les contraintes que le forgeage provoque au cœur de la matière. Le fer retrouve ainsi toute sa ductilité.
29. Patron en carton.
30. André-Georges HAUDRICOURT et Pascal DIBIE, *Les Pieds sur terre*, éditions A.-M. Métailié, Paris, 1987, p. 158.
31. A.-G. HAUDRICOURT et P. DIBIE, *Les Pieds sur terre*, *op.cit.*, p.159.
32. Fritz LOOSLI *et al.*, *Manuel d'apprentissage du bijoutier-joaillier*, Berne, UBOS/Éditions Scriptor SA, 1994.
33. F. LOOSLI *et al.*, *Manuel d'apprentissage du bijoutier-joaillier*, *op.cit.*, p.4.
34. Je souligne. *Ibid.*, p.32.
35. *Ibid.*, p. 36.
36. *Ibid.*, p. 40.
37. La théorie distingue la technique de la brasure de la technique de la soudure. Braser consiste à faire un assemblage à chaud avec un métal d'apport, souder est un assemblage à chaud sans métal d'apport.
38. . Dans les faits, l'essentiel des assemblages à chaud se font par brasure et le langage d'atelier utilise les mots souder et soudure même lorsqu'il s'agit d'une brasure.
39. Placide BOUÉ, *Traité d'orfèvrerie, bijouterie et joaillerie: contenant la description détaillée des caractères physiques et chimiques des métaux et des pierres précieuses qui constituent les matières premières de cette belle branche de l'industrie française ...*, Paris, Chez Delaunay, 1832, p. XIII.
40. F. LOOSLI *et al.*, *Manuel d'apprentissage du bijoutier-joaillier*, *op.cit.*, p. 2.
41. Léon VERLEYE, *Le Bijoutier à l'établi, travail des métaux précieux depuis la fonte et l'essai jusqu'au poli, serti, dorure, gravure, ciselure, émail, etc., par Léon Verleye ... 4e édition*, Paris, Desforges, Girardot et Cie, 1930, p.44. Voir aussi Alfred BOITET et Louis BASTIAN, *Manuel pratique du bijoutier-joaillier*, Encyclopédie Roret, Paris, Dunod, 1957.
42. Françoise WAQUET, *L'ordre matériel du savoir. Comment les savants travaillent, XVI^e-XXI^e siècles*, Paris, CNRS Editions, 2015, p. 74.
43. Alfred BOITET et Louis BASTIAN, *Manuel pratique du bijoutier joaillier*, Encyclopédie Roret, Paris, Dunod, 1957.
44. Art d'incruster une ou plusieurs pierres en rabattant le métal pour les fixer dans un bijou.

45. À propos des gestes « cachés », et de l'utilisation de la colle en particulier, je renvoie le lecteur à l'article de Baptiste Buob, « Un geste filmé est-il un geste comme un autre ? » dans D. BOUILLON *et al.*, *Gestes techniques, techniques du geste : approches pluridisciplinaires*, op.cit., p. 317-332.
46. David PYE, *The Nature and Art of Workmanship*, Londres, Bloomsbury Academic, 2015, p.20 (traduction de l'auteure).
47. John DEWEY, *L'art comme expérience*, 1 vol., Folio 534, Paris, Gallimard, 2010.
48. Patrizia Ciambelli, *Bijoux à secrets*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, p. 51.
49. J. Dewey, *L'art comme expérience*, op.cit., p. 83.
50. *Ibid.*, p.47.
51. F. Loosli *et al.*, *Manuel d'apprentissage du bijoutier-joaillier*, op.cit.
52. *Ibid.*, p. 8.
53. Tim INGOLD, Hervé GOSSELIN, et Hicham-Stéphane AFEISSA, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture* Bellevaux, Editions Dehors, 2017, p. 60.
-

RÉSUMÉS

À partir de l'ethnographie de l'atelier de Sophie Hanagarth, orfèvre-plasticienne, et d'une expérience dans mon atelier, je tenterai de comprendre pourquoi l'usage de certains outils entraîne une gêne chez l'utilisateur. Après avoir observé Sophie de nombreuses heures j'ai pu apprécier l'application de ses gestes et ce n'est pas sans surprise que je l'ai entendu avouer quelques fois : « Là... je triche ». Pourquoi emploie-t-elle cette expression au moment de passer au laminoir une barre d'acier préalablement forgée en forme de fuseau, ou en reprenant à la lime la courbe d'un bracelet ? À travers le double point de vue ethnographique et auto-ethnographique, il s'agira de questionner ce qui est en jeu au moment de certains choix techniques. Nous verrons que l'étude des usages de la technique nous informe sur différentes conceptions du métier de bijoutier et nous permet de saisir comment cette notion de tricherie, évoquée furtivement mais à plusieurs reprises, est liée à la notion de prise de risque.

Based on the ethnography of Sophie Hanagarth's workshop, a goldsmith-plastician, and on an experience in my own workshop, I will try to understand why the use of certain tools causes discomfort to the user. After watching Sophie for many hours, I was able to appreciate the application of her gestures and it was not without surprise that I heard her confess a few times: "Now... I cheat". Why does she use this expression when rolling a previously forged spindle-shaped steel bar, or when filing the curve of a bracelet with a file? Through the dual point of view of ethnography and auto-ethnography, it will be a question of what is at stake when it comes to certain technical choices. We will see that the study of the uses of technology informs us about different conceptions of the jeweller's profession and allows us to understand how this notion of cheating, mentioned furtively but repeatedly, raises the question of risk-taking in a jeweller's workshop.

INDEX

Keywords : contemporary jewelry, skills, technique, risk, apprenticeship, ethnography

Mots-clés : bijou contemporain, savoir-faire, technique, risque, apprentissage, ethnographie.

AUTEUR

BRUNE BOYER-PELLEREJ

Bijoutier-plasticienne, Brune Boyer-Pellerej a participé à de nombreuses manifestations en France et à l'étranger. Parmi celles-ci citons : *Joia, Espelho da sociedade*, Institut français de Lisbonne en 2010, *AKAJ, Also Known as Jewellery*, exposition itinérante Londres, Munich, Rome, Los Angeles, Paris(2009-2011). *Lignes de Mire : scènes du bijou contemporain en France* au Musée des Arts Décoratifs de Paris en 2013 ; *Medusa, Bijoux et tabous* au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 2017. Ses créations sont présentes dans les collections de l'UCAD, du Fnac et de la Fondation Danner à Munich. En 2013, Brune Boyer-Pellerej a entrepris une thèse de doctorat en anthropologie au LESC, Paris Ouest, sous la direction de Sophie Houdart intitulée « La fabrique du bijou contemporain. Ethnographie d'ateliers ».