

Monika Brugger  
**JUSTE DU BIJOU ?**  
*ein arbeitsbuch\**





# AIR DES BIJOUX

Scène VI, dans Charles Gounod, *Faust*, opéra en cinq actes, livret de Jules Barbier et Michel Carré, d'après la pièce *Faust et Marguerite* de Carré, elle-même tirée du premier *Faust* de Goethe, première représentation le 19 mars 1859, Paris, Théâtre-Lyrique.

[http://www.impresario.ch/libretto/libgoufau\\_f.htm](http://www.impresario.ch/libretto/libgoufau_f.htm)

[Elle se pare des boucles d'oreilles, se lève et se regarde dans le miroir.]

Ah ! je ris de me voir

Si belle en ce miroir !

Est-ce toi, Marguerite ?

Réponds-moi, réponds vite ! –

Non ! non ! – ce n'est plus toi !

Non ! non ! – ce n'est plus ton visage !

C'est la fille d'un roi,

Qu'on salue au passage ! –

Ah, s'il était ici ! ...

*S'il me voyait ainsi !*

*Comme une demoiselle,*

*Il me trouverait belle.*

[Elle se pare du collier.]

Achevons la métamorphose !

Il me tarde encore d'essayer

Le bracelet et le collier !

[Elle se pare du bracelet et se lève.]

Dieu ! c'est comme une main qui sur mon bras se pose !

Ah ! je ris de me voir

Si belle en ce miroir !

Est-ce toi, Marguerite ?

Réponds-moi, réponds vite ! –

Ah, s'il était ici ! ...

*S'il me voyait ainsi !*

*Comme une demoiselle,*

*Il me trouverait belle.*

*Marguerite, ce n'est plus toi,*

*Ce n'est plus ton visage,*

*Non ! c'est la fille d'un roi,*

*Qu'on salue au passage.*

*Definitions from the dictionary, in my case Le Petit Robert, are what I call the most philosophical way of grasping a concept.*

Monika BRUGGER

*J'avais conscience, en discutant avec des producteurs, qu'il n'était pas facile de se représenter le sujet de mon scénario et lorsque, à un moment de la conversation, l'un d'eux finissait par dire : « Mais de quoi ça parle ? », j'aimais beaucoup dire que ça parlait de ça : « l'intérieur mystiquement alvéolé de la tête de Melville. » [...] Je voulais faire entendre ce qu'il y a à l'intérieur d'une tête mystiquement alvéolée.*

Yannick HAENEL, *Tiens ferme ta couronne*

Qu'est-ce qu'un artiste ? Comment se construit une œuvre ? Quelles confluences et ramifications concourent à déployer un travail artistique ? Quelles rencontres et circulations, provoquées ou fortuites, quels échanges ou hasards viennent étoffer l'objet, le fortifier, ou cent fois sur le métier vous faire remettre l'ouvrage ? Quelle position subjective adopter ? À la croisée de quels champs asseoir sa démarche ? Qu'est-ce qui précède et de quoi procède le *bijou contemporain* ? Quelle place occupe-t-il dans la société ou sur le corps et que vient-il nouer entre les êtres ? S'agit-il de design ou d'art ? D'orfèvrerie ? De quelle profession se revendiquer, à quel sein se vouer ou contre quelles catégories s'ériger afin d'installer sa pratique dans une « essence personnelle » ?

En 2015, Monika Brugger commence à collecter, rassembler et élargir le champ de ses recherches et de ses références. Jour après jour, elle construit, classe et agence cet *Arbeitsbuch*, livre de travail, livre d'artiste, énorme classeur dans lequel elle serre selon sa propre logique les pages imprimées qui référencent les éléments fondateurs de sa pratique du bijou. Elle réunit et mêle à ceux qu'elle rédige elle-même les textes de critiques, d'artistes et d'écrivains invités à s'exprimer sur son travail et en sollicite de nouveaux. Chaque fois, leur propos relance sa quête inlassable des mots et déploie le vocabulaire ; le champ sémantique du bijou enfle et inaugure de nouvelles pistes de travail.

Fin 2016, Jeanne Gailhoustet, directrice de l'Ensa Limoges, me transmet l'énorme classeur et me fait part de son souhait de l'édition. Monika Brugger représente à l'Ensa Limoges l'enseignement du bijou contemporain, autre-

ment dit une exception française, puisque seules deux écoles d'art en France enseignent le bijou et l'ornement corporel comme de véritables champs de l'art. Peu de livres existent à ce jour sur le sujet, et le temps est venu de combler cette lacune.

Le classeur arrive donc entre mes mains, avec son exploration et son élaboration systématiques du répertoire du bijou, son champ sémantique colossal, ses associations d'idées et ses bouts de ficelle. Sa mécanique scrupuleuse, quasiment encyclopédique, soucieuse d'exhaustivité autant que de liberté est celle que met en place au quotidien le cerveau d'une artiste, un mot devant l'autre pour définir, circonscrire ou émanciper son travail d'orfèvre au gré de liens en apparence incongrus mais d'une logique implacable. De bague en alliance et de fil en aiguille, de corsage en corps plus ou moins sages, de réflexions sur les inégalités entre les peuples ou les sexes en manipulations de matériaux plus ou moins précieux, ce classeur de travail explore tout à la fois l'histoire de l'art et le corps du monde, le concept et le matériau, l'objet et sa représentation, tandis qu'en parallèle ou en corrélation dans l'atelier de la bijoutière s'élaborent bagues, boucles d'oreilles, broches, robes et autres broderies ou parures pour des corps qui ne sauraient se montrer nus.

Tout ce que d'aucuns tiendraient secret nous est ici livré en un grand élan généreux et personnel. Et c'est sans doute cette dimension, ce vaste écrit d'artiste tourné vers l'extérieur mais on ne peut plus intime qui m'interpelle le plus. Avec ses emprunts, ses citations, son immense curiosité pour la langue et son souci de la précision, *Ein Arbeitsbuch* m'évoque les livres d'écrivains qui me sont chers. D'écrivains davantage que d'artistes, quoique Monika Brugger soit à mes yeux éminemment artiste. D'écrivains car autour d'un sujet qui pourrait être « Monika Brugger : le bijou » ou « Qu'est-ce qu'un artiste ? », ce vaste écrit compile fictions, documents, images, définitions, étymologies, expressions, synonymes et autres dérivés pour tenter de poser le mot juste et signifier l'invasion d'un sujet par un travail de tous les instants. Une « population de pensées », diraient ensemble Hermann Melville et Yannick Haenel. *Juste du bijou ?* « Mais quand on a dit ça, on n'a rien dit. Ou alors, il faut tout dire. » Cette phrase de Grégoire Bouiller irait comme un gant à cet ouvrage, car tout dire sur sa relation au bijou est peut-être ce qu'a tenté Monika Brugger en s'en remettant au vocabulaire de façon quasi érotique, à tout le moins poétique. Sorte d'immense qui suis-je, *Ein Arbeitsbuch* est une œuvre qui continue de s'écrire, aux prises avec son inscription dans le langage et dans une langue, d'adoption de surcroît. Un travail en train de se faire, qui s'articule et trace sa route comme avance et s'enroule une écriture, avec toujours la possibilité d'un mot supplémentaire ou du recours à la fiction. Un livre où le savoir de l'artiste ne craint pas de s'ériger sur des fragments ni d'inscrire son articulation entre des éléments hétérogènes. De repères historiques en

fictions créées sur mesure pour inscrire son travail dans une histoire, en fin de compte la démarche frise l'autofiction telle que la définit Doubrovsky, mais une autofiction en réseau, à plusieurs voix : « fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté ».

Il n'y a plus qu'à.

Mais toutes les questions que pose le livre se répercutent sur nous : comment inscrire graphiquement les notions fondamentales du bijou dans ce foisonnement de langage et sa dérive sémantique ? Comment présenter cet abécédaire de références à la structure toute personnelle ? Comment faire comprendre au lecteur qu'Alliance peut se trouver dans *B* comme Bague ou Mouche dans *T* comme Tache, le guider dans les rubriques et sous-rubriques et dans ces textes en plusieurs langues ? Comment agencer ces pièces détachées, ces choses vues et entendues de par le monde ? Comment créer dans le livre des liens internes et externes pour signifier à quel point tout circule en permanence de soi à l'autre et de soi à soi ? Quels mots-clés mettre en surbrillance et comment guider le lecteur en lui donnant à la fois la possibilité de se repérer dans le livre et en lui laissant celle, nécessaire, de s'y perdre ?

Jour après jour à notre tour nous ordonnons notre compréhension de l'ouvrage, afin de la rendre intelligible au lecteur. En tête de rubrique, des nuages de mots-clés apparaissent pour donner une vue d'ensemble sur la logique des références abordées dans chaque thématique ; sur chaque page des onglets rappellent à la manière d'un dictionnaire ou d'un GPS dans quelle partie et dans quelle entrée du livre nous nous situons ; du gris pour ce qui a trait à l'histoire du bijou ; du magenta pour tout ce qui concerne directement le travail de Monika Brugger.

Dictionnaire personnel ? Abécédaire du bijou ? Catalogue raisonné d'une œuvre en mouvement perpétuel ? De fil en aiguille et de clic en clic, de dictionnaire en encyclopédie et d'exposition en lecture, de notice étymologique en définition et de dérive sémantique en association picturale, ce livre de travail nous plonge dans le bain de langage qui constitue la pratique artistique même de Monika Brugger : un travail de chaque jour, toujours en construction, fondé sur un attrait insatiable pour la langue qui sans relâche vient abreuver une œuvre et broder sur elle ses infinies nuances. *Juste du bijou ?* C'est beaucoup plus que cela : bienvenue dans le cerveau (mystiquement alvéolé ?) d'une artiste qui joue sa vie à définir sa pratique.

Magali Brénon, mai 2018

Un GLOSSAIRE der Stand der Gedanken, ein Wörterbuch de mes préoccupations, une CARTOGRAPHIE de l'état de mes réflexions, ein Atlas meiner Welten, un RÉPERTOIRE des mots et de mes préférences, une ENCYCLOPÉDIE personnelle, un DICTIONNAIRE en hommage à mon dictionnaire préféré, Schema meiner Gedankenwege. Ein Arbeitsbuch<sup>1</sup> für mein arbeiten und für das meiner Studenten.

Un ABCédaire en ordre *dispercé*.

Un GLOSSAIRE pour un répertoire d'un domaine spécifique, pour classer des explications de mots anciens, spéciaux ou mal connus.

WÖRTERBUCH<sup>2</sup> weil ich kein *Duden* mehr habe und der *Grosse Brockhaus* in Deutschland geblieben ist.

Il y a *ATLAS* de Gerhard Richter<sup>3</sup>, et il y a le magnifique atlas du monde de mon père, dans lequel ma petite sœur avait découpé la page où figurait la France après sa visite chez moi dans les années 1980. Quel sacrilège !

CARTOGRAPHIE de mon cerveau, en hommage à toutes les cartes qui m'accompagnent durant mes voyages à la place d'un GPS.

ENCYCLOPÉDIE parce que c'est plus drôle en couleur et en images.

DICTIONNAIRE pour mon amour des roberts, mais surtout du *Petit Robert* et de la langue française.

ABCéDaire parce que Gilles Deleuze est inégalable, mais nous invite à le suivre.

De A à B à C ou de MOT à MOT en sautant l'ordre, contrairement au discipliné Daniel Buren qui, en 2002, avait terminé consciencieusement avec la lettre Z.

En allemand et en anglais, l'*Abecedarium* de Peter Bauhuis se lit avec bonheur. Je suis tombée sur *Le [dé-kal']*, *petit dictionnaire illustré des Tombes de la Nuit* durant mon déménagement, et je sens que la découverte des répertoires, des dictionnaires ou d'autres magnifiques encyclopédies n'est pas encore close !

Monika Brugger

---

1 « Livre de travail ».

2 Traduction littérale : « Livre de mots ». *Ein Wörterbuch ist gedruckt, auf einem elektronischen Medium oder im Internet publiziertes Nachschlagewerk mit nach bestimmten Gesichtspunkten ausgewählten und erläuterten Stichwörtern, meist mit Informationen zu ihrer Form, ihrer Bedeutung und ihrem Gebrauch.*

3 <https://www.gerhard-richter.com/fr/art/atlas/...>



ACCESSOIRE • BEIWERK • FLOHPELZ • ARTIFICE • ARGENT  
• ONNO BOEKHOUDT • SILBER • PLINE L'ANCIEN •  
CHRISTIAN BONTZOLAKIS • MONIKA BRUGGER



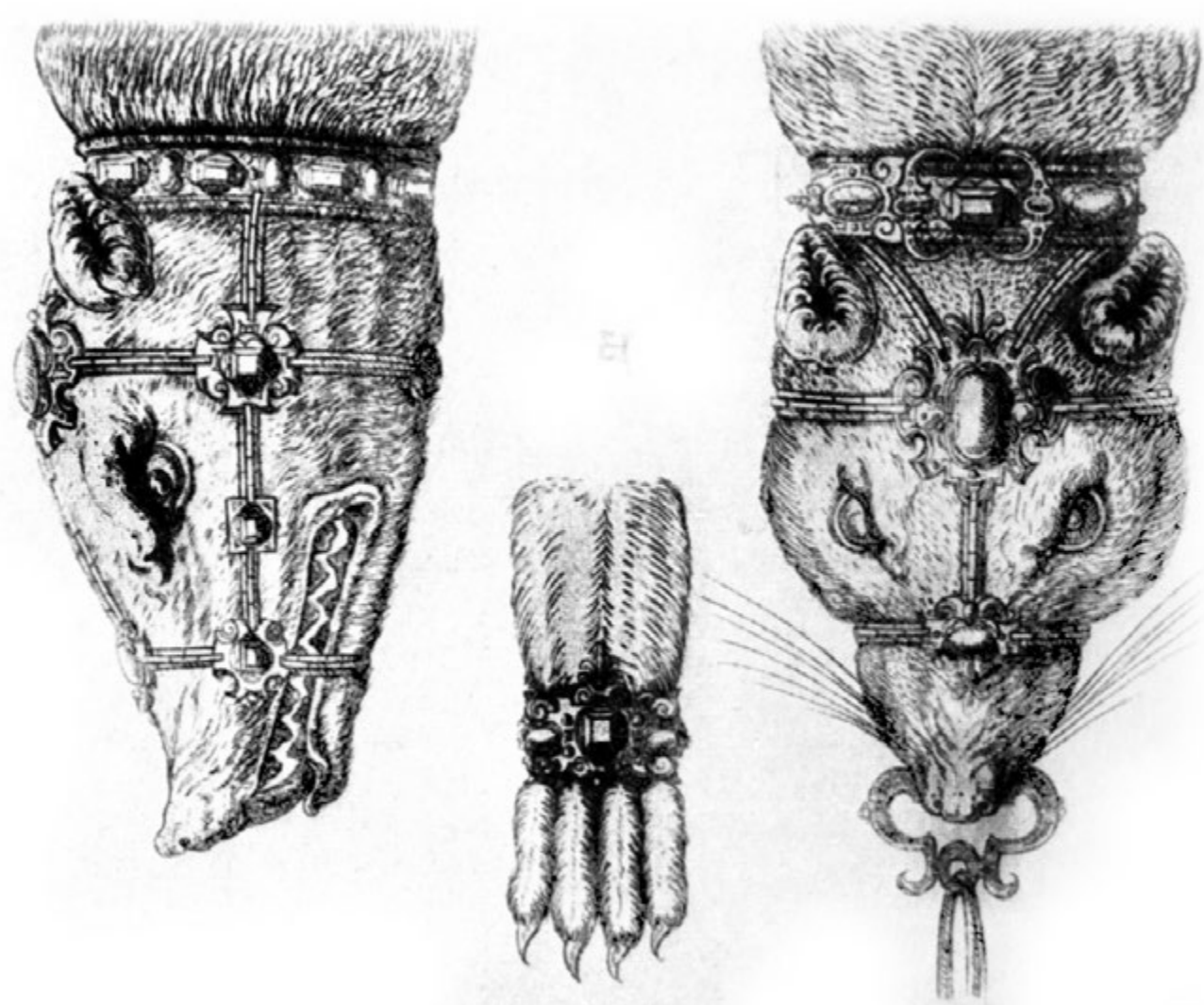
## ACCESSOIRE

<http://www.cnrtl.fr/definition/accessoire>

ACCESSOIRE → BEIWERK → FLOHPELZ



Girolamo Francesco Maria Mazzola ou Mazzuoli, dit Parmigianino, 1503-1540  
Portrait d'Antea, 1521-1537  
Museo di Capodimonte, Naples



Hans Muelich, 1516-1573  
Dessin  
Gravure sur cuivre d'Erasmus Hornick, 1562

« Auch das mitgeführte modische 'Beiwerk' wurde verschwenderisch juweliert. [...] oder die kostbaren Fassungen der sogenannten 'Flohpehzchen', die die vornehmen Damen

an einem Kettchen mitführten. Wir lassen es dahingestellt, ob die Deutung als Zufluchtsort für das lästige Ungeziefer zutrifft oder ob die Mode allein der allgemeinen Freude an kostbarem Pelzwerk entsprang. In welcher Weise die Klauen und die Köpfe der ausgestopften Pelztierchen verziert wurden [...]. »

Erich Steingraber, *Alter Schmuck : Die Kunst des europäischen Schmuckes*, München, Verlag Georg DW Callwey, 1956 p. 124, 128.

## BIBLIOGRAPHIE

- Victor Durschei (ssdir.), *Access to accessory*, HEAD (ancienne HEAA), Haute école d'art et de design, Genève, 2005
- Odile Blanc, « L'accessoire est-il un détail ? », dans *Vivre habillé*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 94-95

## ARTIFICE

« (Latin *artificium*)

Littéraire. Moyen ingénieux d'agir, de sortir de difficulté : *Les artifices d'une mise en scène, du cinéma.*

Louis XIV (Saint-Germain-en-Laye 1638 - Versailles 1715) roi de France "L'artifice se dément toujours, et ne produit pas longtemps les mêmes effets que la vérité" dans *Mémoires.* »

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/artifice/5567>

<http://www.cnrtl.fr/definition/artifice>

<http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/artifice#>

## ARGENT

→ NOTICE ÉTYMOLOGIQUE

« Ce mot est issu du latin *argentum* "argent (métal et monnaie), argenterie" (cf. roumain *argint*, witalien *argento*, occitan et catalan *argent*), de *arguere* "montrer, prouver, démontrer", rattaché à une racine indo-européenne exprimant l'éclat, la blancheur (de l'éclair).

- On retrouve ces thèmes dans *argus* (du nom d'un personnage mythologique aux yeux brillants) et *argonaute* (évoquant la rapidité de l'éclair). La famille comprend *argenter* (et *désargenter*, *réargenter*), *argenterie*, *argentier* et *argentin*, ainsi que des noms de minerais et d'alliage (*argentite*, *argentan* ou *argenton*). Le grec *arguros* "argent" est de même origine (→ *argyrisme*, *argyrose*, *litharge*, *hydrargyre*), de même que *arguer*, *argument* et *argutie*.

- L'anglais doit au français *to argue* et *argument* (XIV<sup>e</sup> s.).

**Mots de cette famille : argent, argentan, argenter, argenterie, argentier, argentin, argentite, argonaute, arguer, argument, argus, argutie, argyr(o)-, désargenter, hydrargyre, litharge, réargenter. »**

#### « I. MÉTAL

1. Métal blanc (Ag ; n° at. 47 ; m. at. 107, 8682), très ductile et malléable, que l'on trouve en filons à l'état natif (argent natif), dans les minerais, galènes et pyrites à l'état de sulfure (sulfure d'argent) → **argentite, argyrose**), parfois uni à l'antimoine, au chlore [...]. »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

#### ONNO BOEKHOUDT → SILBER → ARGENT

« Silber ist in Wirklichkeit ein Material, das mehr als alle anderen Stoffe rund um uns, das Licht reflektiert. Es ist weiß, dies bedeutet, dass es solitär nicht existieren kann. Es verbindet sich mit seiner Umgebung. Es ist dienstbar. Ich selbst nenne es deshalb auch manchmal demokratisch. Dies schließt ein, dass seine Art veränderlich ist. Seine "Gemütsstimmungen" wechseln ebenso schnell wie die Gestalt des Mondes.

Mellie Uyldeert, der Guru der Naturheilkunde aus den Anfängen der Siebziger Jahre,

spricht vom Silbermenschen: andächtig und immer Wünsche erfüllend, die er vom Anblick eines Anderen abliest, und ab und zu launisch. Er wirkt mehr aus Zuneigung und Zugehörigkeit als aus Habgier. Selbstständigkeit ist ihm zu hoch gegriffen.

Noch ein Zitat von Uyldeert: *"Je jünger ein Geschöpf ist, desto besser passt Silber zu ihm. Es ist hauptsächlich der Mond, der über das Leben eines Menschenkindes regiert. In diesen Jahren wächst der Mensch am schnellsten, deshalb soll tüchtig gegessen werden. Die Kraft nun, die das Silber innehat, hilft die Nährstoffe besser verdauen. Deshalb ist ein silbernes Speiseservice auch so so vorzüglich. In der heutigen Zeit behelfen wir uns mit silberglänzenden Legierungen von fleckenfrei Silberimitaten, aber deren Wirkung ist natürlich ganz anders"*.

Wie gehst Du als Kunsthandwerker mit diesem Lichtsuchenden, bescheidenen aber launischen Material um? Prügelst Du es? Versteckst du es, weil Du es so sehr liebst? Lässt Du dich verführen oder nimmst Du sein Licht weg? Lässt Du es locker oder zwingst Du es in eine von Dir ersonnene Form? »

Onno Boekhoudt, um 1994. Wurde mir von Onno gesendet.

« L'ARGENT est en vérité une matière qui, plus que tous les autres matériaux autour de nous, reflète la lumière. Il est blanc, cela signifie qu'il peut exister par lui-même. Il se lie à son environnement. Il est un serviteur. Pour cette raison, moi-même je le qualifie parfois de démocratique. Cela inclut que sa façon d'être est changeante. Ses 'états d'âme' changent aussi vite que l'aspect de la Lune. Mellie Myldert, le gourou de la médecine naturelle du début des années soixante-dix, parle de l'humanité de l'argent : il est attentif. Prêt à réaliser les souhaits qu'il lit sur le visage d'autrui mais parfois il peut être d'hu-

meur changeante. Il agit plus par attirance et par appartenance que par cupidité. L'autonomie n'est pas une référence.

Encore une citation de Muldert : *'Plus l'être est jeune, plus l'argent s'accorde avec lui. C'est essentiellement la Lune qui dirige la vie d'un enfant. C'est dans ces années que l'être humain grandit le plus vite, c'est pour cela qu'il faut manger beaucoup. La force que l'argent contient en soi aide à mieux digérer les aliments. C'est pourquoi un service de table en argent est si parfaitement adapté. De nos jours nous nous aidons avec des alliages à l'aspect argenté mais qui naturellement ne produisent pas le même effet.'*

Comment, en tant qu'artisan, traites-tu ce matériau toujours à la recherche de la lumière, si modeste et pourtant si capricieux ? Le bats-tu ? Le caches-tu parce que tu l'aimes tant ? Le laisses-tu te séduire ou lui enlèves-tu sa lumière ? Le laisses-tu libre ou le forces-tu dans une forme de ta conception ? »

Onno Boekhoudt, vers 1994.

Envoyé par Onno pour mes cours d'histoire du bijou contemporain.

Photo : Ton Werkhoven

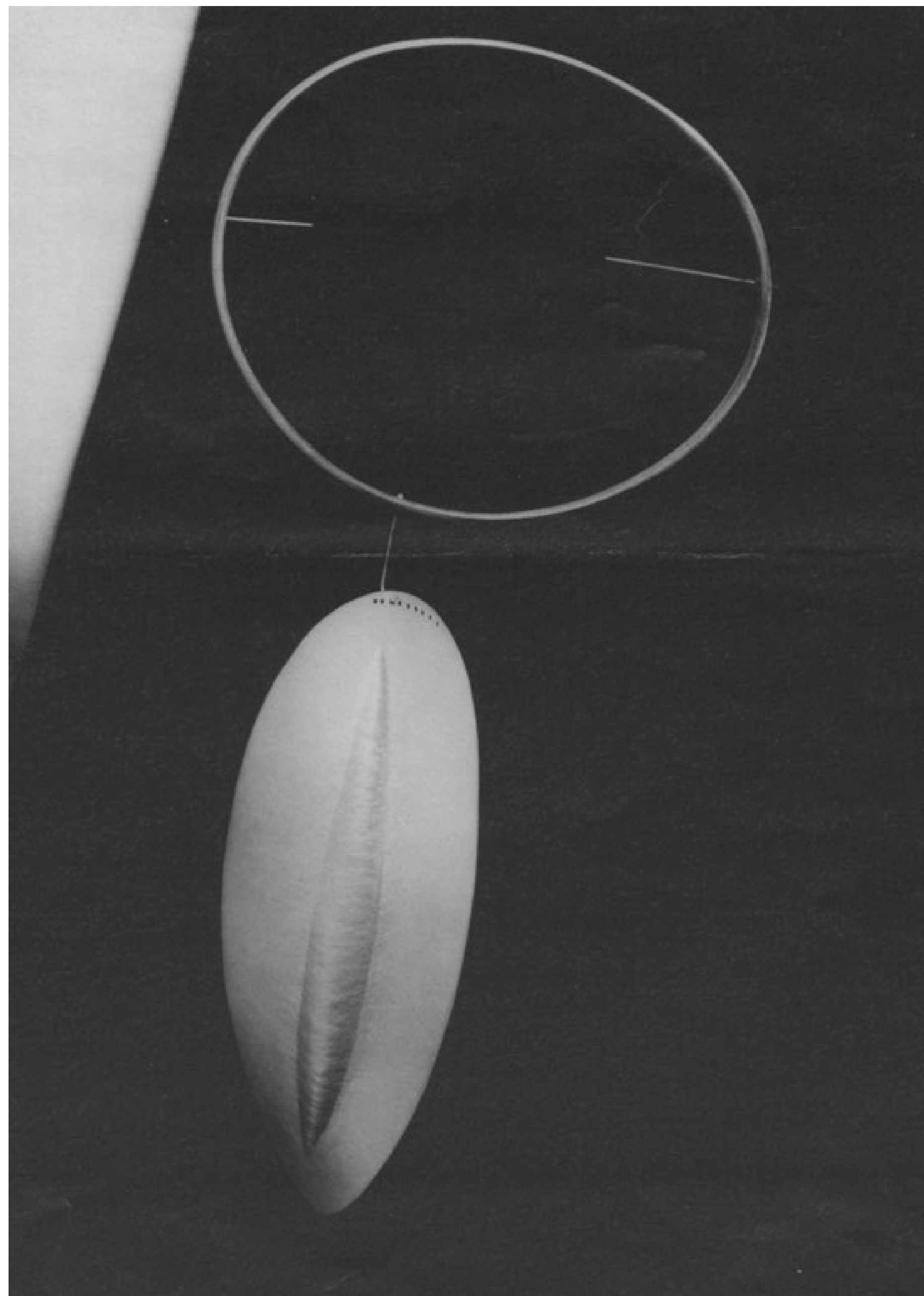
## PLINE L'ANCIEN

« XLV [128] On a cru que seul l'argent le plus pur pouvait être retiré en plaques et refléter une image [...].

*En tout cas c'est une qualité singulière de l'argent de réfléchir les images : on s'accorde à attribuer ce phénomène à la répercussion de l'air renvoyé dans les yeux. »*

Pline l'ancien, *Histoire naturelle*, XXXIII, *Nature des métaux* (2<sup>e</sup> tirage), Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 95.

Être né avec une cuillère d'argent dans la bouche



Onno Boekhoudt

*Nieuw werk*, 1991

Galerie Ra, Amsterdam, exposition 31/8-28/9/1991

Broche, argent

### À VOIR

- [Monika Brugger, Lécher les doigts, cuillères](#)

### À LIRE

- [Christian Bontzolakis, À la cuillère, texte de fiction](#)

### BIBLIOGRAPHIE

- Christian Bontzolakis, « À la cuillère », dans Monika Brugger, *Heimat. Bijou, objets pour le corps, installations, 1992-2008*, Stuttgart, Arnoldsche, 2009, p. 157-161
- Carin EM Reinders, *Onno Boekhoudt, Werk in uitvoering, work in progress*, CODA Apeldoorn, 2010 (catalogue d'exposition)
- Onno Boekhoudt, *Why not jewellery ?*, Groningen, Groninger Museum, 1997 (catalogue d'exposition)
- Au sujet de l'or, voir Pline l'ancien, *Histoire naturelle*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Livre XXXIII, p. 1 507, IV [8], p. 1506-1507, I [3].

# Christian Bontzolakis

## À LA CUILLÈRE

Texte publié dans Monika Brugger, *Heimat. Bijou, objets pour le corps, installations, 1992-2008*, Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2009.

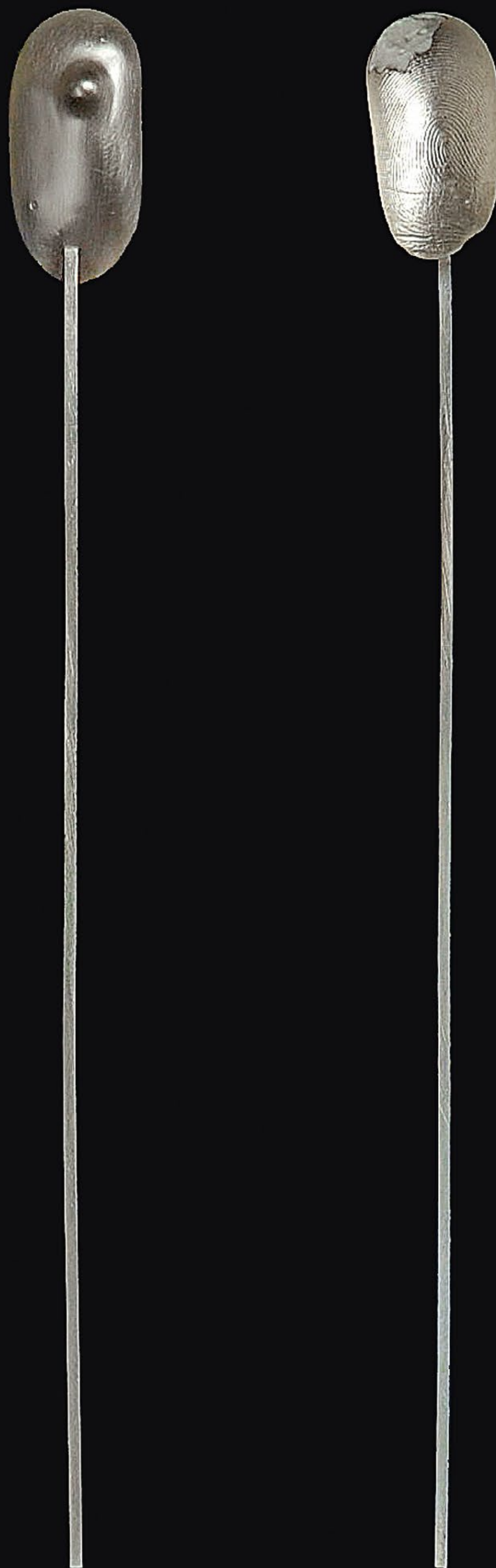
Elle est dans l'autocar qui va de Nîmes à Milhaud. Et là, elle commence à se dire que c'est un truc à boire, qu'elle va boire un petit verre – un doigt seulement. Ce qu'on appelle une mesure, un verre mesuré avec le doigt, l'idée d'un doigt. L'idée, c'est seulement un doigt. Elle regarde le paysage urbain. Le paysage est moche, supermoché. Un doigt. Tu bois un doigt dans un gobelet, tu mets le gobelet au bout du doigt et là ça te fait un dé. Un dé à coudre. Un dé. Un doigt. Lécher les doigts et manger dans la main. Manger dans la main, je n'ai pas encore trouvé la bonne solution. En attendant, je bois et je me lèche les doigts, voilà ce qu'elle se dit. Elle se lèche les doigts comme on lèche une cuillère. Qu'est-ce que tu peux faire avec les doigts sinon te lécher les doigts – les doigts c'est comme la cuillère. C'est la cuillère. Je vais faire des cuillères, des cuillères à doigt. Un genre de dé à coudre – enfin une moitié de dé, de dé à coudre. Un demi-petit gobelet à gober. Après je lécherai la cuillère et je lécherai les doigts de quelqu'un, et le dos, le dos de la cuillère. Elle a une idée derrière la tête, là, dans l'autocar Nîmes-Milhaud. Une idée d'empreinte de doigt. Je mets toujours de la crème sur les doigts, de la crème surfine : ça pénètre tout de suite dans la peau, ça protège bien de la chaleur. Je chauffe de la cire d'abeille. Je trempe le bout du doigt dans la cire jaune. Jusqu'à la pliure entre la phalange et la phalange. Ça brûle. C'est chaud. Moi j'ai les doigts durs. Je retire le doigt. La cire garde mon empreinte. Mon empreinte de doigt. Dès que tu enlèves ton doigt de la cire chaude, il reste une goutte. Une goutte de doigt, la goutte au dos de la cuillère – un sein, une rondeur. Je lèche pas n'importe quoi. La goutte c'est le hasard mais je lèche pas n'importe quoi. J'y vais pas avec le dos de la cuillère. Moi je mange avec mes doigts. Mais pas n'importe quoi. De la crème anglaise, quelque chose qui dégouline, du yaourt (mais ni Yop ni Zap qui se passent de cuillère). Un doigt d'amour. Le doigt du dimanche, l'empreinte du doigt du dimanche matin. Entre bouche et cuillère. Pas cuillère à fondre le plomb, ou à énucléer, ou à escargots – non : cuillère d'argent (l'or des Égyptiens), du 950 bien tendre. Cuillère en argent mince, plutôt genre à dégoter l'hostie dans le calice, au long manche, pas genre héron spatule, plutôt pétale. Pas en or, cuivre, étain, métal blanc, maillechort, alliage

anglais, métal d'Alger, vermeil, cuivre, inox, alu, plastoc, buis, ébène, corne, corail, ivoire, porcelaine, madre, nacre, cristal. Rien que de l'argent, du 950 à croquer. Je te lèche le pouce, je te lèche l'index, je te lèche le majeur, je te lèche l'auriculaire et surtout je te lèche le petit doigt. Je te lèche l'empreinte. Tu lèches l'empreinte de celui de celle qui a trempé le doigt dans la cire chaude, je te lèche l'empreinte digitale. Je mange avec tes doigts. Je goûte avec des doigts inconnus. Je lèche les doigts de quelqu'un. J'imagine les doigts de quelqu'un et comment ils caressent et comment ils cousent et comment ils ont plongé les doigts dans la cire chaude. Je te pêche à la cuillère. Je pose la main sur la tienne, je ne te serre pas la cuillère. Je pose la main, comme un sacrilège. Je dépose mes empreintes, je te prête mes empreintes. Et ce long manche, étiré net, roide et léger qui infiltre le bec de la cuillère – la cuillère, recourbée en bec, sépare la portion osseuse de la trompe d'Eustache du canal destiné au passage du muscle interne du marteau. C'est aussi une cuillère la boîte de fer qui embrasse le bout de l'essieu des roues. La cuillère sert donc à entendre et à voyager. Tu n'empreintes pas en vain l'identité d'Eustache, il peut te rouler. Cuillère à potage, cuillère à café, cuillère à pot, coquille du limaçon. Je te regarde la cuillère. Je suis l'enroulement de tes empreintes, de tes jalons, de tes cicatrices, je déroule ce doux tourbillon dans l'autocar Nîmes-Milhaud. Je porte tes empreintes à mes lèvres. Je déguste. Un doigt de porto conviendrait. Ma langue suce les stries d'empreintes inconnues, étrangères, elle réchauffe l'argent. Ça râpe délicat. Ça oxyde le rêve. Je goûte ta carte d'identité. Je lèche les frasques de ton majeur et ton fameux coup de pouce. Ton cuilleron m'excite. Le dos de ta cuillère, j'en goûte la goutte, la p'tite goutte, la gouttelette cajole la pulpe des lèvres. Tu mets toujours de la crème sur les doigts ? Je peux t'emprunter ton empreinte pour la glisser sur ma langue ? Merci. Là, dans l'autocar qui se rapproche de Nîmes, elle dit merci. Une longue cuillère pour manger avec le diable ? (Gare à sa griffe cuillère façon Jérôme Bosch !) Un si long manche c'était pour grignoter avec le diable. Je te dis pas le résultat quand il suçote mes empreintes – il se rapproche de l'âme je crois, au plus près de l'intime identification. Il te reconnaît illico, il t'emprunte l'empreinte, t'as beau crier pouce il dévore l'index, le majeur et le reste de la main. Après, il les range dans sa boîte rouge, soigneusement alignées, ça lui fait une ménagère de plus – chaque ménagère rouge contient deux fois cinq cuillères. Après ? Il n'y a qu'un rot « du dos de la cuillère au cul de la douairière », dixit Marcel Duchamp. Et je te cueille hier. Je te cueille l'arc des crêtes, je te butine les boucles, je te vendange le tourbillon, je te glane le delta, je te grappille le radial, je te zygotte l'ulnarien, je te récure l'arc en tente, je te cire les volutes. Ta pulpe d'argent est ciselée de figures symétriques, d'aiguilles spirales d'un bout du doigt à l'autre, sinueuses et parallèles – encore un coup de dé sans coudre. Le diable dans l'autocar t'accouche à la cuillère (du for-

ceps), te voici « Femme-Cuillère » façon Giacometti, puis d'un chaos de route Milhaud-Nîmes – passage du *Pont-cuillère et cerise* de Claes Oldenburg – tu encaisses *The Silver Spoon* de John Galsworthy. Rien que des artistes. Voilà, tu es née avec une cuillère d'argent dans la bouche, dans l'autocar Nîmes-Milhaud, aller-retour. Ça sert à rien de te voiler la face avec un ustensile de ménage. C'est pas une cuillère à fard. Ça récolte la lumière, l'irise, ça lisse le soleil, ça berce l'ombre au creux de la cuillère, là entre l'île et ta petite cassure d'empreinte. Et là, vers la houppe, c'est l'infini zigzag, éblouissant, le tournis du cuilleron. Et cette giclée de nacre au majeur ? Une brûlure, hein ? Un flash de Lucifer ? Une goutte de salive du plus beau des anges ? Le péché à la cuillère ? Basta ! Tournons le cochlearium. La femme cuillère se voile bel et bien la face, ces cuillères de doigt sont des masques à la vénitienne, de ceux qu'on tient frimousse contre visage et par le manche, un carnaval précieux pour cache-œil. Ou des marionnettes en éventail. Ou des divinités extrêmement antiques en 950 tendre (pas manger sa glace vanille avec S.V.P.). Le bal des marionnettes à table. Ces cochonnes bouffent avec leurs doigts. Un nez-œil-mamelon et ça se croit tout permis. Reflet dans un œil fragile. Un melon, presque un fruit, un renfrogné de pif. Et on prétend que l'argent n'a pas d'odeur ! Ces doigts-ci ? Des biscuits à la cuillère. Gourmandise. Pour la prunelle et le bec. Et l'index ? Et l'index. Ce renflement, ce doux bombement. Un clitoris ? Une cuillère à plaisirs. L'autocar secoue, l'autocar bringuebale. « Le plaisir à la cuillère » (Françoise Dolto in *Psychanalyse et pédiatrie*). Mon p'tit doigt m'a dit. Une cuillère pour Papa, une cuillère pour Maman, une cuillère pour le bon petit diable. Mémoire de la cuillère, empreintes d'argent. Tu me la rendras quand tu pourras. Culte de la cuillère. Prions avec nos doigts. Un dé au bout de chaque. Un dé à coudre, pour pas se piquer Dieu. Pour boire un petit coup, un doigt pas plus. Un doigt d'empreintes avec les sillons souvenirs, presque des microsillons – délicates percussions, impulsions d'un doigt vers l'autre, la musique qui frotte, l'aiguille du phonographe gratte en majeur. Tout ça vient vers la bouche. Une jolie samba. J'te frôle les lèvres. J'te cogne les dents. J'te lisse la langue. J'te fruite les papilles. J't'enjôle. J't'empreinte. Fin d'orchestre. Fils d'argent dans le bec, sillages, tantôt mats tantôt vifs, poussière, fardage, tout ça vient dans la bouche. Un doigt dans la bouche. Lécher la sucette. La cire lèche le doigt. L'argent lèche la cire. Ton empreinte. Une cuillère de toi à doigt. Elle se dit ça dans l'autocar Nîmes-Milhaud aller-retour. Pas de cuillère sans toi, sans toi ni doigt. Juste une luisance. Juste une empreinte, une trace tendre d'argent.

*Lécher le doigt*, 2002  
Cuillère  
Argent, fonte à cire perdue  
17,5 cm





*Lécher les doigts*, 2002

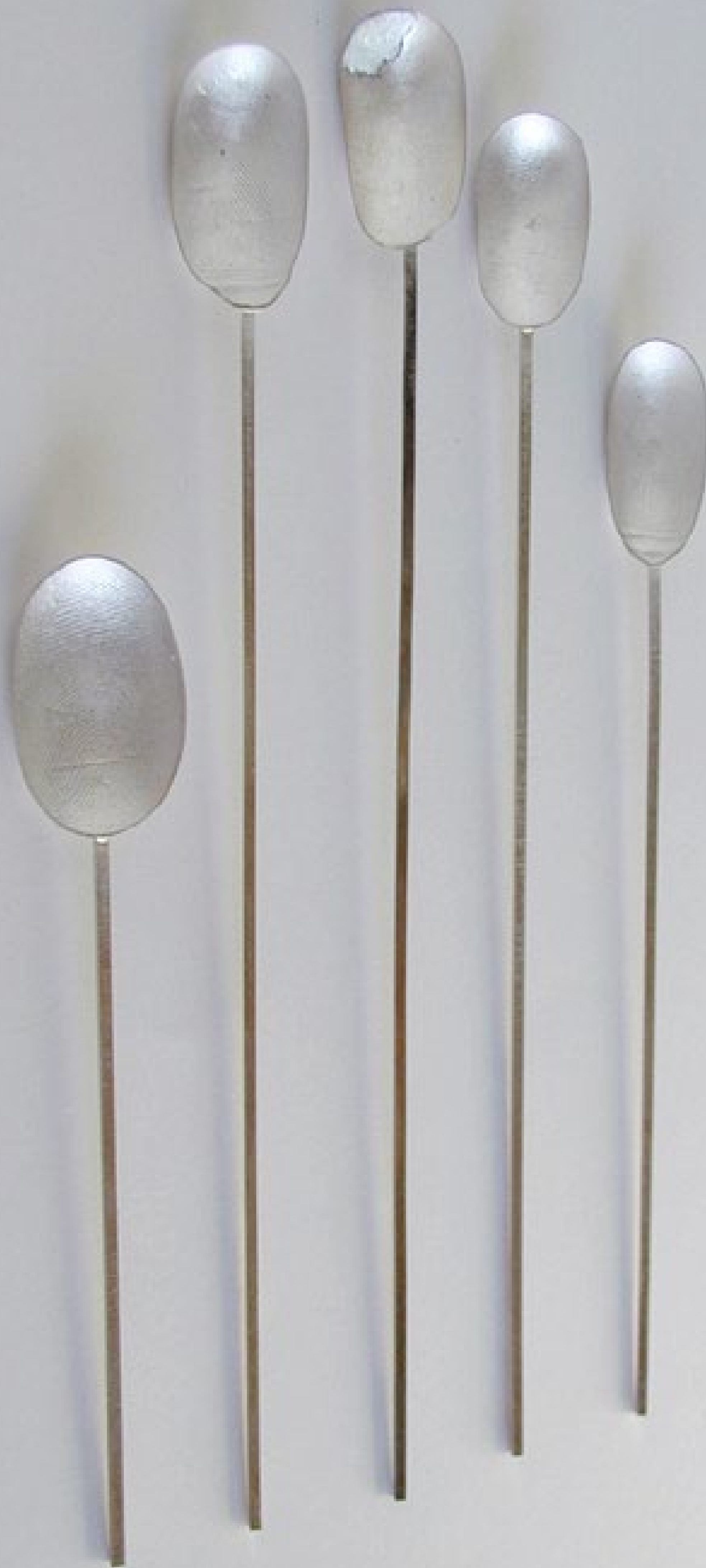
Cuillères

Argent, émail, fonte à cire perdue

17,5 cm

Photo : Corinne Janier, Paris





*Lécher les doigts, empreintes des dix bouts de doigts, 2002*

Cuillères

Argent, émail, fonte à cire perdue

17,5 cm



ART PREMIER • CHRIS MARKER, ALAIN RESNAIS • ETHNIQUE •  
FOLKLORE • ART POPULAIRE • ART APPLIQUÉ • ART DÉCORATIF •  
ORNEMENT • ART MINEUR • ART MAJEUR • ART CONCEPTUEL •  
JOSEPH KOSUTH

## ART PREMIER

« Art traditionnel des sociétés non occidentales.

Longtemps considérés en Occident comme des curiosités exotiques, les arts des sociétés traditionnelles extra-européennes (sculptures, masques, peintures, objets de parure...) étaient dits "primitifs", comme l'étaient les peuples qui les avaient produits, parce que leur culture était fondée sur la tradition orale et que leur organisation – aussi complexe fût-elle – n'était pas perçue comme "évoluée" par le regard occidental. Néanmoins, les arts de ces peuples, que l'on appelle désormais "premiers", car ils sont l'expression des premières cultures de l'humanité, renvoient à des normes esthétiques spécifiques ; comme dans toute société, ils sont aussi régis par un nombre variable de codes, que l'anthropologie s'efforce de mettre en évidence. »

<http://www.larousse.fr/...>

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/...>

### VOIR AUSSI

art sauvage, art tribal, art ethnographique, art traditionnel, art archaïque, art ethnique

## ETHNIQUE

<http://www.cnrtl.fr/definition/ETHNIQUE>

« GREC *ETHNIKOS*, DE *ETHNOS*, RACE

*Relatif à l'ethnie.*

Se dit de tout caractère ou de toute manifestation propres au groupement culturel d'une population, par opposition aux caractères des individus.

Se dit d'un adjectif ou d'un nom, dérivé d'un nom de pays, de région ou de ville et indiquant l'appartenance à ce pays, cette région ou cette ville. (Ainsi, français est un adjectif

ethnique dérivé de France. Le nom ethnique correspondant porte une majuscule à l'initiale : un Français.) »

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/...>

DOCUMENTAIRE → CHRIS MARKER, ALAIN RESNAIS → *LES STATUES MEURENT AUSSI*

# Les statues meurent aussi



un film de  
**Chris Marker  
& Alain Resnais**

Chris Marker, Alain Resnais

*Les statues meurent aussi*

Documentaire, 1953

Noir et blanc, durée : 30 minutes

Scénario : Chris Marker

Compositeur : Guy Bernard

Récitant : Jean Négroni

Prix Jean-Vigo 1954

<http://www.larevuedesressources.org/...>

<https://www.youtube.com/...>

## FOLKLORE

<http://www.cnrtl.fr/definition/folklore>

« (Anglais *folk*, peuple, et *lore*, science)

Ensemble des pratiques culturelles (croyances, rites, contes, légendes, fêtes, cultes, etc.) des sociétés traditionnelles. »

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/...>

### NOTE DE TRAVAIL

- mémoire culturelle
- mémoire communicationnelle
- Jan Assmann, « Les trois monothéismes ont un potentiel explosif », dans *Philosophie magazine*, n° 97, mars 2016, p. 70-75.

## ART POPULAIRE

« *Arts et traditions populaires*

Ce qu'on qualifie d'art populaire s'applique à deux ensembles différents : soit les objets de la vie quotidienne fabriqués artisanalement par les classes populaires des sociétés occidentales, soit les productions matérielles de groupes ethniques appartenant à des sociétés non industrielles. Cette distinction, plus idéologique que scientifique, se maintient en raison de la diversité des structures de recherche. L'intérêt pour les objets sculptés, la broderie, l'orfèvrerie, le tissage, la vannerie, etc., des époques passées remonte au romantisme. »

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/...>

## POPULAIRE

« A. – [Corresp. à peuple C 1]

1. Qui appartient au peuple, qui le caractérise ; qui est répandu parmi le peuple. »

<http://www.cnrtl.fr/definition/populaire>

## ART APPLIQUÉ (VOIR DESIGN) → ART DÉCORATIF

« Les arts décoratifs rassemblent, si l'on excepte l'architecture, la peinture et la sculpture, l'ensemble des arts dont la finalité est le décor, depuis le simple objet d'usage courant jusqu'au décor de théâtre sans oublier l'art éphémère des décors de fêtes. La notion d'"arts décoratifs" est apparue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ; celle d'"arts appliqués", au contenu plus proche, n'est plus guère utilisée, car elle sous-entend que les arts, appliqués à des supports dont ils sont partie prenante, y perdent toute autonomie. »

Peter Fuhring est historien de l'art, diplômé de l'université de Leyde, Pays-Bas.

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/arts-décoratifs/>

Peter Fuhring, « ARTS DÉCORATIFS », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 19 décembre 2016.

ART DÉCORATIF ET ORNEMENT →  
CHRISTINE COLIN → JOURNÉES D'ÉTUDE  
→ PROGRAMMATION → GENEVIÈVE  
BEAUDOU – CATHERINE GEEL → ENSA  
LIMOGES, 2-3 NOVEMBRE 2010

Christine Colin est inspecteur de la création artistique, Centre national des arts plastiques, chargée de la collection « Design et Métiers d'art » du CNAP jusqu'en 2009.

<http://Ensa Limoges.fr/genevieve-beaudou/>

ART MINEUR → ART MAJEUR → ART  
APPLIQUÉ → ART DÉCORATIF

« Ainsi, en montrant que, formellement et symboliquement, les arts mineurs et appliqués conditionnent et contiennent déjà l'art monumental, que nos pratiques ordinaires sont à la base du grand art, Semper casse la hiérarchie hégélienne des arts et se fait un des premiers chantres de l'art "primitif". Son intuition est que l'instinct artistique de l'hu-

manité, le besoin d'ornements, est présent très tôt dans l'industrie artistique et fonde déjà une légalité qui persiste des arts mineurs et appliqués jusque dans le grand art. »

Tania Vladova, « Gottfried Semper. Du style et de l'architecture », *Critique d'art* [En ligne], 31, printemps 2008, mis en ligne le 30 janvier 2012, consulté le 6 septembre 2016.

<https://critiquedart.revues.org/738>

## ART CONCEPTUEL → JOSEPH KOSUTH

Cette pièce fait partie des *Proto-investigations*, série de travaux qui annonce l'avènement de l'art conceptuel.



Joseph Kosuth  
*One and Three Chairs*, 1965  
Installation

Chaise en bois et 2 photographies

200 x 271 x 44 cm

Adagp, Paris ; pour la deuxième image, achat d'État, 1974

« Dans *One and Three Chairs*, un objet réel, une chaise quelconque, est choisi parmi les objets d'usage courant les plus anonymes. Il est placé contre une cimaise, entre sa photographie – son image reproduite par un procédé mécanique – et sa définition rapportée d'un dictionnaire anglais (ou bilingue en fonction du lieu d'exposition). L'ensemble est la triple représentation d'une même chose sans qu'il y ait une répétition formelle [...].

Il s'agit dans les trois cas d'un degré distinct de la réalité de l'objet. Tous trois désignent, par leur association, une quatrième chaise, idéale et invisible dont le concept se trouve ainsi suggéré, bien plus que défini. Là où défaille l'objet intervient l'image, et là où celle-ci à son tour défaille apparaît le langage, lui-même insuffisant mais déjà relayé par l'objet.

## Biographie

Joseph Kosuth, en réaction contre l'école formaliste américaine, abandonne la peinture sitôt ses études d'art achevées. Pour lui, l'art doit se fonder sur des propositions positives, alors que les questions d'ordre formel ou celles touchant à la personnalité de l'artiste ne le sont jamais absolument. En théoricien de l'art conceptuel, dont il devient rapidement une figure majeure, il affirme que l'art, par les efforts de l'artiste, ne peut que mettre l'art en question, en l'interrogeant sur sa propre nature : « Le ready-made fit de l'art une question de fonction. Cette transformation – ce passage de l'apparence à la conception – marquera le début de l'art moderne et de l'art conceptuel. Tout l'art après Duchamp est conceptuel » (*Art After Philosophy*, 1969). Il reprend la formule du peintre Ad Reinhardt « Art as art as art », l'adapte à ses vues « Art as idea as idea », et parvient à une proposition satisfaisante : « l'idée de l'art et l'art sont la même chose ». Prenant exemple sur l'analyse logique, il reconnaît que les tautologies sont les seules propositions valables puisque,

comme l'art, elles restent vraies en vertu d'elles-mêmes : "L'art est une tautologie. L'art est la définition de l'art."

L'ensemble de son œuvre jusqu'à aujourd'hui s'élabore au plus près de ces schémas. Ses pièces n'apparaissent pleinement à la conscience du spectateur qu'au moment même de la lecture du texte qui y figure. Les objets encore présents dans les *Proto-investigations* de 1965 disparaissent ensuite pour n'être plus qu'un texte placardé, indice suffisant de l'existence de l'œuvre. »

<http://mediation.centrepompidou.fr/...>

#### BIBLIOGRAPHIE

- Gustave Courbet, *Peut-on enseigner l'art ?*, Paris, Envois, L'échoppe, 1986
- John Dewey, *L'Art comme expérience* (trad. de l'américain), Pau, Publications de l'université de Pau/Farrago, 2005
- Stéphane Laurent, *Les Arts appliqués en France. Genèse d'un enseignement*, Paris, CTHS, 1999
- Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture : écrits, 1834-1869*, Marseille, Parenthèses, coll. « Eupalinos », 2007.

# B



ALLIANCE • CULTURE JUIVE • GIMMEL • RING • BAGUE • ANNEAU  
• PLINE L'ANCIEN • RENÉ MAGRITTE • ONNO BOEKHOUDT •  
COLLECTION PERSONNELLE • BAGUE DE BEAUCAIRE • VERRE  
• CHEVALIÈRE • CLAIRE DE LAPORTALIÈRE • SIGILLAIRE •  
GERD ROTHMAN • SIGILLAIRE • SOLITAIRE • ÉPOQUE ROMAINE •  
NIESSING • DIAMANTRING • WOLFGANG TILLMANS • MARJAN UNGER  
• PIERRE-DAMIEN HUYGUE • MONIKA BRUGGER

## ALLIANCE

« Action d'allier, de s'allier ; résultat de cette action.

– *P. ext. Anneau d'alliance, absol. alliance.* Anneau qui symbolise l'alliance entre époux et qui se porte à l'annulaire. »

« Porter une alliance :

■ 3. ... c'est une bague, une simple alliance d'or. »

<http://www.cnrtl.fr/definition/alliance#>

## ALLIANCE → ORIGINE

« L'origine de nos alliances vient de l'anneau métallique que s'échangeaient les époux de la Rome Antique, cet anneau symbolisait le cercle de la vie et de l'éternité.

Au Moyen Âge la bague de fiançailles était aussi celle du mariage.

C'est donc depuis des siècles que le mari passe une "alliance" en or au doigt de son épouse. Au début du siècle, la future épouse donnait son tour de doigt à son fiancé et ne découvrait son alliance que le jour du mariage.

Cette tradition n'est plus d'actualité. Comme on peut se permettre de porter des alliances garnies de diamants à la place des simples anneaux.

Plus traditionnellement, les diamants sont réservés à la bague de fiançailles. Cette habitude remonte à 1477, lorsque Marie de Bourgogne reçut une bague en diamants de l'Archiduc Maximilien d'Autriche.

Ce sont les Égyptiens qui ont instauré son port au troisième doigt de la main gauche, car ils étaient persuadés que la "veine de l'amour" partait du cœur pour aboutir dans l'annuaire gauche. L'alliance se porte au même doigt que la bague de fiançailles. Il est donc souhaitable de leur donner une certaine unité : de couleur et de forme.

Les anciens Grecs croyaient que les diamants étaient des poussières d'étoiles qui tombaient sur la terre. Certains prétendaient même qu'il s'agissait des larmes des dieux de l'Olympe. Des légendes que certaines âmes romantiques se plaisent à croire encore aujourd'hui, alors que même les scientifiques ne connaissent pas l'origine exacte du diamant.

N'oubliez surtout pas de graver vos deux prénoms ainsi que la date de votre mariage sur la surface intérieure de la bague. Les alliances sont alors prêtes à être échangées pour ne plus jamais en être retirées, sauf... ! »

Source : cours de l'histoire du bijou, travaux d'étudiants École TANÉ, Ploërmel.

## ALLIANCE → CULTURE JUIVE

« Bague utilisée durant la cérémonie de mariage juif. Elle comporte des inscriptions en hébreu (vœux de bonheur « *mazel tov* » "bonne chance", initiales, dates). Elles ne sont jamais fabriquées avec des pierres précieuses (selon les prescriptions religieuses), et ne sont jamais portées après la cérémonie, mais conservées dans la famille. »

Diana Scarisbrick, *Rings, Jewelry of Power, Love and Loyalty*, p. 112-119.



Mitteleuropa, xvii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècle

Or, émail

Don de la Zucker Family Collection

Water Art Museum, Baltimore



## ALLIANCE → GIMMEL (GEMMAL OU GAMMAL) RING → BAGUE « JUMELÉE »



« Bague de mariage composée des pierres symboliques – rubis et diamant –, sur les deux anneaux est gravée une inscription en latin, “QUOD ERGO DEUS CONJUNXIT HOMO NON SEPARET” (ce que Dieu unit l’homme ne peut défaire). Dans les deux cavités des “têtes” sont cachées des figurines : un squelette et un bébé. Cette bague est ornée de motifs utilisés dans les bijoux appelés *Memento Mori* (Rappelle-toi que tu vas mourir), thématique qui a trouvé sa place dans le bijou au XVI<sup>e</sup> siècle et rappelle que la mort est inhérente à la naissance. »

Source perdue



Allemagne, 1631

Or, rubis, diamant, émail

## À VOIR

- Monika Brugger, *Alliance*, argent
- Monika Brugger, *Projet pour l'égalité entre les sexes*, bague
- Monika Brugger, *Portraits suisses*, bagues

## À VOIR

- ORFÈVRE → Jan Van Eyck, *Portrait de Jan de Leeuw*

## À CHERCHER

Symbolique main droite/gauche pour alliances



*Alliance*, 2008

Argent, fonte à cire perdue

ø 2,65 cm pour le premier anneau

Photo : Corinne Janier, Paris























## ANNEAU

« **A.**– Objet en forme de courbe fermée plus ou moins régulière, généralement en matière dure, servant à attacher, retenir ou ensermer. »

« 2. Bijou de forme annulaire. »

« 3. “Tes coffres de pâte émaillée et de bois de sycomore contiennent des colliers, des pectoraux, des gorgerins, des **anneaux** pour les jambes, des bagues aux chatons finement travaillés”, T. GAUTIER, *Le Roman de la momie*, 1858, p. 202. »

<http://www.cnrtl.fr/definition/anneau#>

### À LIRE

- symbolique → anneau
- Ami Ronnenberg, *Le Livre des symboles, réflexions sur des images archétypales*, Köln, Taschen, 2011, p. 546-547

## BAGUE

« Bijou porté au doigt, composé d'un anneau (également appelé jonc, verge, corps) d'un chaton (ou tête) – partie décorative saillante –, et d'épaules – portions de l'anneau joignant de part et d'autre le chaton. »

Marguerite de Cerval (dir.), *Dictionnaire international du bijou*, Paris, Éditions du Regard, 1998, p. 51-55.

## BAGUE

« **A.**– BIJOUT. Anneau, souvent en métal précieux, parfois orné de pierres précieuses, que l'on porte au doigt et qui exprime symboliquement un engagement, un lien affectif, conjugal, une alliance durable. »

<http://www.cnrtl.fr/definition/Bague>

## PLINE L'ANCIEN → HISTOIRE NATURELLE, LIVRE XXXIII → L'OR

« [8] En effet, je crois que tout ce qu'on raconte sur Prométhée est fabuleux, quoique l'Antiquité lui ait attribué un anneau en fer

et qu'elle ait voulu y voir un lien et non un ornement. Quant à l'anneau de Midas, qui permettait de n'être vu de personne quand il était tourné, qui ne le tiendrait pour plus fabuleux encore ? [9] Ce sont les mains, et avant tout les mains gauches [...], lesquelles avaient pour coutume de porter du fer, signe de mérite de la guerre. »

« [12] Même ceux qui en [des bagues en or] avaient reçu pour une ambassade les utilisaient seulement en public, ne portant dans leur maison que des anneaux en fer, raison pour laquelle, aujourd'hui encore, on n'envoie à la fiancée, en guise de cadeau, qu'un anneau en fer, et sans gemme. »

« VI [24] L'usage consiste d'abord à porter des anneaux à un seul doigt, celui qui est voisin du plus petit. [...] Par la suite, on en porta au doigt qui est voisin du pouce [...], puis on se plut à en offrir aussi au petit doigt. À présent ce doigt est le seul à en être dépourvu, tous les autres en sont chargés, et même les différentes phalanges en portent de spéciaux, certains étant donc de plus petite taille. [25] Il y a des gens pour en accumuler uniquement sur un doigt, le plus petit ; d'autres, quant à eux, n'en portent qu'un seul, à ce doigt, dont ils se servent pour imprimer leur sceau. Celui-ci est conservé comme une chose rare, qu'il ne convient pas d'exposer aux injures d'usage ; on le sort de là comme indique ostensiblement qu'on possède à l'abri des biens plus précieux. »

Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Livre XXXIII, p. 1508-1515.

## RING

« Da ein Ring ohne Anfang und Ende ist, konnte er zum Ewigkeitssymbol werden. Vor allem aber gilt er als Zeichen eines Bunde, einer Verbindung und der Treue. [...] »

« Ebenso aus dem alten Rom stammt der

Brauch, der Braut zur Verlobung eine Ring zu überreichen. So wurde der Ring als Ausdruck des Versprechens zum Symbol der Verlobung. Aus diesem Verlobungsring entwickelten sich seit dem xx Jahrhundert als Zeichen der Beglaubigung auch der Ehering und der Siegelring und damit der Ringwechsel zum Rechsymbol für die Eheschließung. Unverzierte Goldringe als Ehering wurden aber erst im xvi Jahrhundert gebräuchlich. Dementsprechend erscheinen Ringe in besonderer Stellung in Verlöbnißbildern und ehelichen Doppelporträts. »

Lorenzo Lotto, *Marsilio Cassotti und eine Braut Faustina*, 1523, Madrid, MP ; Lucas van Leyden, *Die Verlobten*, um 1527, Strasbourg, Musée des beaux-arts), p. 344-345.

### RENÉ MAGRITTE → LA MAIN HEUREUSE, 1955



René Magritte  
*La Main heureuse*, 1955  
Gouache  
26 x 34 cm  
Collection particulière

### ONNO BOEKHOUDT → EIN RAUM FÜR DEN FINGER, 2000



Onno Boekhoudt  
*Un espace pour un doigt*, 2000  
Bagues  
Bois, peinture

### ONNO BOEKHOUDT → BAGUE, COLLECTION PERSONNELLE



Onno Boekhoudt  
Bague, 1995  
Fer, soudure argent  
Pièce unique  
Source de l'image : Sylvie Lambert, *La bague...*

Achat en 1996 à la Galerie Hélène Porée, rue Daguerre à Paris, à l'occasion de son exposition avec Christoph Zellweger suite au workshop Sospel à Jazeneuil organisé par Iris Blancardi et Monika Brugger entre 1992 et 1996.

Fingerring → Harold Newman, *An illustrated dictionary of jewelry*, London, Thames & Hudson, 1994

#### BIBLIOGRAPHIE

- Luc Ferry, *La Sagesse des mythes. Apprendre à vivre*, 2, Paris, Plon, 2008
- Marguerite de Cerval (dir.), *Dictionnaire international du bijou*, Paris, Éditions du Regard, 1998

- Sylvie Lambert, *La Bague, parcours historique et symbolique*, Paris, Le Collectionneur, 2000
- Diana Scarisbrick, *Rings, Jewellery of Power, Love and Loyalty*, London, Thames & Hudson, 2007
- Pline l'ancien, *Histoire naturelle*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2013
- Anne Ward, John Cherry, Charlotte Gere, Barbara Cartlidge, *La Bague, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Office du Livre, Bibliothèque des Arts, 1981
- Pierre-Damien Huyghe, « La bague et le dé », 2007, dans Monika Brugger, *Heimat. Bijou, objets pour le corps, installations, 1992-2008*

### À VOIR

- Monika Brugger, *Fingerhut, bagues*

### À LIRE

- Monika Brugger, *Au bout des doigts, texte d'étude et de recherche*
- Monika Brugger, *Von Heroe-Held-Superman und den anderen, conférence*
- Marjan Unger, *Texte pour Monika, texte critique*
- Pierre-Damien Huyghe, *La bague et le dé, texte critique*
- Elisabeth G. Sledziewski, *Id quod mulier habet in digito, texte critique*

## BAGUE DE BEAUCAIRE → BAGUE AÏE → VERRE



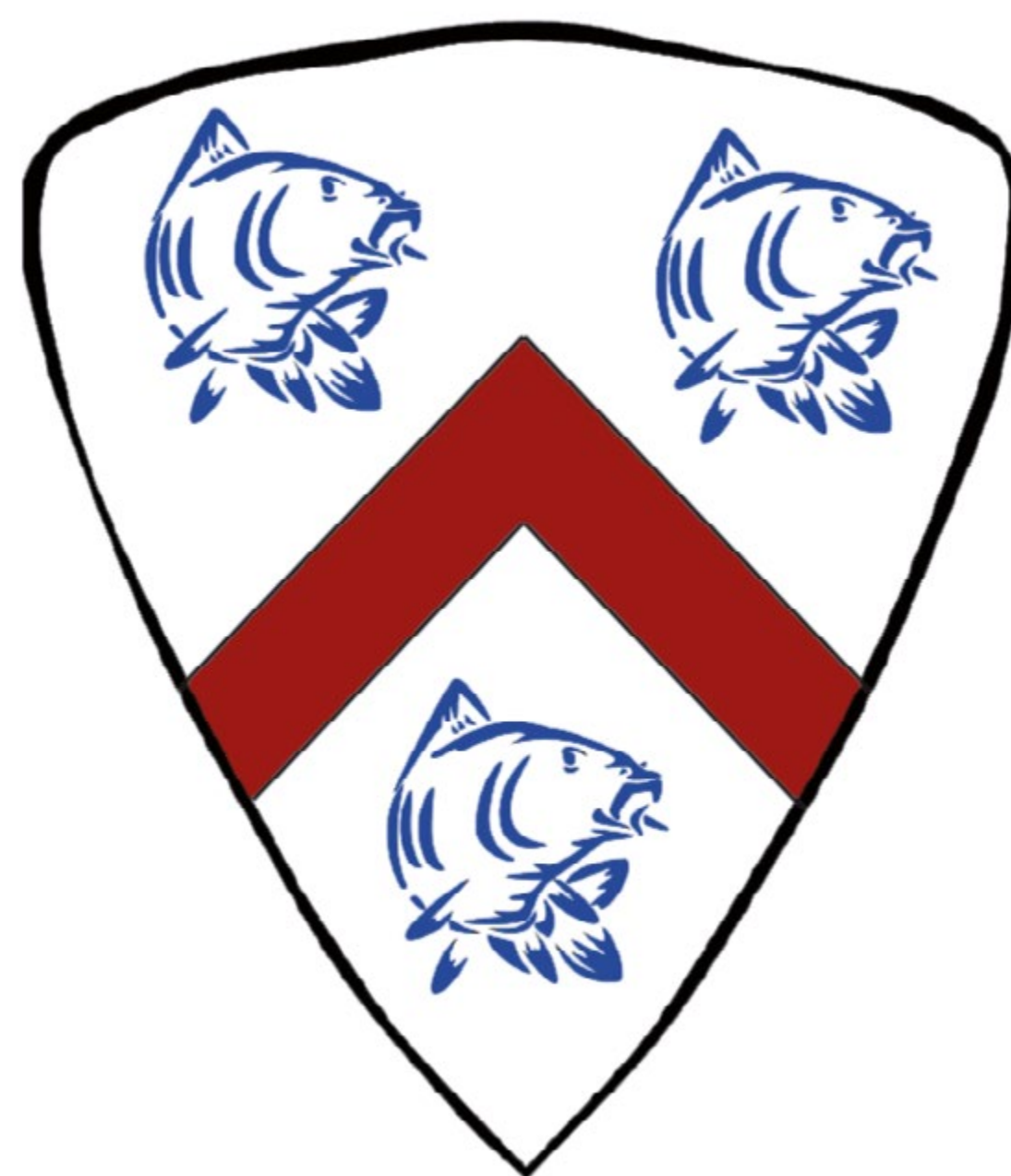
« La grande spécialité de cette foire placée sous le patronage de sainte Madeleine était la bague "Aïe", fragile anneau de pâte de verre filé vendu sur le Pré aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Elle signait les amours éphémères le temps d'une foire et devait son nom au petit cri qu'elle arrachait à son porteur lorsqu'elle se brisait. »

Rémy Kerténian, *Le Bijou provençal*, Avignon, Aubanel, 2003.

## CHEVALIÈRES → CLAIRE DE LAPORTALIÈRE → LES CARPES BLEUES → ARC ARTIFICIUM #2 → ENSA LIMOGES → 2014-2015

Suite à la question « Qu'avez vous envie de faire ? » les étudiants de l'ARC sont restés muets. Je me suis permis alors de les appeler « mes Finlandais préférés » puis de leur dire : « Ah ! on dirait des carpes ». Ainsi est né le club des *Carpes bleues* au nom de 17 membres et un projet pour Claire de Laportalière.

- À l'origine, l'expression était : « Être muet comme un poisson. » Afin de devenir plus explicite, ce dicton s'est transformé en « muet comme une carpe », car la carpe est dépourvue de langue.
- Le *Karpfen blau* est une tradition culinaire servie lors de la Saint Sylvestre ou de Noël et que ma mère n'aime pas. En revanche, dans les pays de la Mitteleuropa et les pays l'Est, c'est une très longue tradition culinaire qui remonte au Moyen Âge.
- En Asie du Sud-Est, les carpes sont considérées comme un symbole d'amour et de virilité.



Le Blason : argent au chevron de gueules accompagné de trois carpes d'azur.



*Les Carpes bleues*  
17 bagues en laiton et 17 blasons en textile suspendus à une épingle de nourrice



Chevalière Homme

Chevalière Jeune Fille

Chevalière Femme



Couronne: si la famille possède un titre de noblesse

Portée à la main gauche à annulaire

- Armes du père dans un losange car non mariée.

- Portée à la main droite à l'auriculaire.

Portée armes vers les autres: cœur à prendre et armes tournées vers elle : cœur prit.

- Armes de son mari et les siennes

- Portée à la main gauche à l'auriculaire



CHEVALIÈRE → SIGILLAIRE  
→ GERD ROTHMANN



Gerd Rothmann  
Chevalière, 1992  
Or

## CHEVALIÈRE

« B. – Subst., BIJOUT. *Bague à la chevalière ou absol. chevalière.* Bague à gros chaton sur lequel sont gravées des armoiries ou des initiales. [...] »

4. La Citrouille leva en l'air sa main grasse et molle ornée à l'auriculaire d'une chevalière énorme. VAN DER MEERSCH, *Invasion 14*, 1935, p. 177. »

<http://www.cnrtl.fr/definition/chevalière>

## SIGILLAIRE

« I. – Adj. et subst. *fém.*

A. – Adjectif

1. Qui est propre, relatif aux sceaux, à leur étude. (Dict. XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> s.).

◆ *Histoire sigillaire.* Histoire que l'on arrive à retracer grâce à l'étude des sceaux. (Dict. XX<sup>e</sup>s.).

2. Qui est muni d'un sceau, d'un cachet. An-

neau, médaille sigillaire. Avant le XI<sup>e</sup> siècle, le chauffe-cire pratique une fissure en croix dans le papyrus ou le parchemin, replie les quatre angles, puis rive des deux côtés une boulette de cire chaude naturelle que l'application de l'anneau sigillaire soude solidement au document (*L'Hist. et ses méth.*, 1961, p. 405).[...]

II. – Subst. *fém. plur.*, ANTIQ. ROMAINE. Fêtes qui suivaient les saturnales et durant lesquelles on offrait de petites statues. (Dict. XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> s.). »

<http://www.cnrtl.fr/definition/sigillaire>

### À VOIR

• Monika Brugger, *Emprunt d'empreinte, bagues*

SOLITAIRE → ÉPOQUE ROMAINE



III<sup>e</sup> siècle  
Bague  
Or, diamant  
Collection Hanns-Ulrich Haedeke

## SOLITAIRE

« 2. JOAILL. Diamant monté seul, le plus souvent en bague. *L'abbé Baldini, à ces mots, avança la main et fit briller au médius un solitaire dont l'eau, la grosseur, les feux annonçaient la valeur* DUMAS PÈRE, *Monte-Cristo*, t. 2, 1846, p. 787). »

<http://www.cnrtl.fr/definition/Solitaire>

SOLITAIRE → TENSION RING → 1994  
→ NIESSING



Niessing, Allemagne  
Or blanc, diamant

<http://www.artaurea.com/2016/...>

DIAMANT RING → WOLFGANG TILLMANS  
→ 1998



Achat sous forme de carte postale

#### BIBLIOGRAPHIE

- Ami Ronnenberg, *Le Livre des symboles. Réflexions sur des images archétypales*, Köln, Taschen, 2011, p. 546-547
- Sylvie Lambert, *La Bague. Parcours historique et symbolique*, Paris, Le Collectionneur, 1998
- Anne Ward, John Cherry, Charlotte Gere et Barbara Cartlidge, *La Bague, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Office du livre, 1981
- Hanns-Ulrich Haedeke, *Schmuck aus drei Jahr-tausenden*, Sammlung Hans-Ulrich Haedeke, Rheinland-Verlag GmbH, 2000

#### VOIR AUSSI

- Prométhée, parure

# Marjan Unger

## TEXTE POUR MONIKA

Traduit du néerlandais par Fred Visser.

Les significations et émotions imaginées en bijou sont inouïes. Et le plus beau, c'est que cela ne cesse jamais. Les créateurs de bijou continuent à développer dans leur travail des formes nouvelles ou à susciter des associations inattendues.

Les parties du corps qui portent les bijoux n'ont pourtant pas changé depuis des millénaires : la tête, les chevilles et surtout la main. Et la concentration et la sensibilité dont les créateurs savent faire part dans leur travail m'émeut. À la lumière de l'histoire très longue de leur métier, ils n'ont parfois que la marge limitée de quelques millimètres à peine pour apposer leur signature dans leur art. Concernant les petits objets, la précision de l'œil et l'espace créatif mental de leur pensée important au plus haut point. Monika Brugger sait émouvoir l'invétérée amatrice de bijou que je suis et m'étonner. Sous ses doigts, la forme primitive de la bague est devenue un symbole et la partie la plus sensible du doigt devient partie intégrante de la bague. Les mains sont des parties surprenantes de notre corps de par la complexité de leur forme et ce qu'elles sont capables de créer.

Les mains et le visage sont les parties de notre corps les plus expressives. Une bague attire l'attention sur la main qui la porte, elle est créée pour cela. Elle peut accentuer la position sociale ou le lien intime avec un autre être. Une bague peut trahir tout à la fois la personnalité de son créateur et de celui qui la porte. Monika Brugger l'a exprimé littéralement avec les empreintes digitales qu'elle a incorporées dans ses bagues. La finesse de son travail laisse intacte la sensibilité du bout des doigts dans les empreintes. Tout aussi illustratifs et évocateurs sont les bagues et les dés : ils inspirent la joie de la reconnaissance tout autant qu'ils sont les indicateurs de la magie des mains. Les dés sont pris dans une bague et posés de façon insolente sur un anneau en argent simple. L'image est belle et interroge : par exemple, ces objets sont-ils destinés aux hommes ou aux femmes ? L'erreur n'est pas admise. Comme les

créateurs de vêtement, les créateurs de bijou ont toujours existé et existeront toujours. On ne peut pas ignorer leur art, c'est comme faire du vélo ou nager, ça ne peut cesser que lorsqu'on vieillit ou qu'on devient moins adroit. Monika Brugger a transmis quelque chose d'universel dans ses bagues, et ce dans une écriture personnelle et pleine de finesse. Il est fantastique que cela soit toujours possible.

Amsterdam, 2008

# Pierre-Damien Huyghe

## LA BAGUE ET LE DÉ

Texte publié dans Monika Brugger, *Heimat. Bijou, objets pour le corps, installations, 1992-2008*, Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2009.

Pour Monika Brugger, « bijou » est un mot réducteur. Ce qu'il faut chercher, c'est, dit-elle sans attendre le mot juste, « quelque chose pour le corps ». Non pas une décoration, non pas une parure – il ne s'agit pas de séduire –, mais quelque chose d'assez indécis. C'est dire, s'il est vrai que la séduction relève des pratiques classiquement visées par l'orfèvrerie, que la relation de Monika Brugger à cet art n'est pas classique. Mais elle n'appartient pas non plus à cette modernité volontiers associée, avec ou sans raison, au formalisme. Moderne, le travail de Monika Brugger l'est autrement : par trouble. Quelle en est la matière première ? Le dictionnaire nous dit que le mot « orfèvre » contient la racine *faber*, nom de l'ouvrier qui travaille les corps durs, mais aussi *aurum*, or. Par extension, « orfèvre » serait l'artisan qui élabore les métaux précieux comme l'or. Sans doute Monika Brugger est-elle en ce sens orfèvre, puisque le métal et l'alliage précieux sont incontestablement impliqués dans ce qu'elle fait. Mais cela ne suffit pas. Le précieux, ici, ne tient pas seulement à la matière. Ni uniquement au façonnage. L'élément du travail de Monika Brugger n'est pas d'abord la relation de la forme à la substance, mais plutôt l'idée, la catégorie, la tradition du langage. D'une certaine manière, son art est conceptuel. Il conduit à interroger le rapport des mots convenus aux choses fabriquées. Plus précisément, il fait vaciller les certitudes de vocabulaire qui permettent d'ordinaire de ne pas faire véritablement cas des choses, des formes et des usages. Quand on nomme un objet, c'est souvent en se débarrassant du souci de se demander ce qu'il y a « là ». Monika Brugger dit qu'elle ne se propose pas « la qualification immédiate ». Elle veut « ouvrir à des images assez indéfinies » et « surnommer en quelque manière, décrire en trois mots au lieu d'un, comme la langue allemande sait faire ». Finalement, ce que modifient les objets de Monika Brugger, ce qu'ils interrogent, c'est la pertinence du nom, c'est l'évidence de la dénomination. Ils sont toujours, peu ou prou, « ceci et cela », montés sur deux significations ou valeurs. La première fois que je les ai vus exposés, je me suis demandé ce qui me faisait accepter de dire : « Voici des bijoux. » Ou bien : « Ceci est un travail d'orfèvre. »

Naturellement, à me lire seulement, vous pourrez renvoyer mon hésitation à ma subjectivité. Vous imaginerez que, pour votre part, vous n'auriez pas affaire à ce genre de doute. Mon propos serait donc très relatif. Il ne caractériserait pas la réalité même des situations qu'organise Monika Brugger. Admettons cela un instant, faute d'être en présence de l'installation et de son présentoir, et restons encore un peu dans la généralité du raisonnement. Il y a deux façons d'affirmer la certitude des choses. Monika Brugger les refuse l'une et l'autre. D'un côté, première possibilité, vous affirmez positivement savoir ce qu'il en est des objets, vous dites à quoi vous avez affaire. « Oui, jugez-vous, c'est bien du travail d'orfèvre. » Vous vous confiez alors au contexte, lui-même élément d'une habitude. Si vous voyez manifestement des bijoux, c'est que rien ne trouble l'allure convenue de la présence du bijou, ni la forme, ni la substance, ni le présentoir (j'insisterai volontiers sur ce dernier élément, il est loin d'être indifférent à la façon de faire de Monika Brugger). Mais, d'un autre côté, seconde possibilité, vous pouvez être négatif, et non moins certain de votre jugement. « Non, direz-vous, ceci n'a pas à voir avec l'orfèvrerie ou la bijouterie telles que nous les connaissons. » C'est que vous avez alors devant vous une nouvelle génération d'objets ou un autre mode de leur génération, les éléments d'une tradition manifestement renouvelée. S'il existe bien aujourd'hui, dans l'art du bijou, à titre de tendance, un tel renouvellement, si l'on entreprend bien ici ou là de délier le bijoutier de son attachement à l'orfèvrerie proprement dite (on change alors les matériaux, les formes et les fonctions), si l'on provoque bien ainsi le jugement négatif dont je viens de parler, on n'adopte pas pour autant la méthode plus singulière de Monika Brugger. Cette méthode joue de l'ambiguïté. Elle conduit à reconnaître et à ne pas reconnaître en même temps. Nous demeurons certes ici dans la tradition de l'orfèvrerie et de l'objet précieux. Mais nous en sortons également. Cette tradition, Monika Brugger la trouble sans rompre avec elle. Et c'est ce rapport trouble au passé d'un art, c'est aussi bien ce refus de la modernité la plus évidente ou la plus facile qui, sur quelques points au moins, mettent à l'épreuve du « difficile à dire » les sujets classiques de langage que d'ordinaire nous sommes. Cette épreuve ressort paradoxalement d'une donne familière. Elle est en l'occurrence étrangement intrigante. Je compte revenir tout à l'heure sur les traits de cette étrangeté, sur son inquiétude propre. Voyons d'abord comment elle est susceptible de se présenter.

La première fois que j'ai eu affaire à une présentation d'objets de Monika Brugger, j'ai eu le sentiment de me trouver sous le coup d'une opération performative. Le présentoir – il y en avait un, de cela je ne doutais pas – m'obligeait à accepter, puisqu'il était présentoir, l'idée qu'il exposait des bijoux que pourtant je ne reconnaissais pas comme tels. À ces « bijoux » je pouvais associer des fonctions qui n'étaient pas de parure (tel ou tel d'entre eux m'ap-

paraissait « à la limite » de l'objet, par exemple ce « gobelet » si juste en taille que je n'imaginai pas pouvoir m'en servir réellement. De ce « gobelet », la fonction possible vacillait dans la petitesse si bien que s'exposait en définitive seulement l'idée, une sorte de design, un « modèle réduit ». Dans d'autres cas, j'éprouvais une autre sorte d'hésitation. Ainsi dans le montage plusieurs fois réalisé d'un dé à coudre sur une bague, à quoi pouvais-je donner mon assentiment et confier mon langage ? Le dé se révélait-il, dans un curieux effet d'après-coup, une bague possible ou bien la bague, devenue excessivement prosaïque, perdait-elle son prestige symbolique ? Monika Brugger, me semblait-il, « déplaçait » les qualités. Elle perturbait la capacité de mon esprit à distribuer les attributs et à identifier sans reste les choses. En même temps il y avait la réalité têtue du présentoir et l'assurance ainsi donnée que j'avais affaire à un cas du genre « orfèvrerie ». Ce genre se trouvait déclaré dans l'installation. D'autres dés à coudre, tantôt objets « trouvés », ready-made empruntés purement et simplement au matériel des couturières, mais tantôt encore formes ouvragées et matériaux d'orfèvre, sans même la bague associée, devenaient de ce fait, du fait de leur présentation, du fait de leur association au présentoir et à l'écrin – forme ici très particulière d'étalage d'une offre, arcane exposé, ouvert et secret en même temps, silencieux –, ces dés, donc, devenaient des bijoux, quelque chose comme des bijoux. Cela pouvait s'apparenter à une esthétisation du banal que par ailleurs je savais critiquer.

Mais dans cette esthétisation, un élément de la proposition, pour moi, résistait. Regardant de plus près, je voyais non seulement que « ça » jouait sur les emprunts et les empreintes – le fait qu'il y ait empreinte change beaucoup la donne, je vais y revenir –, mais encore que la forme du « dé », toujours elle, toujours lui, pouvait aussi s'associer, je l'ai dit, à celle du « gobelet » puis à celle des doigts-gobelets, puis même seulement à ces doigts moulés également présents dans la collection de Monika Brugger. Le présentoir était une sorte de grammaire. Il adoptait la forme syntaxique des rêves tels que décrits par la psychanalyse. Un principe métaphorique traversait donc la présentation. Ce principe était de l'ordre de ce que Freud a décrit sous le terme de « déplacement ». Certes, de l'esthétisation des objets « ready-made » aussi on peut dire qu'elle procède d'un déplacement : une forme prête à l'usage et à l'emploi ne peut devenir artistique qu'en raison d'une décision qui décale son mode de présence et sa manière d'être proposée. Dans ce genre d'opération, le fait, la chose faite, fabriquée, cessant d'être disponible pour un usage prédéfini, étant « élus » souverainement par l'artiste, passent au champ de l'art, deviennent précieux et « artistiques » en raison d'une mutation ou d'une contamination terminologiques (en substance l'histoire du « ready-made » aura consisté à élargir péremptoirement le champ de désignation du mot « art »). Mais dans la procédure métaphorique que Monika Brugger mettait en œuvre par diverses

mesures d'associations (associations des objets dans le présentoir, approximations des formes dans la conception, rapprochement des tailles), il s'agissait, et il s'agit toujours d'autre chose. La conséquence en était moins la conquête d'un territoire nouveau pour le langage de l'art que le vacillement du sens et l'instabilité du signe sur quelques cas notables. Voyant les présentations que réalise Monika Brugger, je me trouve dans un univers inquiet, plus instable que performatif, opposé même à la dimension assertorique – affirmative et sûre – de la performativité qui aura accompagné l'opération d'esthétisation des ready-made. Cet univers est celui qu'une traduction, certes contournée mais néanmoins géniale, nous a appris à nommer « inquiétante étrangeté ». Nous voici ramenés à Freud et à son analyse de ce que la langue allemande peut nommer *Unheimlichkeit* quand il s'agit de caractériser les paradoxes du familier et de l'intime. Ce qui nous est le plus propre, nous chevillant le corps pour ainsi dire, nous ne pouvons le proclamer ni l'avouer qu'en le défendant, qu'en nous en défendant. Quelque chose alors de la certitude déclarative et de la franchise, nécessairement, défaille. On ne peut dire ouvertement : « Ceci est mon secret, mon affaire, mon intimité mêmes. » Et tel est sans doute un caractère du précieux, en ceci parent du secret : il n'est pas déclarable, il n'est accessible au langage que par défaut, dans le jeu de rebonds et ricochets des métaphores et des métonymies.

D'une certaine manière, c'est l'essence du bijou qui est ici atteinte, indirectement touchée plutôt qu'entretenu. Le bijou n'est-il pas nécessairement une sorte de biface indécidable cristallisant le paradoxe essentiel de l'intime ? D'un côté il s'expose, il est fait pour être porté, montré, exhibé. Mais d'un autre côté, dans cette exposition même, il signale et entretient l'élément d'une intimité (d'où vient que vous l'avez sur vous ? De quelle histoire procède-t-il ? De quel sentiment, de quelle confiance est-il dépositaire ?). Si c'est une bague, peut-être la porterez-vous parce qu'elle signera une histoire qui vous lie et vous tient. Peut-être encore se trouvera-t-elle à votre doigt en guise d'annonce, désir ou promesse d'alliance. Peut-être enfin l'aurez-vous sur vous comme un sourire au jour, pour la joie de l'apparat, pour la beauté du geste. Quelle que soit sa raison, la bague procède d'une intrigue. Cette intrigue, vous ne la contez pas, vous la signalez seulement. Par conséquent, vous la protégez, vous vous défendez de la dire, vous en manifestez seulement l'existence. La bague est à la fois fière parure et défense protectrice. Elle annonce une limite. Qui porte un tel anneau avoue une histoire, achevée ou non, dépassée ou non, active de toute façon, et prie de ne pas en exiger la clé. Une intention se cristallise sans explicite. Le bijou, là, exposé, porté sur ce corps qui vient à vous paré, signale l'inscription de la personne dans un jeu de relation, tantôt ouvert encore, tantôt systématisé déjà, où plane le désir. Ainsi la connaissance que vous pouvez prendre de celle qui se présente à vous dans l'apparat



d'une tenue excédant les strictes raisons du vêtement se trouve-t-elle cadrée, configurée. Vous êtes précédé. Celle qui vient à vous déjà parée, déjà dotée – elle l'est toujours, peu ou prou – ne vous appartiendra pas elle-même. Pour vous, elle ne sera jamais absolument naïve. Vous êtes interdit d'être Pygmalion. Vous tenterez peut-être tout de même de l'être, lui offrant vous-même une parure. Vous ne serez pas pour autant originel. C'est là un élément essentiel de la constitution des désirs, de l'histoire de leurs croisées ou de leurs rencontres. Toute personnalité, en fait, s'admet dans un défaut à la présence et à la possession. Le mot « personne » lui-même signifie du reste, depuis son origine théâtrale antique, une pratique de l'exposition paradoxale du visage. Ce dernier n'est présenté que masqué, retranché. Par extension se marque ainsi l'obligation de protéger du regard – ou de retirer dans la nuit – la nudité de l'être. La notion de personne exige de manière générale que puisse avoir lieu ce retranchement de la personnalité en deçà de l'ouvert. La parure affirme cette exigence. De l'essentiel retrait de la personne à l'exposition, de ce paradoxal excès à toute exhibition, le bijou est un précipité. Fût-il discret et ténu, bien plus réduit que le masque originel, il témoigne, dans l'ambiguïté même du supplément d'apparence, de l'incommensurabilité des intimités sans lesquelles il n'y aurait pas de relations personnelles.

Toutefois, la « logique » qui interdit à l'intime de se manifester sans ruiner la personne dépasse la convention de la bague. D'une certaine manière, elle est sans fin. Si ce à quoi tient chacun d'entre nous, si ce qui nous fait tenir comme personne – entendez cette expression dans tous ses sens possibles – ne peut se manifester comme tel, une autre réalité s'impose à l'examen. Cette réalité, que la bague évite assez ostensiblement du fait de l'évidence symbolique de sa tradition, je ne parviens à la dire qu'ainsi : c'est la couture du secret, c'est le fait qu'on ne peut que coudre en soi le plus authentique du secret qui nous porte. L'apparat de la personnalité ne convient qu'en raison de ce qui manque à l'apparat. Chaque « soi », procédant d'un retranchement, n'en finit pas de chercher des objets, indicibles et inestimables, dont il ne saurait caractériser ni mesurer la valeur qu'ils ont pour lui. Cela ne se calcule pas. Ni ne s'échange. Les objets qui nous sont précieux sont auprès de nous afin de supporter l'absence d'évidence qui, faisant l'essentiel secret de nos êtres personnels, nous font chacun quelqu'un de non quelconque. Ils endossent tout ce que nous ne saurions dire de nous-mêmes. Ainsi pouvons-nous généraliser la logique de la bague à tout objet qui prendrait de la valeur du simple fait que nous l'aurions près de nous en signe de quelque chose de personnel qui se déposerait ou précipiterait en lui.

« Précipitation » : c'est ainsi que les chimistes nomment le phénomène à la suite duquel un corps solide insoluble prend naissance dans une phase liquide.

Monika Brugger entend sans doute aider ce genre de phénomène. Mais la « phase liquide » où se précipite le solide, dans son cas, ce n'est pas, comme on l'attend sans doute volontiers d'un orfèvre créatif, le matériau au sein duquel la forme de l'objet se cristallise et se solidifie. Non, cette phase, ce bain, c'est le langage. Monika Brugger travaille à mon sens dans un milieu d'expressions « ready-made » qu'elle met en réaction les unes avec les autres jusqu'au précipité. Ce précipité prend finalement la figure d'étranges formes digitales, dés et bagues à la fois, unissant certes en un seul objet deux empreintes digitales étrangères a priori l'une à l'autre, mais venant aussi – sortant – de plusieurs phrases qui ne disent pas en principe la même chose. Parmi ces phrases, deux cas : « accorder sa main » (métonymie pour « s'engager », « s'unir ») et « prêter la main » (métonymie pour « aider »). Entre ces deux cas se précipite pour moi une histoire prise elle-même entre deux références si distantes qu'elles m'en paraissent inconciliables – c'est un tableau de David opposant à la loi et au monde des héros masculins l'ouvrage abandonné de femmes en pleurs, et c'est une chanson de François Béranger en hommage à sa grand-mère « petite main », couturière dans les ateliers de confection du siècle passé. Partageons-nous d'une manière ou d'une autre cette histoire que je ne saurais dire tout à fait ? Pour nous, pour nous autres, y a-t-il là quelque secret familial résistant aux luttes de notre époque pour établir un monde commun aux hommes et aux femmes ? Pourquoi le dé clos impose-t-il finalement, même adoucie, même faite au doigt, sa forme à la bague ? Est-ce une alliance vraiment ce qui n'est pas ouvert au passage du doigt ?

Dans la progression des confections de Monika Brugger, je trouve comme on voit, et plus intimement encore quand les empreintes digitales sont mêlées à l'avant et au revers, à l'extérieur et à l'intérieur de dés-bagues enfin rassemblés dans la forme, nombre d'oscillations symboliques, nombre d'hésitations. Dans les dés faits aux doigts, c'est sans doute aussi le pouvoir de désigner – de montrer du doigt – qui se trouve figé et pour ainsi dire saisi. À nouveau, il faut dire, matériellement cette fois, qu'il s'agit de figures bifaces : elles sont faites d'une conjonction. Deux personnes ont été engagées à leur réalisation, l'une ayant donné une empreinte à l'intérieur de l'objet, l'autre à l'extérieur. Voilà donc, à y regarder de près, en dépit de l'aspect le plus évident, non absolument dégagé de la forme du dé, de « réelles » alliances. Ce caractère d'alliances est subtil certes, invisible presque. Monika Brugger le déclare dans des titres qui sont comme des bans publiés. La convention de l'union – l'anneau passé publiquement en gage – et son versant symbolique – la main « donnée » – défailent au profit d'une disposition paradoxale, artificielle sans doute, secrète et, surtout, plus sûrement littérale.

Je voudrais insister, pour terminer, sur cette littéralité. Du fait de leur mode fabrique, de leur principe actif, les doigts dont Monika Brugger associe les images ne sont pas réellement anonymes. Ce sont des « portraits » au sens strict du mot (soit dit en passant, ces portraits partagent la propriété dont je vais parler ici avec la photographie, qui, en principe, lorsqu'elle est authentiquement traitée, emprunte et trace le réel plus qu'elle ne le symbolise), des « portraits » rapportés du bout des doigts, là où la peau, dit-on, se signe de marques singulières toujours différentes d'un être à l'autre (n'a-t-on pas longtemps utilisé cette propriété digitale afin d'identifier les individus ?). Techniquement, quel que soit le procédé qui lui permettra ensuite de lier les diverses empreintes collectées, Monika Brugger a d'abord obtenu chacune par moulage. Cette procédure renvoie à la pratique latine de l'*imago*, « portrait » réalisé – ou « pris » – à même le visage d'un mort, masque si l'on veut encore, mais loin à présent du standard anonyme ou typique, objet mortuaire voué au culte et à la célébration du disparu. Ce disparu, cet être désormais incapable de s'avancer dans le monde, l'*imago* en maintient les traits, forme vide, vidée, exacte dans l'aspect, ouverte cependant à la projection des souvenirs. Seul ce que les anciens pouvaient appeler un « phantasme », soit une enveloppe détachée, persiste à paraître. Ce phantasme est bien autre chose qu'une apparence car il ne trompe pas. Le disparu est retenu trait pour trait. En même temps sa réalité intense et énergique n'est plus. L'*imago* perturbe la logique du tiers exclu qui veut qu'un être soit présent ou absent, ici ou ailleurs. Elle réalise les deux propriétés en même temps. Cette qualité, quoique simple à constater, est très perturbante pour la pensée discursive. Elle met en difficulté bien des philosophies de la mémoire et – j'écris sciemment le mot en deux morceaux – de la « re-présentation » ou de la mimésis. Elle établit que le réel n'est ni « logiquement » accessible ni disponible à l'imagination du sujet qui désire le célébrer. L'artiste qui met en jeu du réel ne peut former toutes les fictions qu'il voudrait. Ainsi abandonne-t-il toute prétention inventive au moment où l'*imago* se moule et se forme. Ce qui s'empreint dans une empreinte ne procède pas d'une interprétation mais d'une mécanique. C'est de la duplication « en soi », brute. Et, en cela, du réel qui s'avère. Avec ses objets mêlés de deux empreintes, Monika Brugger fait avec le réel, combine avec lui. Ici, dans son cheminement personnel, elle « relève » factuellement l'alternative logique – la bague ou le dé – qu'on apercevait chez elle dans les premières productions. « Dés », ces objets – ces étranges duplications inquiétées par leur union – le sont encore, puisqu'elles peuvent se porter au bout d'un doigt. Elles ne le sont plus cependant, puisque la forme standard et anonyme, rugueuse et dure du dé est abandonnée. Bagues, elles ne le sont pas tout à fait, puisque leur forme n'est pas assez conventionnelle et puisqu'elles ne se passent pas au doigt. Elles le sont pourtant, en tant qu'alliances littérales. Tout

un réseau de vocables et d'appellations, de convocations des choses par les signes, est donc ici floué. Les limites distinctives des significations sont sublimées. C'est pourquoi nous sommes bien loin de ce que j'ai pu croire au tout début, bien loin d'une opération performative. Monika Brugger ne spéculé pas sur un élargissement du champ de pertinence possible de la phrase « Ceci est un bijou » ou « Ceci est de l'art », elle fait travailler un imaginaire, soit ce qui se tient, pour nourrir la vie de réel, aux limites du symbolique, où les mots ne se referment pas sur les choses.

# Monika Brugger

## AU BOUT DU DOIGT

Chapitre 4, dans *Le bijou, interface entre intime et public, texte d'étude et de recherche*, maîtrise d'arts appliqués, sous la direction de Pierre-Damien Huyghe, UFR Arts plastiques et Sciences de l'art, Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne, 2004-2005.

*Ehret die Frauen! Sie flechten und weben  
Himmlische Rosen ins irdische Leben,  
Flechten der Liebe beglückendes Band,  
Und in der Grazie züchtigem Schleier  
Nähren sie wachsam des ewige Feuer  
Schöner Gefühle mit heiliger Hand<sup>1</sup>.*

Friedrich SCHILLER

Ce chapitre est consacré au travail de recherche sur le bijou que j'ai réalisé en 1992 pour la première bague, puis de 2000 à 2005 pour les dernières pièces autour des « dés ».

Je tiens à rappeler que ce travail de recherche se situe dans le champ des arts appliqués, même si le bijou par défaut peut encore être considéré comme un objet issu des arts décoratifs. Cet anachronisme de classification – « appliqués » et « décoratifs » – semble cependant résolu dans beaucoup de pays qui ne parlent plus que d'arts appliqués, parfois associés au design.

Pour situer la thématique, il est essentiel d'énoncer les « obligations » d'un travail lié aux champs des arts appliqués, qui doit concilier plusieurs paramètres initiaux. Il s'agit de comprendre comment interagissent les facteurs suivants : fonctionnalité de l'objet, portée esthétique, contraintes techniques, en y ajoutant les paramètres de la diffusion, sans qu'aucun de ces critères ne bloque ou handicape l'évolution des objets.

---

<sup>1</sup> *Rendez hommage aux femmes ! Elles tressent et tissent  
Dans la vie d'ici-bas de roses divines,  
Elles tissent le ruban béatifique de l'amour  
Et sous le voile décent de la grâce  
Elles nourrissent avec attention le feu éternel  
De beaux sentiments par leur main bénie.*

## Objets au bout des doigts

Faire des bijoux n'implique pas forcément de les porter ni d'avoir des envies de parures pléthoriques. C'est plus précisément s'installer dans une relation triangulaire : orfèvre – bijou – porteur. C'est fabriquer un objet aux qualités tactiles et impliquant un rapport physique, penser donc une autre forme de dialogue entre soi et le porteur, pour susciter des relations ou des réactions entre les humains à travers un objet.



*Fingerhut, bagues, argent, or*

L'utilisation du mot « objet » relève d'un choix de neutralité. Ce mot ne définit pas tout à fait la destination ni la fonction. Il signifie une attente, celle qui précède son inscription dans une fonction utilitaire éventuellement « décorative », ou dans la sculpture ou l'installation.

Mon parcours d'orfèvre s'est d'abord inscrit dans le « faire », dans une prise en compte de l'époque, dans l'imbrication entre tradition et refus de celle-ci. Je ne souhaite pas accorder systématiquement mes objets à la tradition esthétique du bijou ni le contraire.

Je qualifierais souvent les points de départ comme intuitifs. Puis l'observation et le regard portés par d'autres sur les résultats – issus de mes projections sensibles – permettent de progresser dans une direction davantage que dans une autre.

Il y a des objets pour lesquels des points de départ sont énoncés, mais pour lesquels les points d'arrivée – qu'ils soient bijou, installation ou objet utilitaire – sont le résultat d'un cheminement. Un cheminement qui intègre la perception d'un objet dans un contexte issu de l'imagination et de la connaissance.



*Dés à coudre, 2004-2005*  
Bagues, dés récupérés

Argent, or  
h. 1,8 à 2,7 cm

Le point de départ était une bande de métal trouée qui est devenue une bague. Une bague assimilée rapidement par mon entourage à un dé à coudre.

Ce commentaire m'a surpris, il m'a même été déplaisant. Il m'a donc fallu accepter cette association si inattendue à un objet utilitaire et peu prestigieux, et qui surtout n'avait aucune signification particulière pour moi.

Chemin faisant, la série intitulée *Fingerhut*<sup>2</sup> a vu le jour, neuf variations sur le thème en matière précieuse existent aujourd'hui. *Fingerhut* est une diversion légère, parce que la traduction me permet de faire allusion à un objet étrange : un chapeau pour le doigt, un objet de protection, un objet vestimentaire davantage qu'un bijou, qui échappe au premier abord au lien trop direct avec la couture.

Le plus prestigieux des dés à coudre est le « Dé d'Or » de la haute couture, et le moins prestigieux le dé oublié au fond du panier de couture.

Les dés à coudre sont aujourd'hui les souvenirs d'ustensiles de travail. En relation étroite avec le monde féminin, ils évoquent le souvenir des ouvrages pour dames. Mais ne sont-ils pas aussi les instruments de la socialisation de la femme ? Ne sont-ils pas aussi les représentants de la vie vouée à la famille, une vie à l'intérieur de l'espace privé ?

Le dé est une protection. Il permet de pousser l'aiguille dans les matériaux les plus résistants, il permet de se pencher des heures et des heures sans blessure au doigt sur un ouvrage, non seulement sur celui des dames, mais aussi sur les travaux de couturiers et d'ouvriers à domicile. Les dés sont des objets simples ou ouvragés, aux décors à faire pâlir les bagues. Pour parfaire cette fonction, le dé était à la taille, à la mesure du doigt. Certains se sont personnalisés par la déformation et l'usure du geste répété. Vu sous cet angle, et outre son côté fonctionnel, le dé à coudre s'identifie aussi au bijou. Il suffit de voir les livres édités à ce sujet, le dernier en titre m'étant parvenu à la maison par un ami.

Reste à transgresser la place du dé sur le corps. Il est bloqué au bout du majeur, la bague se glissant à l'autre extrémité de n'importe quel doigt. Le dé n'est plus représentatif d'une position sociale – la couture faite maison et faite main est moins présente –, il lui reste son association à une profession prestigieuse, celle du couturier haute couture.

J'ai donc opéré un glissement de l'utilité vers l'inutile. Le dé est enchâssé sur un anneau, prêt-à-porter, bijou enfin. Le dé devient pierre précieuse, il est « dé à coudre » en bague et devient « verre à boire très petit ». La bague est fabriquée à partir d'un dé réel. L'objet utilitaire subit donc un détournement qui

---

<sup>2</sup> Traduction littérale : « Chapeau de doigt ».



*Emprunt-empreints, empreintes des majeurs droits  
de la famille Brugger  
Installation, Hohentengen, 25/12/2000  
Argent, h. 2,4 à 2,7 cm*

laisse toujours apparaître sa forme, donc sa fonction d'ustensile, mais « montré » sur l'anneau le dé souligne la futilité.

Puis j'ai moulé un « dé » parfaitement ajusté, inutilisable en tant que tel, dans la mesure où les détails techniques sur la surface étaient absents, et, comme pour les tatouages et la peinture corporelle inclusive, à la mesure d'un corps précis. « Un jeu d'enfant et sans aucun doute la façon la plus simple de produire une image. » L'orfèvre a alors moulé le portrait là où il était le moins attendu, et où il représentait l'identité la plus parfaite.

*Portrait de famille* est fait de bagues de bout de doigt et joue sur le fil des mots. Des objets qui protègent, enferment, dissimulent. Sobrement posés, ils sont des objets d'identité, une installation d'emprunts d'identités, clin d'œil à la peinture. Ils sont des objets liés au corps, des arrêts sur le temps, des instantanés photographiques. Ils fonctionnent comme un jeu subtil entre l'intériorité et l'échange, entre toucher et protection, opérant sur le renversement de la morphologie et du sens.

*Le Petit Robert* explique bien que le dé est un petit verre, l'expression « un doigt seulement » transformant, changeant, métamorphosant les doigts en gobelets. Des verres à la mesure du doigt, majeur gauche, majeur droit, doigts portant le dé, ou doigts du milieu, partie la plus longue de la main, « doigts d'honneur ». J'ai construit des gobelets sur le même schéma, avec des détails





*Un doigt seulement ! empreinte du majeur droit de M.L., orfèvre, 2001*

*Un doigt seulement ! empreinte du majeur droit de F.F., cuisinier, 2001*

Gobelets

Argent

h. 3,88 et 4,74 cm

variant selon le sexe du commanditaire. L'empreinte du doigt reste visible, l'extérieur du doigt devenant intérieur pour le gobelet féminin et le liquide étant versé sur l'extérieur du doigt pour le gobelet masculin.

L'empreinte *renverse* tout. D'une part, elle inverse systématiquement les conditions morphologiques de son référent : l'empreinte d'un corps convexe est en général concave. D'autre part, cette inversion topique engage toute la sphère des significations : elle fonctionne alors comme un renversement de sens. Il suffit donc de la re-renverser. La spécificité de mon moulage réside dans le fait qu'il ne sert pas à faire un objet plein, mais opère comme une seconde peau détachable, un moulage pelliculaire. Restant toujours un récipient, un objet concave, il y a toujours du vide. Un autre glissement intervient au fil des objets réalisés. L'empreinte est de plus en plus présente et le bout du majeur, avec ses évocations à l'imaginaire collectif qui lui correspond, est pris en compte.

L'empreinte est la trace la plus unique, la signature du crime, l'identifiant de son auteur. Ici, la signature de l'objet n'est plus celle du fabricant, mais celle du

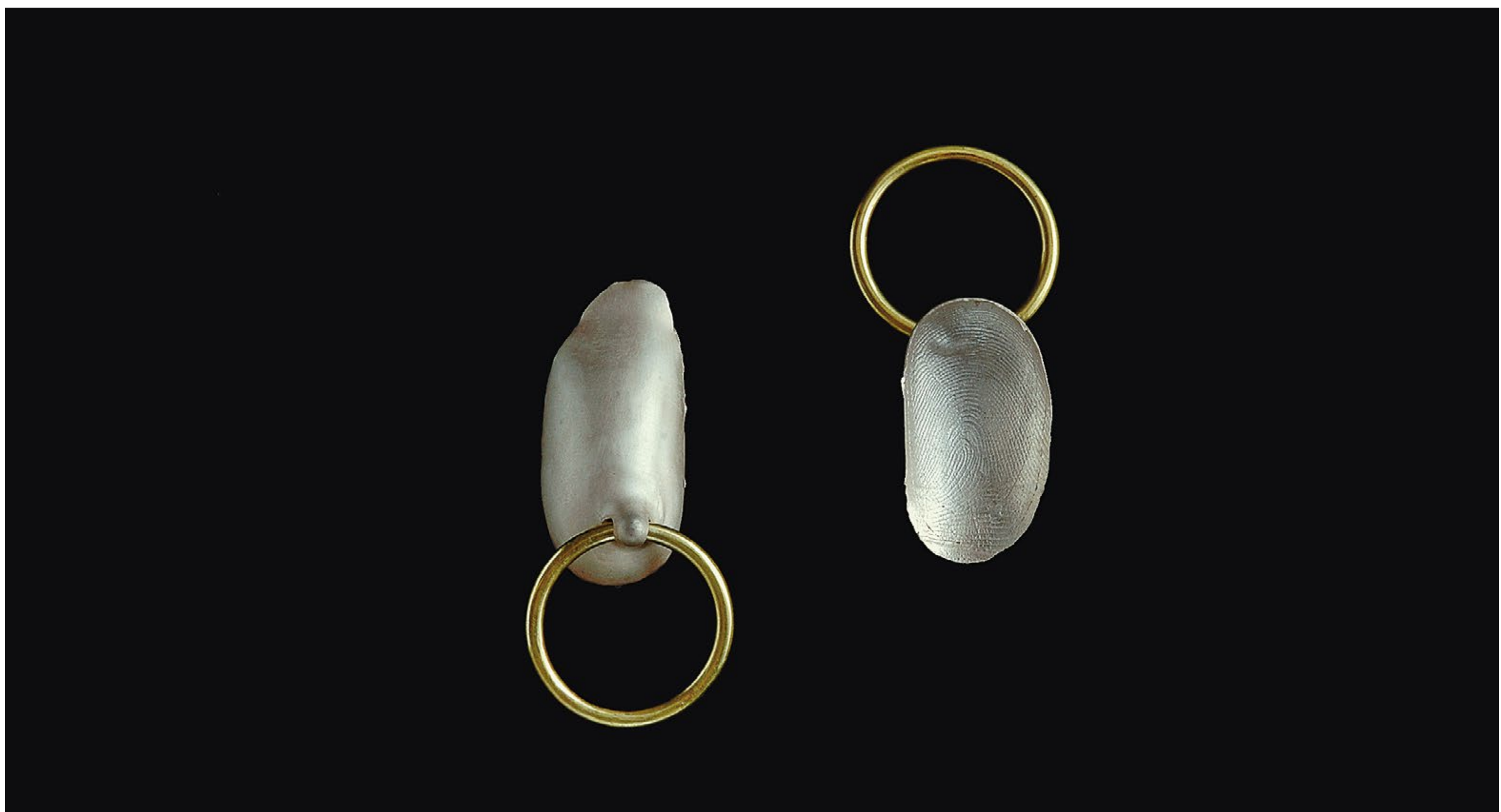


*Emprunt d'empreinte, empreinte de M.B. sur  
l'extérieur de l'empreinte de F.S. ; empreinte de F.S.  
sur l'extérieur de l'empreinte de M.B., 2003*

Bagues

Argent

h. 2,75 et 2,53 cm



*À fleur de doigts, 2005*

Bagues

Argent, or

h. parties en argent : 3,3 et 2,8 cm



*Au bout du doigt, 2005*

Objet entre-deux, bague, argent, or  
h. partie en argent : 3,2 cm

porteur, voilà un autre renversement dans l'attribution de la chose fabriquée. « L'empreinte *dédouble*. D'une part, elle crée un double, un semblable, d'autre part elle crée un dédoublement, une duplicité. » L'empreinte échangée, empruntée, la pièce devient un *dédoublement - double*. À l'intérieur : l'empreinte digitale du porteur, invisible, protégée et cachée ; à l'extérieur : l'empreinte du doigt de l'autre exhibée et prête à toutes les usurpations. Objets entre-deux, bagues sigillaires, nouvelles alliances, prothèses pour yakusa.

La prise d'empreinte comme le moulage sont des actes techniques : il suffit d'un outil ou d'un membre (les majeurs), d'un geste (enfoncer ou plonger) et un substrat (la cire).

Faire une empreinte relève d'un « dispositif technique complet », mais elle n'est pas une invention, comme l'explique Georges Didi-Huberman. Selon lui, elle « serait une survivance technique [et Leroi-Gourhan parle d'elle comme faisant partie] de ces grands stéréotypes techniques (le couteau, le marteau, la corde, le piège [...]) – bref tous ces objets ou dispositifs techniques qui n'ont pratiquement jamais eu à se perfectionner par un changement structurel ».

Le geste, la prise d'empreinte sera alors, selon Georges Didi-Huberman, d'« émettre une hypothèse technique, pour voir ce que cela donne, tout sim-

plement ». Et cette prise d'empreinte ne sera pas forcément « une surprise, ou une attente surpassée », mais, je dirais, après en avoir observé quelques-unes, la possibilité d'un nouvel horizon. Les prises d'empreintes sont de l'ordre d'une expérimentation ouverte à de nouveaux angles de vue.

Le procédé technique suppose d'accepter de se laisser guider par les résultats, par un échange réciproque entre l'outil, le geste et le substrat, pour montrer la complexité de relations à la fois matérielles et spirituelles. L'empreinte « donne lieu à un objet concret [elle engage], mais aussi à tout un ensemble de relations abstraites, mythes, fantasmes, connaissances, etc. ». Ces empreintes sont issues d'expériences au sens physique, et elles renvoient, par leur mise en scène, à une certaine « préhension » du monde.

Les protubérances sont obtenues par incident technique, elles évoquent les seins ou le préservatif, et cette coïncidence me permet de les inscrire dans un ornement corporel à la fois archaïque et actuel. Ces empreintes corporelles ne sont plus des protections contre la douleur, mais l'évoquent, et les « objets entre-deux » la matérialisent. Ils sont les représentations distanciées d'une parure inscrite sur le corps par la douleur revendiquée. Ou bien seraient-ils des bijoux de provocation pour des gens bien qui voudraient profiter de l'esthétique et de la popularité du piercing sans en subir les désagréments ?

La série d'objets est intitulée *Au bout des doigts*. Ces objets sont le résultat d'une intuition nourrie d'images et de références suggérée par la technique employée, par la curiosité de la vie, mais aussi par l'intérêt pour les travaux manuels en tout genre.

Je pense rarement dès mes premiers tâtonnements à une destination finale de mes expérimentations : c'est la suite d'événements qui leur donnera une forme plus précise. Et c'est par la suite que j'en fais des installations ou des bijoux et des objets « utilitaires », accompagnés par une mise en espace rigoureuse pour soutenir leur propos.

Les résultats se situent toujours dans une binarité : entre le masculin et le féminin, entre l'objet et le bijou, entre l'utile et le futile, entre être posé et enfin être porté ; ou alors les objets entre-deux deviennent des bijoux et d'autres paramètres se dévoilent et entrent alors en jeu.

Et il est vrai que le dé est un jeu, alors, pour ne pas être en retard sur un accompagnateur précieux, il suffit de faire une dernière pirouette, un dernier jeu d'enfant, un dépliage-plier, comme le sont tous mes objets, mais eux au sens figuré.

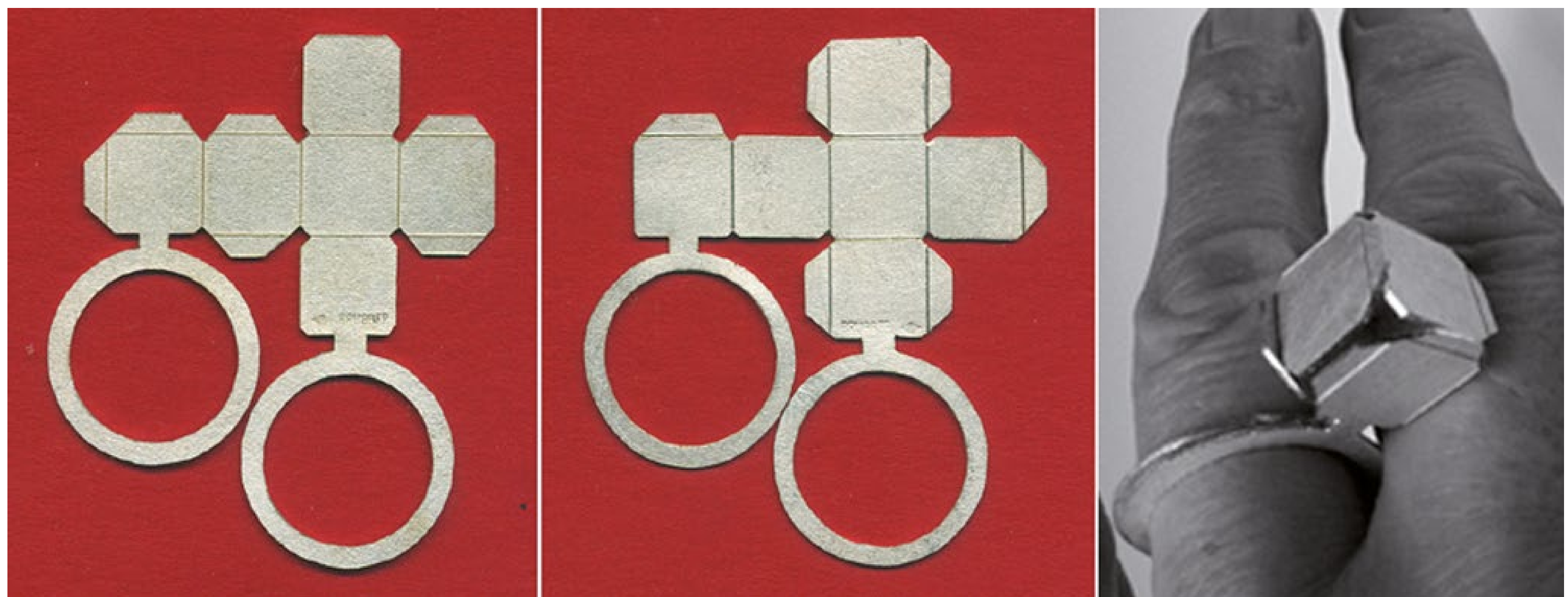
Enfin, le *Jeu a fait le tour* est la pièce finale en trois variations : le dessin d'un dé à jouer à plat, avec deux anneaux accolés. C'est le dessin transcrit en métal, un objet à plier pour avoir une bague ou deux anneaux sur leur piédestal.

Il peut être laissé tel quel et être pris comme « broche à coudre » sur le vêtement, où enfin le dé à coudre retrouvera son utilité.

Ma façon de travailler semble ouvrir une question importante déjà évoquée dans le paragraphe sur le bijou contemporain : par quels aspects mon travail se situe-t-il dans le champ des arts appliqués ou par quel procédé s'en échappe-t-il ? Le dernier moment de ce texte d'étude et de recherche pourrait constituer une tentative d'approche de cette question complexe.

### Entre arts appliqués, design et arts plastiques

Nous avons vu que les objets ne sont à aucun moment des réponses à des commandes. Ils ne se préoccupent pas non plus d'un quelconque style en vogue – comme le recommande Georg Simmel pour les objets d'arts décoratifs – ni de préoccupations commerciales qui devraient ou pourraient devancer ou annoncer une mode.



*Jeu a fait le tour, 2005*  
Bague à plier ou broche à coudre  
Argent fin  
h. plié : 3,4 cm

La fabrication de mes objets, manuelle ou par des techniques simples, reste artisanale, à l'opposé d'un produit industriel ou d'un produit du design pour lesquels la conception et la fabrication sont généralement séparées.

Je propose des objets issus d'une problématique de recherche personnelle, où les différentes formes et réponses évoluent au cours d'expérimentations et de mises à l'épreuve sur un plan conceptuel et poétique.

Ce fonctionnement pose la problématique de la division des arts énoncée par Emmanuel Kant dans *Critique de la faculté de juger*, § 43 et 44, où il explique ce qui distingue l'« art » de l'« artisanat » ou de l'« art mercantile ». Il nous ap-

prend qu'« on considère le premier, s'il ne pouvait être orienté par rapport à une fin [...], qu'à condition d'être un jeu, c'est-à-dire une activité agréable en soi ; le second comme un travail, c'est-à-dire une activité en soi désagréable<sup>3</sup> ». Mais Emmanuel Kant nous fait bien comprendre qu'« il y a nécessairement dans tous les arts libéraux une part de contrainte ou, comme on dit, un mécanisme sans lequel l'esprit, qui dans l'art doit être libre et seul à animer l'œuvre, ne s'incarnerait pas et s'évaporerait complètement<sup>4</sup> ». Il nous dit en cela que la contrainte inscrite dans chaque discipline artistique doit être prise en compte, utilisée à bon escient, et ce dans l'imposition de règles qui auront à être dépassées par la suite. Un autre aspect qui, toujours selon Kant, accentue la différence entre les deux arts est le fait que « les beaux-arts doivent être des arts libres au double sens du terme : d'une part l'art ne doit pas être une activité salariée ni un travail dont l'importance peut être appréciée, imposée et payée en fonction d'un critère déterminé ; d'autre part, l'esprit doit s'y sentir certes occupé, mais aussi satisfait et tenu en éveil sans viser d'autre but (indépendamment d'un salaire)<sup>5</sup> ».

Un objet issu des arts appliqués répond à des questions préétablies. Que celles-ci soient d'ordre pratique ou autre, elles mettent en esthétique la fonction appropriée. En revanche, « toute forme sérieuse d'art est un art critique [...]. Les moyens esthétiques représentent des interactions concentrées, sélectives entre les contraintes du monde observé et les possibilités sans bornes de l'imagination. Une combinaison aussi intense d'observation et de spéculation est – toujours – une critique. Elle proclame que les choses peuvent être (ont été, seront) différentes<sup>6</sup> ».

La question ouverte sera la suivante : quels sont exactement les critères par lesquels ce travail ou les pièces des créateurs de bijou contemporain rejoindraient les arts plastiques ou le design ?

La distinction hiérarchique des arts est une question qui anime aujourd'hui les arts en général. Elle s'énonce clairement dans la production des créateurs du bijou contemporain, dans laquelle sont inscrites mes réalisations. Les réponses demandent la maîtrise d'une lecture approfondie qui pourrait faire l'objet d'une recherche ultérieure.

---

<sup>3</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 257.

<sup>4</sup> *Ibid.*, § 43.

<sup>5</sup> *Ibid.*, § 51, p. 278.

<sup>6</sup> Georg Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1991, p. 30-31.

## Conclusion

Depuis son expression traditionnelle, exprimée le plus souvent et simplement par un seul savoir-faire, jusqu'à sa revendication récente en tant qu'expression artistique, l'évolution du bijou dans la société d'aujourd'hui est une des préoccupations majeures de mon travail d'orfèvre. Nous avons dirigé cette étude d'abord sur une recherche des raisons profondes qui poussent l'homme à s'orner, à inventer les parures corporelles et le bijou en particulier. À cette fin et pour éclairer son évolution et ses ruptures dans le domaine des arts appliqués, il était essentiel d'analyser les fonctions du bijou, sa place dans le jeu social et son rôle dans la séparation des sexes. Quoi qu'il en soit, le bijou reste, parmi les objets qui nous entourent, le plus intime et inmanquablement le plus féminisé, et nous avons vu qu'il est là pour révéler notre moi parmi nos semblables. S'il continue de jouer ce rôle dans notre société, en observant les objets de communication modernes au regard des normes de beauté et des connaissances techniques utilisées pour leur mise en œuvre, ainsi qu'en observant les modifications gestuelles et corporelles qu'ils entraînent, nous restons songeurs quant à sa réelle importance. Il n'est pas osé de dire, si nous nous référons à Georg Simmel, que certains objets sont, pour certains, plus esthétiques par leur modernité, et peut-être encore plus efficaces que le bijou traditionnel.

À l'image de nos dirigeants « féminins » et face à l'absence quasi systématique de bijoux qu'elles affichent, ainsi qu'à celle d'autres milieux où le piercing semblerait plus adéquat pour répondre au questionnement de l'existence sociale, se pose la question de savoir si le bijou, dans son usage traditionnel – par la perte d'une certaine pertinence esthétique due au manque d'un sens profond – n'est pas en « voie d'extinction ».

Pourtant, l'être humain a toujours besoin de se parer. Indéniablement humaine et profondément inscrite dans notre existence, il faut comprendre la parure comme une expression du « soi » inscrite dans un répertoire élargi, parfois emprunté à l'autre sexe et pas toujours aisément repérable si l'on se réfère encore à son expression classique.

Se pose pareillement la question de la parure et de sa fonction dans le monde moderne, où les rapports se dépersonnalisent et se rationalisent, où le sentiment de solitude et d'isolement s'accroissent et où l'humain doit préserver sa globalité dans un monde où il assume une fonction de plus en plus partielle. Où l'homme s'« éloigne des autres, mais aussi de lui-même » et où l'« idéalisme moderne déduit le monde à partir du moi ».

Pour ces raisons, le bijou contemporain apparaît comme un des moyens qui permettraient de revendiquer un « être soi-même » augmenté du souci d'être reconnu par les autres. Un espace où « la rencontre de soi ne peut se faire que par le détour du regard de l'autrui ».

Parure utilisée par l'humain comme moyen d'exprimer un retour à sa propre nature, le bijou peut être perçu comme un espace dans lequel s'équilibrent le particulier et le général, le personnel et l'impersonnel, le subjectif et l'objectif ; un espace de liberté permettant de faire entrer les contenus de l'existence et de l'activité d'un seul individu dans une forme partagée par les autres. Si « les autres », au temps de Georg Simmel, étaient le grand nombre, ils sont aujourd'hui des groupes plus restreints. Des groupes d'individus qui se retrouvent toutefois dans un « style » spécifié, inscrit dans l'air du temps, mais permettant de se distinguer et de se faire remarquer tout en restant à l'intérieur d'un groupe d'individus qui peut changer selon les activités ou les sensibilités envisagées.

En créant un réseau d'appartenances avec ses signes d'identification, les créateurs et les amateurs de bijou contemporain font partie de ces groupes spécifiques et interchangeables. Pour eux, le bijou contemporain revendique une culture de l'originalité et de l'excentricité issue d'un « esprit libre » et d'une « attitude critique » face à la société. Pour eux encore, créateurs et porteurs, le bijou est un des acteurs principaux qui interroge le jeu social. Il présente un espace de liberté et matérialise une des émancipations possibles face à la dépersonnalisation et l'uniformisation induites par nos sociétés macro-urbanisées et macro-industrielles.

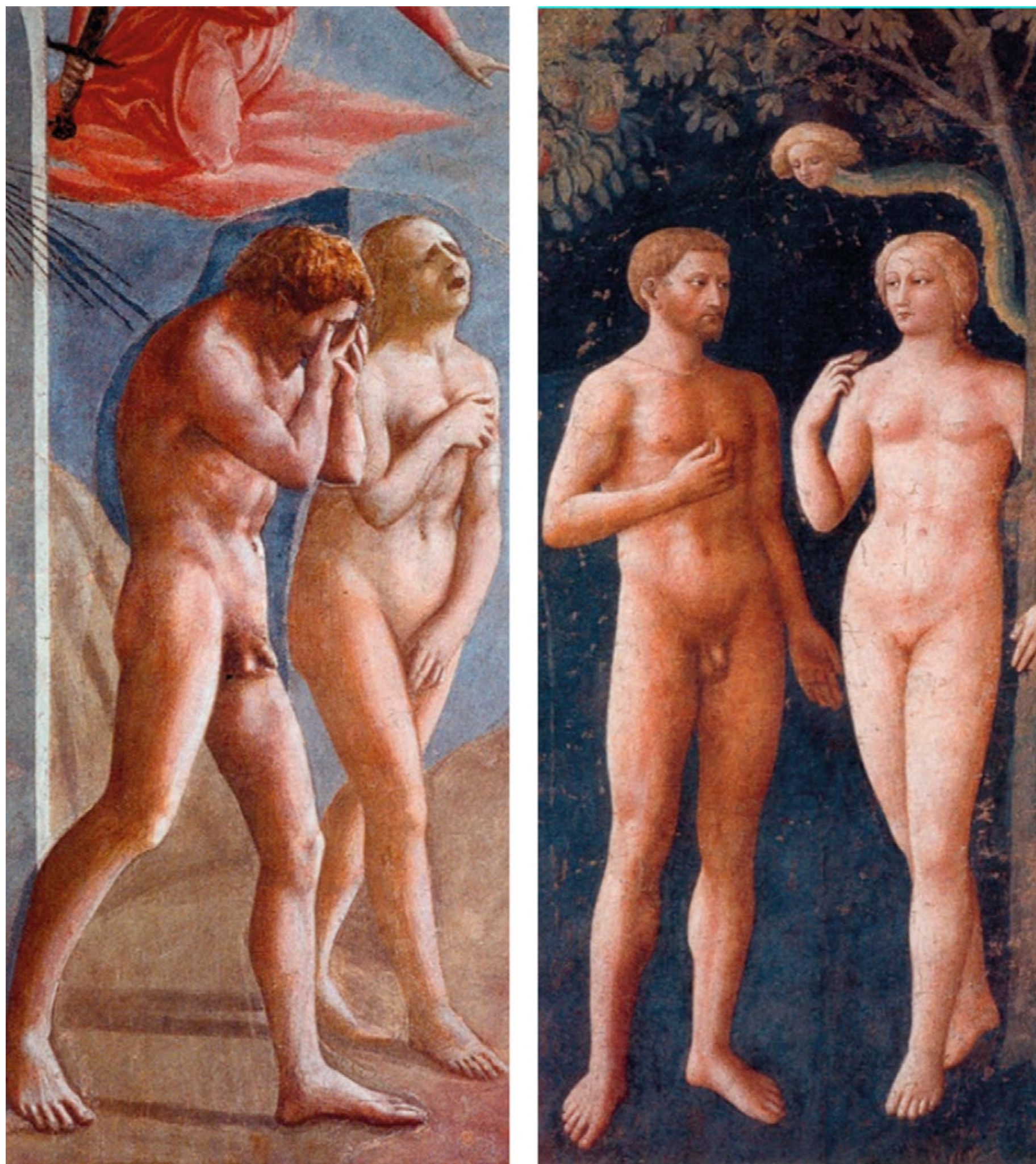


# B



PECCATO ORIGINALE • BIJOU • BIJOUTERIE • FEUILLE DE FIGUIER • PARURE • PFARRER FRANK H. PETIG • ARCHÉTYPES • ROLAND BARTHES • CAMILLE HAMET • BIJOU D'ESCLAVE • PERLES DE LIBERTÉ • BIJOUX AFRO-BRÉSILIENS • GRAND-HORNU • AIR DES BIJOUX • HERGÉ • CASTAFIORE • ELISABETH G. SLEDZIEWSKI • SUJET SEXUÉ • FAUST • GROUPE DE ROCK • SERGE GAINSBURG • LES PAILLONS NOIRS • ALAIN BASHUNG • BIJOU BIJOU • SOPHIE HANAGARTH • SAUTOIR • COLLECTION PERSONNELLE • BIJOUX DE FAMILLE • MADELEINE BIJOU • EDWARD ZWICK • BLOOD DIAMOND • MATIÈRE PREMIÈRE • GUERRE • ENFANTS SOLDATS • GEORGES VIGARELLO • FRANÇOIS SEIGNEUR • MONIKA BRUGGER

PECCATO ORIGINALE → ADAM ET ÈVE  
→ TENTATION D'ADAM → ADAM ET ÈVE  
CHASSÉS DE L'ÉDEN



Masolino da Pancicale, 1424-1425  
Masaccio en 1426 et 1427  
Cappella Brancacci, chiesa del Carmine, Florence

« Les fresques de la chapelle Brancacci, commencées par Masolino da Pancicale en 1424 et 1425, continuées par Masaccio en 1426 et 1427, achevées par Filippino Lippi en 1485, sont consacrées à la vie de saint Pierre.

Dans *Adam et Ève chassés du Paradis* et *Paie-ment du tribut* par Masaccio, s'il n'est pas toujours facile de faire la part de ce qui revient à Masolino ou à Lippi, on retrouve à coup sûr dans l'inspiration et dans le style de l'ensemble la main de Masaccio. La capella Brancacci est considérée actuellement comme son œuvre maîtresse. »

« Ce qui caractérise l'artiste, son sens de l'espace, l'abstraction géométrique qui décide de la répartition des scènes ou des personnages, apparaît ici à l'évidence. »

Source perdue.

## BIJOU

« ÉTYMOL. ET HIST. – [XIV<sup>e</sup> s. d'apr. la chronol. de son dér. bijouterie\*] ; 1460 "petit objet ouvragé, précieux, servant de parure" (CPTÉ DE LA NOË, *Lobineau, Hist. de Bret.*, t. 2, col. 1259 dans Gay). Empr. au bret. bizou "anneau pour le doigt", dér. de biz "doigt" (cf. le cornique bisou, le cymrique byson, moyen bret. besou dans V. HENRY, *Lex. étymol. du bret. mod.*, Rennes, 1900).

A.– Petit objet servant à la parure, précieux par sa matière (or, argent, ivoire, etc.), la façon dont il est travaillé ou simplement son originalité. *Beau bijou, bijou précieux* : [...]

2. [En parlant d'une pers.]

a) Terme d'affection.

– [En parlant d'une femme, d'un enfant] Personne gracieuse et charmante. *Notre petit bijou* (E. DE GUÉRIN, *Lettres*, 1846, p. 490) :

BIJOUTAILLE, subst. fém., néol. d'aut., péj. Collection de bijoux. *Bijoux de famille* (GIONO, *Manosque des plateaux*, 1930, p. 110). – BIJOUTÉ, ée, adj. arg. Couvert de bijoux [Servigny] BIJOUTER, verbe trans. Voler adroitement des bijoux à quelqu'un (cf. BRUANT 1901, FRANCE 1907). »

<http://www.cnrtl.fr/definition/bijouter>

« XV<sup>e</sup> siècle. Emprunté du breton *bizou*, "anneau pour le doigt", dérivé de *biz*, "doigt". Objet de joaillerie, précieux par le travail ou la matière, et qui sert à la parure. *Un bijou ciselé, enrichi de pierreries, en filigrane. Un bijou de famille*, acquis par héritage. *Un coffret à bijoux. Un bijou de grande valeur, un bijou bon marché. Des faux bijoux*, dont les pierres ou le métal sont d'imitation. *Un bijou de bazar, de fantaisie*. Expr. *Un bijou trouvé dans la sciure*, bijou de pacotille comme ceux que l'on trouve sur les éventaires forains. • Par anal. Construction délicatement conçue et réalisée ; ouvrage de fine mécanique, d'une rigoureuse précision. *Un bijou de petit théâtre. Cet automate est*

*un bijou.* • Fam. En parlant d'une personne, et plus particulièrement d'un enfant. *Votre enfant est un bijou, il est aimable et docile.* Appellation de tendresse. *Oui, mon bijou !* »

<http://www.cnrtl.fr/definition/academie9/bijou>

« 1460 ; breton *bizou* "anneau" de *biz* "doigt"

1. Petit objet ouvragé, précieux ou par la matière ou par le travail et servant à la parure. **joyau.** [...] *Bijou de famille*, qui se transmet d'une génération à l'autre ; (LOC.FAM.) le pénis et les testicules.

2. fig Objet, ouvrage (d'une relative petitesse) où se révèle de l'art, de l'habileté. **chef-d'œuvre, merveille.** »

Josette Rey-Debove, Alain Rey, *Le Nouveau Petit Robert, dictionnaire de la langue française*, nouvelle édition du *Petit Robert*, Paris, Paul Robert, 2007.

## BIJOUTERIE

« ÉTYM. 1701 ◇ de *bijou*

1. Fabrication, industrie des bijoux. *La bijouterie d'art.*

\* Vente, commerce des bijoux

2. Lieu où l'on vend, où l'on expose des bijoux.

*Les bijouteries de la rue de la Paix*<sup>1</sup>. *Une horlogerie-bijouterie.* → **bijou.** »

*Le Petit Robert de la langue française*, 2016.

<sup>1</sup> La rue de la Paix est le lieu où, à Paris, sont installés les joailliers ou la haute joaillerie, comme sur la place Vendôme.

## FEUILLE DE FIGUIER → L'ORIGINE DE LA PARURE → PFARRER FRANK H. PETIG (1950-2017)

Dans la Genèse [3,7], Adam et Ève se voyant nus cousent des feuilles de figuier pour s'en faire des ceintures.

« ... *Sie kennen die Geschichte wie sie beide nackt im Paradies umherturnen, bis der Sündenfall eintritt [für Chauvis: durch Evas Schuld] und sie*

*sich ihrer Nacktheit schämen.*

*Und dann kommt das Feigenblatt ins Spiel, um die Blösse zu decken. Erste Kleidung aus Scham, Beginn einer Bekleidungskultur, eben nicht nur zum Bedecken, zum Schutz vor Sonne, Regen und Kälte sondern mehr – durch die Auswahl des Blattes. Feigenblatt. Dabei bin ich mir als Theologe durch aus der Kühnheit meiner Überlegungen bewusst. Warum nehmen Adam und Eva die Feigenblätter? Zum Verdecken der Scham hätte ein kleineres Blatt gereicht, es sei denn, Adam wollte angeben. Zum Schutz hätte es größere Blätter gegeben, Palmblätter etwa.*

*Ich unterstelle einfach, daß die Schönheit des Feigenblattes sie in der Wahl beeinflußt hat und die Möglichkeit, Feigenblätter zu flechten mit ihren ausgefurchten Formen.*

*Damit war die Kleidung geboren und stellvertretend für alle anderen Kulturen die Mode und damit der Schmuck des Körpers. ... »*

« *Das goldene Kalb der Eitelkeiten, oder wer, wann, warum, wo und wie Schmuck trägt* » (*Le Veau d'or ou qui, quand, pourquoi, où et comment porter des bijoux*), conférence dans le cadre de *Ars Ornata Europeana*, séminaire organisé par Forum für Schmuck und Design (Köln, Allemagne), Corpus (Strasbourg, France) à Cologne, en 1997.

## FEUILLE DE FIGUIER → PROJET → EN COURS → PHOTOGRAPHIES D'« ARCHÉTYPES DU BIJOU »



À VOIR

• *Monika Brugger, Jejeu, installation*

ROLAND BARTHES → BIJOU → DÉTAIL  
→ RIEN

« Or, précisément, son faible volume, son caractère fini, sa substance même, étrangère à la fluidité des tissus, tout cela fait rentrer le bijou dans un partie de la mode, qui est devenue comme l'âme de l'économie générale du vêtement : le détail. Il était fatal qu'en faisant du goût le produit d'un ensemble subtil de fonctions la mode accordât un pouvoir de plus en plus grand à la simple présence d'un élément, si menu fût-il, et sans plus d'égard pour son importance physique ; de là l'extrême valeur, dans la mode actuelle, de tout ce qui, sous un très faible volume, modifie, harmonise, anime la structure d'un vêtement, et qu'on appelle précisément (mais désormais avec beaucoup de déférence) un rien. Le bijou est un rien mais de ce rien émane une très grande énergie : souvent peu coûteux, vendu dans de simples "boutiques" et non plus des les temples de la joaillerie, de matières variées, d'inspiration libre (souvent même exotique), bref déprécié, au sens propre, dans son être physique, le bijou le plus modeste reste l'élément vital d'une toilette, parce qu'il en signe la volonté d'ordre, de composition : c'est-à-dire en somme d'intelligence : analogue à ces substances mi-chimiques, mi-magiques, qui agissent d'autant plus fort qu'elles sont de dose infinitésimale, le bijou règne sur le vêtement non plus parce qu'il est absolument précieux, mais parce qu'il concourt d'une façon décisive à le faire signifier : c'est le sens d'un style qui est désormais précieux, et ce sens dépend non de chaque élément, mais de leur rapport, et dans ce rapport c'est le terme détaché (une poche, une fleur, un foulard, un bijou) qui détient l'ultime pouvoir de signification : vérité qui n'est pas seulement analytique, ce grand trajet qui conduit, à travers les siècles et les sociétés, du joyau au bijou, c'est le même itinéraire qui a transformé les pierres froides et luxueuses de l'univers baudelairien dans les bibelots, bijoux et

*riens en quoi Mallarmé a su enfermer toute une métaphysique du pouvoir nouveau de l'homme à faire signifier les choses infimes. »*

Roland Barthes, « Des bijoux aux bijoux », *Jardin des Arts*, n° 77, avril 1961, repris dans *Diamant*, n° 36, décembre 1961.

BIBLIOGRAPHIE

- Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*, Paris, Galilée, 2008
- Jacques Soullou, *Le Livre de l'ornement et de la guerre*, Marseille, Parenthèses, coll. « Eupalinos », 2003
- ONNO BOEKHOUDT → *When, where, why = Jewel / Schmuck / Bijou*

When ? Where ? Why ? sont des questions que me posait souvent Onno Boekhoudt.

BIJOU → ESCLAVE → CAMILLE HAMET  
→ MANGO S'EXCUSE ET DÉBAPTISE SES  
BIJOUX « STYLE ESCLAVE »

« Le groupe de prêt-à-porter espagnol Mango fait face à une violente polémique après le lancement sur son site Internet français d'une parure de bijoux intitulée "style esclave" [...] Lundi en fin de journée, Mango a présenté "ses excuses", en précisant que le terme "esclave" était une désignation couramment employée dans le langage de la bijouterie, dans de nombreuses grandes maisons de joaillerie et pas uniquement par Mango. »

*Le Monde*, 6 mars 2013

<https://www.lemonde.fr/societe/article/2013/03...>

BIJOU D'ESCLAVE → PERLES DE LIBERTÉ,  
BIJOUX AFRO-BRÉSILIENS → EXPOSITION  
AU GRAND-HORNU, 2011

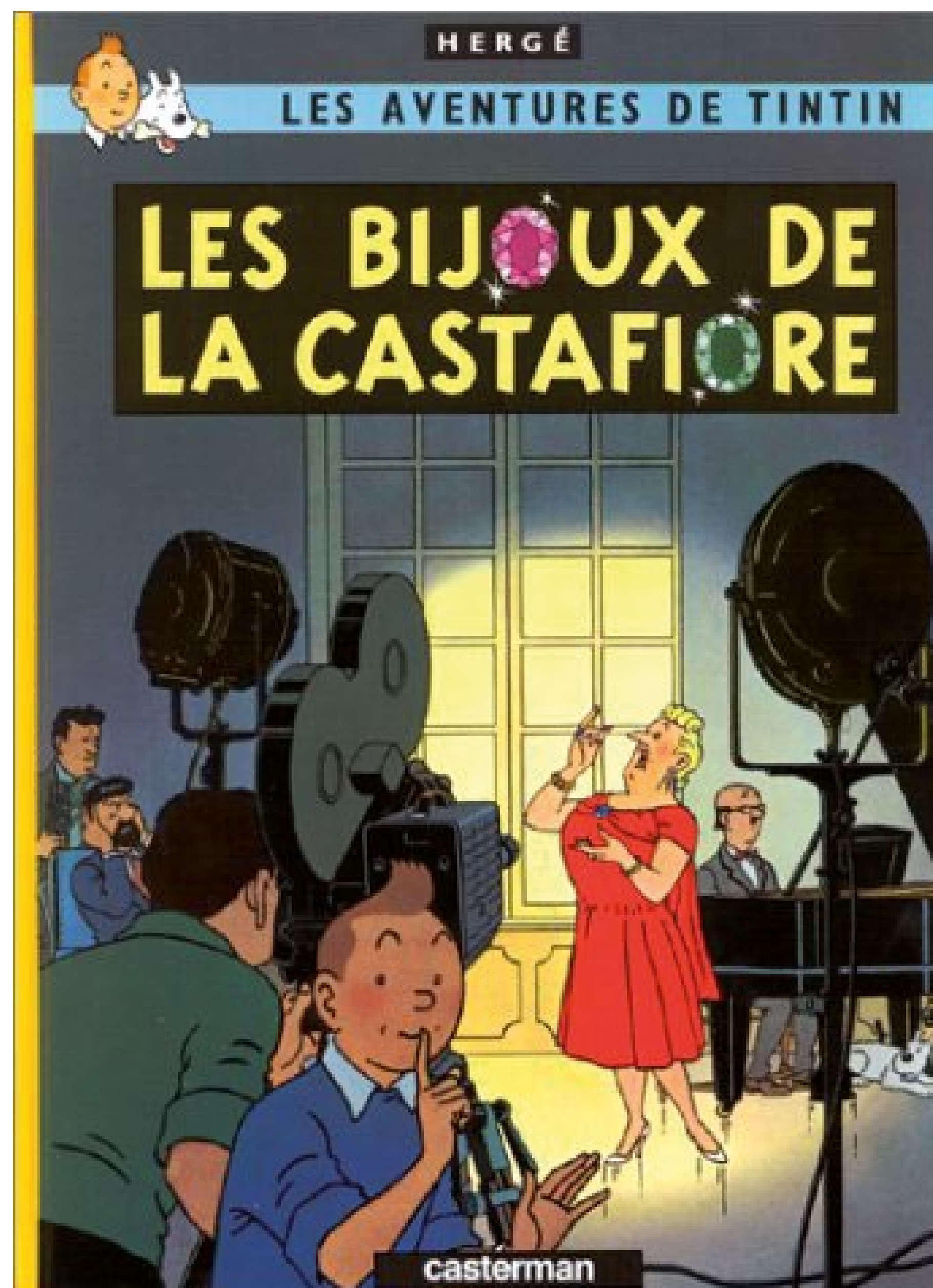
« L'importation d'esclaves en provenance d'Afrique a profondément marqué la culture brésilienne dans tous les domaines et principalement la parure. Dans le cadre d'Europa-lia Brasil, Grand-Hornu propose *Perles de liberté*, une exposition consacrée aux bijoux afro-brésiliens. On y trouve ceux qui furent portés, du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, par des femmes noires, qu'elles soient esclaves ou libres. Le style des bijoux créoles conçus à Bahia est un mélange d'orfèvrerie traditionnelle portugaise et africaine. »



Museu Carlos Costa Pinto  
Saulo Kainuma  
Museu de Folclore Edison Carneiro

<http://www.cid-grand-hornu.be/fr/expositions/...>

AIR DES BIJOUX → HERGÉ → LES BIJOUX  
DE LA CASTAFIORE



ELISABETH G. SLEDZIEWSKI → LE BIJOU,  
INDEX DU SUJET SEXUÉ

« "Ah, je ris." Par la grâce infernale des bijoux, Marguerite en son miroir découvre qu'elle est femme, désirable et misérable à la fois. Avènement d'un sujet. Là où se confondaient genres et qualités, découpage soudain des contours, épiphanie de la différence. Arboré ou dédaigné, apprécié ou proscrit, le bijou est un repère métonymique du sujet en devenir. Il indique la grande tension ontologique où se tisse son identité et se noue son destin : tension entre ce qu'il est et ce qu'il semble, entre son sexe et l'autre sexe, entre sa vie singulière et l'éternel féminin ou masculin déployé au-delà de lui. Le bijou est un chiffre, un hiéroglyphe posé sur cet insondable mystère : la

dualité sexuée de l'humain commun. "Est-ce toi, Marguerite, est-ce toi ? réponds-moi, réponds-moi ! réponds, réponds, réponds vite."

L'un des airs les plus célèbres du répertoire lyrique français est aussi l'une des plus célèbres occurrences de la thématique du bijou. Et de quoi est-il question, dans ce si fameux *Air des bijoux* du Faust de Gounod ? D'une métamorphose. Celle d'une vierge en séductrice... ou plutôt, d'une jeune fille qui jusqu'alors se jugeait laide en femme sûre de sa beauté.

"Métamorphose" – c'est elle qui le dit – opérée dès l'instant où la naïve enfant ouvre la cassette qu'un inconnu a placée chez elle, revêt les bijoux qu'elle renferme, et surtout, surtout, s'admire ainsi parée, ayant trouvé "au fond de la cassette un miroir". Bijoux, miroir, cassette sont un présent du diable. Un piège tendu par Méphistophélès à la chaste et pure Marguerite dont Faust désespère d'obtenir les faveurs. Et ça marche. Gretchen, comme on sait, succombera au charme des bijoux, puis de l'amoureux... Mais avant tout, du miroir : de l'image bouleversante d'un autre soi aperçu dans ce que les précieuses appelaient le conseiller des grâces, et qui arrache à la fillette sans grâce l'exclamation bien connue – popularisée par la Castafiore d'Hergé – : "Ah, je ris de me voir si belle en ce miroir !"

Arrêtons-nous sur le détail de cet épisode spéculaire, si riche d'enseignements sur la vertu déictique du bijou – c'est-à-dire tout à la fois sur sa fonction d'index, sur son objet, la différence des sexes, sur son implication dans l'avènement psychique et social du sujet sexué. Nous délaierons ici l'opéra Second Empire pour nous tourner vers l'œuvre originale dont est issu le livret de Barbier et Carré, à savoir le premier *Faust* de Goethe

(1808). La scène des bijoux vient immédiatement après la complainte du roi de Thulé, chantée par la jeune fille tandis qu'elle se déshabille pour se coucher. Moment réflexif à tous les sens du terme. C'est le soir, l'heure de l'examen de conscience. Mais pour une fois, la pieuse Marguerite ne prie pas. Après avoir tressé rêveusement ses cheveux, l'esprit encore occupé du "seigneur de ce matin", elle s'est enfermée dans sa chambre et, toute à sa chanson, a défait ses vêtements. Elle va pour les serrer dans l'armoire quand elle tombe sur la cassette tout juste déposée là par Méphisto. La suite pourrait s'appeler "Marguerite au miroir" : découverte et essai des bijoux, confrontation avec l'objet inconnu révélé par cette parure. Car il s'agit d'une révélation. Comme un anneau de Gyges aux propriétés inversées, celle-ci rend visible à la jeune fille ce que d'elle-même elle ignorait : son sexe, son moi féminin. Elle n'en avait eu cure jusqu'alors, elle qui croyait que la propriété était la beauté des filles sages, elle qui n'avait même pas vraiment saisi en quoi les filles étaient différentes des garçons. Au galant "*mein schönes Fraülein*" dont Faust l'avait accostée dans la rue, n'avait-elle pas répondu avec aigreur qu'elle n'était "ni demoiselle, ni jolie", "*weder Fraülein, weder schön*" ? Maintenant, c'est "tout autre chose" d'elle-même qui lui apparaît, "*ganz anders*", quand elle se contemple dans le miroir. Gounod a bien illustré l'étonnement narcissique de ce face à face, avec les trois séries d'une tierce plus une quarte ascendantes en écho évoquées au début de cet exposé : "est-ce toi ? réponds-moi, réponds-moi". Ce sont là les interrogations du sujet en devenir, au moment où il prend forme à ses propres yeux comme corps propre et distinct, support d'une identité individuée et sexuée. Où l'on voit, donc, Marguerite apprendre à dire moi et je. Et où

l'on mesure le génie des bijoux, nœud mystérieux entre ce moi et ce je, entre la figure objectivée dans le miroir et le sujet qui s'y reconnaît. Que de changements survenus en effet par cette opération ! On pourrait parler d'une apocalypse de l'identité : révélation d'un objet inconnu – cette féminité que le sujet s'approprie et par laquelle, ce faisant, il se constitue comme sujet –, annonce faite à Gretchen de sa qualité de femme. De quoi mettre sens dessus dessous une âme virgine, comme l'escomptait Méphisto. Et, de fait, alors qu'en bonne chrétienne elle devrait rechercher le secours de la prière contre les émois qui l'assaillent, ce n'est plus à son âme que s'intéresse Marguerite, mais à la femme en elle, à la chair. C'est tout naturellement des femmes qu'elle se met à parler, comme femme, comme l'une d'elles et dans l'effusion plaintive du nous. "Ach wir Armen!", s'exclame-t-elle, "pauvres de nous" qui ne nous appartenons pas, qui ne sommes rien d'autre que ce que fait de nous l'or des bijoux. La féminité, à peine identifiée, est désignée comme infirmité. Sitôt passé le ravissement du miroir, le sujet prend ses distances. Il aiguise son regard, nomme ce que son sexe n'est pas, déplore son infirmité. En marquant le caractère extrinsèque, artificiel, inessentiel de la beauté qu'il révèle, le bijou révèle aussi l'aliénation. La beauté féminine, avoue-t-il, est une prothèse. Elle ne vient pas de l'intérieur, comme le prétend la pub yaourtière, elle est toujours affaire d'appartenance, de vassalité. Bijoux, anneaux de servitude. Le moi proposé par Méphisto est celui d'un sujet séparé de lui-même, comme le sont du reste tous les moi possibles de la femme. Celle-ci n'a de sexe qu'au pouvoir d'autrui, comme le chante si lucidement la Marguerite de Gounod : "Marguerite, ce n'est plus toi, ce n'est plus ton visage, non, c'est la fille d'un roi..." Ou bien, si

elle tient à être elle-même, n'a pas de sexe, comme celles de nos modernes *executive women* qui, avec une cruelle candeur, tiennent à se faire appeler Madame le. La femme, sans ses bijoux, n'est pas un sujet sexué, mais ce sujet, avec eux, est prisonnier de son sexe : voilà ce que dit, en somme, *l'Air des bijoux*. Voilà ce que dit aussi le poète des *Fleurs du Mal*, lequel s'accommode mieux de la contradiction, la "très chère" n'étant pas placée par lui dans la position d'un sujet. Chacun connaît ces vers : "La très chère était nue, et, connaissant mon cœur, / Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores, / Dont le riche attirail lui donnait l'air vainqueur / Qu'ont dans leurs jours heureux les esclaves des Mores. [...] / Elle était donc couchée et se laissait aimer." Pour Baudelaire – il faudrait dire, pour l'ensemble de notre culture du genre –, toute la femme est là, dans le rayonnement de son sexe et dans sa nudité ontologique, superposant le "bruit vif" de sa parure à son silence de "tigre dompté" et de sujet vacant. Si elle est un sujet sexué, qu'elle en revête les emblèmes, mais qu'elle sache alors qu'ils sont les emblèmes de son inféodation. La servitude volontaire somptueusement dépeinte dans *Les Bijoux* est celle d'un sujet qui a choisi de se déployer dans le plaisir. Celle à laquelle va consentir Marguerite appartient, elle, au registre de l'amour. On peut en imaginer d'autres, chaque fois solennisées par une prise de bijou, comme on dirait d'une prise de voile. Bague de fiançailles, anneau de mariage, collier de fidélité, fibule magique, diamant éternel, autant de façons de dire que l'identité sexué est portée comme un sceau, et que celle que le bijou fait femme est femme de, femme pour quelqu'un. Il peut au demeurant s'agir d'un sceau funeste, comme dans la nouvelle de Louise de Vilmorin, *Madame de...*, et dans le superbe film de Max

Ophüls qui s'en est inspiré. Si les boucles d'oreilles de Danièle Darrieux opèrent à la façon d'un talisman immoral, d'un véritable virus joaillier vecteur de scandale et de mort des ménages, c'est d'abord parce qu'elles sont une marque indélébile de propriété. Ces pendants de la dépendance causeront la perte du sujet, pour cette seule raison qu'il – elle – a cru pouvoir se passer d'eux pour être femme, s'aventurer hors de leur emprise pour courir le risque du désir. D'un désir, hélas, qu'il lui était impossible d'habiter librement. Y aurait-il donc au fond du bijou la secrète aporie, l'inavouable échec du sujet féminin ? Le moment où il permet à ce sujet d'advenir, de décliner son identité glorieuse, n'est-il pas aussi le moment où il proclame son hétéronomie radicale et l'enferme dans son aliénation ? C'est sans doute ainsi que l'ont compris nombre de nos contemporaines, et c'est ce que semble exprimer la disgrâce actuelle du collier. Il n'a en effet échappé à aucun des participants de ce colloque que l'absence de collier était devenue chez les femmes un indice obligé de bonne tenue et de maîtrise des codes de la présentation de soi. Les invitées branchées des émissions de télévision se doivent d'arborer ce non-collier qui les distingue efficacement des téléspectatrices banales, comme le port d'une chevelure non peignée ou enduite de gel à effet mouillé les distingue de leur public brushé et laqué. Dans le refus ostentatoire des bijoux de cou ainsi imposé par la mode, on décèle sans peine une revendication de liberté et d'authenticité tout droit sortie de la fable de La Fontaine, *Le loup et le chien*, et de la révolte du canidé sauvage contre son cousin domestique quand "il vit le cou du chien pelé". Quant à la fonction d'index du sujet sexué, faute d'être remplie par le collier, elle est déléguée d'une part à des bijoux moins

suspects, par exemple les boucles d'oreilles – portées brillantes et massives, mais qu'on se garde dès lors d'envisager comme pendants de la dépendance –, d'autre part à la parure charnelle de la femme, à ce bijou pas forcément discret qu'est le décolleté, version années 2000. La cou-nu attitude – s'il est permis de qualifier ainsi cette tendance très tendance et d'évoquer, après la gent canine, une race de gallinacées – réinitialise l'énoncé de la féminité en assignant au bijou comme au corps des emplois inédits. Ce qui est visé là, une fois de plus, c'est de sortir de l'aporie : laisser se dire le sexe, mais pas la féminité captive, décliner l'identité sexuée du sujet sans pour autant suggérer son déclin. N'est-ce pas ce dont est aussi capable l'aiguille d'or du bijou ? Il est temps de parler d'elle – aiguille d'or à plus d'un titre, pour un singulier trésor d'étymologie et pour un trésor moral universel. L'origine du mot "bijou" est un bonheur philologique que les connaisseurs ici présents auront déjà su apprécier. Il s'agit du substantif breton *biz*, parfois *bez*, au pluriel *bizied*, qui signifie "doigt", et de là "aiguille" en parlant d'une horloge, "fléau" en parlant d'une balance. "Bizoù" en breton a donc donné "anneau, bijou". Mais puisque le bijou, ainsi conçu, est un index pointé sur ce qu'un être a de plus précieux, on ne s'étonnera pas que *biz* ait aussi le sens de "visée, point de mire", le verbe *bizañ* voulant lui-même dire "viser". Par une providentielle contiguïté phonétique et sémantique, la fonction celtique de désignation, *biz*, rejoint la fonction latine de la vision, *videre*, *visum*. Le doigt portant l'anneau se tend vers le visage. Sans doute pour mieux dire la vocation profonde du bijou. Indiquer ce qui, dans un être, ce qui d'un être est pour l'autre. Briser l'opacité de son existence en y apposant la marque lumineuse du regard d'autrui. Indiquer le sexe du sujet, donc, mais



non pour tout aussitôt le punir d'être un sujet, non pour le sectionner, le discriminer, l'assigner à dépendance, ainsi que le regrettait amèrement Marguerite au miroir. Indiquer que si le sujet a un sexe, si celle qui porte le bijou a un sexe, ce n'est pas pour s'y emmurer mais pour à travers lui charrier son identité vers l'autre, dirait Lévinas. Paradoxe difficile à saisir dans notre culture où le sexe n'a cessé d'être hiérarchique que pour être autiste : le bijou donne à voir la disponibilité morale, l'altérité de l'être sexué. Pas sa disponibilité sexuelle, qui n'a pas besoin de révélateur. Mais sa transcendance à lui-même, son exposition à l'inquiétude d'autrui – éventuellement, à son désir. En ce sens, le bijou dit du sujet qui le porte qu'il n'est pas embourbé en lui-même, pour parler encore comme Lévinas, isolé dans son sexe et enchaîné à sa particularité. Le bijou ne s'offre que pour témoigner d'une reconnaissance : "à toi qui es pour moi", et non "à toi qui es à moi".

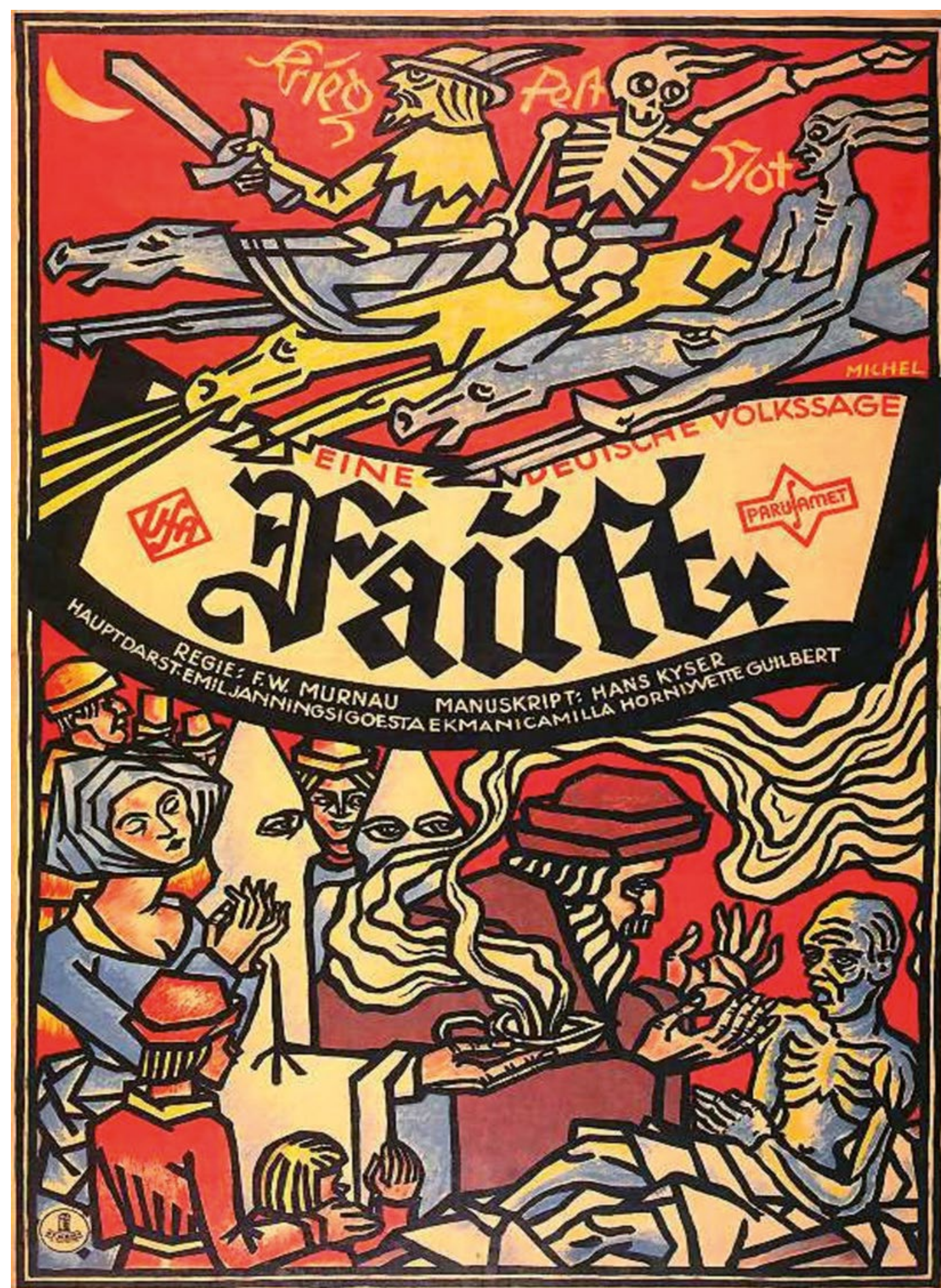
La vertu déictique du bijou ne consiste donc pas seulement, comme dans *Faust*, à mettre le sujet sexué en présence de lui-même. Elle est puissance morale à briser, au moins symboliquement, son solipsisme : à le mettre en présence de son altérité, à l'arracher à la malédiction de n'être que pour soi. C'est probablement cette symbolique morale de l'altérité que les femmes de la génération "moi je" rejettent aujourd'hui dans certains bijoux. Au terme de cette réflexion, on peut définir le bijou comme repère métonymique du sujet féminin, c'est-à-dire comme le lieu symbolique où se nouent les fils attachant ce sujet aux trois pôles qui lui confèrent son sens, l'être, l'apparence et la transcendance. Le bijou rendrait ainsi visible la trinité où se joue le statut que notre civilisation accorde à ce sujet. Il serait ce chiffre, ce hiéroglyphe indiquant la place du sujet qui s'en pare : la

femme, mais pas qu'elle, si l'on veut bien considérer que dans la trinité dont le bijou est le chiffre, est dite la différence du masculin et du féminin. »

Communication présentée à la biennale du Bijou, Nîmes, 15/9/2003, publiée dans *Corps & Objet*, Le Manuscrit, 2004.

Elisabeth G. Sledziewski est philosophe, maître de conférence de science politique à la faculté de droit de Strasbourg.

## FAUST → AIR DES BIJOUX



Film muet de Friedrich Wilhelm Murnau  
Avec Gösta Ekman, Emil Jannings, Camilla Horn  
Sortie : 4 octobre 1926  
Durée : 1 h 56 min

<https://www.youtube.com/watch?v=Flnxq2HMOqA>

« Tourmenteur de l'humanité avec la guerre, la peste ou la famine, Méphisto considère que la terre lui appartient. L'archange Gabriel lui évoque le nom de Faust, un vieux savant,

un juste dont la vie entière est la preuve que la terre n'est pas totalement soumise au Mal. Méphisto promet de détourner de Dieu l'âme de Faust. Alors la terre sera tienne, promet l'archange... Dans son village décimé par la peste, Faust, désespéré, trouve un grimoire lui permettant d'invoquer le diable, et signe avec lui un pacte de 24 heures pour sauver les malades. Mais les villageois s'en aperçoivent et veulent le lapider. En proie au suicide, Faust accepte une nouvelle proposition de Méphisto : retrouver sa jeunesse en échange de son âme... »

[http://www.allocine.fr/film/...](http://www.allocine.fr/film/)

BIJOU → GROUPE DE ROCK



« Le groupe Bijou est un trio de rock français (Vincent Palmer à la guitare, Philippe Dauga à la basse et Dynamite – Joël Yann – à la batterie) qui débute à la fin des années 1970. Augmenté d'un 4<sup>e</sup> membre non musicien, Jean-William Thoury, parolier et manager du groupe (et également journaliste rock). »

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Bijou\\_\(groupe\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bijou_(groupe))

<http://fredpopdom.free.fr/bijou-les-debuts.htm>

SERGE GAINSBOURG AVEC BIJOU → *LES PAPILLONS NOIRS* → CHANSON

Serge Gainsbourg avec Bijou (version inédite), 1978

<https://www.youtube.com/watch?v=JGHGzXXzCfU>

ALAIN BASHUNG → *BIJOU BIJOU*  
→ CHANSON

<https://www.youtube.com/watch?v=PyOdhu...>

Live tour, 1985 ( Bergman-Tardieu/Bashung), avec la présentation des musiciens : Frantz Delage (b), Philippe Draï ( batt), Olivier Guindon (g), Richard Mortier (g.r), Christian Taurines (s).

<https://www.youtube.com/watch?v=CjSJPV8EVY4>

SOPHIE HANAGARTH → *BIJOU DE FAMILLE* → SAUTOIR → COLLECTION PERSONNELLE



Sophie Hanagarth

*Bijou de famille*

Capsules de bière

Photo : Michel Azous

BIJOUX DE FAMILLE

« Désigne familièrement les testicules. Au Moyen Âge, les bijoux étaient un symbole de richesse, qu'il fallait cacher habilement. Faute de lieux pour les stocker, les hommes les cachaient dans leur culotte. Par extension, les testicules, symbole de virilité, ont été qualifiés ainsi. »

[http://www.linternaute.com/expression/...](http://www.linternaute.com/expression/)

## BIJOU → MADELEINE → LIMOGES

EDWARD ZWICK → FILM → *BLOOD DIAMOND*

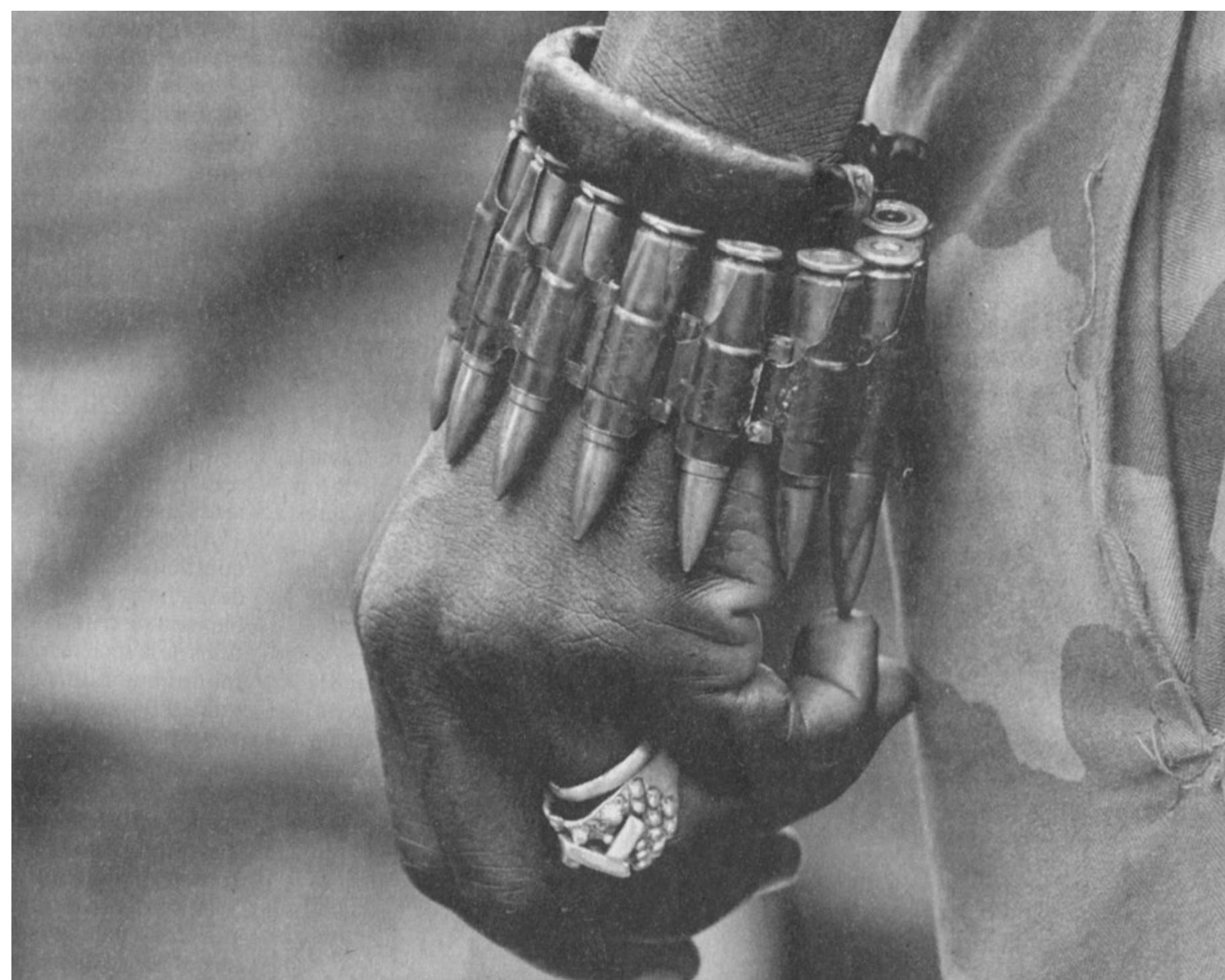
Sortie : 31 janvier 2007 (2 h 22 min)

Avec Leonardo DiCaprio, Djimon Hounsou, Jennifer Connelly

« Alors qu'il purge une peine de prison pour ses trafics, Archer rencontre Solomon Vandy, un pêcheur d'origine Mende. Arraché à sa famille et forcé de travailler dans les mines diamantifères, ce dernier a trouvé – et caché – un diamant rose extrêmement rare. Accompagnés de Maddy Bowen, une journaliste idéaliste, les deux hommes s'embarquent pour un dangereux voyage en territoire rebelle pour récupérer le fameux caillou. Un voyage qui pourrait bien sauver la famille de Salomon et donner à Archer la seconde chance qu'il n'espérait plus. »

[http://www.allocine.fr/film/...](http://www.allocine.fr/film/)

## BIJOU → MATIÈRE PREMIÈRE → GUERRE



*Le Monde*, 7 juin 2011

Soldat des Forces républicaines de Côte d'Ivoire, à Yamoussoukro, le 21 mai, date de l'investiture d'Alassane Outtara.

## À LIRE

- François Seigneur et Monika Brugger, *Juste du bijou, en hommage à Yohji Yamamoto, conversation*
- Monika Brugger, *Le bijou est frivole, écrit poétique*
- Monika Brugger, *Juste du bijou, texte d'étude et de recherche*
- Monika Brugger, *Le bijou, espace ouvert à l'investigation créatrice, texte d'étude et de recherche*
- *Un peu de terre sur la peau, catalogue d'exposition, fondation d'entreprise Bernardaud*
- Monika Brugger, *Le bijou, texte d'étude et de recherche*
- Georges Vigarello, *Bijou, texte critique*

## BIBLIOGRAPHIE

- Serge Hureau, Olivier Hussenet, *Ce qu'on entend dans les chansons. Des berceuses aux grands succès du répertoire français*, Paris, Seuil, coll. «Points», «Le goût des mots», 2016
- Richard Klein, *Des bijoux indiscrets*, Paris, Autrement littératures, 2002

BIJOU → MATIÈRE PREMIÈRE  
→ GUERRE → « ENFANTS SOLDATS EN  
SIERRA LEONE »

6 Le Monde

Dimanche 28 - Lundi 29 octobre 2007

ACTUALITÉ

# Enfants soldats en Sierra Leone

« Ezra », film de colère du cinéaste nigérian Newton I. Aduaka, dénonce le sort des jeunes garçons exploités dans les guerres civiles en Afrique. Mardi 30 octobre à 20 h 45 sur Arte.

**DÉJÀ REMARQUÉ** pour ses premiers films, *Funeral* et *Rage*, Newton I. Aduaka, jeune réalisateur nigérian qui vit à Londres, signe ici un long-métrage poignant sur le sort des enfants soldats. *Ezra* (diffusé par Arte en version française) dresse le portrait d'un adolescent de 16 ans (Mamoudu Turay Kamara) qui, après sept années de guerre au Sierra Leone, se retrouve dans un centre de réhabilitation psychologique. Interrogé par un tribunal de réconciliation nationale, il se confronte à ses souvenirs. Le film se déroule en flashback successifs : au fil des audiences, surgissent les scènes des différentes étapes de son parcours, depuis sa capture par un chef de guerre jusqu'à sa participation à des massacres de civils.

Au milieu des années 1990, Ezra est un banal écolier, qui vit au village parmi sa famille. Une bande armée débarque à l'école et enlève un groupe de garçons. Emmenés dans la forêt, ils sont immédiatement mis au courant de ce qui les attend. Un enfant qui proteste est tué sur le champ par un soldat surnommé Terminator. « *A partir de maintenant, vous êtes des cercueils ambulants* », leur annonce-t-on. Suivent entraînements militaires et lavages de cerveaux : « *Oubliez votre maison, votre famille.* » L'avertissement atteint son point critique en décembre 1999 quand la troupe



Shootés aux amphétamines, ils sont prêts à piller et à tuer. MIGUEL MATA LANGLOIS

attaque le village d'Ezra. Shootés aux amphétamines avant l'assaut, Ezra et les autres enfants mettent le feu, pillent et tuent. Onitcha, la sœur d'Ezra, voit son frère participer au meurtre de leurs parents. Quand il revient de la guerre quelques années plus tard, l'adolescente, qui a perdu la parole sous l'effet du traumatisme, comprend qu'Ezra ne pourra guérir que s'il reconnaît les faits. Mais le garçon ne se souvient de rien.

A travers cette fiction, Newton I. Aduaka déplie finement les

mécanismes de l'exploitation des enfants dans la guerre civile. Chaque chef de guerre installe son camp auprès d'une mine de diamants. Des émissaires africains ou occidentaux viennent se fournir, en sachant que la vente des diamants sert à l'achat d'armements. D'autres livrent les drogues qui seront injectées de force dans les veines des enfants. Un rapport publié en 2000 estimait à 300 000 le nombre d'enfants exploités en tant que soldats dans une trentaine de pays, dont

120 000 en Afrique. Malgré ça, « *l'importation d'armes continue* », dénonce le film.

Né au Biafra pendant la guerre qui a opposé cette région sécessionniste au reste du Nigeria, Newton I. Aduaka a été marqué par le million de Biafrais tués entre 1967 et 1970. Pour *Ezra*, il a effectué ses repérages au Sierra Leone, en rencontrant d'anciens enfants soldats. « *Ceux que j'ai vus ont été suivis en psychothérapie pendant quatre à six mois seulement. Ensuite, on leur apprend à fabriquer du savon ou à se servir d'une machine à coudre. Voilà tout ce que font l'ONU et les ONG, s'insurge-t-il. Ces enfants ont connu l'enfer pour valoriser le prix des diamants, du pétrole, pour permettre à Wall Street de se maintenir à flot.* » Le cinéaste se dit fasciné par la question de la mémoire, au point d'en faire le sujet principal de son film, à travers l'amnésie d'Ezra. « *Ezra, c'est nous. Nous avons tous été effrayés par la violence institutionnalisée, drogués par des médias trop peureux. Comme Ezra, nous avons tous été trompés.* »

Récompensé par un Grand prix au festival des films de Gijón, au festival des films de Gijón, en 2007, le film est en compétition au festival de Cannes.

Le Monde, 28-29 octobre 2007

<https://www.lemonde.fr/vous/article/2007/10/26...>

# Georges Vigarello

## BIJOU

Texte publié dans Monika Brugger, *Heimat. Bijou, objets pour le corps, installations, 1992-2008*, Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2009.

Nombre de bijoux de Monika Brugger sont présentés dans des boîtes profilées, au dessin délicat, aux matières savamment travaillées, aux fermetures discrètes et ajustées. Ils y sont enfermés comme autant d'objets précieux. Ce qui est le cas, bien sûr, mais qui, au premier regard, peut ne pas apparaître comme tel. Les boîtes s'ouvrent parfois sur des couleurs ternes ou sur des ustensiles banals aux destinations détournées (dé à coudre ébréché, trou de tissu, coquille pâle, coupelle sertie d'un anneau, broderie amorcée abandonnant son aiguille à même le tissu). Ne nous y trompons pas, rien de moins banal : Monika Brugger conduit son art avec une intense sensibilité et une étonnante profondeur.

Un premier paradoxe tient à cette distance apparente entre l'élégance de la boîte et la familiarité supposée de son contenu. Monika Brugger cultive méticuleusement cette distance. Elle l'entretient. Elle en joue. C'est qu'elle tente de revenir au premier geste qui fait le bijou : transformer un objet en le désignant comme agrément, le distinguer parmi d'autres, lui donner une destination très particulière dénuée de tout rapport avec celle de l'ustensile. Geste dont toute la spécificité grandit lorsque l'objet adopté ressemble précisément aux ustensiles les plus familiers. Il « ressemble à... », mais n'en a plus le sens. Et c'est le fait de ne plus avoir ce sens qui le rend si précieux. C'est ce fait qui le destine aux boîtes les plus raffinées.

Un second paradoxe est plus central. Il tient à l'exquise qualité des matières adoptées : substances polies, complexes, surfaces aux reflets tendres, brèches aux bordures et aux frontières savamment pensées. L'or et l'argent habitent ces formes. Ils les habitent sans y paraître d'ailleurs. Ce qui accroît encore le jeu entre le banal et le précieux. Ce qui donne aussi force et « vérité » aux sujets retenus. Ce paradoxe est plus central parce qu'il est au cœur même de ce qui fait le bijou : « distinguer » un objet pour en faire une parure, le singulariser en le rendant précieux par ce geste même. Le matériau amoureuxment travaillé vient alors ici confirmer l'exceptionnalité de l'objet. Il cache sous son abord apparemment banal des attentions aussi précieuses que subtilement mûries.

Monika Brugger sait nous faire redécouvrir, sans y paraître, ce qui fait l'essence du bijou.

# François Seigneur & Monika Brugger

## JUSTE DU BIJOU<sup>1</sup>

Entretien dans Monika Brugger, *Heimat. Bijou, objets pour le corps, installations, 1992-2008*, Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2009

François Seigneur – Parallèlement aux textes qui éclairent ton travail de l'extérieur, peux-tu nous dire pourquoi tu as choisi ce métier ? Voulais-tu être orfèvre ? Artiste ?

Monika Brugger – Je n'ai pas réellement choisi. Après la Mittelschule, il fallait choisir entre continuer sa vie scolaire et commencer sa vie professionnelle. J'étais comme toutes les jeunes filles allemandes, je savais un peu bricoler, coudre et cuisiner. J'étais plutôt un garçon manqué, mais j'ai choisi de suivre des cours préparatoires dans une école de design à Pforzheim. J'étais la plus jeune de la classe, je ne me sentais pas capable de quoi que ce soit et je suis partie au bout de trois ans.

F. S. – Entre le moment où tu quittes cette école et le moment où tu commences ta vie d'orfèvre, il se passe assez longtemps ?

M. B. – Douze années. Je suis arrivée dans un autre pays avec une autre vie. J'ai été nomade, saisonnière dans l'agriculture. J'ai appris la langue française, construit ma vision du monde et décidé de retourner au bijou. J'avais fait trois ans de cours préparatoires dans lesquels il y avait deux années « consacrées » au bijou. L'exposition au Jardin des Plantes, à Paris, où Ernest Pignon-Ernest avait installé des personnages en mousse dans les arbres m'a décidée à entreprendre un travail artistique. Faire des bijoux, leur donner du sens, je pensais que c'était la seule chose qui pouvait me porter.

F. S. – Le bijou et l'art sont compatibles ?

M. B. – Oui, j'essaie de le prouver.

F. S. – Alors pourquoi t'opposes-tu à la définition de « sculpture » pour certains de tes bijoux ?

M. B. – La sculpture donne une représentation de l'homme ; l'objet que je fabrique est posé sur l'homme. Par lui l'homme se représente au monde ; se fait reconnaître en tant qu'être humain, se différencie de la nature pour construire et justifier son existence d'opposition entre culture et nature.

---

<sup>1</sup> Hommage à Yohji Yamamoto.

F. S. – Le bijou ne se fabrique pas sur le coin de la table. Quand je vois les outils qu'il faut pour réaliser la moindre bague, tordre un fil... il faut un établi, un lieu... Comment as-tu construit tout ça ?

M. B. – Après la Belgique, l'Italie et la France, j'atterris en 1992 aux Ateliers de Fontblanche, à Nîmes. Encouragée par mes professeurs Marcel Robelin et Michèle Moutashar, je commence à m'installer. J'équipe mon atelier des instruments classiques du bijoutier. Que l'on fasse un travail classique ou contemporain, l'outillage est le même.

F. S. – Quand tu rencontres tes professeurs, tu fais déjà du bijou ?

M. B. – Non. J'avais trois bricoles, trois broches que j'avais faites avant de partir en vagabondage.

F. S. – On lit une très grande évolution depuis tes premiers travaux. S'ils sont séduisants, parce qu'on y sent une habileté, une passion, un acharnement et une fragilité particulière, on voit apparaître assez rapidement des objets qui abandonnent la virtuosité pour devenir plus signifiants, plus symboliques, plus inquiets...

M. B. – Si je me réfère à la préface de Caroline Broadhead, les premiers objets – les objets troués – sont déjà en train de contrôler les endommagements de la vie. Pour moi, ils s'épuisent eux-mêmes mais, déjà, ils sont fabriqués pour ne pas être identifiés en tant que « bijou » au sens de la tradition. Bien qu'ils soient des broches, ils n'ont pas les éléments techniques et les détails de la broche. Ils sont faits pour pousser au plus loin l'absence de matière. Quelques trous en plus et l'objet ne tiendrait plus. Il porte en lui mon inquiétude sur la fragilité de la vie.

F. S. – Tu veux dire que c'est une limite. La fragilité comme limite ?

M. B. – Oui, pour moi, c'est très émotionnel.

F. S. – Il y a beaucoup de gens qui sont séduits par la fragilité.

M. B. – Bien sûr, ça fait penser à la nature. Les humains ont un rapport immédiat à la fragilité.

F. S. – Tu t'identifies à tes broches ?

M. B. – Non. Il n'y a pas de névrose. Elles sont inspirées d'une phrase de Lao Tseu qui dit que le mou détruit le dur, que l'eau use la pierre. Le fragile peut user le dur. Bertolt Brecht en parle dans un poème qui m'a beaucoup touchée.

F. S. – Tu aurais choisi l'argent parce qu'il s'use ? Pourquoi pas l'or ? Ou l'aluminium ?

M. B. – L'argent est plus neutre. C'est une page blanche. Mais, techniquement, j'aurais pu le faire en or. Contrairement à l'argent ou l'or, l'aluminium n'est pas inscrit dans une tradition historique qui donne au bijou l'importance de la pré-

ciété. Sans cette préciosité, on ne peut pas lui faire dire les mêmes choses.

F. S. – Il y a des bijoux en aluminium.

M. B. – Oui, bien sûr, mais je veux m'inscrire dans une tradition. C'est important pour le sens que je veux construire. Comme je viens de le dire, j'aurais pu utiliser l'or et faire le même travail, mais l'or avale la lumière : « il ne reflète pas ». Comme dit Onno Boekhoudt, « l'or c'est le soleil, ça avale tout. L'argent reflète ce qu'il reçoit, c'est la lune ». Ces quelques mots m'aident à ancrer mon travail dans le symbole et l'histoire. C'est là qu'il y a quelque chose à lire.

F. S. – Tes bijoux apparaissent très différents dans la couleur, les matières de surfaces et pourtant c'est toujours de l'argent.

M. B. – Ce n'est que le traitement des surfaces. Il n'y a rien d'exceptionnel.

F. S. – Au regard de ta production, on voit que tu utilises trois matériaux principaux. L'argent, l'or et le textile.

M. B. – Le lin... Le textile, c'est toujours du lin.

F. S. – Il y a aussi la laine. Le tricot. Il évoque une pratique familiale ? Un souvenir d'enfance ? Une fragilité, une faiblesse ?

M. B. – Marcel Robelin s'étonnait souvent de ma volonté de rendre les choses si transparentes alors qu'elles ne peuvent pas l'être. Instinctivement, ou intuitivement, au début de mon travail, je voulais faire des objets inexistant, invisibles, qui se rendent visibles en dessinant un trou. Une absence. Une tache. Le début d'un travail a toujours quelque chose de plus inconscient. Je ne voulais pas qu'on identifie mes broches à des objets « portables » à une seule face et que l'on accroche au vêtement. Mes broches ont deux faces. Je les appelle « broches », mais elles sont sans l'aiguille qui indique le dos et le devant. Avec le trou qui permet de s'accrocher, le dos devient aussi important que le devant. Quand on ne la porte pas, c'est un objet qu'on peut regarder sur toutes ses faces. Je ne m'intéresse pas au bijou « en soi » mais au bijou comme « objet ». Porter un bijou permet de s'identifier en tant qu'individu, dans un ensemble de données sociétales. Depuis des milliers d'années on a construit des répertoires de formes qui s'inscrivent dans l'histoire de l'art et l'histoire des symboles. Aujourd'hui, si ce n'est plus vrai, on peut quand même proposer individuellement des esthétiques qui réfléchissent et reflètent nos pratiques fonctionnelles et symboliques.

F. S. – Après la fragilité, tu fais des marquages ineffaçables, brodés, brûlés. Tu t'approches du corps. Tu prends des empreintes, seules ou superposées. Tu les inscris dans le métal, le tissu. Tes créations s'entourent de références littéraires et conceptuelles qui rendent la forme presque secondaire. Avec les dés à coudre tu te détaches de la forme pour la forme ?

M. B. – Comme j'ai troué la broche et la boucle d'oreille, il me reste à trouer



la bague : c'est le dé à coudre. On les appelant « dés à coudre », je les enferme dans le monde de l'intimité d'une femme d'intérieur. Même si le dé à coudre en or – celui de la haute couture française – est souvent donné à des hommes, le dé me ramène à une identité qui me colle à la peau parce que je suis née dans cette identité, même si, comme je l'ai dit, j'ai toujours été un garçon manqué.

F. S. – Ce dé, tu le pulvérises ! Est-ce une attaque contre l'asservissement de la femme, contre la couture comme soumission ? Contre un machisme ?

M. B. – Peut-être... avec le recul. Mais ce n'est pas ce que je voulais directement. C'est plus simple. Pour la porter, il fallait enlever le haut du dé. C'est aussi bête que ça. Et puis il a été tellement utilisé qu'aujourd'hui il s'est quasiment autodétruit... ce que tu appelles pulvérisé. Ce n'est pas qu'une critique machiste. Il n'a plus réellement de place dans notre monde. Je peux le détruire.

F. S. – Tu détruis le dé à coudre et en même temps tu sublimes au fil d'or la reprise qui, justement, est faite avec un dé à coudre. Il y a un paradoxe ? Les doigts de fée, le fil d'or ?

M. B. – Je suis très attirée par le tissu et par le vêtement. Je peux être extrêmement émue devant le travail de Yohji Yamamoto par exemple. Il y a quelque chose d'absolu. Pour moi, la fluidité, les souplesses, les transparences des tissus, sont beaucoup plus riches que ce que le métal peut faire. C'est pour ça probablement que j'ai fait des trous dans l'argent. Pour approcher une matière textile. Le tissu c'est mon premier amour...

F. S. – Les tresses, les cottes de mailles, les tissus métalliques existent ?

M. B. – Oui, mais la matière du tissu n'est pas une fin en soi. Le tissu représente le vêtement, le corps.

F. S. – Est-ce qu'on peut revenir à la couture, la broderie ?

M. B. – Quand je brode la définition de la « broche », c'est à la fois une broche et un mot. En faisant ça, je rends hommage à une occupation à laquelle les femmes étaient obligées de s'adonner au XIX<sup>e</sup> siècle : la couture comme moyen de tenir l'esprit tranquille. Quand on coud, on a les mains occupées, on ne pense à rien d'autre. Je voulais utiliser cet art appliqué au service d'un sujet conceptuel. La définition « broche » du dictionnaire *Le Petit Robert*. Quand j'ai fait les vêtements, je les ai fabriqués de la façon la plus manuelle possible, dans le sens de l'art appliqué. C'est une ironie sur ce qu'a vécu la jeune fille depuis que les jeunes filles cousent.

F. S. – La jeune fille qui a cousu, c'est un souvenir de famille ?

M. B. – Faire appel à ses propres souvenirs est un moyen de travailler honnêtement quelque chose. Je prends ma famille parce qu'il est difficile de s'appro-

prier une autre famille. On ne peut pas la manipuler. Et je ne vais pas « rencontrer » des familles qui me laisseront manipuler et approprier leur histoire.

F. S. – L'histoire qui est racontée dans *Héritage* pourrait être l'histoire de beaucoup de gens. Elle est distanciée.

M. B. – J'aurais pu enlever « Brugger ». J'aurais pu donner un faux nom. Mais je ne veux pas faire comme Christian Boltanski, qui s'attaque à la mémoire du monde avec des noms imaginés. Cette alliance que ma mère m'a donnée et qui avait déjà une histoire, je ne pouvais pas lui donner un faux nom. Ça aurait été un mensonge que je n'avais aucune raison de faire. Ce travail montre la capacité du bijou à décrire des moments précis, des émotions, des situations importantes de la vie.

F. S. – Avec la boucle d'oreille et la tache, c'est encore une problématique féminine.

M. B. – Un trou dans les oreilles c'est très brutal. C'est une atteinte au corps physique qui, la plupart du temps, n'a pas le choix de dire oui ou non. En même temps, la boucle d'oreille est un objet séducteur. Il est près du visage, il est très visible, il est beau... mais il fait un trou. Je n'aime pas le corps mutilé. Même sur les tableaux j'ai du mal à regarder... C'est la guerre, l'abus de l'homme sur l'homme. Avec cette tache et la boucle d'oreille sur la jeune fille, je voulais encore parler du bijou comme « objet social », signifiant et symbolique du passage d'un corps social à un autre.

F. S. – Jusqu'ici on a beaucoup parlé de la femme et, pourtant, on voit dans ton travail pas mal de masculin. Il apparaît en négatif, à l'intérieur du féminin. Est-ce une intention provocatrice ?

M. B. – En couches cachées, peut-être ? Même si ce n'est que l'empreinte d'un doigt, identifiée à la cuillère qui, elle, appartient au registre de l'orfèvrerie classique. En léchant la cuillère, on va lécher le doigt de la personne qui l'a commandée. On est dans un rapport sexué, assez érotique. Le gobelet, dont l'intérieur est lui aussi moulé sur le doigt, l'envers en contre-forme suggère un sexe masculin. Si sur l'empreinte des doigts j'ai laissé la goutte du moulage, ça devient un sein, ou un sexe protégé. J'aime bien jouer sur l'ambiguïté. L'humain se fait avec les deux, entre les deux, le masculin et le féminin. Je n'aime pas parler de l'homme ou de la femme. Je parle de l'humain qui, de toute façon, homme ou femme, est construit avec sa part de féminité et de masculinité. Quand je parle de la femme, je parle forcément aussi de l'homme, avec l'ambiguïté des formes qui les construisent tous les deux. Ce qui m'intéresse dans le bijou et que je ne trouve pas dans la sculpture, c'est qu'il me permet de m'intéresser vraiment à l'intimité de l'humain.

F. S. – Tu veux dire aux autres.

M. B. – Non... pas directement. Le bijou me permet de me rapprocher de l'humain. Il est l'art le plus proche du corps. On le met sur soi, on s'expose avec lui. Il est forcément près de l'humain et « c'est le regard des autres qui le reflète », comme dit Georg Simmel. Pour moi, la sculpture est loin du corps. Si on traverse une sculpture de Richard Serra, on est interrogé dans sa propre corporalité, mais on n'est pas interrogé dans son rapport aux autres. C'est pour cela que j'ai choisi le bijou. Même si on le dit frivole, galvaudé ou même « vulgaire », si on lui reproche de n'avoir rien à dire, je crois à l'inverse. Je crois qu'il peut encore dire quelque chose.

F. S. – Avant de découvrir ton travail, j'étais très loin de penser qu'un si petit objet puisse porter en soi une critique ou une symbolique aussi efficaces. Pour moi, cette faculté appartenait à l'art, à la sculpture, à la peinture... justement parce qu'ils étaient des objets détachés, distanciés. Le bijou est attaché.

M. B. – Si je t'écoute, je fais parfois de la sculpture, donc des objets séparés...

F. S. – Tes gobelets par exemple.

M. B. – Non, ce sont des gobelets. On peut boire du schnaps dedans, c'est petit mais on peut. La cuillère aussi on peut l'utiliser, comme les séries où j'emploie le textile : les robes, les chemisiers...

F. S. – Je voudrais qu'on reprenne le fil que nous avons laissé tout à l'heure, ton fil rouge. Les coutures qui saignent.

M. B. – C'est un cadeau de la couturière.

F. S. – C'est plus qu'un cadeau ! Ça ne saigne pas n'importe où.

M. B. – Le fil rouge, je l'ai beaucoup utilisé mais il m'a fallu beaucoup de temps pour réussir à utiliser le rouge, non pas comme une couleur mais comme un symbole : le sang, c'est un symbole premier.

F. S. – Pour parler du sang tu utilises des grenats. Ils ont aussi une valeur symbolique ?

M. B. – Oui, probablement, même si je ne la connais pas. Je voulais des pierres imparfaites et j'avais beaucoup plus de chances de trouver des grenats imparfaits que des rubis. En plus, je n'aime pas le mot rubis. Rubicon... Payer rubis sur l'ongle, je n'aime pas cette idée.

F. S. – Ça veut dire payer tout, tout de suite. Ce n'est pas très sensuel...

M. B. – Raison de plus pour ne pas l'aimer. Dans le grenat, il y a aussi une sonorité. Grenat, grenaille, grenade... quelque chose d'imparfait.

F. S. – Ton travail se développe sur deux grands axes séparés techniquement et qui se rejoignent conceptuellement. Par exemple, le travail du *Petit Robert*, qui appartient à la broderie, se développe jusqu'au concept pur et, parallèlement, tu fais un travail sur l'intimité, la proximité et l'empreinte, qui n'offre pas

du tout la même lecture ni la même matérialité. Comment les fais-tu se rejoindre ?

M. B. – Par le dé à coudre.

F. S. – Le dé à coudre pulvérisé enchaînerait sur la broche, les objets près du corps, la broderie, la couture. Est-ce que le dé percé, crevé, fait saigner les coutures ? Quand je les ai vues pour la première fois, c'est pratiquement la première chose à laquelle j'ai pensé. Quand tu n'as plus de dé pour coudre, tu saignes. Ce fil rouge, tu ne l'as pas vu ?

M. B. – Je n'y ai jamais pensé de cette façon. Évidemment je me demande comment va être perçu le passage d'une broche vers la tache. Je me le permets parce que je sais d'où vient la tache. La tache, les coutures qui saignent, c'est aussi très impulsif. Il me faut du temps avant de tout comprendre. Et puis ce n'est pas à moi d'exprimer la trame, sinon il y a auto-interprétation et je ne peux plus avancer. Marcel Duchamp dit que c'est le spectateur qui termine le travail !

F. S. – Peut-on faire la séparation entre les travaux « enfouis », comme la jeune fille, la blessure, la reprise, etc., et les travaux plus ironiques. Tes médailles par exemple.

M. B. – Les médailles sont des pièces que j'ai faites pour m'amuser. De temps en temps j'ai envie de faire du décor.

F. S. – Tu mets beaucoup d'humour dans tes décors.

M. B. – Sinon à quoi bon faire du décor ? C'est un peu revanchard aussi. Photographier des bijoux sur des hommes fait partie du « revanchard » et ce ne sont pas des objets qui peuvent être portés par des femmes, les seins, ça ferait double emploi. Mais je ne les ai pas intégrés dans une grande réflexion. Ils sont plus récents et dans la suite logique de la cuillère à lécher. Eux aussi sont des bouts de doigts. Ce sont des objets de passage. Une manière de terminer avec le fameux *Fingerhut*, « chapeau pour le doigt », le bout du doigt... Le dé, j'ai envie d'en finir avec lui mais il y a toujours un nouveau truc à faire et ces nouveaux trucs sont plutôt drôles. On m'a toujours reproché d'être trop sévère, donc je m'amuse un peu. Mais ce ne sont pas les objets les plus importants. Les plus importants sont les travaux sur les robes avec les coutures, les blessures, les taches. Quand je fais des taches sur le corps d'une robe – je dis bien « corps » d'une robe –, j'utilise la robe comme le remplacement du corps. Mes préoccupations du monde sont là. Les seins, c'est une broutille. Le bout du doigt qui devient sein c'est un jeu.

F. S. – Certains bijoux ont des piercings.

M. B. – Wouff ! C'est encore une boutade. Après avoir étudié David Le Breton pour construire mes cours sur l'histoire du bijou, je me suis dit que si je ne

perçais pas le sein/bout du doigt je n'irais pas au bout de mes réflexions. L'empreinte du doigt, le sein, le téton, le phallus, et puis le piercing...

F. S. – J'ai trouvé ça très violent.

M. B. – Pourtant c'est politiquement correct, c'est tout à fait propre.

F. S. – Tu imagines une bourgeoise avec son sexe/piercing sur le doigt ?

M. B. – Et toi ?

F. S. – Le monde à l'envers ! Ce que tu appelles « le corps », les robes, les chemisiers avec leurs réparations et autres travaux féminins, est-ce politiquement correct ?

M. B. – Le bijou et le vêtement ont toujours servi à indiquer le statut social. En marquant l'humain ils sont des objets qui intègrent l'individu au groupe ou l'en rejettent. Ils peuvent faire de lui un exclu, soit par le rejet collectif d'une non-appartenance, soit par la volonté individuelle de s'exclure de la normalité et du code esthétique majoritaire. Dans l'histoire, il y a suffisamment d'exemples qui nous montrent l'exclusion sociétale, qui nous montrent les pouvoirs que possèdent le vêtement et « le bijou ». J'avais besoin de sortir de l'objet correct. J'avais envie d'explorer la possibilité d'inscrire le bijou dans la distance de l'importable, une sorte d'installation visible du marquage corporel, de ses accessoires vestimentaires qui font notre seconde peau. Je cherche à construire une préciosité élargie aux endroits où elle n'est pas censée apparaître, mais où elle nous installe dans la particularité de notre être et dans sa fragilité. Dans la tache du sang qui est la vie, il y a le marquage par le travail, par la violence que nous nous infligeons à nous-mêmes ou que les autres nous imposent. Encore et toujours il faut compter avec les autres, pour son malheur ou son bonheur, comme pour la compréhension de soi. Mes bijoux tentent de le dire.

# Monika Brugger

## LE BIJOU EST FRIVOLE

Texte pour *Valuable links*, exposition organisée par l'OSCE (Organisation pour la sécurité et la coopération en Europe), Ministerial Councils, Maastricht, 2004.

Le bijou est frivole, sans cervelle, même inutile, mais il est forcément beau.

Le beau dans l'art de la parure est heureusement une approche propre à chaque culture.

Dans le domaine du bijou, il y a différentes approches : le bijou de fabrication traditionnelle, le bijou fantaisie ou l'accessoire de mode, le bijou ethnique, le bijou contemporain, le bijou dans l'art contemporain, la joaillerie ; et, avec cela, les différences esthétiques et symboliques qu'exprime le bijou nous sauvent d'une homogénéisation – du tout-pareil galopant qui se globalise partout ailleurs.

Le bijou, c'est trois questions : *when, where, why?*<sup>1</sup>

Le joyau est une des possibilités de matérialiser le pouvoir religieux et politique. La *Lex Oppia* dans la Rome antique fixe à une demi-once le poids que chaque femme romaine est autorisée à posséder ; au Moyen Âge, des lois réservent le port des bijoux en métaux précieux au roi et aux nobles, et bien sûr aux membres dirigeants de l'Église. Aujourd'hui, il n'y a plus de loi empêchant un ouvrier qualifié de s'offrir une rivière de diamants.

Le bijou est recyclable.

Le bijou s'accorde avec l'esthétique de son époque, change d'apparence et de langage formel selon l'évolution des connaissances techniques et philosophiques ainsi que des matériaux disponibles ou nouveaux.

« Bijou », c'est le petit nom pour l'être le plus cher.

Le bijou s'inscrit dans une hiérarchie de valeurs. Les valeurs attribuées au bijou sont : symbolique, esthétique et financière<sup>2</sup>.

La parure est liée à la sexualité.

Porter des bijoux et des pierres était immoral selon Pline l'Ancien. Porter des pierres et des métaux précieux d'Afrique, d'Amérique du Sud et d'Asie du

<sup>1</sup> « Quand, où, pourquoi ? », Onno Boekhoudt.

<sup>2</sup> Ou esthétique, symbolique et financière/financière, esthétique et symbolique.

Sud-Est, c'est entretenir une des multiples formes contemporaines de la colonisation.

Le bijou différencie les hommes les uns des autres.

Une belle voiture est un vrai bijou.

Le bijou est l'expression artistique la plus intime. Le bijou est une des matérialisations possibles de la pensée, de la position accordée au corps et à son exposition, peut-être même de son exhibition à l'intérieur d'une culture.

Le bijou a toujours une valeur sentimentale indépendante de sa valeur pécuniaire.

L'ornement corporel fait partie des premiers arts. Il est un des éléments constructifs de la nature humaine, un objet important et souvent ignoré du processus d'humanisation.

Le bijou est un objet purement décoratif, il n'a rien de plus à faire et à dire que de s'harmoniser avec les couleurs, les matériaux et la coupe des vêtements, il montre donc le bon goût du porteur ou la richesse du mari.

Le bijou peut être l'affirmation d'une personnalité réelle ou d'une personnalité rêvée.

Le bijou est fabriqué avec minutie, il est le fruit d'une tradition et d'un savoir-faire transmis par voie d'apprentissage. Selon les pays, sa commercialisation est soumise à des lois portant sur l'emploi des matières précieuses. Elles furent d'abord imposées par des corporations pour protéger la réputation de leurs membres, puis par l'État pour réglementer et contrôler les fabricants, tout en donnant l'assurance aux clients de les protéger par des contrôles effectués sur les métaux précieux.

Le bijou est l'expression artistique portable d'une civilisation.

L'œuvre d'art permet la distanciation physique et crée un espace, la distance nécessaire qui évite toute identification, qu'un objet porté à fleur de peau exclut, sauf s'il contient déjà en lui-même cette possibilité de distanciation.

Le bijou peut être une protection contre le monde.

Porter un bijou contemporain revient à se montrer dans le monde.

L'ornement corporel est le geste qui permet de se différencier de sa propre nature telle qu'elle nous est donnée. Porter un « objet » sur soi c'est changer son aspect physique, intervenir sur les frontières géographiques de son corps.

Le bijou est souvent offert ; offrir une bague c'est ferrer la femme.

Le bijou contemporain est un plaidoyer pour l'égalité grâce à des matériaux qui sont traités avec le même égard.

Le bijou n'est pas une œuvre d'art mais un ustensile de la mise en scène de soi,

la mise à jour de l'image de soi.

Le bijou est un langage muet écrit sur le corps et, comme son étymologie l'indique (« 1460 ; breton bizou "anneau" de biz "doigt" 1. Petit objet ouvragé, précieux ou par la matière ou par le travail et servant à la parure<sup>3</sup> »), le bijou est un objet de petite taille, indépendant et détachable du corps, donc un signe et un geste limités à l'espace du corps et dans le temps.

Le bijou est absent sur le corps masculin. La parure masculine est le costume-cravate, c'est comme le bifteck et les frites.

Le bijou est le miroir reflétant l'intimité de son auteur.

Bijoux, cailloux, choux, genoux, hiboux, poux est la règle d'orthographe des mots finissant par « ou » et prenant un x au pluriel.

Un bijou fait sens parce que la main permet à la pensée de se faire entendre.

---

<sup>3</sup> *Le Petit Robert, dictionnaire de la langue française*, nouvelle édition revue, corrigée et mise à jour en 1991.



# Monika Brugger

## JUSTE DU BIJOU <sup>1</sup>

Texte publié dans *KORU 5*, Triennale du bijou, Imatra, Finlande, 2015.

Je parle bien du bijou « petit objet ouvragé et précieux ». C'est bien dans son champ que je m'inscris, et c'est à partir de cet énoncé qu'il faut comprendre mon travail. Quelles que soient les formes que je choisis : photographies, broderies, livres ou vidéo, c'est bien de ce petit objet, ouvragé et précieux, duquel – en même temps que je m'y réfère – je veux me détacher.

L'objet-bijou parle d'une matérialité, opère une présence étroite que je cherche à abstraire. Enlever le sujet, parler de lui par son absence et, par là même, mettre à jour les rites identitaires et sociaux qu'il porte et qui questionnent le corps social.

- Stigmates corporels, marques corporatistes, marquages de la personne, taches de labeur.
- Symboliques des formes vestimentaires, métaphores du corps pour une présentation distanciée.

Si, dans l'installation, le corps est évoqué, c'est un corps par défaut, simple tissu social, destinataire du bijou, par lequel le corps absent vaut beaucoup plus qu'un corps biologique.

Les repères « ornement » et « corps » ne servent ici que de références conceptuelles et prennent précisément leurs sens dans la mesure où je conteste leur définition d'usage.

La nouveauté ne consiste plus en l'intrusion du « féminin » dans le monde de l'art, mais en l'exploration systématique du répertoire sémantique dont dispose le bijou, l'ornement et son extension aux « ouvrages de femmes » et leurs applications dans le domaine de l'art.

Cette position singulière, établie au croisement des métiers, propose une lecture hybride entre objet de contemplation et objet d'usage<sup>2</sup>.

Objet de contemplation comme pour *Schmuck*, que je cherche à mettre en place.

<sup>1</sup> En hommage à Yohji Yamamoto.

<sup>2</sup> *Stichwunde, ein Geschenk de Näherin* (It is swen by red thread), 2001 ; *A darn*, 2006-2009, *The Blackdress\_collection*, 12 + 1 robe pour la couturière, 2013.

Il ne s'agit pas de proposer un objet décoratif superposé au vêtement, mais la contamination d'un habit par son motif : leur association durable dans un objet – ici « tableau », comme j'aimerais le nommer – n'est ni bijou ni vêtement mais support de réflexion sur la condition de l'humain au sein de ses groupes et de la société ; sur les conditions sociales et les corps marqués qui en découlent.

# Monika Brugger

## LE BIJOU, INTERFACE ENTRE INTIME ET PUBLIC

Introduction dans *Le Bijou, interface entre intime et public*, texte d'étude et de recherche, maîtrise d'arts appliqués, sous la direction de Pierre-Damien Huyghe, UFR Arts plastiques et Sciences de l'art, Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne, 2004-2005.

Nous savons – et il nous suffit pour cela de regarder les photographies familiales montrant la petite fille qui porte la pâquerette en guise de boucle d'oreille ou le jeune garçon vêtu d'une panoplie de guerre – que se parer est un besoin fondamentalement humain. Si l'on observe les pratiques humaines liées au corps à travers le monde et les époques et que l'on examine les objets de parure – aussi bien des civilisations contemporaines que des civilisations premières –, force est de constater que le corps humain n'est pensable qu'« orné ». Comme si le corps nu, inacceptable en tant que tel, ne pouvait s'engager dans le monde qu'une fois paré ou remodelé.

De nombreux témoignages nous montrent, depuis l'origine de l'humanité, que cette pratique est aussi bien masculine que féminine, même si dans les sociétés modernes et contemporaines la parure, et plus précisément le bijou, est une affaire en grande partie réservée aux femmes. Nous connaissons tous les diverses formes de l'ornement corporel, qu'il soit inscrit directement sur le corps, indélébile pour les tatouages ou les scarifications, éphémère avec la peinture corporelle ou le bijou, détachable et interchangeable. Nous savons que l'ornement corporel s'inscrit dans les stratégies inventées par l'homme pour gérer la vie sociale et les croyances à l'intérieur d'un groupe humain dans une société pour permettre tout à la fois de se différencier individuellement<sup>1</sup> et de s'inscrire dans le groupe. L'évolution des civilisations et des cultures fait apparaître des changements importants dans le comportement face à la parure. Pour savoir les lire, il est nécessaire de comprendre la parure comme le résultat d'une combinaison historique des phénomènes philosophiques, religieux, socioculturels, techniques et économiques, à travers lesquels la place du corps sexué, à l'intérieur d'un système de valeurs propre à chaque culture, est révélé par la parure, tant comme phénomène inclusif qu'exclusif. Les ornements corporels créés sont riches et va-

<sup>1</sup> imitation → voir Simmel → mode



riés, et leurs conceptions « se [trouvent] toujours dans un champ d'ouverture compris entre la tradition d'un côté, l'invention, le jeu et la fantaisie de l'autre ». L'ornement corporel – une des premières expressions artistiques inventées par l'homme –, dont le lieu est le corps, est un des moyens utilisés pour réagir sur les problématiques fondamentales de l'homme<sup>2</sup>.

Le bijou est l'un des éléments qui composent nos « ornements corporels » et, en plus de son rôle – parer –, un objet qui peut circuler entre les humains du fait qu'il est détachable du corps, donc interchangeable<sup>3</sup>. Objet indépendant et transportable, il est « le plus petit bagage et parcelle de matérialité » convoité par tous. Il est symbole de pouvoir et de prestige, mais il est aussi un simple objet de lien affectif entre humains. Le bijou concentre peut-être à lui seul un grand nombre des ambiguïtés humaines.

Spirituel et matériel, il est un moyen de communication entre les humains, auxquels il donne la possibilité de paraître, ou plus simplement d'être dans le monde. Il est lié aujourd'hui, comme nous l'avons déjà remarqué, plus particulièrement à la femme, et à travers elle à une perception de la beauté. Il nous semble important de questionner ce fait de manière plus précise et de soulever à travers des exemples la différenciation sexuée qui s'est peu à peu installée dans l'utilisation du bijou et révèle, peut-être, la place de la femme dans la société à travers les siècles.

Au vu des innombrables bijoux exposés dans les musées du monde entier ou des photographies montrant des parures corporelles des civilisations premières – qui à la fois nous attirent et nous font éprouver un malaise dans notre chair –, se poser la question du pourquoi de ce foisonnement de formes créées et de matières utilisées nous paraît incontournable. Afin d'engager cette étude, le corps doit être examiné comme le territoire privilégié de l'ornement et de la parure et il est fondamental de s'interroger sur l'origine de cette attitude proprement humaine en examinant les raisons profondes qui nous poussent à intervenir sur nous-mêmes, à nous transformer pour toujours ou pour un temps donné.

Le choix du bijou comme objet d'étude impose un arrêt sur ses particularités propres et sur son évolution esthétique. Cet objet est issu d'un métier qui aujourd'hui se situe entre art et design pour le bijou d'auteur, appellation confirmée depuis quelques années. Exposer ses spécificités permet de faire comprendre les changements et les ruptures qui se sont imposés dès les années 1960 en Europe. Depuis lors, de nombreux changements bouleversent

2 – non-acceptation du corps de naissance  
– différenciation avec la nature

3 Objet issu des savoir-faire ancestraux en constante évolution et d'une culture d'atelier, le bijou est un objet indépendant et interchangeable. Un objet qui circule entre les humains du fait de sa « détachabilité » en opposition aux tatouages et scarifications ou autres modifications corporelles anciennes ou contemporaines.

le bijou, que ce soit dans les façons de le concevoir ou de le fabriquer, et influencent le dialogue entre corps, vêtement et bijou, ainsi que la perception de cet ensemble par le public. Les créateurs de bijou amorcent dans ces années une mise en question des attitudes et des fonctionnements propres à leur pratique pour l'émanciper et le faire évoluer vers davantage de liberté. C'est en s'emparant des territoires de la pensée contemporaine, de la liberté esthétique et des attitudes conceptuelles et critiques issues de l'art moderne et contemporain qu'il est devenu possible de concevoir et proposer de nouvelles approches du bijou au regard des différentes disciplines et, ainsi, un nouveau positionnement de la création du bijou en tant que démarche artistique.

# Monika Brugger

## LE BIJOU, UN ESPACE OUVERT À L'INVESTIGATION CRÉATRICE

Texte d'étude et de recherche publié dans *Le Bijou, interface entre intime et public*, chapitre 3, maîtrise d'arts appliqués, sous la direction de Pierre-Damien Huyghe, UFR Arts plastiques et Sciences de l'art, université Paris-1 Panthéon-Sorbonne, 2004-2005.

*Ich möchte einmal mit Gold  
so umgehen wie mit Plastilin.*

Karl FRITSCH, orfèvre contemporain

Dans la classification des arts, le bijou relève des arts décoratifs ou des métiers d'art. De ce fait, le « bijoutier-joaillier » n'est pas autorisé à s'inscrire ni à s'affilier à la Maison des artistes<sup>1</sup> ; son exercice professionnel s'opère à travers l'inscription à la chambre des métiers. L'utilisation des alliages de métaux précieux est soumise à un contrôle effectué par le Bureau de la garantie et la circulation des métaux est contrôlée par les douanes grâce à une comptabilité dite « livre de police » tenue par le fabricant. Si ces détails peuvent sembler secondaires, ils reflètent néanmoins la situation juridique, et plus encore le statut du bijou à l'intérieur des arts, ainsi qu'une situation plus complexe dans l'exercice et l'évolution d'un « métier ».

D'une part ce sont les données techniques et juridiques qui influencent l'évolution d'un métier et/ou d'une discipline artistique ; d'autre part l'enseignement y joue un rôle fondamental, et il n'est certainement pas le même dans un lycée professionnel et dans une école supérieure d'arts appliqués et de design. L'enseignement joue sur la prise de conscience et influence l'engagement critique et artistique, il permet par ailleurs la compréhension intellectuelle de ses objets par le futur créateur, objets qu'il pourra appréhender en tant que produits de consommation influencés par la tradition ou la modernité, ou en

<sup>1</sup> Ce paragraphe se réfère à une réalité française, l'inscription à la Maison des artistes pour les « bijoutières contemporaines » est possible depuis 2015 environ.

tant qu'œuvres artistiques. Or nous verrons que ces deux points sont importants pour l'évolution du bijou, aussi bien pour sa part esthétique que pour sa position en tant que démarche artistique.

Le bijou est un objet situé entre art et design. Chaque expression artistique a des règles ou des fonctions issues de son histoire, de ses techniques propres, et est accompagnée d'une conscience intellectuelle. Il est donc important, pour comprendre l'évolution du bijou, de revenir sur ce qu'évoque Georg Simmel dans son essai sur la parure et sur ce qu'il dit sur le « devoir » ou sur la fonction du bijou, donc sur sa psychologie.

Pour rappel, le bijou est un objet qui doit se soumettre et être au service de l'individu, et qui doit avoir ce que Georg Simmel appelle du « style ». Le style est toujours quelque chose de général, une mise en forme partagée par beaucoup, et surtout accessible à un grand nombre d'individus.

« C'est [donc] la plus grave des erreurs de penser que la parure doive être une œuvre d'art individuelle, alors que sa fonction est toujours de parer l'individu. C'est exactement le contraire : parce qu'elle doit servir l'individu, elle ne doit pas être elle-même d'essence individuelle. »

La parure ne peut pas avoir un caractère unique ou être un « produit artistiquement individualisé », ce qui exclut les pièces uniques se référant à un univers trop personnel ou trop intimement lié au créateur. Pour citer Georg Simmel et de ce qu'il dit des « admirables pièces » de Lalique en 1908 :

« Étant donné que l'âme de l'artiste dans toute son impulsivité et toutes ses bizarreries, dans ses enthousiasmes et ses aspects inavoués est investie dans ces pièces ornementales, elles ne sont pas aptes à orner une personne autre, elles entrent dans une concurrence inappropriée avec l'individualité de cette personne, altèrent le délicat équilibre entre ce qui appartient à l'individu et ce qui ne lui appartient pas, équilibre dans lequel réside l'essence psychologique de la parure. »

Arrêtons-nous tout particulièrement sur cet aspect : que le bijou ne pourrait pas être une œuvre d'art, ou plus simplement une création individuelle et personnelle. Autrement dit, ce qui le handicape pour accéder à ce statut serait un manque de distance par rapport au porteur ou une trop grande obligation d'intégration à lui. C'est ce que Simmel appelle unité ou système, un principe construit sur l'« association organique du personnel et du général, du centre et de la périphérie », ce que doit former une parure avec son porteur. Ou, pour revenir à ce qui a déjà été évoqué dans le chapitre 2, le bijou ne peut être un parce que « l'œuvre d'art [...] n'est absolument pas incorporée à une autre vie, mais [...] elle] est un monde se suffisant à lui-même. »

Pourtant, c'est notamment cet aspect qui anime la création du bijou contemporain depuis les années 1970 : la question de concevoir le bijou comme une



démarche artistique en tant que proposition personnelle. Aujourd'hui, on peut cependant comprendre le bijou comme un espace investi par des interrogations et des prises de position critiques, autant sur le bijou lui-même que sur sa position dans le jeu social, ou comme un refus du bijou en tant qu'objet de prestige. Un espace où le bijou peut être le support d'un questionnement sur la société, sur le rapport au corps, sur l'interaction du bijou et du corps, mais aussi une interrogation quant à la question de l'artiste et de l'artisan, à une démarche artistique où la fabrication des pièces détient une part importante.

Nous allons donc aborder l'évolution contemporaine du bijou dans la période de l'après-guerre, la plus déterminante pour la thématique abordée : c'est à ce moment que les changements s'installent et vont déterminer irrémédiablement une nouvelle approche de sa création.

## Le bijou contemporain

Il faut attendre les années 1950, et avec elles une certaine stabilité politique et économique dans l'Europe d'après guerre pour voir émerger de nouvelles tendances et voir réapparaître les évolutions amorcées par le Bauhaus pour les arts appliqués. Il faut une stabilité politique, mais aussi et peut-être avant tout une certaine tranquillité d'esprit accompagnée d'une économie florissante pour permettre la mise en question des acquis et bousculer les traditions liées aux savoir-faire et aux métiers manuels. Une économie plutôt croissante, parce que les productions des nouveaux bijoutiers ne s'inscrivent plus dans les formes traditionnelles mille fois copiées, mais dans des démarches artistiques apparentées à celles des arts plastiques. Il faut, pour qu'elles s'implantent, un public éduqué, curieux et courageux.

Ces bijoutiers inscrivent leurs créations dans les tendances artistiques de leur temps, proposant un travail qui est à comprendre comme l'expression de leur propre identité, et dont l'objectif est d'identifier le porteur comme un être humain qui comprend, utilise les signes de son temps et s'y confronte.

À l'issue de ces transformations et nouvelles approches, il est devenu indispensable de construire un autre enseignement, d'autres réseaux de communication et des structures économiques capables d'établir le passage entre le public et les créateurs sur ce qu'on appellera le bijou contemporain.

La motivation d'un renouveau dans la création du bijou s'enracine notamment dans les créations de l'Art nouveau. Ce dernier est issu d'une réaction à l'industrialisation, pour certains excessive, du XIX<sup>e</sup> siècle. Il vise entre autres à remettre à l'honneur le travail artisanal et le savoir-faire technique et apporte également, en ce qui concerne les bijoux, un bouleversement dans la hiérarchie des matières.

Composer des bijoux où la corne côtoie l'or et le diamant l'opale est l'amorce audacieuse de ce qui deviendra l'un des acquis des années 1980, quand les matériaux modernes tels que le plastique, l'aluminium, le titane et l'acier seront intégrés aux métaux précieux et lorsque l'association entre matériaux dits « banals » et précieux sera définitivement admise.

L'exécution des pièces par l'artiste lui permet une plus grande sensibilité dans l'écriture et le traitement des matériaux, et cela peut être compris comme une revendication contre la banalisation moderne de la bijouterie. La création et sa matérialisation sont également l'« élaboration des idées pendant le geste de faire » : il est toujours temps d'intervenir et de faire évoluer à la fois l'objet et l'idée.

Aussi, aujourd'hui, si l'acte de fabrication est toujours omniprésent dans le bijou contemporain, il ne peut être pour autant revendiqué comme un geste indispensable. La raison de ce rejet est probablement à rechercher dans les préjugés profonds quant à la dévalorisation des travaux manuels qui caractérisent la civilisation occidentale depuis Platon. Renforcés depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle par la séparation des arts en majeurs et mineurs<sup>a</sup>, aux premiers étant attribuée une démarche créatrice, aux seconds une exécution pratique<sup>b</sup>.

Les premiers protagonistes du bijou contemporain d'après guerre, issus d'une formation traditionnelle, abordent un langage esthétique nouveau. Les créations sont de préférence sobres et minimalistes, plus proches de l'abstraction que du naturalisme ; elles proposent des surfaces combinées et l'utilisation des métaux est influencée par une réflexion sur la couleur et la lumière. Certains créateurs vont amorcer un travail basé sur l'interaction entre objet et corps. Ce sont des créateurs de bijoux bien installés dans leur époque, attirés par les arts et l'esprit nouveau qui souffle sur les arts appliqués. Le design venu des pays scandinaves joue un rôle important. Ce sont les pays comme la

<sup>a</sup> « Ainsi, en montrant que, formellement et symboliquement, les arts mineurs et appliqués conditionnent et contiennent déjà l'art monumental, que nos pratiques ordinaires sont à la base du grand art, Semper casse la hiérarchie hégélienne des arts et se fait un des premiers chantres de l'art "primitif". Son intuition est que l'instinct artistique de l'humanité, le besoin d'ornements, est présent très tôt dans l'industrie artistique et fonde déjà une légalité qui persiste des arts mineurs et appliqués jusque dans le grand art. »

Tania Vladova, « Gottfried Semper. Du style et de l'architecture », Critique d'art [En ligne], 31, Printemps 2008.

<sup>b</sup> la séparation des tâches dans l'industrie

VOIR

· article sur le travail de Johanna Dahm



fig. 1 Hermann Jünger (RFA)  
Broche, 1967  
Or, argent oxydé, opale, diamants

Suède et la Finlande qui tentent de convaincre le monde de l'intérêt d'un nouveau langage plastique. Pour l'équipement aussi bien domestique que public. Cette interrelation entre architecture, arts plastiques et design aura des répercussions importantes dans le domaine du bijou.

L'approche d'Hermann Jünger, orfèvre allemand, s'inscrit dans le champ évoqué de « l'écriture » des matériaux. Il possède un répertoire de formes étendu, diversifié, imprégné de l'histoire, mais présentant également des affinités avec les objets naturels ou trouvés autant qu'avec les outils ou des

objets anciens (fig. 1, 2).

Il met en valeur la spontanéité, qui n'est jamais un geste aléatoire ou incontrôlé, mais une expression requérant cette composante : une idée précise sur le sens que peut prendre un acte de création qui confronte compétence technique et imagination. Dans ses compositions denses, les matériaux sont au service du caractère pictural de ses bijoux. Ses pièces sont très souvent accompagnées d'une aquarelle ou d'une esquisse préparatoire, et il sait parfaitement traduire cette spontanéité fluide dans ses compositions de métal. Son travail est un dialogue parfait entre matériaux et outils, entre traduction et interprétation, qui mettent en valeur le savoir-faire, interrogé, éprouvé constamment, mais auquel le créateur n'est jamais soumis.

Sigurd Persson, d'origine suédoise, est un autre artiste représentatif de cette époque. Son travail se définit par les notions de clarté, de sobriété et de dynamique des formes, qui jouent sur les courbes et les contre-courbes. Il revendique la définition « simmeliennne » du bijou et s'inscrit dedans. Dans un bijou qui ne mettrait en avant ni le nom de son créateur ni l'idée d'œuvre d'art, mais qui serait compris comme un moyen de mettre en valeur l'individualité du porteur (fig. 3, 4).

S'il est possible de dire que la position de Sigurd Persson est, sous un certain angle, encore traditionnelle, sa part d'originalité réside dans le choix conscient des matériaux et des formes épurées et géométriques où l'inspiration n'est issue ni de la faune ni de la flore, mais d'une réflexion sur l'interaction entre le bijou et le corps. Il travaille comme un anatomiste, étudie le corps et



fig. 2 Hermann Jünger (RFA)  
Croquis en aquarelle et bijoux  
Or, argent, métaux non précieux oxydés



fig. 3 Sigurd Persson (S)  
Bijou de jambe, 1965  
Argent



fig. 4 Sigurd Persson (S)  
Collier, 1965  
Argent

contours, le corps et ses différences, qui sont pour lui à la fois concrètes et sexuelles.

Nous avons vu deux des notions qui définissent les nouvelles approches du bijou : en premier lieu la recherche d'une nouvelle esthétique à travers des formes et dans l'exploration des matières traditionnelles, comme par l'utilisation des matériaux pauvres ou nouveaux ; en second lieu par l'exploration de l'interaction entre corps et bijou, autre implication du corps dans le port du bijou.

Des éléments fondamentaux qui composent le travail de Friedrich Becker, créateur allemand qui parvient à conjuguer perfection technique et esthétique nouvelle. Son critère de valeur, en ce qui concerne la création de bijoux, est le caractère constructif associé à des critères de variabilité. Par une construction – charnières, rotules, etc. – permettant de modifier l'aspect du bijou, ainsi que l'utilisation des mouvements du corps, il obtient des pièces qui s'inspirent de l'art cinétique. Où l'or gris et l'acier fin, froids et précis, s'opposeraient au corps charnel. Il critique, par là, l'or jaune, trop riche et orientalisant, quand il est accompagné de pierres multicolores (fig. 5 et 6).

### L'évolution et les ruptures depuis les années 1970

Le mouvement du bijou contemporain dès les années 1970 est guidé par un processus de démocratisation accompagné d'une ambition pédagogique.

Il est important non seulement de réaliser des pièces uniques, mais aussi de créer des séries à des prix abordables et vendables à un grand nombre de

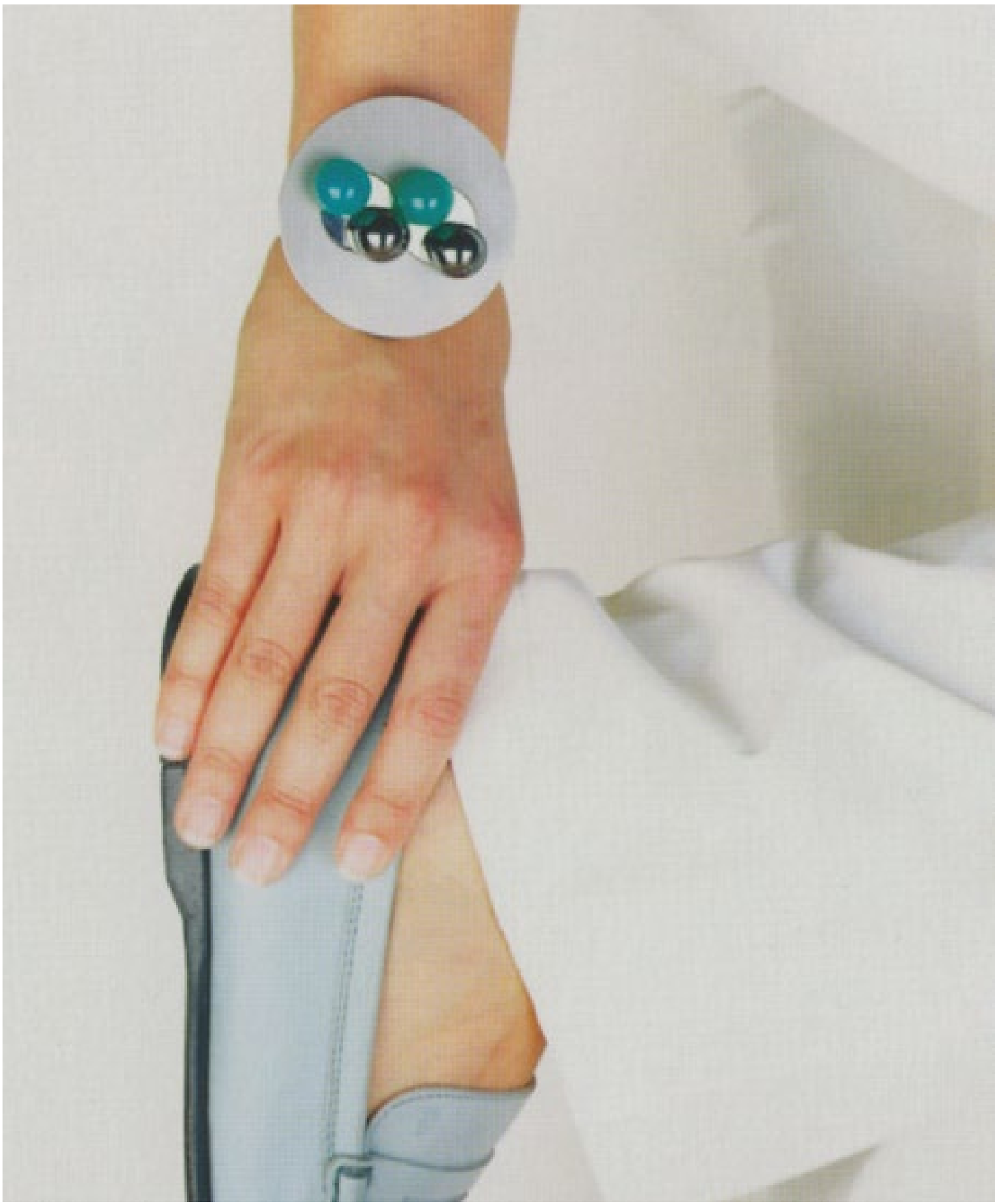


fig. 5 Friedrich Becker (RFA)  
Bracelet, 1969  
Or blanc, chrysoprases, hématite



fig. 6 Paul Derrez (NL)  
Bracelets et bagues, 1977  
Argent, plexiglas

personnes, dans les lieux les plus divers. Le créateur est devenu à la fois « inventeur », vendeur et promoteur de ses réalisations. Dans le monde occidental, l'utilisation du bijou, ou plutôt ses typologies se sont considérablement réduites du fait d'une pratique vestimentaire et de codes sociaux de moins en moins frivoles ou variés. Le port du bijou, pour ne pas dire son utilisation, est en outre en grande partie une

histoire déclinée au féminin. Bien entendu, il nous reste toujours les « destinations conventionnelles » : le cou, les oreilles, la main, le poignet et le « buste » pour la broche. Il faut donc se glisser dans les interstices entre les conventions, dont le bijou contemporain tente de s'affranchir sur un mode critique, humoristique et conceptuel.

L'utilisation de matériaux non initialement destinés au bijou tels que l'aluminium, l'acier, les matières plastiques ou les résines ; la réutilisation de matériaux



fig. 7 Emmy van Leersum (NL)  
Collier, 1967  
Aluminium, soie thaïlandaise



fig. 9 Andre Ribeiro (GB)  
Bague  
Caoutchouc, diamants



fig. 8 Emmy van Leersum (NL)  
Bracelets, 1969  
Acier



fig. 10 Friedrich Becker  
Bague pour deux doigts  
Acier



fig. 11 Caroline Broadhead (GB)  
Collier, 1979  
Coton



fig. 12 Ben Wisman (NL)  
Bracelets, 1982  
Plexiglas, acier inox

pauvres tels que le bois, les textiles, mais aussi et de nouveau l'os – matériau brut et dérangeant – sont de rigueur. L'association de métaux ou de matériaux divers, notamment de métaux précieux et non précieux, se normalise (fig. 7-11).

Ces nouveaux matériaux demandent des techniques nouvelles : fraisage industriel, électroformage, conception et exécution assistées par ordinateur, méthodes d'assemblage issues de la mécanique.

La fig. 12 montre des bracelets dont les fermoirs sont construits de manière industrielle : la bande de Plexiglas trouée se clique entre deux billes d'acier fixées sur la bande opposée. Les bandes de Plexiglas sont rivetées l'une à l'autre.



fig. 13 Nel Linsen (NL)  
Collier, 1995  
Papier

Les nouveaux matériaux demandent des techniques adéquates, et le savoir-faire traditionnel du bijoutier n'y a plus la même importance, et cela ouvre l'expression artistique à des créateurs venant d'autres disciplines.



fig. 14 Iris Eitzenhöfer  
*Omaverstehtmichbroche*  
(*La broche que grand-mère peut comprendre*)  
Broche, 2000  
Corail reconstitué, fil de coton



fig. 15 Felieke van der Leest (NL)  
*Spermheart*  
Broches, 1996  
Textile

Nel Linsen vient de la création textile. Elle travaille le papier, pliant ou découpant des éléments qu'elle assemble en colliers ou en bracelets (fig. 13).

On assistera également à une féminisation, dès les années 1970, avec la rémanence de souvenirs des travaux manuels enseignés aux jeunes filles des pays du Nord, et l'utilisation de techniques et de matériaux dits féminins tels que le crochet, le tricot ou la broderie (fig. 14, 15).

Petit rappel sur l'époque : les années 1960-1970<sup>c</sup>. Les arts plastiques sont en pleine transformation,

<sup>c</sup> « Le bijou est un rien, mais [...] », Roland Barthes, « Des bijoux aux bijoux » in *Jardin des Arts*, n° 77, avril 1961, repris dans *Diamant* (Anvers) n° 36 décembre 1961

la musique et la littérature également, les mouvements de contestation et l'implication politique de la jeune génération imprègnent la vie quotidienne. Le bijou fabriqué et imaginé par des jeunes gens de la même génération ne peut que s'en inspirer. Les nouvelles formes proposées sont à comprendre comme une réaction directe au statut que tient le bijou dans le jeu social, et comme une réaction à la société elle-même. Un acte politique en réaction à la situation politique et économique des pays du tiers monde, d'où proviennent toutes les matières premières de la bijouterie. Le bijou en tant qu'image de la représentation bourgeoise, fabriqué à partir de matériaux souvent élevés, est le reflet d'un certain goût

assimilé à des traditions démodées, dépourvues d'imagination et sans aucun dynamisme ni distinction propres.

Les bijoux de Claus Bury (fig. 16) se veulent inquiétants, intrigants et construits sur un imaginaire dit « figuratif ». La contraction des lignes et des bandes colorées fait référence à la construction des perspectives traditionnelles. La couleur agit de façon stimulante dans le calme le plus parfait, elle dynamise la tranquillité statique de paysages issus d'un monde dont le naturel serait peut-être absent. Claus Bury nous montre la préfiguration artificielle, l'énoncé d'un pressentiment élaboré sur la technocratie et l'automatisation croissante.

Nous avons déjà évoqué les limites des emplacements du bijou sur le corps. À cela il faut ajouter le



fig. 16 Claus Bury (D)  
Broche, 1969-1970  
Plexiglas

rapport du corps à la taille du bijou, de sa portabilité ou de ce qui serait ressenti individuellement comme portable. Le bijou est souvent réduit au statut d'accessoire ne devant pas déranger outre mesure par rapport au vêtement ou à ses autres rivaux, la coiffure, les lunettes, etc. Les créateurs vont éprouver ce cadre imposé à la fois par le bijou lui-même et par les frontières corporelles. Inspirés par les arts premiers et les rapports au corps qui émanent de ces parures, ils expérimentent les frontières et les limites du bijou, proposent des « objets pour le corps », des objets visibles en public, des objets-parures<sup>d</sup>

qui distinguent le porteur et ce, quitte à ne plus être compris ou suivis par la majorité du « public », mais seulement par une « élite » ou par des groupes initiés.

Gijs Bakker et Emmy van Leersum (1930-

<sup>d</sup> Schmuckobjekte

1984) sont les protagonistes néerlandais de cette nouvelle tendance. Emmy van Leersum réalise des bijoux en interaction et en interdépendance avec des vêtements, les deux se complétant à merveille (fig. 17). Le collier est intégré à la robe et remplace un des éléments du patron le plus logique : le col. Col - collette et parfait collier en aluminium, métal léger à la plasticité relative.



fig. 17 Emmy van Leersum (NL)  
Collier-col, 1967  
Aluminium, soie

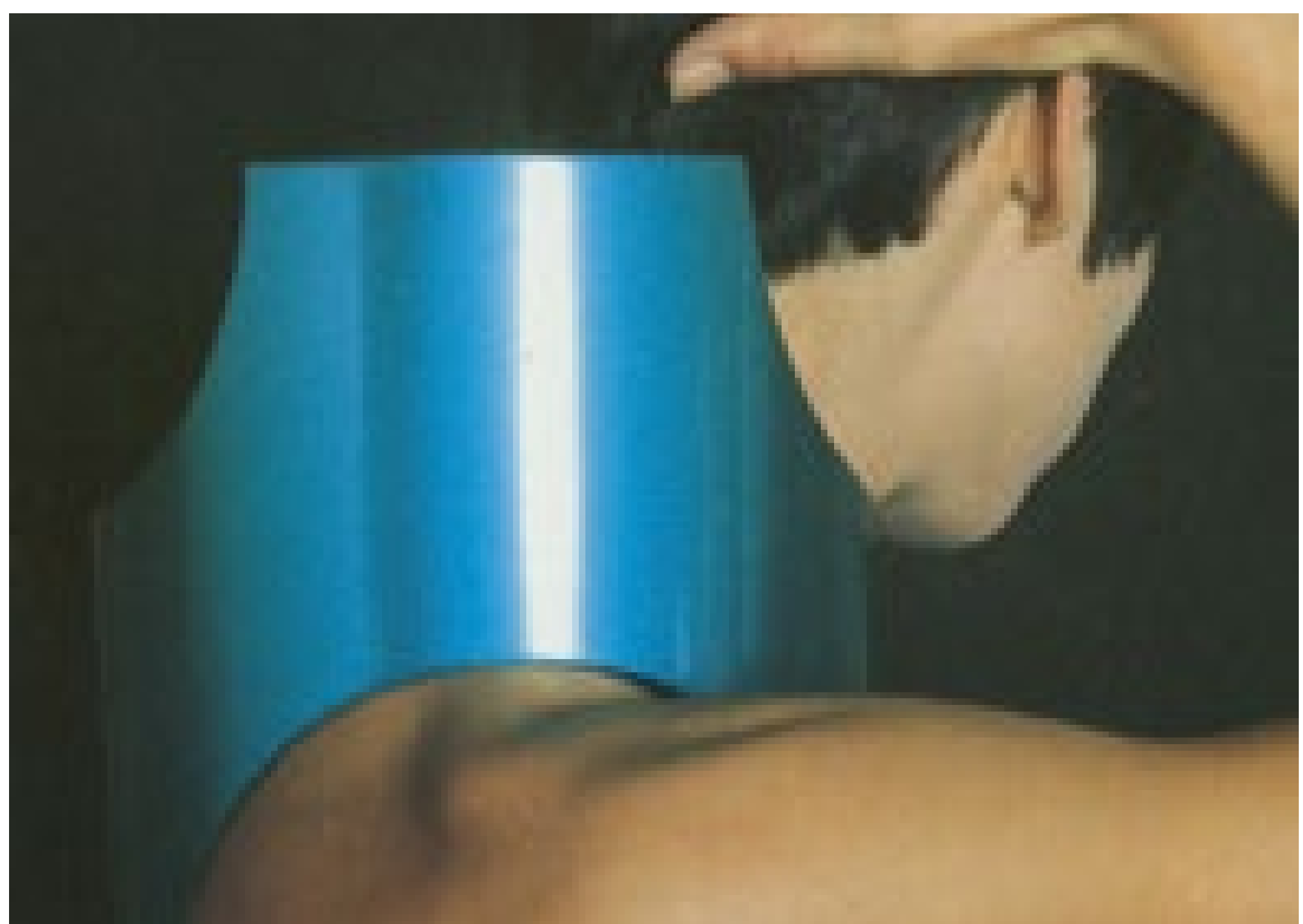


fig.18, 19 Gijs Bakker (NL)  
Pièces d'épaules  
Colliers, 1967  
Aluminium, aluminium anodisé bleu



Gijs Bakker (fig. 18, 19) met en scène des colliers où la mise à l'épreuve du corps est évidente, à la fois pour le porteur, mais aussi pour le spectateur. Il est clairement visible dans les images que le bijou de cette période a besoin de se rendre visible par la taille et de se positionner dans la « provocation » visuelle. L'heure est aussi aux explorations spatiales, avec tout ce que cela entraîne dans l'imaginaire de la mode et, comme ici, dans le bijou.

Ses bijoux sont davantage des armures qui renvoient le corps à une certaine fragilité. Ils séparent le corps aussi bien visuellement que physiquement ; la tête est posée et exposée au regard. Se parer du collier *Bip* (fig. 20) demande à la fois un engagement et un certain degré de complicité. Exhiber les attributs mâles, témoins d'une esthétique désuète et hors normes aujourd'hui au regard des torsos parfaitement épilés des hommes des années 2000, montre l'engagement humoristique et critique de Gijs Bakker face aux normes de beauté de notre société.

Les bijoux de Gerd Rothmann sont des métaphores parfois ironiques, mais jamais symboliques du corps (fig. 21). Ils sont les témoins d'une intimité particulière et d'un rapport de confiance singulier entre un artiste et son commanditaire. À fleur de peau, patron parfait d'un morceau de « soi », ses bijoux sont des arrêts sur le temps : des instantanés biologiques.

Les « objets du corps » de Gerd Rothmann évoquent des sentiments tactiles et visuels. Remis à leur place originelle, ils ouvrent l'imagination à des associations archaïques. Travaillés en or, ils deviennent intrigants, voire déplaisants. Posés dans les vitrines d'un musée ou sur le socle de la galerie, ils nous rappellent les momies égyptiennes, les masques funéraires des héros grecs.

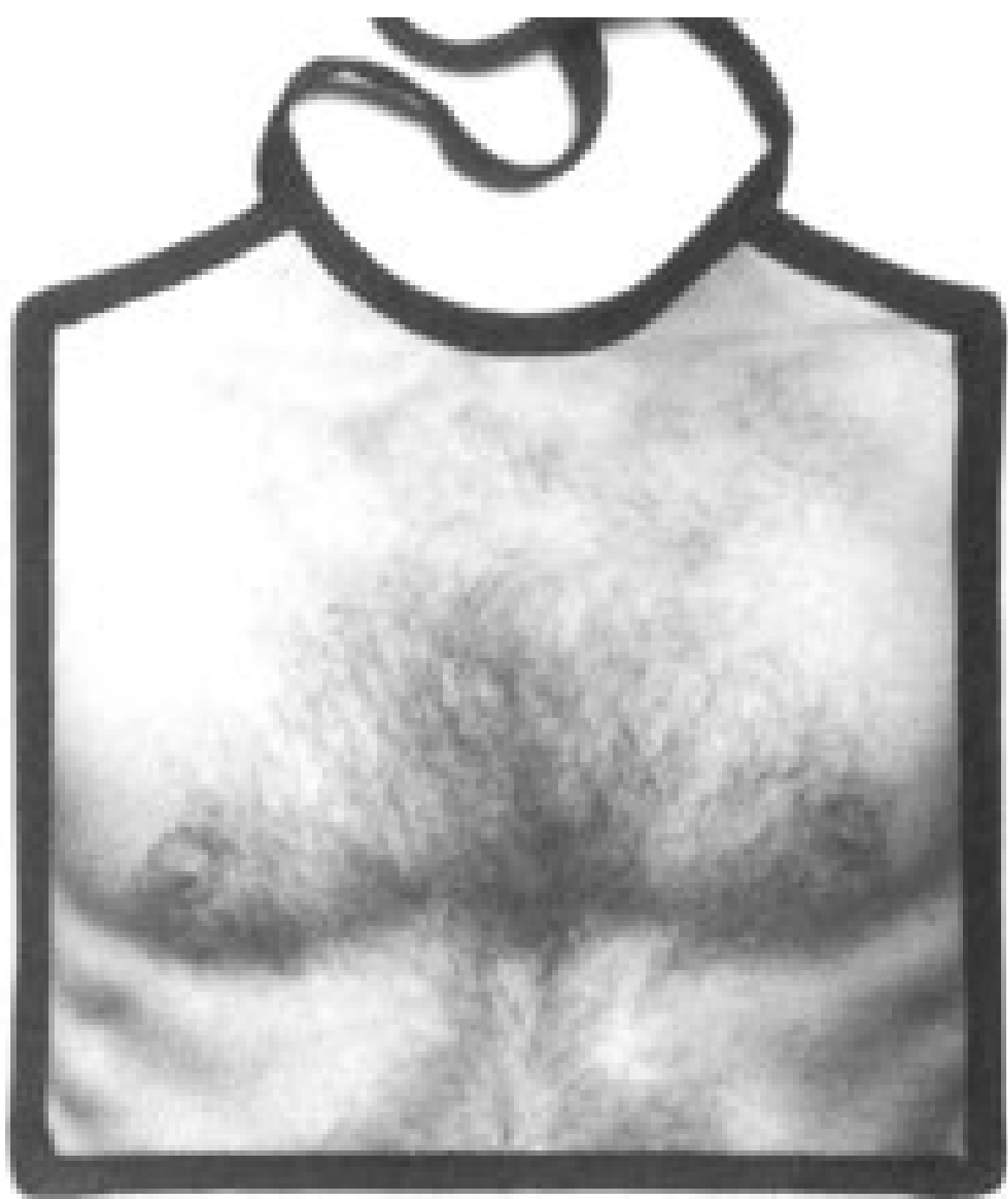


fig. 20 Gijs Bakker (NL)  
*Bip*  
Collier, 1976  
Photographie sur lin



fig. 21 Gerd Rothmann (D)  
Bijou pour l'oreille, 1984  
Argent



fig. 22 Gerd Rothmann (D)  
*Für sie von ihm, (De lui pour elle)*  
 Bracelet, 1990  
 Or

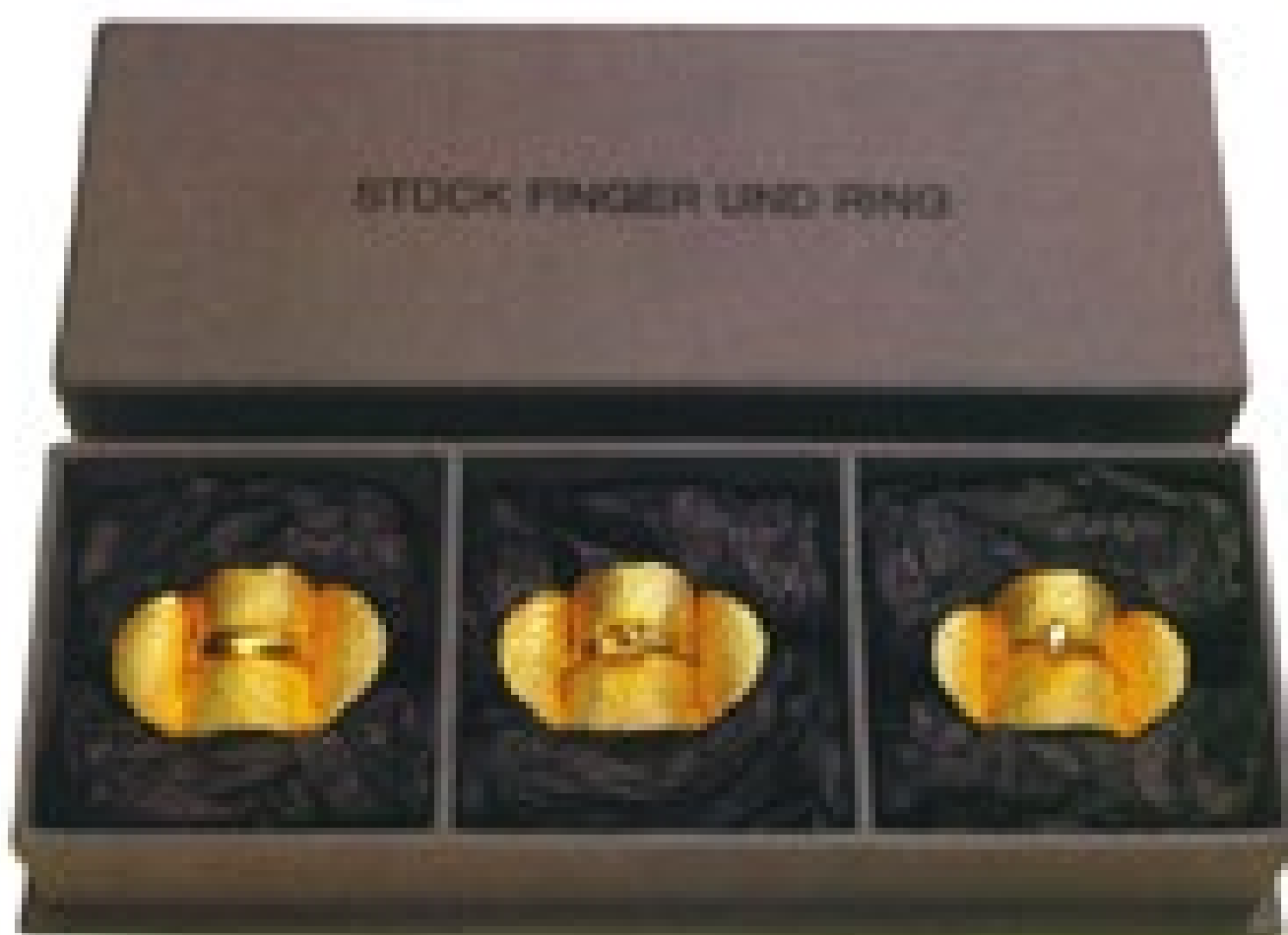
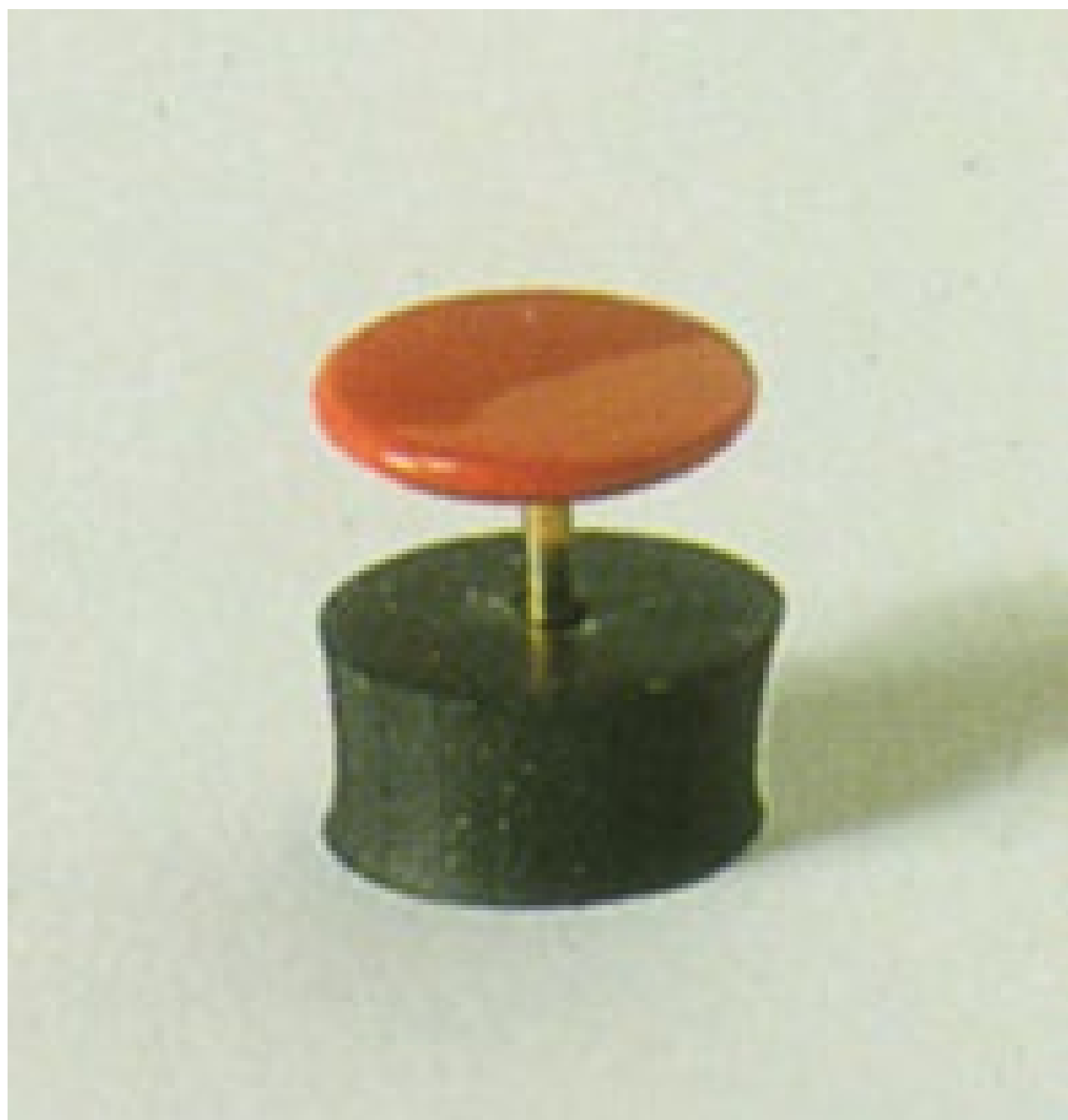


fig. 23 Gerd Rothmann (D)  
*Stück Finger und Ring (Morceau de doigt et bague)*  
 Bague, 1992  
 Or



Une fois portés ils suggèrent des prothèses qui viendraient, sans raison apparente, évoquer le manque d'une partie du corps, ou une greffe inversée en ce qui concerne le bracelet féminin taillé à fleur d'une peau masculine (fig. 22, 23). N'oublions pas que l'appropriation d'un bijou est un geste souvent inscrit dans un héritage, la plupart du temps par le don de l'objet par une personne plus âgée à une personne plus jeune. Ce mode de transmission, appliqué aux bijoux de Gerd Rothmann et quasi incontournable pour l'héritier, donne à ces objets un statut de reliquaires.

À travers sa posture critique, mais aussi sa grande sensibilité à la tradition, Otto Künzli travaille avec des objets qui parlent au corps, des objets aux qualités analytiques et poétiques à porter sur soi. Il construit ses bijoux à partir des métaphores proposées à chaque milieu culturel.

L'acquisition d'une œuvre d'art est, de façon conventionnelle, signalée par l'apposition d'un point rouge. Celui-ci, « apposé » sur le corps humain, devient une déclaration, un stigmat, une marque de droit, de puissance, d'appropriation ; un signal fort adressé aux autres (fig. 24).

Otto Künzli questionne les frontières entre les genres, montre et détruit parfois les conventions avec leurs attitudes arbitraires et contraignantes. Autre

fig. 24 Otto Künzli (D)  
*Der rote Punkt (Le point rouge)*  
 Broche, 1980



exemple de son travail : une action réalisée le 20/12/1981 à la Künstlerwerkstatt, Lothringerstrasse 1 à Munich entre 18 et 20 heures (fig. 25).

Une femme et un homme vêtus avec élégance sont installés dans une vitrine évoquant le cadre d'un tableau. Ils boivent du champagne sans chercher à prendre contact visuellement avec le public, on peut imaginer qu'ils parlent de lui. Ils sont les icônes de notre monde. Ils sont le poids, le sens d'une valeur culturelle et de l'usage. Tout dans cette œuvre est symbolique et critique. L'homme arbore en guise de broche un lingot d'or fabriqué avec du papier d'emballage pour chocolat suisse. La femme porte un collier sans plus aucune valeur, composé de deux cents pièces de 1 Mark

fig. 25 a et b Otto Künzli (CH-D)  
*Das Schweizer Gold und die Deutsche Mark*  
 (L'or suisse et le Mark allemand)  
 Performance, 1983



fig. 26 a et b Otto Künzli (CH-D)  
*Kette (Chaîne)*  
 Alliances récupérées, 1985  
 85 cm

trouées pour l'enfilage. D'un côté la valeur est factice, de l'autre elle est détruite.

Le public ne peut prendre contact avec les mannequins vivants, ni même goûter au plaisir du champagne. On lui sert de la bière. Les passantes peuvent observer

les deux scènes à travers une fenêtre sur rue. Ce monde « réel » observe les amateurs d'art, lesquels contemplant les êtres humains dans « l'œuvre d'art » ou l'œuvre d'art tout court. Par la pluralité des lectures qu'il offre au regard, le bijou accède à l'œuvre d'art.

Dans l'ensemble des bijoux sélectionnés jusqu'ici, nous avons vu des exemples qui font davantage référence à des parures du XVIII<sup>e</sup> siècle, installées sur la poitrine et prenant tout le buste, provoquant le plus souvent un sentiment de portabilité impossible et il est vrai que cette portabilité est toute relative, car elle dépend des circonstances. L'œuvre *Kette (Chaîne)* (fig. 26 a, b) joue sur ce registre d'une manière subtile. Il faut se méfier du premier regard, lire la légende et le titre. Récoltées grâce à une annonce parue dans dix journaux munichois en 1985, 48 alliances sont rassemblées sous la forme d'une chaîne à l'aspect classique, voire archétypal. Sans connaître précisément l'histoire de chacune des bagues, on remarque qu'elles se différencient par leurs déformations, par les profilés du métal et par les gravures situées à l'intérieur, la marque personnelle. C'est donc un enchaînement de destins humains que l'on tient dans le creux de la main. À mesure que nous en prenons conscience, notre fascination première s'oriente vers une distanciation, peut-être même vers un rejet ou un dégoût laissant apparaître ce bijou comme « importable ». Il existe deux images de cette pièce, et il semble important de les montrer,

jemanden  
ein Stück zustecken  
unbemerkt

## SCHMUCK

fig. 27 Manfred Niesslmüller (A)  
*Schmuck*, de la série *Anonymer und nicht  
anonymer Schmuck*

Texte écrit sur une feuille de papier ou  
directement sur le mur, depuis 1984



fig. 28 Manfred Niesslmüller (A)  
*Nichtobjekthafter Schmuck*  
Magnétophone de poche, cassettes, 1984-1993

car ses représentations, sa mise en espace sont déterminantes pour la compréhension de ses référents. Ce travail montre que le bijou peut s'élaborer en tant qu'installation ou en tant que sculpture, selon l'impact émotionnel ou critique recherché. La clarté des réalisations d'Otto Künzli souligne la pluralité du sens, questionne la perception de soi et des autres, et c'est avec ironie et humour, par la justesse de ses moyens et grâce au savoir-faire de l'orfèvre qu'il dialogue avec le porteur et le spectateur sur cette interface entre l'intime et le public qu'est le bijou.

Cette forme de travail est encore souvent refusée aux créateurs de bijou, même si des artistes tels que Mona Hatoum et Jean-Michel Othoniel ont régulièrement utilisé le bijou dans le corpus de leur œuvre.

Manfred Niesslmüller nous propose une autre réflexion proche de l'art conceptuel. Pour lui aussi le bijou, dans ses expressions traditionnelles ou modernes, est dépourvu d'intérêt. Il cherche à en analyser et à en questionner les sens cachés. Manfred Niesslmüller fait appel aux mots et aux images suggérant des situations référencées (fig. 27, 28). Sa tentative extrême, issue de la série intitulée *Anonymer und nicht anonymer Schmuck* (Bijou anonyme et non anonyme) consiste à faire naître à travers des images, issues d'un contexte différent, des sensations ou des manifestations émotionnelles véhiculées normalement par le bijou (fierté, souvenir, bonheur, etc.). Il veut que ces manifestations d'émotions – positives ou négatives – soient comprises en tant que bijoux. Dans la série *Nichtobjekthafter Schmuck* (Bijou sans objet), des textes ou des phrases écrits sur les murs ou sur des feuilles blanches glissées dans



fig. 29 Peter Bauhuis (D)  
Fussel  
Broche, 1993  
Or ou argent  
ø 0,7 à 1 cm

une protection plastique suggèrent des situations, proposent des actions en lien avec le bijou, qui est à ce moment la situation évoquée. Issu de la même série, un bijou auditif : au loin une voix répétant inlassablement « *Brosche, Brosche, Brosche...* ». Écouter et imaginer une broche, si on se laisse prendre au jeu, peut aussi être une vision agaçante du bijou, aussi agaçante que cette voix pénétrante qu'on ne cesse d'entendre.

Pour terminer cette étude trop courte, voici trois bijoux de la génération issue des écoles européennes dispensant un enseignement propre au bijou contemporain. Une génération

qui bénéficie pleinement des acquis et sait aussi que le bijou, tel qu'il est créé, est réservé à une « élite éduquée » circulant dans les galeries ; un public limité. Une génération qui sait que l'euphorie des années 1970-1980 est retombée, que certaines illusions se sont ajustées et que le bijou contemporain a toujours une position difficile. Une génération revenue à une expression plus intimiste, dans les dimensions réelles des bijoux, sans perdre pour autant et à aucun moment son absolue pertinence.

Sans essayer de paraître dans un livre des records, Peter Bauhuis signe la plus petite broche du monde (fig. 29) et déjoue avec humour le rôle du bijou tape-à-l'œil. Le geste instinctif provoqué par la broche, en contradiction avec le but de la parure, la rend cependant plus visible.

Avec dévouement, Karl Fritsch se consacre à de vieux bijoux, marqués par le temps et l'usage (fig. 30). Il les répare, les panse et comble amoureuxment et visiblement de métal précieux les manques. Il appose sur les bijoux trouvés des signes distinctifs aux formes surprenantes et ostensiblement façonnées à la main. Le résultat est un nouveau bijou, qui de-



fig. 30 Karl Fritsch (D)  
Broche, 1993  
Bijou fantaisie, or 333  
ø 4 cm

meure toutefois le bijou ancien. Ces pièces paraissent curieusement intimes et témoignent d'une relation amicale avec le passé et leur statut.

Un ultime bijou, proposé par Dinie Besems (fig. 31). Une bouteille, identifiable comme le parfum le plus connu, *la* référence même du parfum. Il suffit de mettre, comme disait Coco Chanel, une goutte de parfum à l'endroit où l'on veut se faire embrasser. La cible étant une coccinelle mâle, il suffit donc de l'attendre, cette coccinelle mâle au cœur sentimental et à la présence éphémère : elle se posera là jusqu'à la disparition de la phéromone.

Nous venons de voir des objets, des créateurs qui ont poussé au plus loin leurs interrogations quant à l'ornement et aux objets qui décorent le corps. Des « faiseurs de bijou », des créateurs qui connaissent leur point de départ, mais ignorent parfois leur point d'arrivée et qui connaissent les fonctions psychologiques du bijou.

Ils se montrent contestataires et, dans leurs manifestations les plus radicales, si le corps est peut-être le point de départ, il n'est plus nécessairement le point de chute. Il leur faut transgresser souvent les limites assignées de nos jours au bijou pour se rapprocher des dimensions, des exubérances, des matériaux inédits des parures extra-occidentales. Ils provoquent ainsi également une interrogation ironique ou humoristique quant à l'idée de luxe que véhicule le bijou et à ses rapports habituels au corps.

Et, si nous avons l'impression que le bijou de fabrication traditionnelle est parfois sans grande imagination et vidé de sens, ou qu'il a perdu le langage symbolique évoqué dans le chapitre 2, il nous semble que le bijou contemporain cherche à réintroduire du sens. Il y parvient par une recherche critique du



fig. 31 Dinie Besems (NL)  
*Coccinelzidae*, Sexlokstof, 1996  
Flacon de verre, phéromone  
h. 5 cm

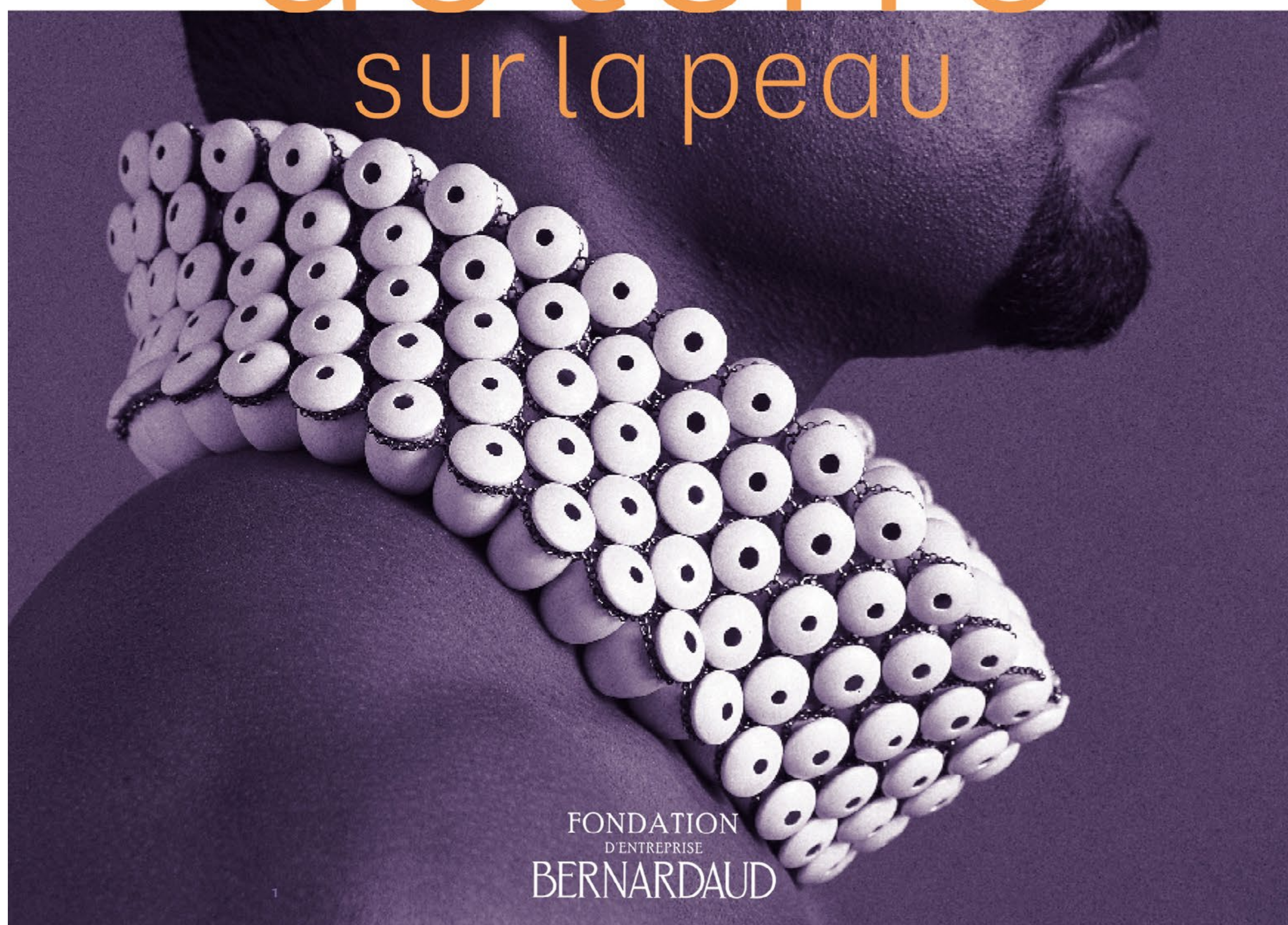
pourquoi de la parure et de sa situation à l'intérieur du jeu social, par l'introduction d'un investissement personnel et aussi par une interrelation au corps, à la peau et à l'objet, donc par des démarches identiques à celles des arts plastiques.

Est-il pour autant question de bijou « œuvre d'art » ? Ou de réalisations qui soulignent la pluralité des sens et questionnent la perception de soi et de soi par les

autres ? Ces données s'inscrivent dans l'histoire du bijou et dans l'évolution illimitée des arts plastiques, mais sont conscientes que le bijou en soi a des limites et des règles, seuls vecteurs de la transgression. Il était important d'étudier la multitude des approches et leur propension à prendre des risques, d'étudier leurs moyens de s'inscrire dans leur époque. Une époque où les différentes expressions plastiques tentent de s'identifier à la pensée artistique majeure. Dans laquelle il est peut-être plus juste de parler d'une émancipation du bijou, qui lui permet d'intégrer cette démarche artistique propre aux arts.



# un peu de terre sur la peau



*Un peu de terre sur la peau*  
Exposition de la Fondation d'entreprise Bernardaud  
Commissariat d'exposition : Monika Brugger  
Limoges, 2010 ; New York, 2011 ; Taipeh, 2011 ; Paris,  
2012 ; Apeldoorn, 2012 ; Toronto, 2013 ; Séoul, 2014

Télécharger le catalogue de l'exposition :  
[http://books.naimaunlimited.com/misc/brugger/  
2010BernardaudLimoges.pdf](http://books.naimaunlimited.com/misc/brugger/2010BernardaudLimoges.pdf)

# B



LE TEMPS DES CERISES • BOUCHE • MARKUS RAETZ • MAGNOLIA •  
BOUCLE D'OREILLE • BOUCHE CERISE • CULTURE SINU • ART GREC •  
SPIRALE • CLOU • ART GREC • BOBINE • MISE EN ABYME • LA VACHE  
QUI RIT • MAX OPHÜLS • PIERCING • MODIFICATIONS CORPORELLES  
• CHRISTIANISME • DANIEL ARASSE • AMBROGIO LORENZETTI •  
HIERONYMUS BOSCH • CROTALIA • PLINE L'ANCIEN • ART ROMAIN •  
PORTRAIT DU FAYOUM • GIRANDOLE • GILLES LÉGARÉ • LE JARDIN  
DE FLORE • JOHN DE CRITZ • PIERRE PAUL RUBENS • SHU-LIN WU •  
PERLES • ISAAC LUTTICHUYS • FEMME DE KARO-BATAKSE • SUMATRA  
• TROPENMUSEUM • CARNAVAL • RENAISSANCE • ŒUF • PENDANT  
• PENDELOQUE • JOINT • SIGURD PERSSON • MERET OPPENHEIM  
• JÉRÔME GRENÈCHE • CARINE BIZET • GEORGES VIGARELLO •  
FRANÇOIS SEIGNEUR • MONIKA BRUGGER

# LE TEMPS DES CERISES

Paroles de Jean-Baptiste Clément, 1866  
Musique d'Antoine Renard, 1868

*Quand nous en serons au temps des cerises  
Et gai rossignol et merle moqueur  
Seront tous en fête.*

*Les belles auront la folie en tête  
Et les amoureux du soleil au cœur.*

*Quand nous en serons au temps des cerises  
Sifflera bien mieux le merle moqueur.  
Mais il est bien court le temps des cerises  
Où l'on s'en va deux cueillir en rêvant  
Des pendants d'oreilles.*

*Cerises d'amour aux robes pareilles  
Tombant sous la feuille en gouttes de sang.  
Mais il est bien court le temps des cerises  
Pendants de corail qu'on cueille en rêvant.  
Quand vous en serez au temps des cerises  
Si vous avez peur des chagrins d'amour  
Évitez les belles.*

*Moi qui ne crains pas les peines cruelles  
Je ne vivrai pas sans souffrir un jour.  
Quand vous en serez au temps des cerises  
Vous aurez aussi des peines d'amour.  
J'aimerai toujours le temps des cerises  
C'est de ce temps là que je garde au cœur  
Une plaie ouverte.*

*Et Dame Fortune, en m'étant offerte,  
Ne pourra jamais calmer ma douleur.  
J'aimerai toujours le temps des cerises  
Et le souvenir que je garde au cœur*

## BOUCHE

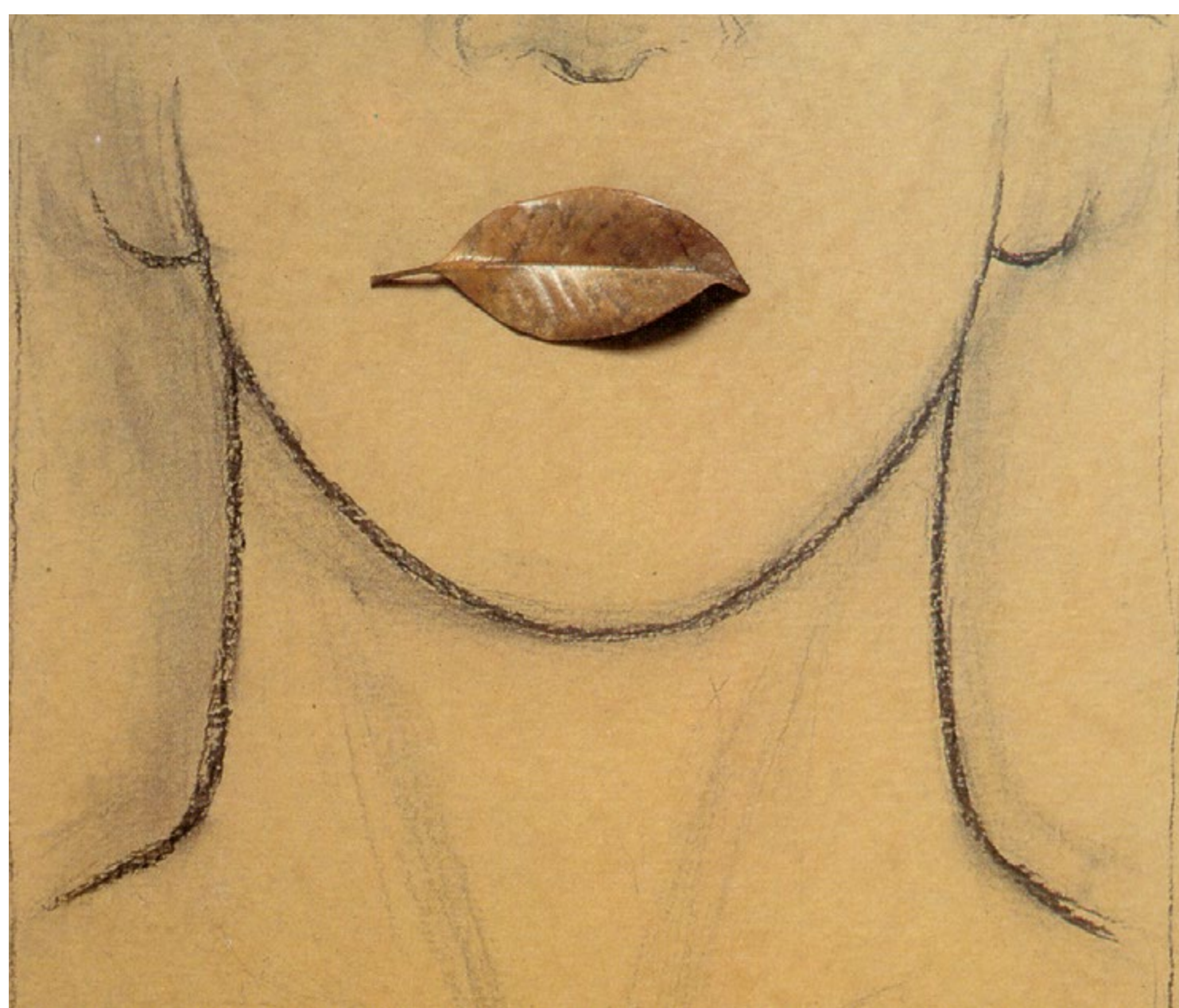
## → NOTICE ÉTYMOLOGIQUE

« Ce mot est issu du latin *bucca* "joue", au pluriel (cf. roumain *bucă*, berbère *abeqqa*, breton *boc'h*), d'origine gauloise (→ BEC\*), puis "bouche" qui s'est substitué à *os*, *oris* (→ HUIS\*) dans plusieurs langues romanes. [...] *Boucle* vient d'un diminutif latin ("petite joue" puis "objet en forme de petite joue", d'où *bouclier*) et *buccal* est un dérivé savant.

■ Boucle est passé en anglais (*buckle*), en allemand (*Buckel* « bosse »), en italien (*buccola*). »

*Le Petit Robert de la langue française*, 2016

## MARKUS RAETZ → IB II OU MAGNOLIA



Markus Raetz

IB II, 1989

Feuille de magnolia, carbone, carton

64 x 55 cm

Kunstmuseum, Soloturn, Suisse

## BOUCLE D'OREILLE → BOUCHE

## → BOUCHE CERISE

« *Bouche de cerise et sourcil de feuille de saule*, sont les éléments ancestraux les plus identifiables de la beauté féminine chinoise.

Aujourd'hui les idéaux de beauté se globalisent et s'uniformisent. Les caractéristiques ancestrales sont remplacées par les normes occidentales.

*Panoplie* est le parfait nécessaire de beauté pour les déjouer et superposer les idéaux.

*Panoplie* joue avec les normes, déjouer les règles. *Panoplie* permet une métamorphose éphémère d'un coup de main, par des gestes "inattentionnels" ou parfaitement cordonnés. »

Liya Ma, dans le cadre d'*Artificium #2*, atelier de recherche et de création, Ensa Limoges, 2013-2014.



## BOUCLE D'OREILLE → BOUCLE

« ÉTYM. 1160 ; “bosse de bouclier” fin XII<sup>e</sup> ◇ latin *buccula* “petite joue”, diminutif de *bucca*

FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE : BOUCHE.

→ voir NOTICE ÉTYMOLOGIQUE

1. Sorte d'anneau, de rectangle en matière rigide garni d'une ou plusieurs pointes montées sur axe (→ **ardillon**) et qui sert à tendre une courroie, une ceinture. [...] Boucle d'oreille : bijou que l'on fixe à l'oreille → 1. clip, créole, dormeuse, girandole, 2. pendant, pendeloque. Des boucles d'oreilles en or, en diamant. »

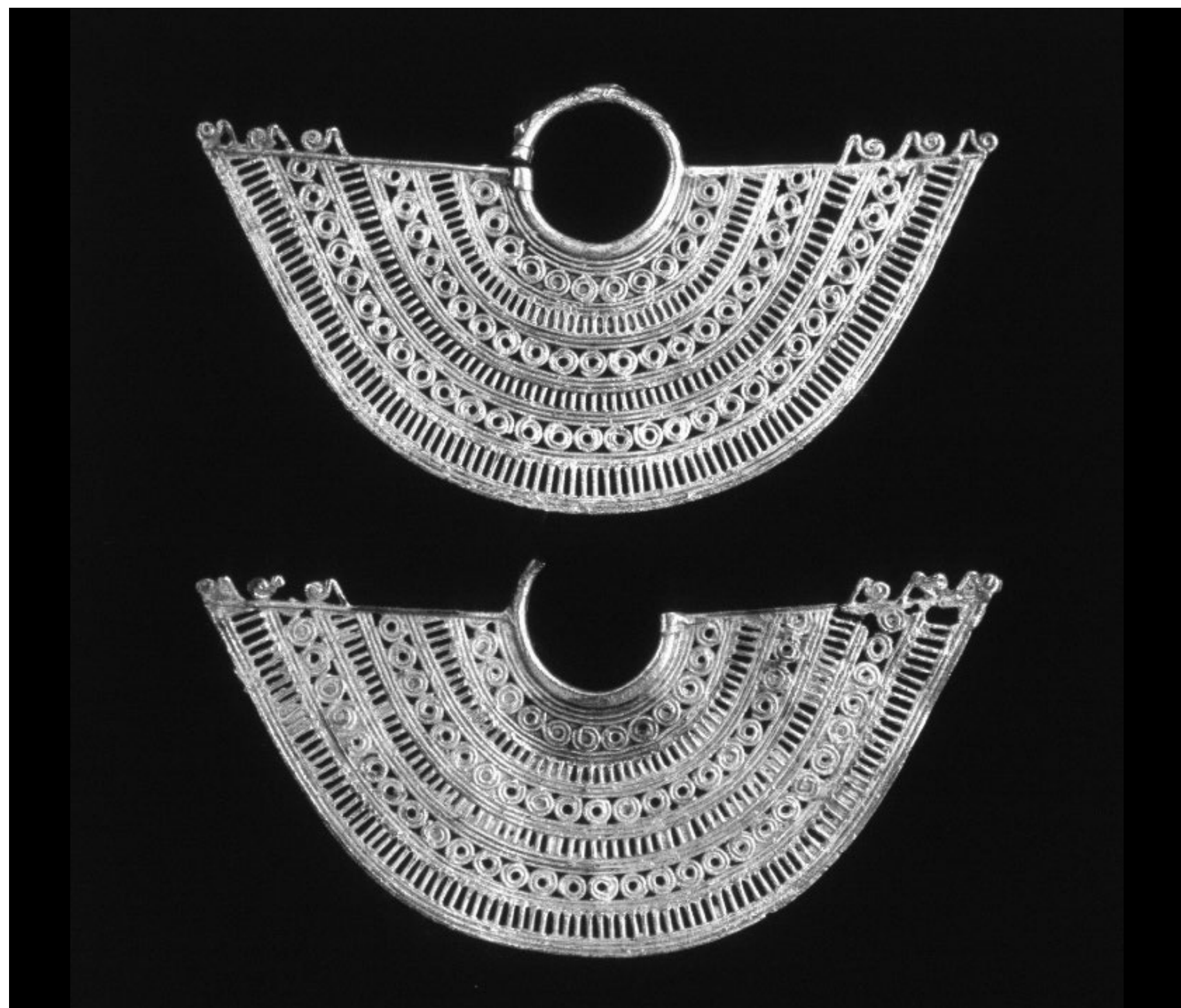
*Le Petit Robert de la langue française*, 2016

## BOUCLE D'OREILLE → CULTURE SINU

→ COLOMBIE DU NORD

« *This piece is typical of the work to the Sinu region where the art of openwork casting and the use of false filigree had been perfected.* »

Hugh Tait, *7 000 years of jewellery*, London, British Museum Publications, 1989, p. 133.



Boucle d'oreille

Tumbaga

5,5 x 10 cm, ép. 0,3 cm, 16,8 g

*Tumbaga* est le nom donné par les conquistadors espagnols à un alliage d'or et de cuivre

qu'ils trouvèrent largement utilisé par les civilisations précolombiennes de Mésoamérique et d'Amérique du Sud.

À VOIR

• [Monika Brugger, Fragile, boucle d'oreille](#)

## ART GREC → BOUCLE D'OREILLE → EN SPIRALE OU EN W



Boucle d'oreille en spirale, or, 350-320 av. J.-C.

Spirale : h. 3,5 cm ; Têtes : h. 2,2 cm

Poids têtes et spirale : 10,5 g

British Museum, Londres



Monnaie en argent, vers 420-400 av. J.-C., Syracuse, British Museum, Londres

Monnaie montrant la nymphe Aréthuse portant un collier de perles et une boucle d'oreille en spirale à têtes en forme de bélier.

## ART GREC → BOUCLE D'OREILLE → CLOU



Boucle d'oreille en forme de clou (trad. de l'anglais), or, 330-300 av. J.-C.

Ø disque : 2,8 cm

British Museum, Londres

Le décor est fait de palmettes, de rosettes à 4 ou 6 pétales et de feuilles de lierre.

ART GREC → BOUCLE D'OREILLE  
→ BOBINE

Boucle d'oreille en forme de bobine (trad. de l'anglais), or, 330-300 av. J.-C.

Ø disque : 2,2 cm ; ép. : 1 cm

Poids : 2,1 et 2,2 g

British Museum, Londres

Très populaire dans l'est de la Grèce, mais aussi à Chypre, il existe également de nombreux exemples de ce modèle de bobine en Égypte, souvent en faïence et attesté en Inde depuis 500 av. J.-C. et existant toujours.

Dyfri Williams and Jack Ogden, *Greek Gold. Jewelry of the classical world*, Harry N. Abrams, New York, INC. Publishers, catalogue de l'exposition éponyme au British Museum, Londres, 24/6-23/10/1994, et au Metropolitan Museum of Art, New York, en 1995, p. 212, 201, 98, 88.

## MISE EN ABYME → DANS LE BIJOU

Se dit lorsque deux systèmes signifiants sont identiques : récit dans le récit, film dans le film, peinture représentée dans une peinture, bijou dans le bijou, etc.

MISE EN ABYME → LA VACHE QUI RIT  
→ BOUCLE D'OREILLE DANS LA BOUCLE D'OREILLE

La vache figurant sur les boîtes de fromage La Vache qui rit est en quelque sorte une vache « humanisée » : elle nous est rendue familière et quitte son animalité grâce aux attributs humains.

<http://www.lavachequirit.com/>



## MISE EN ABYME → ART GREC → BOUCLE D'OREILLE DANS LA BOUCLE D'OREILLE



Art classique, 480-323 av. J.-C.

Paire de boucles d'oreilles, vers 350 av. J.-C.

Or, émaux blanc et noir pour les yeux, vert et rouge pour les rosettes des boucles d'oreilles

Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg

Souvent, ces têtes étaient remplies d'un textile ou d'autres matériaux imbibés d'essence olfactive, parfumée.

Dyfri Williams and Jack Ogden, *Greek Gold. Jewelry of the classical world*, p. 163.



Époque classique

MARtA, Museo nazionale archeologico di Taranto  
Collectif, *Les Ors hellénistiques de Tarente*, Tarente, Arnoldo Mondadori Editore, 1984.

MAX OPHÜLS → FILM → MADAME DE...



France, 1953

Réalisation : Max Ophüls

Scénario : Marcel Achard, Max Ophüls, Annette Wademant

D'après *Madame de...*, de Louise de Vilmorin

Image : Christian Matras

Décor : Jean d'Eaubonne

Costumes : Georges Annenkov, Rosine Delamare

Montage : Boris Lewin

Musique : Oscar Straus, Georges Van Parys

Production : Franco London Films, Rizzoli Film

Interprétation : Danielle Darrieux (comtesse Louise de...), Charles Boyer (général André de...), Vittorio De Sica (baron Fabrizio Donati)

Durée : 1 h 40

<https://www.youtube.com/watch?v=GGyZJMRCMW8>

BOUCLE D'OREILLE → PIERCING ET  
AUTRES MODIFICATIONS CORPORELLES  
→ CHRISTIANISME

L'arrivée du christianisme et l'interdiction d'abîmer l'image de Dieu expliquent en partie l'absence des boucles d'oreilles, voire d'autres marquages corporels positifs et communautaires. Mais elles permettent la mise en place d'un marquage négatif, d'une marque corporelle ou flétrissure – marque au fer rouge – pour « signaler » ou « signer » toute personne en marge de la société.

Des boucles d'oreilles, anneaux, pendeloques ou chaînes fixés à divers endroits du corps humain sont utilisés pour désigner des personnes qui par leurs actes, leur métier, leurs croyances ou incroyances, ou tout simplement de par leurs origines sont des ennemis de la foi chrétienne et sont ou deviennent par conséquent des exclus, des réprouvés ou des infâmes.

Des boucles d'oreilles pour femme, comme celles portées par la Vierge sur le tableau d'Ambrogio Lorenzetti, sont réservées aux femmes juives, et même obligatoires pour elles dans le milieu chrétien du centre et du nord de l'Italie. Ce sont des signes de discrimination, de marginalisation, mais aussi d'identification, comme d'autres le sont également : tissus rayés pour la prostituée et les prisonniers, ou signes à broder ou à porter sur les vêtements.

BOUCLE D'OREILLE → DANIEL ARASSE  
→ AMBROGIO LORENZETTI

« Autre détail très étrange des figures de cette Annonciation, la Vierge, qui est en train de répondre “Ecce ancilla Domini...”, regardant vers le haut du tableau d'où descend la colombe, cette Vierge, massive, a une splendide boucle d'oreille. Voilà un détail surprenant, aberrant, car la Vierge est humble, pauvre, et les bijoux ne sont pas recommandés à une jeune fille vierge, et encore moins à la Vierge elle-même. Une historienne américaine a fini par comprendre pourquoi Ambrogio Lorenzetti, “peintre savant dans la théorie de son art”, comme le disait Ghiberti, a mis cette boucle d'oreille à la Vierge. Cette historienne a lu que toute une série de décrets de loi dans les villes toscanes et en particulier à Sienne, faisaient obligation aux femmes juives de porter des boucles d'oreilles quand elles sortaient de chez elles de manière qu'on les reconnaisse. Ce n'est pas encore l'étoile jaune, mais il y avait déjà ce besoin de les identifier.



Ambrogio Lorenzetti  
*L'Annonciation* (détail), 1344  
Détrempe sur bois  
122 x 17,5 cm  
Pinacothèque nationale, Sienne, Italie

La répétition même de cette loi montre que les femmes juives ne voulaient pas le faire. Donc quand Ambrogio Lorenzetti, *doctus pic-*

*tor*, met une boucle d'oreille à la Vierge, il indique qu'elle est juive. Magnifique rappel ! Effectivement la Vierge est juive, elle n'est pas née à Naples, non, elle vient de la Maison de David, du peuple déicide. Ce n'est pas du tout pour l'accuser de déicide puisqu'elle va donner naissance au Dieu fait homme, c'est simplement parce que c'est dans cet instant précis que nous passons de l'ère sous la Loi, mosaïque, concernant le peuple juif, à l'ère sous la Grâce, qui fait que la Vierge devra aller présenter Jésus au temple : elle respectera la Loi. Et il n'est pas anodin que cette conscience historique très précise, manifestée par cette boucle d'oreille, soit liée à la perspective du pavement du sol et confirmée par la salutation angélique – non pas la première, “Je vous salue Marie”, mais la troisième réponse, “Parce que rien n'est impossible à Dieu et que tout est Verbe”. »

Daniel Arasse, « Un archange auto-stoppeur », dans *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, p. 66-67.

BOUCLE D'OREILLE → PIERCING ET  
AUTRES MODIFICATIONS CORPORELLES  
→ HIERONYMUS BOSCH

Jérôme Bosch  
*Le Christ devant Pilate* (détail), vers 1515  
Huile sur bois, 76,7 × 83,5 cm  
Musée des beaux-arts (MSK), Gand, Belgique



## BOUCLE D'OREILLE → CRODALIA → PLINE L'ANCIEN → ART ROMAIN

« Les femmes se font gloire d'en suspendre à leurs doigts, ainsi que deux ou trois à chaque oreille, et pour cet objet de luxe on introduit des noms étrangers, raffinements d'une prodigalité dépravée, puisque, après avoir importé ce nom, on donne à ces bijoux celui de "crotalia" [...] comme si l'on se plaisait aussi à entendre le bruit même des perles qui s'entrechoquent. »

Pline l'ancien, *Histoire naturelle*, Livre IX, les animaux aquatiques, LVI [114], p. 447.



Gianni Guadalupi  
*The World's Greatest Treasure*  
 Or, perles  
 London, Thames & Hudson, 1998

## BOUCLE D'OREILLE → CRODALIA → PORTRAIT DU FAYOUM



Antiquités égyptiennes, musée du Louvre, Paris  
 Égypte romaine, 30 av. J.-C. - 392 ap. J.-C.

« Le visage de cette jeune femme est vu presque de face alors que son buste est légèrement tourné vers la gauche. Elle est habillée d'une tunique foncée à clavi verts et d'un manteau également foncé. Les cheveux sont répartis en deux bandeaux qui lui cachent les oreilles. Une natte surmonte la tête et une ligne de bouclettes encadre le front. Les lèvres sont particulièrement bien dessinées. Le vêtement sombre, la coiffure sévère et la parure discrète contrastent ici avec le visage juvénile de la femme. [...] Certaines des patriennes qui ne craignaient pas de se déchirer l'oreille par le poids des perles pouvaient en suspendre plusieurs à chaque lobe. Leur valeur équivalait à un héritage entier, ironise Sénèque dans son ouvrage *De Beneficis*. »

Adrien Goetz, Claudette Joannis, *Bijoux*, Paris, Musée du Louvre éditions, Flammarion, 2008, p. 14.

## GIRANDOLE

« ÉTYM. 1571 ◇ italien *girandola*, diminutif de *giranda* "gerbe de feu", du bas latin *gyrare* "tourner" [...] »

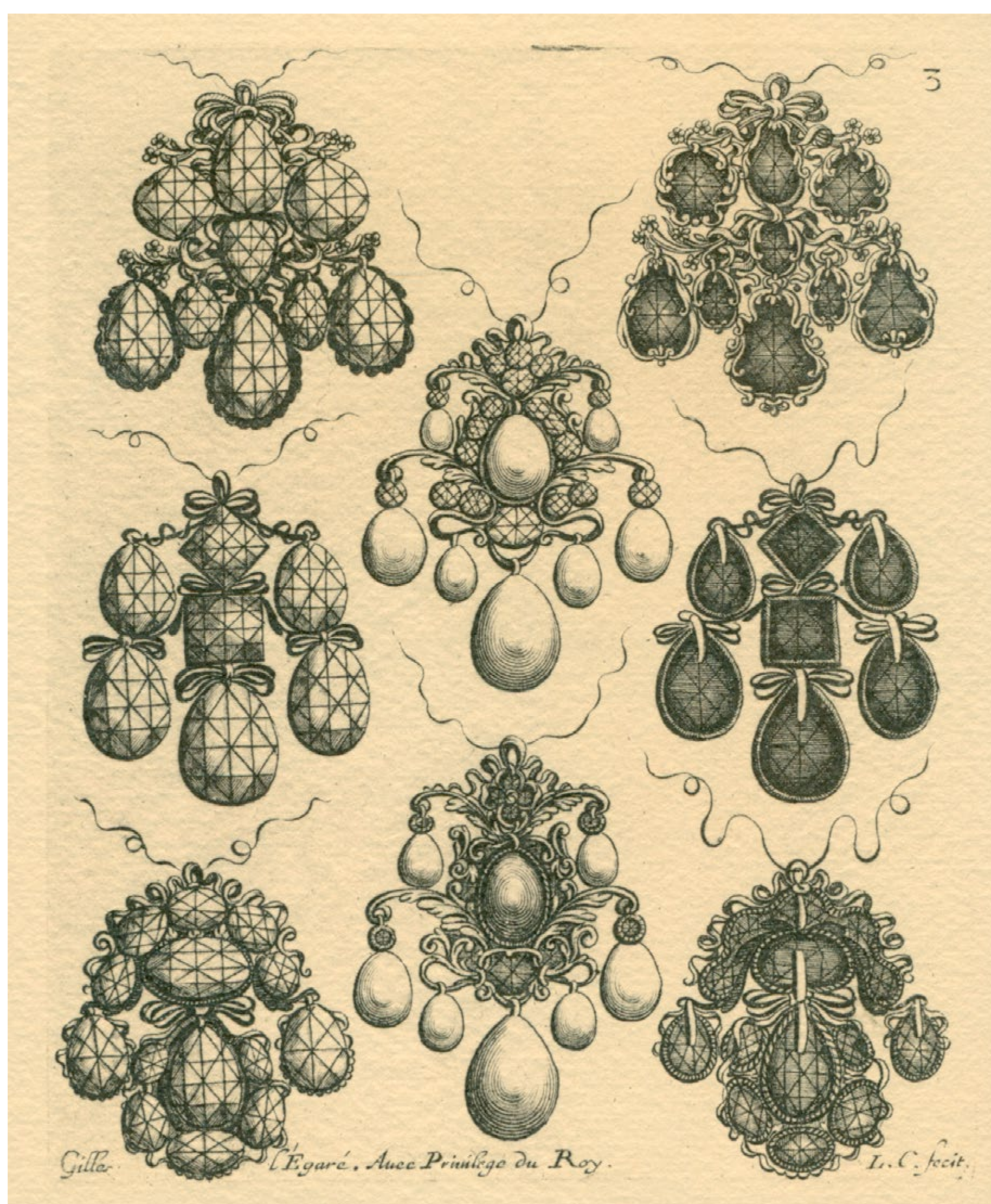
2. Chandelier à plusieurs branches disposées en pyramide.

□ Assemblage de diamants, de pierres précieuses formant pendants d'oreilles. → 2. pendant. »

*Le Petit Robert de la langue française*, 2016

## BOUCLE D'OREILLE → GIRANDOLE → GILLES LÉGARÉ → LE JARDIN DE FLORE

Gilles Légaré est né en 1610 et issu d'une famille de dessinateurs d'orfèvrerie. Joaillier de la cour de Louis XIV, il fut l'auteur du *Livre des ouvrages d'orfèvrerie* et du *Nouveau livre des ornements*, réédités par Le jardin de Flore en 1979, en 300 exemplaires numérotés.



Reçu en cadeau de l'éditeur pour le numéro 83/300.

## BOUCLE D'OREILLE → GIRANDOLE

Boucle d'oreille ou broche constituée d'un corps auquel sont suspendues une ou trois pendeloques en forme de poire. Le corps,

une grosse pierre ronde, peut être enrichi d'autres ornements et combiné avec un cœur, un bouquet, une rosette, un nœud, etc. Ces boucles d'oreilles sont généralement en diamant, en pierres fines, perles, strass ou pâte de verre, avec des parties ajourées et parfois émaillées. Devenues à la mode au XVII<sup>e</sup> siècle, selon les spécialistes français du *Dictionnaire international du bijou* (p. 467), elles trouveraient leur origine dans les pendentifs à trois pendeloques portés à la Renaissance et les nœuds suspendus aux oreilles du XVI<sup>e</sup> siècle. Pour Harold Newman, spécialiste anglais du bijou et auteur d'*An illustrated Dictionary of Jewelry*, « the precursor of such girandoles was the chandelier ear-ring of roman jewellery » (p. 137 ; 63).

À VOIR

• Crotalia

### JOHN DE CRITZ (1552-1553 - 1642)

La mode est à la coiffure et aux collerettes tout en hauteur, ce qui permet le retour des pendants d'oreilles. Ici, les perles sont attachées à l'aide d'un nœud en ruban de satin rouge sur un diamant facetté. Il est intéressant de constater que le diamant est peint en noir, la norme pour cette époque, mais que bien entendu il n'est pas de couleur noire. Le nœud en tissu est un agrément vestimentaire très à la mode permettant d'accrocher des bijoux sur les vêtements tout en donnant l'illusion d'avoir une pièce de plus grande taille.

Vers 1660 fut créée une nouvelle forme de bijou : auprès des formes rondes, ovales ou asymétriques apparaît une broche en forme de nœud plus large que long appelé « nœud de Sévigné » en hommage à la comtesse de Sévigné.

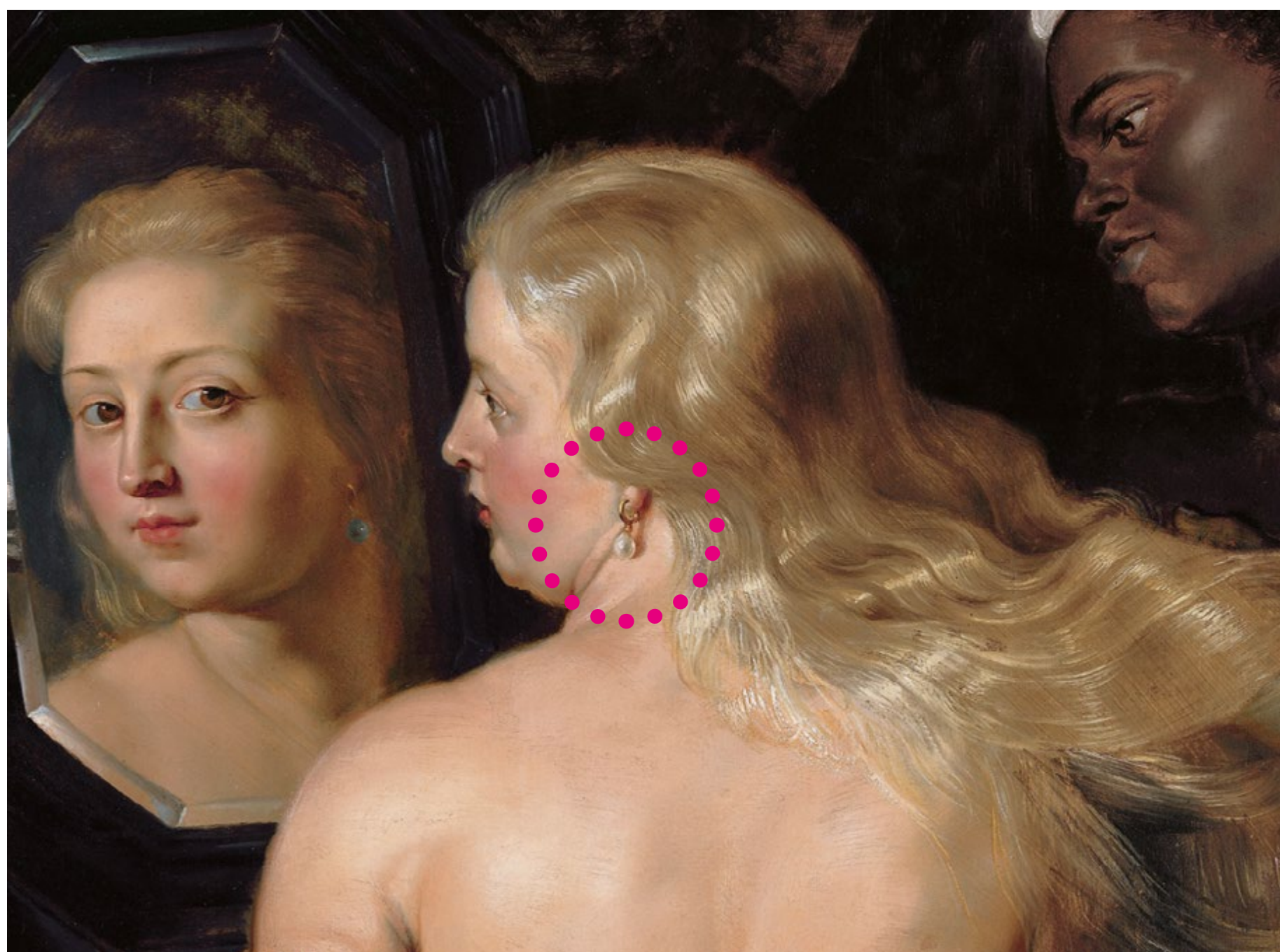
VOIR

• Art baroque et Rococo



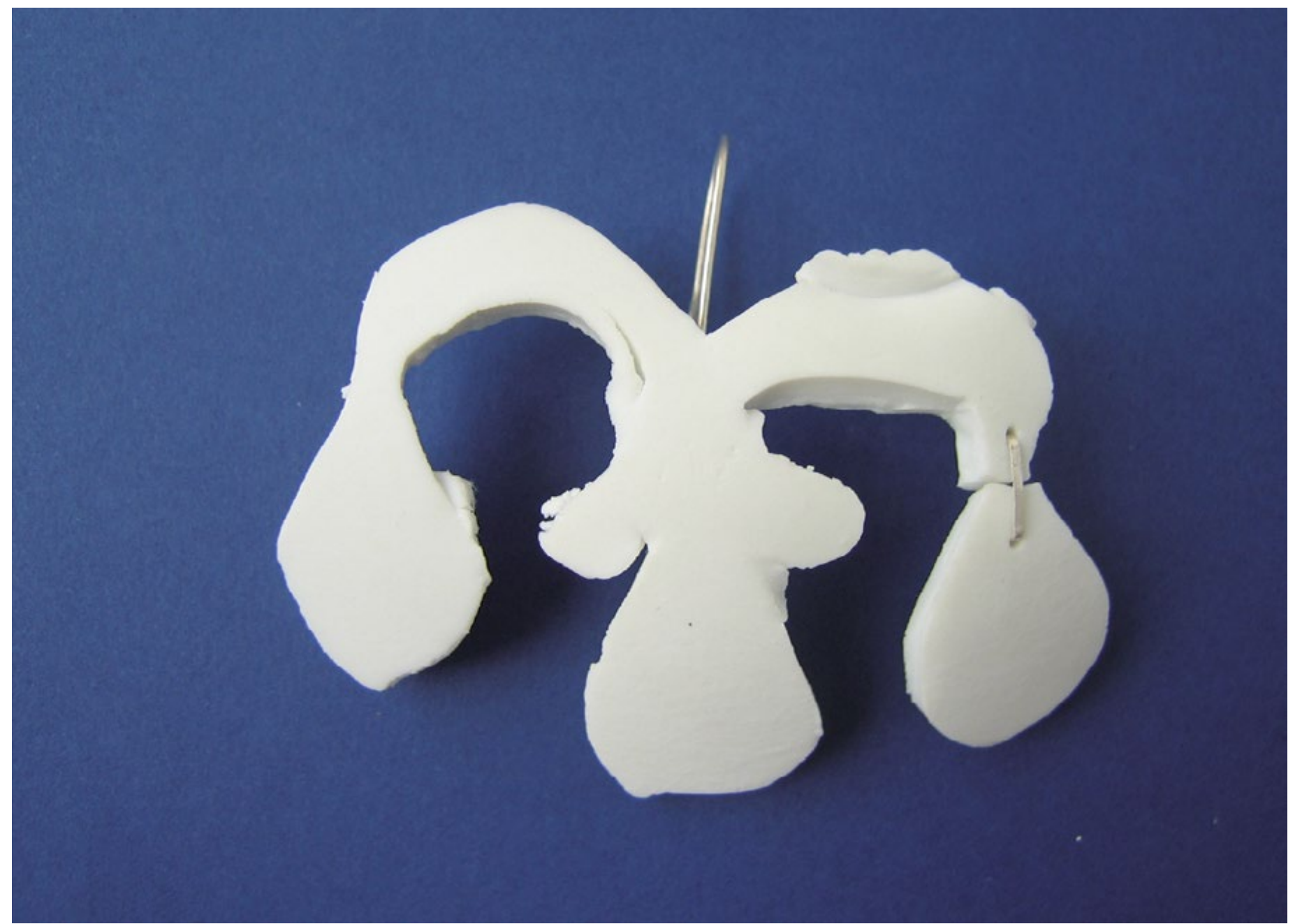
John de Critz  
Portrait d'Anne de Danemark,  
épouse de Jacques Ier d'Angleterre (détail), vers 1605

## PIERRE PAUL RUBENS → VÉNUS AU MIROIR



Pierre Paul Rubens  
Vénus au miroir (détail), env. 1614-1615  
124 x 98 cm  
Kunstmuseum, Liechtenstein, Vaduz

## SHU-LIN WU → GIRANDOLE → COLLECTION PERSONNELLE



Shu-Lin Wu  
Girandole réparée, 2010  
Porcelaine, argent  
Collection personnelle

## BOUCLE D'OREILLE → UNION D'EXCELLENCE → PERLES → SYMBOLIQUE

« Les pendants en grosses perles constituaient le modèle favori [...]. La difficulté de trouver deux perles assorties en grosseur, en forme et en couleur, en faisait des bijoux extrêmement précieux et recherchés. Dans ce modèle, qu'on appelait *union d'excellence*, la perle émergeait de dessous la chevelure, coiffée de boucles libres. Ce type de boucles d'oreilles comporte parfois un pendant en perles, parfois deux [...], il nous reste fort peu d'exemples ; avant tout parce que les perles se sont abîmées, puis qu'elles étaient faciles à remonter et que, à la différence des gemmes, leur histoire se reconstitue difficilement.

La littérature de l'époque nous prouve l'importance accordée aux boucles d'oreilles en perle. François de Sales, dans *Introduction à la vie dévote*, de 1608, qui fut réimprimé treize

### NOTE DE TRAVAIL : à vérifier symbolique

boucles d'oreilles avec perles → dans le miroir est visible une perle noire à l'oreille droite ; sur l'oreille côté gauche elle est blanche → symbolique : noir et blanc en rapport à l'amour

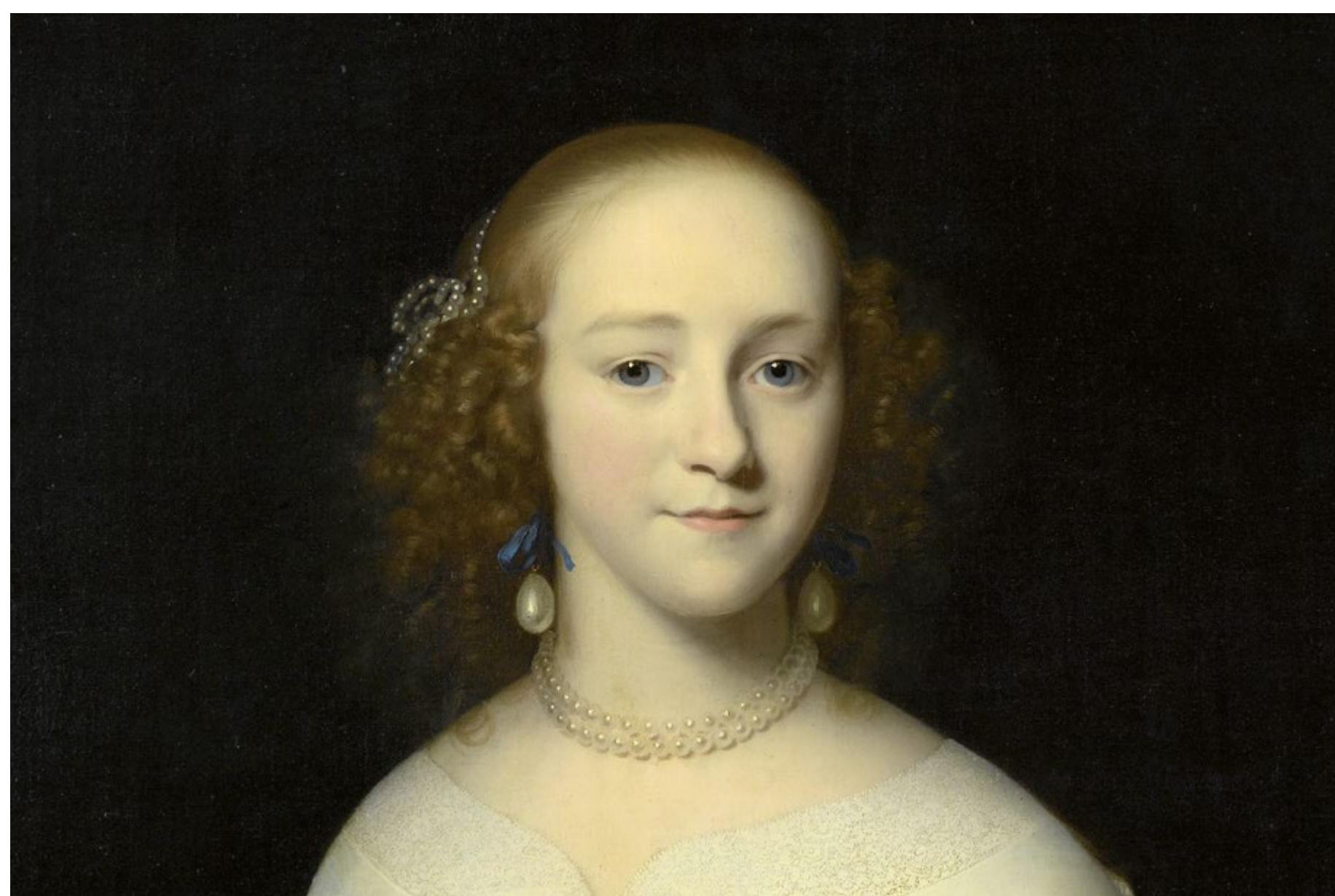
fois au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, écrit dans un chapitre intitulé *Avis aux gens mariés* : « Les dames tant anciennes que modernes ont accoutumé de pendre des perles en nombre à leurs oreilles, pour le plaisir, dit Pline, qu'elles ont à les sentir grilloter, s'entre-touchant l'une l'autre. Mais quant à moi, qui sais que le grand ami de Dieu, Isaac, envoya des pendants d'oreilles pour premières arrhes de ses amours à la chaste Rébecca, je crois que cet ornement mystique signifie que la première chose qu'un mari doit avoir d'une femme, et que la femme lui doit fidèlement garder, c'est l'oreille, afin que nul langage ou bruit n'y puisse entrer, sinon le doux et aimable grillotis des paroles chastes et pudiques, qui sont les perles orientales de l'Évangile. »

L'expression « perles d'Évangile » renvoie à la parabole du marchand en quête de perles fines (Matthieu, 13, 45). François de Sales l'utilise pour renvoyer métaphoriquement à l'enseignement du Christ. »

Daniela Mascetti, Amanda Triossi, *Boucles d'oreilles. De l'Antiquité à nos jours*, p. 23.

### UNION D'EXCELLENCE

→ ISAAC LUTTICHUYS → *PORTRAIT OF A YOUNG LADY*, 1656 (DÉTAIL)



Isaac Luttichuys  
*Portrait of a young lady*, 1656  
Huile sur toile  
99 cm × 82 cm  
Rijksmuseum, Amsterdam

<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.11899>

FEMME DE KARO-BATAKSE → SUMATRA  
→ TROPENMUSEUM AMSTERDAM, VERS 1915



Femme de Karo-Batakse  
Sumatra, vers 1915  
Tropenmuseum Amsterdam

BOUCLE D'OREILLE → CARNAVAL  
→ SYMBOLIQUE → RENAISSANCE → ŒUF



Portrait de femme avec des boucles d'oreille en coquille d'œuf à l'occasion du carnaval à San Juan, Espagne, 1995.

Patrizia Ciambelli, « La boucle et la marque », *Terrain*, 27, septembre 1996.

BOUCLE D'OREILLE → PENDANT

« ÉTYM. *pendanz* « cordons qui servent à attacher » 1105 ◇ de pendre

FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → PENDRE. [...]

2. (XIV<sup>e</sup>) COURANT *Pendants d'oreilles : paire de bijoux suspendus à l'oreille par une boucle.*  
→ girandole, pendeloque. *“elle dansait, non pas avec des boucles, mais avec des pendants d'oreilles, j'oserais presque dire des lustres”* (Baudelaire). *Un pendant d'oreille.* »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## BOUCLE D'OREILLE → PENDELOQUE

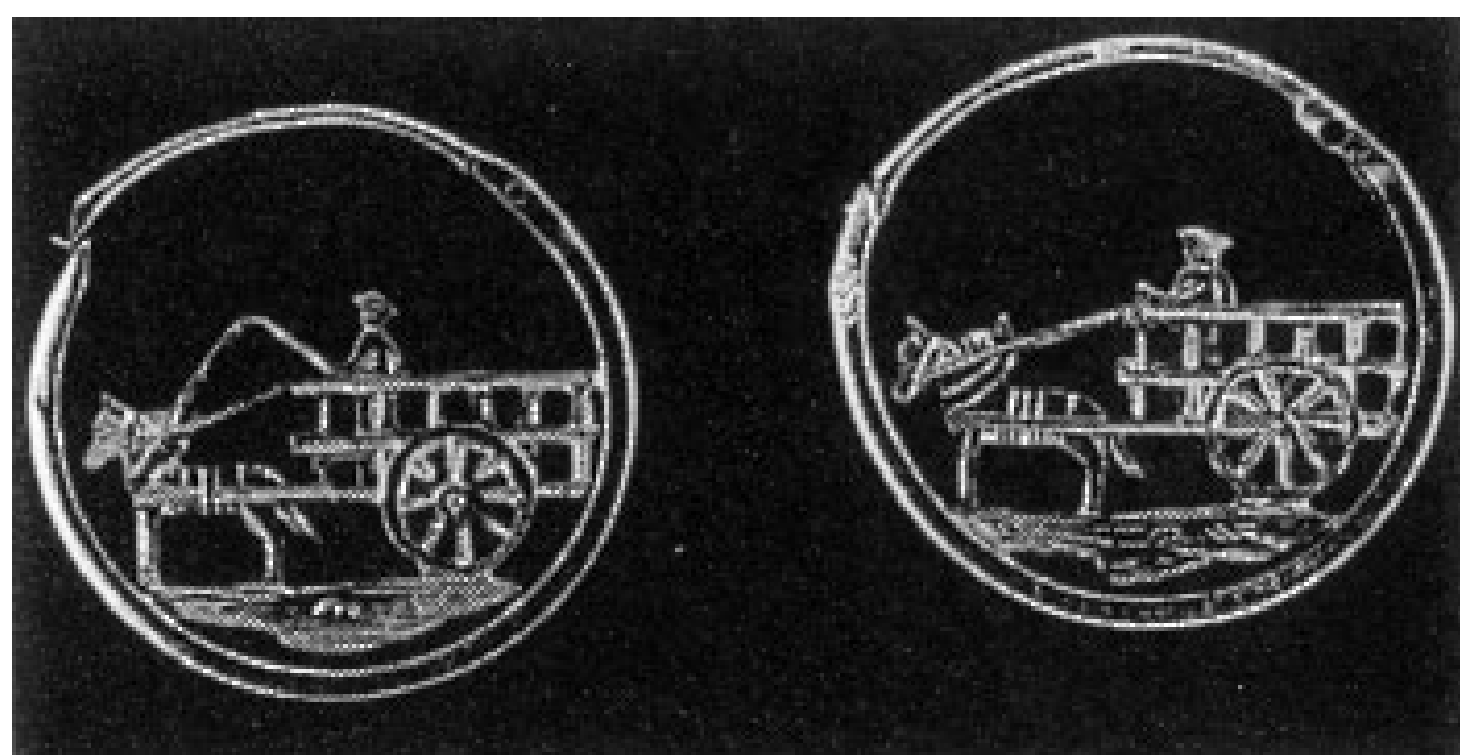
« ÉTYM. 1640 ◇ altération d'après *breloque*, de *pendeloche* (XIII<sup>e</sup>), de l'ancien verbe *pendeler* “pendiller”, de *pendre*.

FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → PENDRE.

1. Bijou suspendu à une boucle d'oreille. → girandole, 2. pendant. *“Les oreilles étaient ornées de pendeloques en or travaillé”* (Balzac). »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## LE JOINT



Joint de boulangers et de charretiers

L'anneau d'or, ou « joint », symbolisait l'errance du voyage et l'attachement au compagnonnage, ainsi que les étapes franchies. Des attributs de la profession pouvaient y être suspendus.

## SIGURD PERSSON, 1964



Sigurd Persson  
Boucle d'oreille, 1964  
Argent

## MERET OPPENHEIM → X-RAY

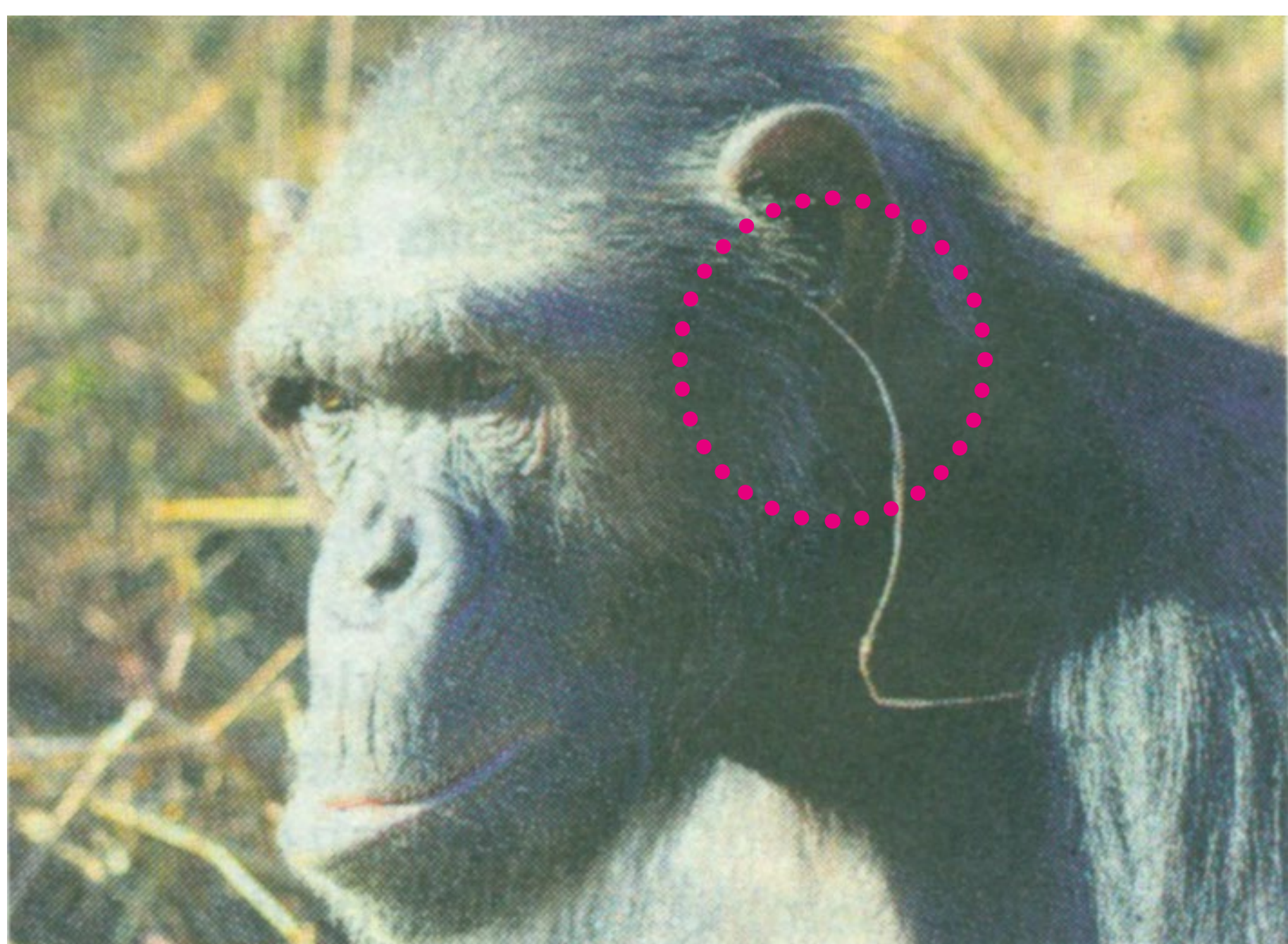


Meret Oppenheim  
*Büste Meret Oppenheim mit Ohr- und Fingerringen, 1964*  
s/w Foto mit Röntgenbild  
Die Neue Sammlung, München

## JÉRÔME GRENÈCHE → LA BRINDILLE DANS L'OREILLE DU CHIMPANZÉ

« Les chimpanzés sont-ils victimes de la mode ? En s'introduisant un brin d'herbe dans l'oreille, ces grands singes auraient inventé une pratique qui se transmet de génération en génération, alors qu'elle n'est associée à aucun but. [...] »

Selon les auteurs, l'apprentissage de ce comportement arbitraire qui perdure dans un seul groupe de chimpanzés s'inscrit dans une forme de tradition. *Toutes sortes de sous-cultures à la mode dans la culture humaine, comme le fait de porter des boucles d'oreille, pourrait s'apparenter à ce comportement "brindans-oreille", conclut Edwin van Leeuwen. »*



Le Monde, 9 juillet 2014

<https://www.lemonde.fr/sciences/article/2014/07...>

## CARINE BIZET → LE GOÛT DES AUTRES → CRÉOLES DE MAUVAISE COMPAGNIE

« [...] Parmi les derniers éternels perdants sortis de «réhab», les boucles d'oreilles créoles sont peut-être les objets les plus traîtres. Légères, en forme de hula hoop bondissant (d'ailleurs les Anglo-Saxons les appellent «hoops»), elles existent désormais en version luxe et mode - comprendre plus chères et plus difficiles à porter.

Certes, elles ont l'air inoffensif. Et, pour un peu, on leur collerait l'étiquette «intemporelles» au prétexte fallacieux que des archéologues ont déterré certains de ces anneaux sur le site d'Ur, en Mésopotamie, et ont réussi à les dater de 2 500 ans avant Jésus-Christ. Mais ce n'est pas parce qu'ils ont découvert la plus vieille «tendance» du monde qu'il faut plonger dans ce cercle vicieux. D'autant que, dans les 4 500 ans qui ont suivi, les cycles du goût ont eu le temps d'ajouter des strates de références plus ou moins glorieuses à l'histoire de ces bijoux. La plus douteuse ? Certaines fêrues d'histoire «made in Wikipédia» rappelleront que ces anneaux étaient au XVIII<sup>e</sup> siècle liés à l'esclavage, et surtout portés par les affranchies. Là, on est clairement en terrain miné, et à aucun moment ce symbolisme lourd de sens ne doit servir de prétexte à un exercice de mode [...] »

M, le magazine du Monde, 14 février 2014

<https://www.lemonde.fr/mode/article/2014/02/07...>

## CARINE BIZET → LE GOÛT DES AUTRES → FICHEZ-LUI LA PAIRE DE MONOBOUCLE !

« En mode, comme en anatomie, il existe des choses naturellement distribuées par paire qui peuvent aussi très bien fonctionner en pièce unique. C'est le cas de la monoboucle d'oreille, soit un objet solitaire, de volume souvent assez important, qui se balance au bout d'un lobe. C'est la dernière manœuvre des créateurs pour redonner un coup de neuf aux boucles d'oreilles.[...] »

M, le magazine du Monde, 28 janvier 2017

<https://www.lemonde.fr/m-mode/article/2017/01/31...>

### À VOIR

- Monika Brugger, *Passage*, installation
- Monika Brugger, *Un dé !*, boucles d'oreilles
- Monika Brugger, *Les bijoux de Pauline F.*, boucles d'oreilles

## À LIRE

- Michèle Moutashar, *Fragile*, texte critique
- Christian Alandete, *Laver son linge sale en famille*, texte critique
- Jean-Baptiste Clément, *Le Temps des cerises*, chanson

Rite de passage → maturation ou maturité sexuelle.

## BIBLIOGRAPHIE

- Séverine Auffret, « Le signifiant boucle d'oreille ou le jeu de la coquetterie », dans *Des blessures et des jeux*, Arles, Actes Sud, 2003
- Patrizia Ciambelli, « La boucle et la marque », *Terrain*, 27, septembre 1996, p. 115-130 ; [En ligne] mis en ligne le 18 juin 2007, consulté le 17 juin 2015. <http://terrain.revues.org/3389>
- Karin Göbel, Theodor Kohlmann, Heidi Müller und Konrad Vanja, *Auf's Ohr geschaut, Ohrringe aus Stadt und Land vom Klassizismus bis zur neuen Jugendkultur*, Berlin, Museums für deutsche Volkskunde, Dietrich Reimer Verlag, 1989
- Daniela Mascetti, Amanda Triossi, *Boucles d'oreilles. De l'Antiquité à nos jours*, traduit de l'anglais par Michele Hechter, Londres, Thames & Hudson, 1990
- Au sujet de la symbolique de la boucle d'oreille : Ami Ronnenberg, *Le Livre des symboles. Réflexions sur des images archétypales*, Köln, Taschen, 2011, p. 544-545.

# Michèle Moutashar

## FRAGILE

### TEXTE POUR BOUCLE D'OREILLE

Sans doute faudrait-il inventer un mot [composite bien sûr] pour parler de ces bijoux d'argent pâli ou oxydé qu'on ne saurait vraiment appeler des boucles et dont il n'est même pas sûr qu'ils soient définitivement destinés à l'oreille ; disons plutôt qu'ils viennent s'y poser un instant, éphémères, uniquement préoccupés du passage inconstant de la lumière.

Leur dimension, déjà, échappe quelque peu au genre, demi-cercles magnifiquement hors d'échelle dont on ne peut donner précisément la mesure, simplement dire qu'ils ne peuvent que s'agrandir, rejoindre l'arc des épaules, le balancier du dos, la flaque d'ombre tout autour... mais en même temps si parfaitement miniatures, de ceux pour lesquels on ferait volontiers, comme pour l'araignée, appel au microscope, de peur d'en laisser perdre la moindre goutte, à elle seule immense comme une moitié d'océan.

Sans doute est-ce cette ambiguïté d'origine qui les libère si facilement de leur point d'accrochage, pour les relier à d'autres architectures, dont elles nous renverraient l'écho. Davantage qu'aux formes, réduites pour finir à la courbe de l'essentiel, elles apparaissent sensibles à la saison, à l'heure, faisant tour à tour l'éloge du craquant des tiges ou des os irisés du bassin...

Le plus précieux consiste peut-être à nous permettre, et ce n'est pas si fréquent aujourd'hui, de penser au bijou autrement qu'à une concrétion décorative, provocante ou guerrière : dans la légèreté de ces feuilles d'argent que la lumière délie de toute profondeur, dans le cheminement changeant des minuscules vides qui suivent en toute évidence une continuelle métamorphose qui les ourle, les travaille, les amenuise ou les polit, dans ces membranes toujours un peu voilées comme le sont aussi les nervures des feuilles de saule ou des coléoptères, il y a la grâce irremplaçable de l'impalpable et de l'infime, et plus encore celle de la modestie.

Est-ce pour cela que, loin d'immobiliser le regard ou de rendre captif le corps de celui qui les porte [combien de bijoux dont on devient l'otage...], ils se posent, toujours un peu de biais, comme à l'écoute d'une très lointaine partition ?





*Fragile*

Boucle d'oreille, 1992-1996

Argent

Photo : Caroline Ollivier, Marseille



*Passage*

Installation, 2000

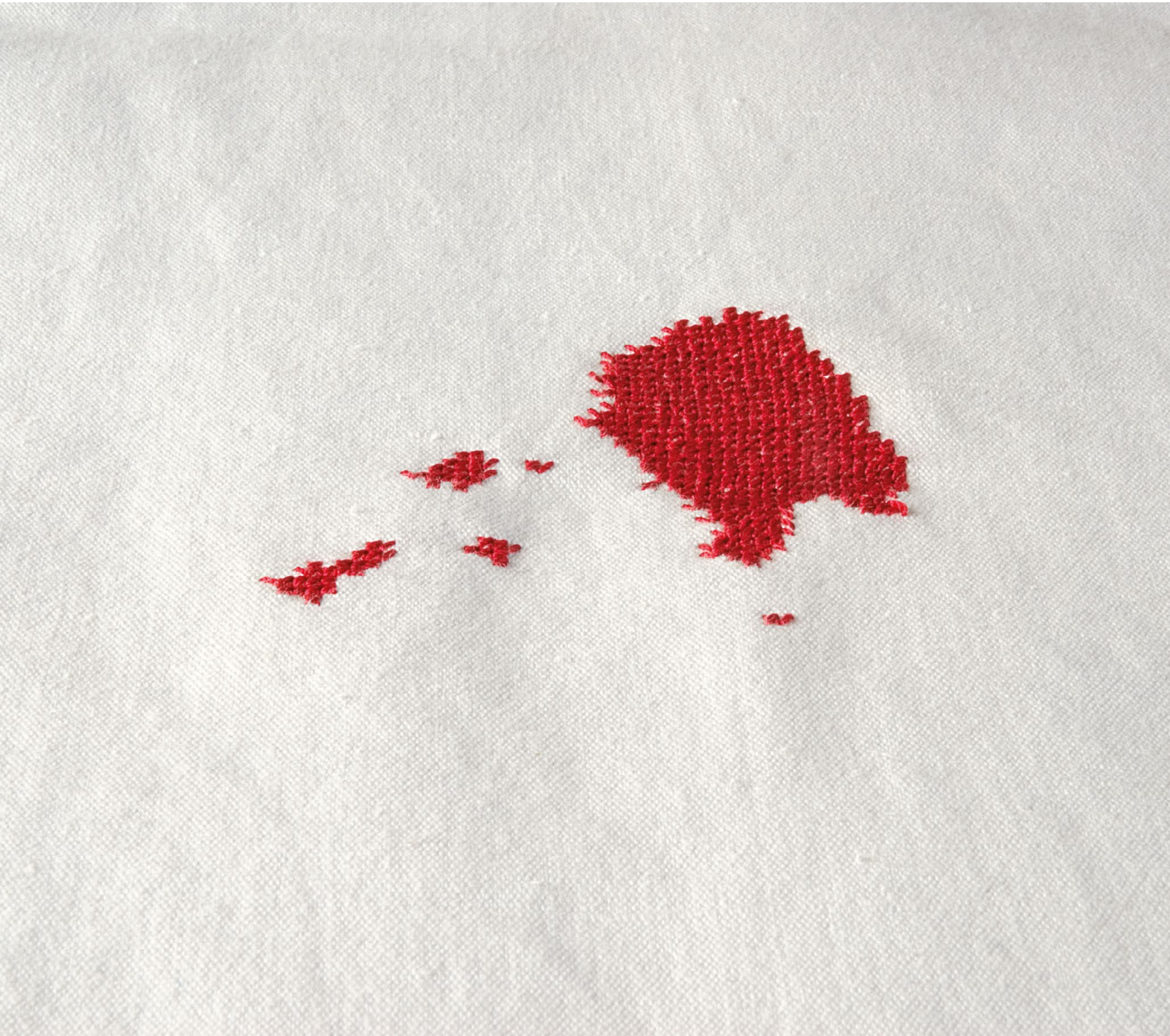
Console, coton, fil de soie ; photos retouchées  
par ordinateur, goutte de sang

37,6 x 30 cm pour la photo de gauche ; 30 x 30 cm  
pour la photo de droite

Photo : Corinne Janier, Paris









*Un dé !*

Paire de boucles d'oreilles, 2008

Dés à coudre récupérés, or

h. 3 cm env.

Photo : Corinne Janier, Paris











*Conversation avec Pauline F., 2017*

Vanity case, Das Kleine Schwarze, Robe, lin, taille 38-42

*Un dé !*, Boucles d'oreilles, dés à coudre récupérés, or, grenats

*Un dé !*, Bague, dé à coudre récupéré, or

*À fleurs des doigts*, Broche, argent, émail

61 x 40 x 10,5 cm (fermer)

Photo : Mathieu Gauchet, Paris

# B



AGRAFE • AIGUILLE • BADGE • BENJAMIN LIGNEL • POP ATELIER  
BIJOU • ENSA LIMOGES • BOUTON • BOUTON DE BRAGOU •  
PANTALON • MONA BISMARCK FOUNDATION • MUSÉE DES ARTS  
DÉCORATIFS • BROCHE • ÉPINGLE • FERMOIR • CHÂLE • CORSAGE  
• FIBULE • MONIKA BRUGGER • NID • ESTHER KNOBEL • SOUVENIR  
DE VOYAGE • OPUS INTERASILE • HERMAN HERMSEN • OTTO KÜNZLI  
• LE POINT SUISSE • MANFRED NISSELMÜLLER • PETER BAUHUIS  
• DINNIE BESEMS • MOUAMMAR KADHAFI • SUSKA MACKERT •  
ENSEIGNE • INSIGNE • BIJOU DE PLOMB • BIJOU DE PÈLERINAGE •  
ART CELTE • *GEWANDSCHLIESSE* • IRLANDE • ART ÉTRUSQUE • PEIGNE  
• ART MÉROVINGIEN • ÉPINGLE DE NOURRICE • BREXIT • ÉLECTIONS  
AMÉRICAINES • ESTHER KNOBEL • FERMAIL • *MIEDERSCHMUCK* •  
*BRUSTSCHMUCK* • NŒUD DE SÉVIGNÉ • PENT-À-COL • COSSE DE POIS •  
PIERRE PAUL RUBENS • ROGIER VAN DER WEYDEN • MORS DE CHAPE  
• MORS • PIN'S • MIREILLE COULOMB • HÉLÈNE GAGNARD • MARIE-  
LAURE HUMERY • MONIKA BRUGGER • FRIEDRICH SCHILLER

BROCHE [brɔʃ]. n.f. XIV<sup>e</sup>, ...

• I ... • I Bijou de femme  
composé d'une épingle et  
d'un fermoir, servant  
à attacher un chapeau, un  
ou à garnir un corsage  
V. Attache, fibule. • I ...

Fait par ...

## AGRAFE

« ÉTYM. 1421 ◊ de 1. a – et ancien français *graf(f)e*, du germanique *\*krappa* “crochet”

1. Attache formée d'un crochet qu'on passe dans un anneau, une boucle, une bride ; bijou servant d'agrafe, broche. [...]

3. Crampon de métal servant à relier des pierres ou assises de pierre, les claveaux d'un arc, etc., pour empêcher tout écartement.

◆ Ornement sculpté, en forme de console ou de mascarón, qui semble unir la clé d'un arc aux moulures de l'archivolte. »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## AIGUILLE

« ÉTYM. xv<sup>e</sup> ; *aguille* xii<sup>e</sup> ◊ bas latin *acucula*, diminutif de *acus* → aigu

FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → AIGRE.

1. 1. Fine tige d'acier pointue à une extrémité et percée à l'autre d'un chas où passe le fil. [...]

◆ LOC. De fil\* en aiguille. VIEUX (Disputer) *sur la pointe d'une aiguille*, sur des pointes d'aiguille, sur des détails sans importance et avec une subtilité excessive. *Chercher une aiguille dans une botte de foin, une meule de foin*, une chose impossible à trouver.

2. Par extension Aiguille à tricoter. [...]

5. Appos. *Talon\* aiguille*. »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

### À VOIR

- Monika Brugger, *Nécessaire ultime*, ustensiles
- Monika Brugger, *Goldnadel*, broche

## BADGE

« ÉTYM. xiv<sup>e</sup> ◊ mot anglais

### ■ ANGLIC.

1. FÉOD. Insigne rond porté par un chevalier et sa suite. [...]

3. Insigne, porté à la façon d'une broche, signalant l'identité de la personne qui l'arbore, dans une réunion, un service public. → RÉGIONAL **nominette**.

◆ (1966) Insigne muni d'un dessin, d'une inscription humoristique ou revendicative, porté sur un vêtement. »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*



BADGE → BENJAMIN LIGNEL



Benjamin Lignel  
Support your local jeweller  
Badges

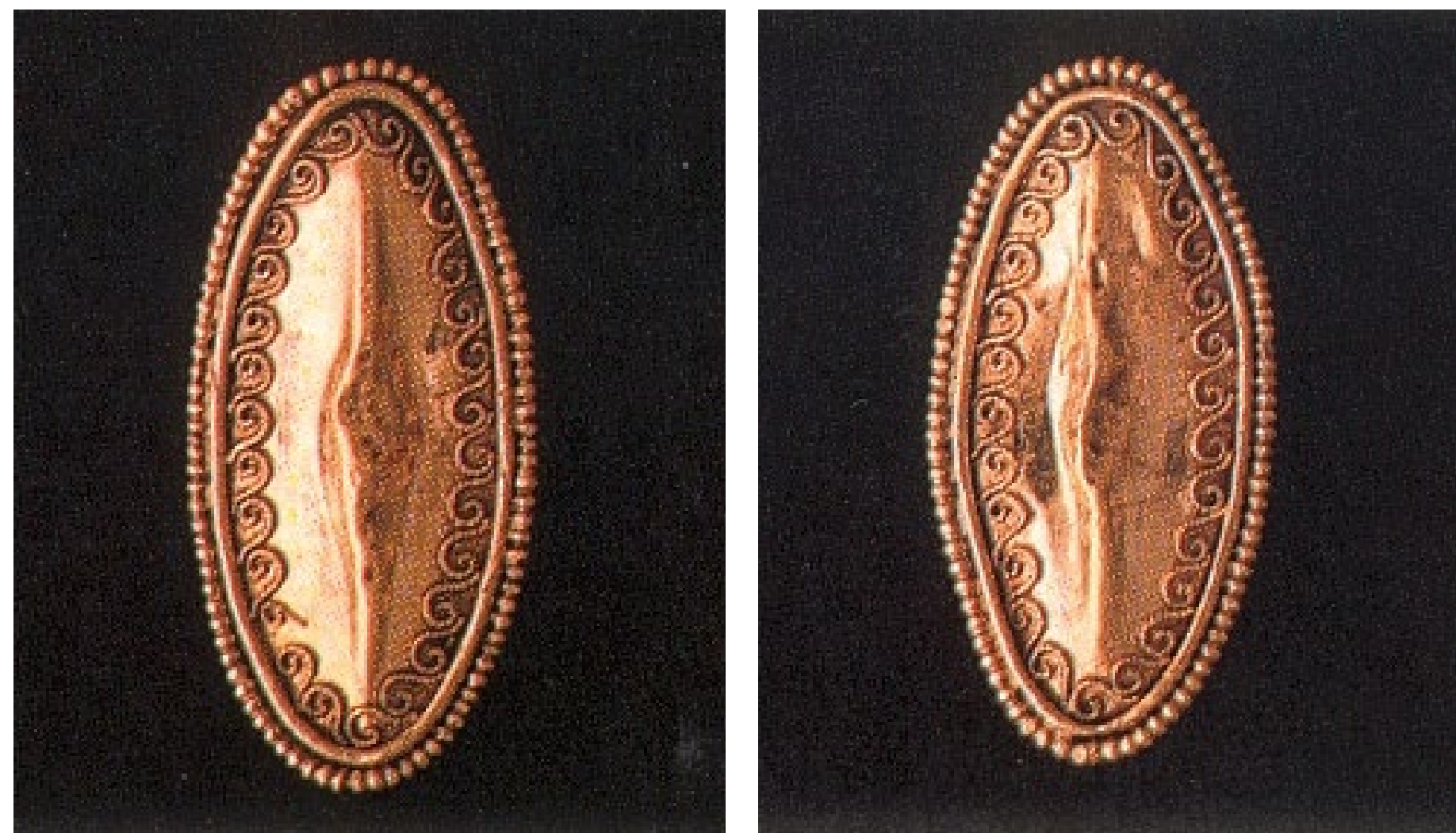
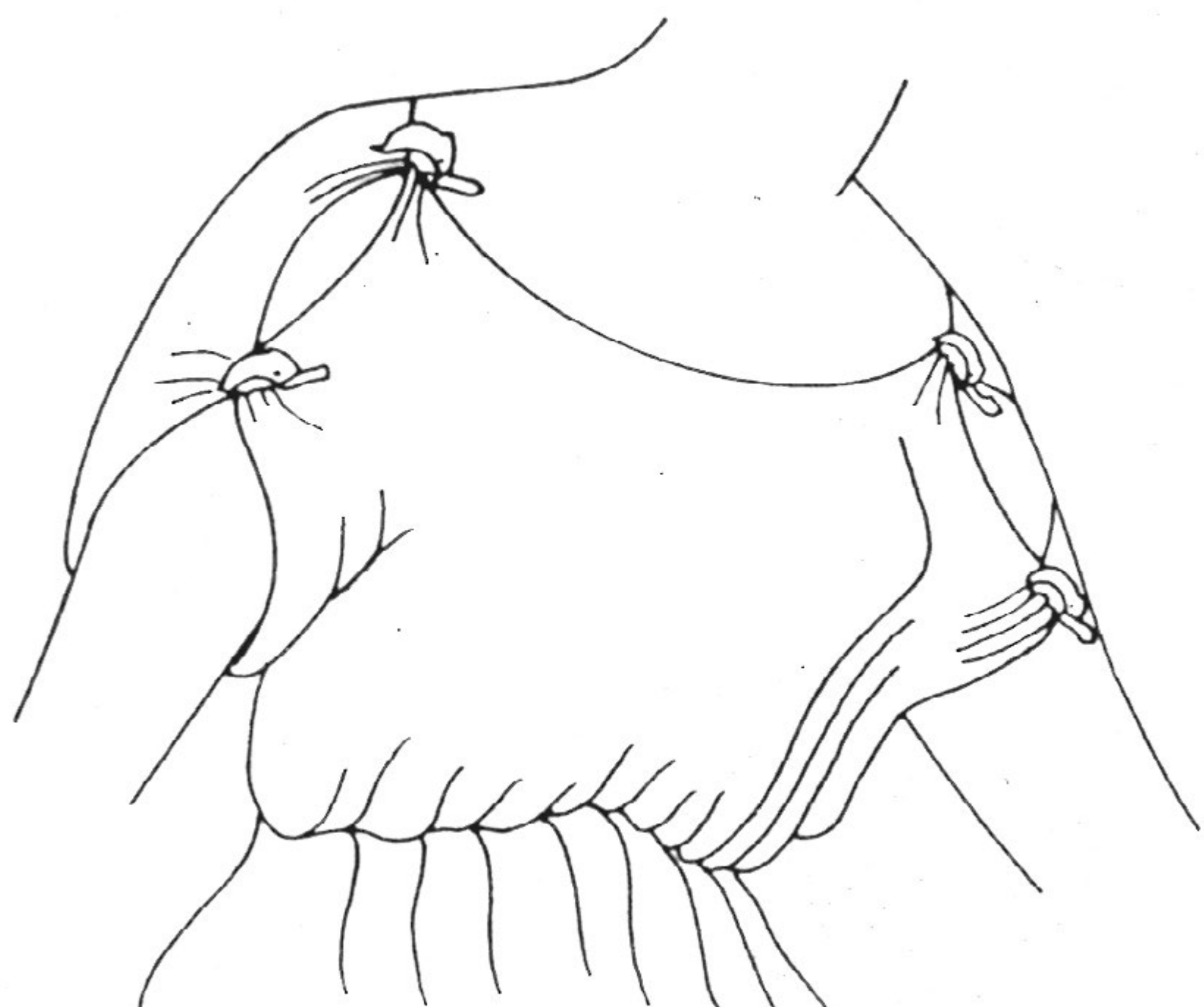
BADGE → *ALMOST FAMOUS* → POP  
ATELIER BIJOU → ENSA LIMOGES

Badge de l'inauguration du nouvel espace bijou le 6 janvier 2016, en collaboration avec Benjamin Lignel.



## BOUTON

Il fut inventé par les Grecs à l'époque hellénistique, à un moment où les tissus devenaient de plus en plus fins et légers et où les fibules restaient trop lourdes pour satisfaire un joli tomber du tissu et la vanité du porteur.



Art grec, période hellénistique  
Chiton et fibule en forme de dauphin  
Boutons en or

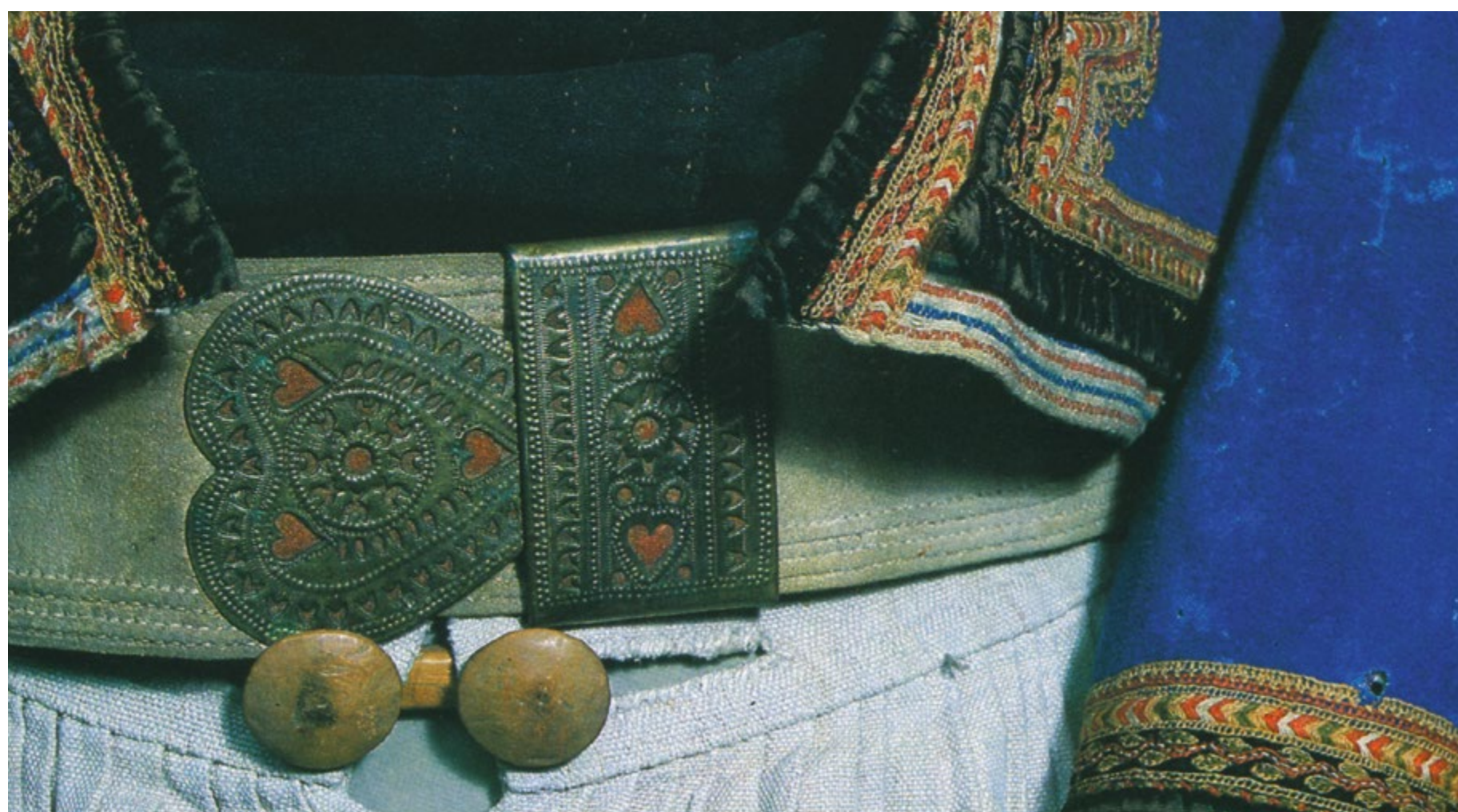
Collectif, *Les Ors hellénistiques de Tarente*, Arnoldo Mondadori Editore, 1984.

Un autre « bouton » fut inventé avec le maniérisme, le « ferret » (voir Jean Clouet, *François I<sup>er</sup>*), ou « aiguillette », porté sur les manches « à crevés » qui laissent transparaître la blancheur de la chemise du dessous, la blancheur du tissu attestant de la richesse du porteur.



Jean Clouet  
*François I<sup>er</sup>*, vers 1527  
Huile sur toile, 96 × 74 cm  
Musée du Louvre, Paris

## BOUTON DE BRAGOU → PANTALON



Le bragou est le pantalon bouffant du costume masculin breton du Finistère.

- Étonnante ressemblance avec GEWANDSCHLIESSE → FIBULE → IRLANDE, 700 AV. J.-C.

EXPOSITION → BOUTONS, PHÉNOMÈNE ARTISTIQUE, HISTORIQUE ET CULTUREL → MONA BISMARCK FOUNDATION, PARIS, 4/6-14/10/2010,

For the first time in Europe, a major international exhibition was devoted entirely to buttons as artistic, historical and cultural phenomena.

EXPOSITION → DÉBOUTONNER LA MODE → MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, PARIS, 10/2-19/7/2015

L'exposition *Déboutonner la mode* fut l'occasion de dévoiler une collection unique au monde de plus de 3000 boutons, avec une

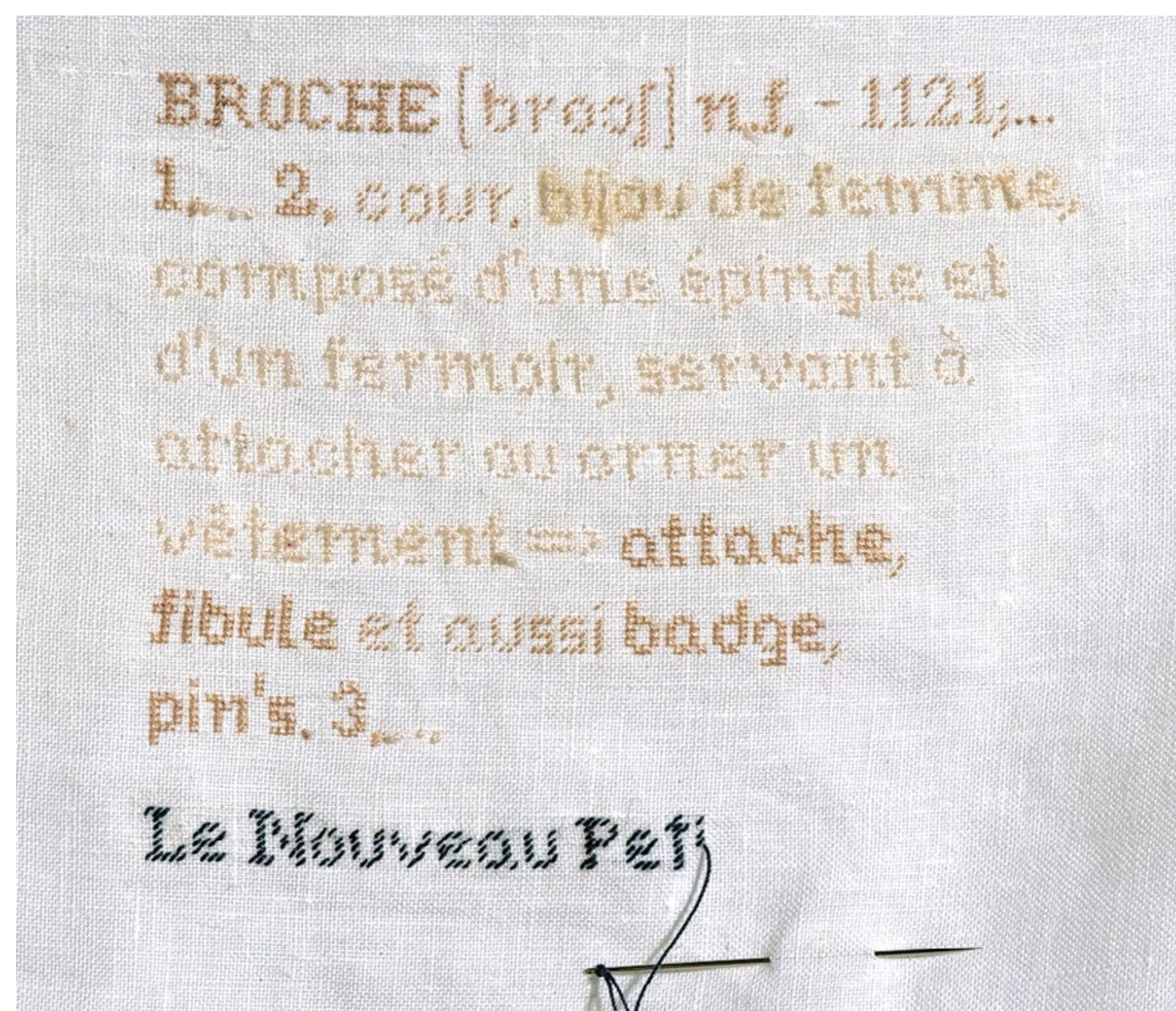
sélection de plus de 100 vêtements et accessoires de mode féminine et masculine choisis parmi les couturiers les plus emblématiques tels que Paul Poiret, Elsa Schiaparelli, Christian Dior, Jean-Paul Gaultier ou encore Patrick Kelly. Acquisée en 2012, cette collection a reçu le statut d'œuvre d'intérêt patrimonial majeur par la commission consultative des Trésors nationaux.

Commissaire : Véronique Belloir, historienne de la Mode, chargée des collections xx<sup>e</sup> siècle, Palais Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris.

## BROCHE

« (xive ; brouque, xiie ; lat. pop. °brocca, fém. substantivé de broccus "saillant") [...] Bijou de femme, composé d'une épingle et d'un fermoir, servant à attacher un châle, un col, garnir un corsage. V. Attache, fibule. »

*Le Petit Robert de la langue française, 1967*

MONIKA BRUGGER → INSÉPARABLE  
→ BROCHE, VERSION 1996

Monika Brugger

*Inséparable*, broche, 1996

Lin, fil de soie, point de croix, broderie, 8,7 x 10 cm, détail de l'installation *Suisse*, 2001, collection Fondation bernoise des arts appliqués, Bern (CH)

Texte du *Nouveau Petit Robert* de 1996, date où le mot « corsage » fut remplacé par le mot « vêtement ». À partir de cette date, il n'est plus de mise de « garnir », mais d'« orner » celui-ci. À cette date furent aussi ajoutés les mots « badge » et « pin's ». Mais la broche reste un bijou pour la femme !

## BROCHE

« **B.**– [L'obj. est muni d'une tige] BIJOUT. Bijou muni d'une épingle servant à assujettir ou à orner un vêtement. *Une broche en forme d'étoile de mer, qui semble un bijou en sucre* (E. ET J. DE GONCOURT, *Journal*, 1865, p. 177). »

<http://www.cnrtl.fr/definition/broche#>

### À VOIR

- Monika Brugger, *Fragile*, broche
- Monika Brugger, *Fragile*, anneau de fixation
- Monika Brugger, *Silence*, broche
- Monika Brugger, *Lumière*, broche
- Monika Brugger, *Le(s) petit(s) robert(s) ou l'atelier de la bijoutière*, installation

NID → SOUVENIR DE VOYAGE → OÙ ?  
→ 2000

MONIKA BRUGGER → NIDS, 2003  
→ ANNEAU DE FIXATION







Monika Brugger  
Broches, 1998-2000  
Argent, or fin

MONIKA BRUGGER → SANS TITRE  
→ ANNEAU DE FIXATION



Monika Brugger  
Broche  
Argent  
Photo : Bernard Moschini, Nîmes

**BROSCHE** fem., -, -n

ovales, längliches oder rundes Schmuckstück zum Anstecken an ein Kleid

*eine Brosche aus Gold, Silber, Bronze.*

*eine Brosche aus Gold, Silber, Bronze*

*eine mit Brillanten besetzte Brosche*

*eine Brosche mit einem besonderen Sicherheitsverschluss*

*eine Brosche tragen, anstecken*

*die Brosche ist aufgegangen*

Brosche 'Schmucknadel', im Dt. seit dem 19. Jh. bezeugt, anfänglich in der Form *Broche*, eine Übernahme von frz. *broche* '(Schmuck)nadel', auch 'Bratspieß, Pfriem'. (In keinem direkten Zusammenhang damit steht mhd. *bratsche* 'Brosche', eine frühere Entlehnung aus afrz. *broche*.) Frz. *broche* geht auf das Adjektiv lat. *brocc(h)us* 'hervorstehend' (von den Zähnen der Tiere) zurück, das kelt. Ursprungs ist und im Galloroman. in substantivierter Form weiterlebt, bes. als Fem. (*brocca*) zur Bezeichnung spitzer Gegenstände und Geräte. Von frz. *broche* abgeleitet sind frz. *brocher* 'aufspießen, (mit Stichen) heften' und *brochure*, woraus dt. Broschüre und broschieren entlehnt werden (s. d.). Das substantivierte Mask. lat. *broccus* setzt sich fort in ital. *brocco* 'Sproß, Zweig, Dorn' und, davon abgeleitet, ital. *broccare* 'mit Gold- oder Silberfäden durchweben', wovon *Brokat* (s. d.) entlehnt ist.

**Dazu**

- Brillantbrosche, Diamantbrosche, Goldbrosche, Granatbrosche, Korallenbrosche, Mosaikbrosche, Silberbrosche

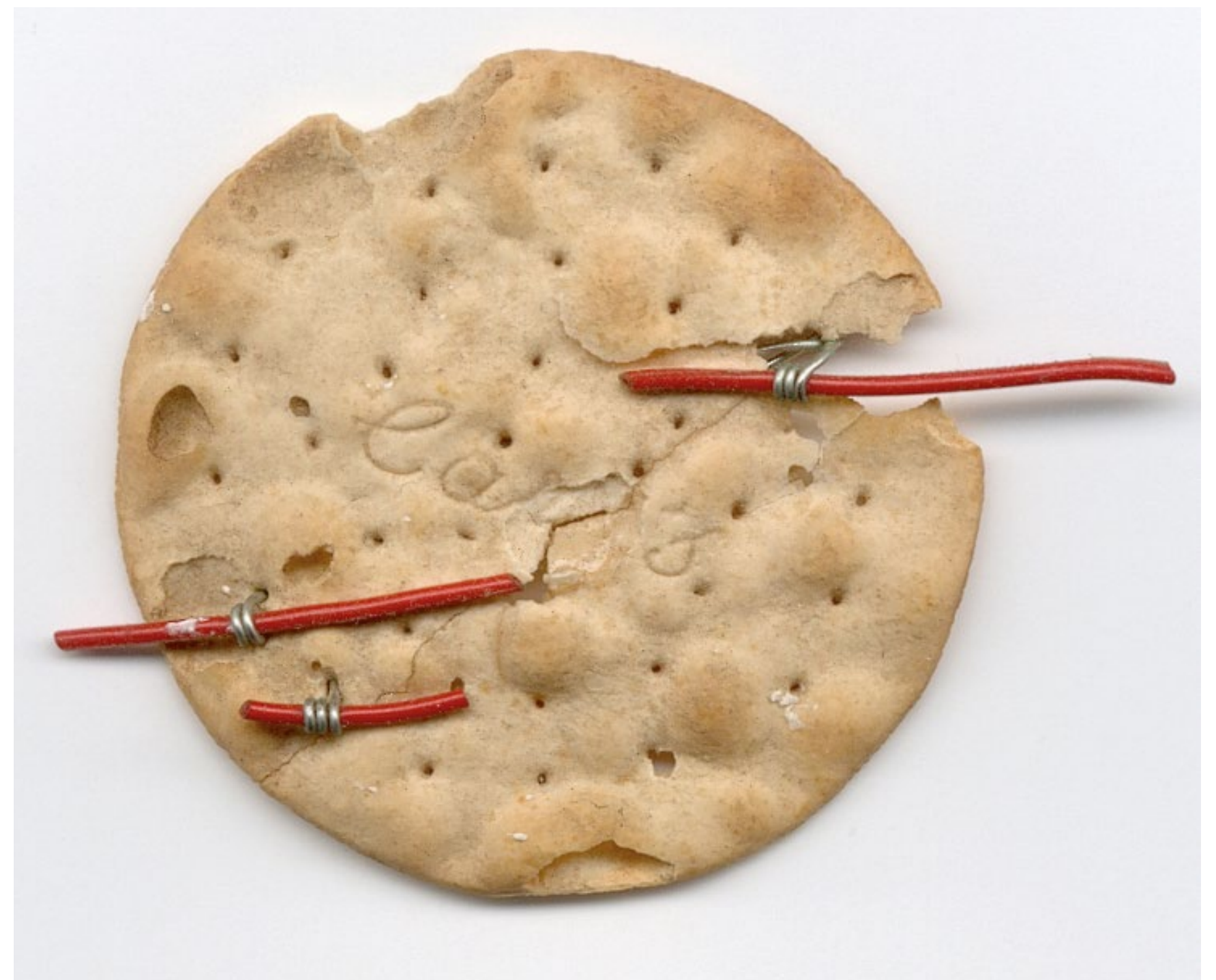
Synonymgruppe: Amulett, Anhänger, Brosche, Schmuckanhänger, kleines Schmuckstück

Oberbegriffe: Geschmeide, Juwelierwaren, Pretiosen, Preziosen, Schmuck

**BROCHE** → MONIKA BRUGGER

→ MAQUETTE → KÖLN, 1992

→ WORKSHOP AVEC ESTHER KNOBEL

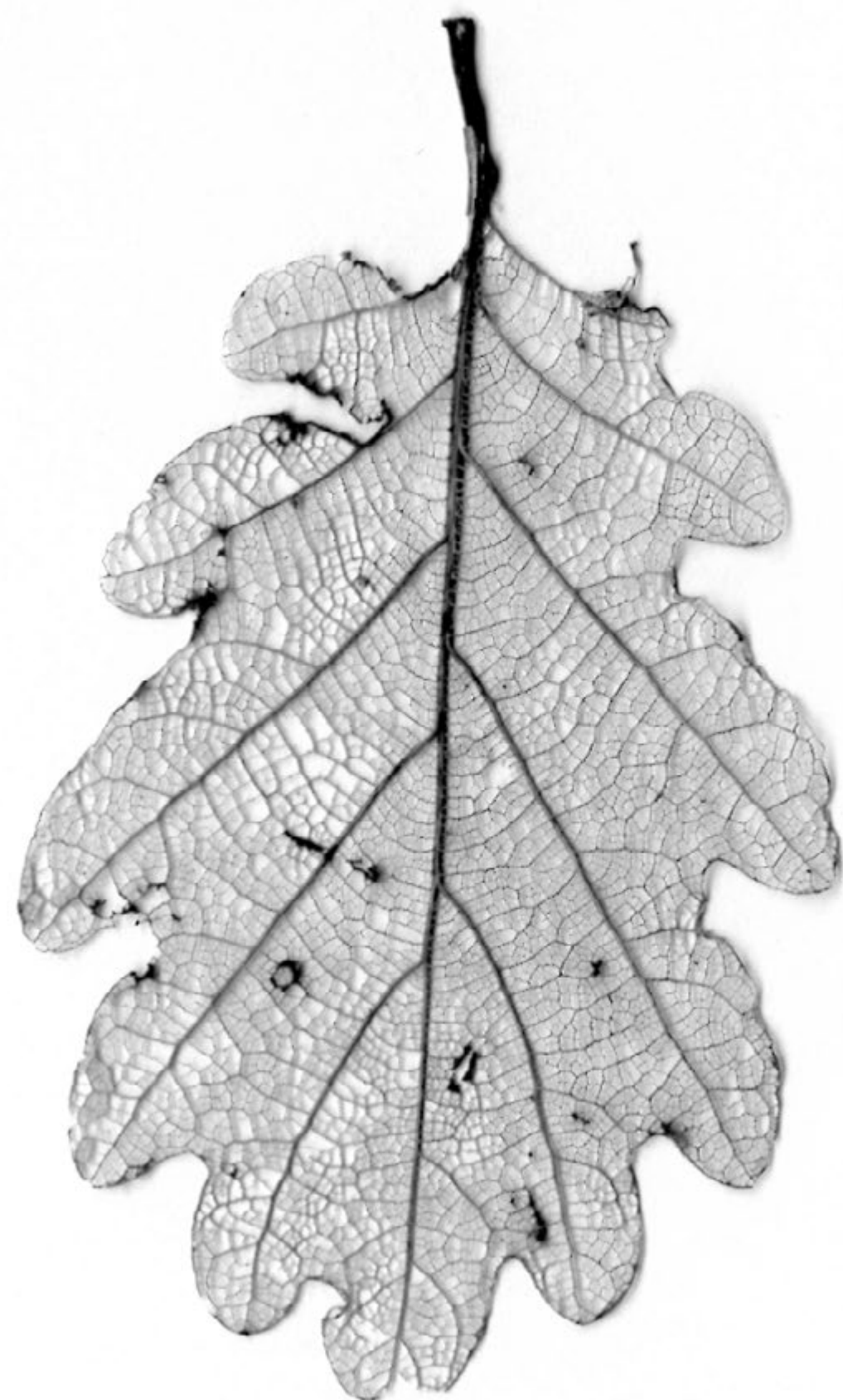


Monika Brugger

Broche

Biscuit salé, fil de fer, plastique

ø 5 cm

**FEUILLE** → SOUVENIR DE VOYAGE, 1994

## OPUS INTERASILE



Bracelets

Fin du IV<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., Tartus, Syrie

Or, ø 10 cm, 141 g

L'inscription grecque de la bande centrale signifie :  
*Utilise-le avec joie durant toute ta vie.*

Antikensammlung, Berlin

Maren Eichhorn-Johannsen, Adelheid Rasche (dir.),  
*25 000 Years of Jewelry*, Prestel, Staatliche Museen zu  
Berlin, München, 2013, p. 102.

HERMAN HERMSEN → *FROM THE SURFACE*  
→ 1992



Herman Hermsen

*From the Surface*

Broche, 1992

Or

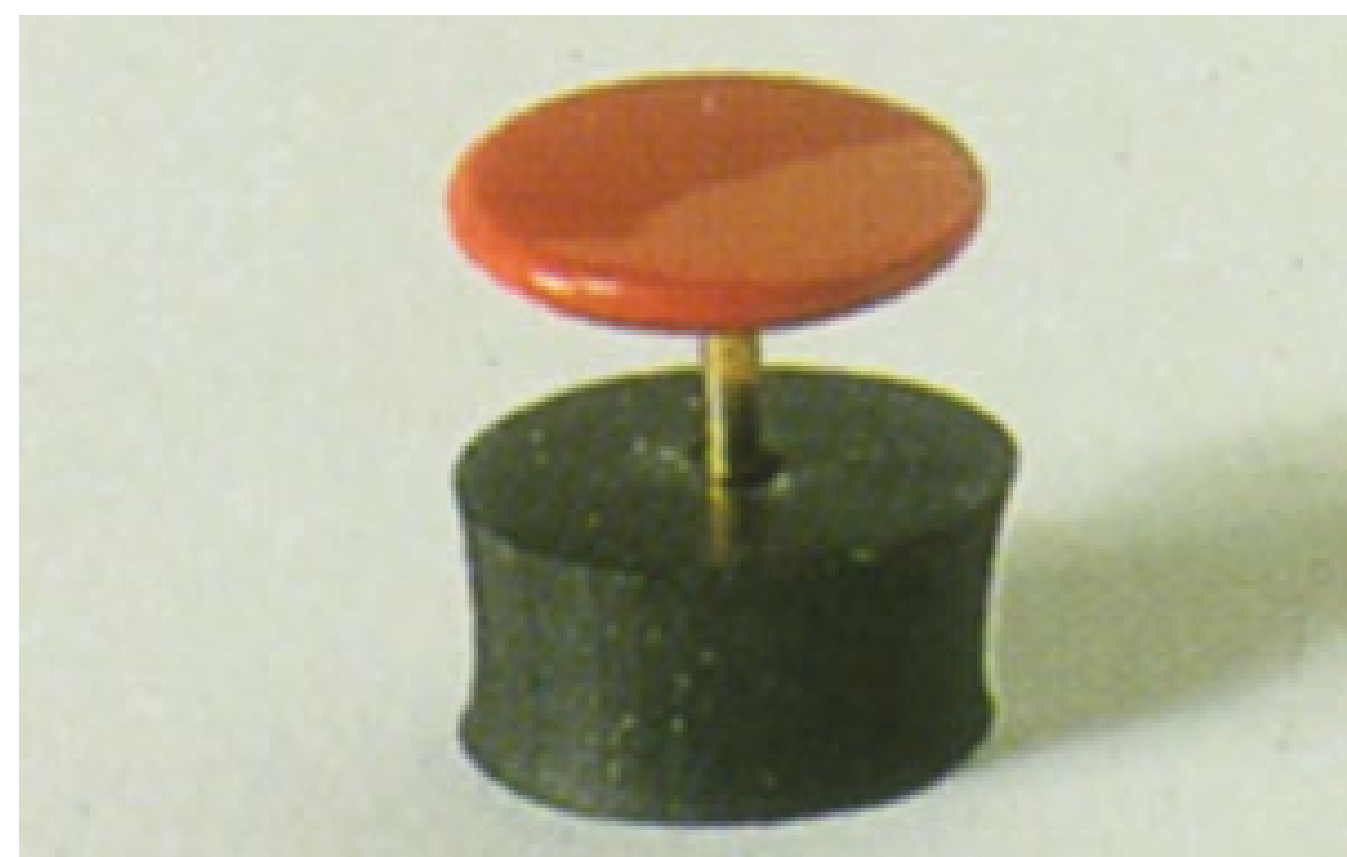
OTTO KÜNZLI → *DER ROTE PUNKT* → 1980

Künzli construit ses « bijoux » à partir des métaphores proposées en relation à des milieux culturels ou sociaux très divers et réalise des bijoux aux qualités analytiques et poétiques.

L'acquisition d'une œuvre d'art est, de façon conventionnelle, signalée par l'apposition d'un point rouge. Celui-ci, « apposé » sur

le corps humain, devient une déclaration, un stigmat, une marque de droit, de puissance, d'appropriation ; un signal fort adressé aux autres.

Avec le *Point rouge*, comme dans nombre de ses œuvres, Otto Künzli adopte une attitude contemporaine à travers sa posture critique, en même temps qu'il garde une grande sensibilité à la tradition. À travers ses pièces ou installations, toujours composées autour des bijoux, il questionne les frontières entre les genres, montre et détruit parfois les conventions avec leurs attitudes arbitraires et contraignantes.



Otto Künzli

Broche

ø 1 cm

MONIKA BRUGGER → *LE POINT SUISSE*



Monika Brugger

Détail de l'installation *Suisse*

Lin, fil de soie, broderie, ø 1 cm

À VOIR

• [Monika Brugger, La Suisse, installation](#)

## À LIRE

- Monika Brugger, *Le bijou, espace ouvert à l'investigation créatrice*, texte d'étude et de recherche
- Monika Brugger, *Schön* texte de catalogue d'exposition
- Mireille Coulomb, *Broche*, texte critique
- Hélène Gagnard, *Où est passée ma broche ?*, texte critique
- Marie-Laure Humery, *Entre deux*, texte critique
- Yves Sabourin, *Du métal au textile, de l'argent au lin*, texte critique

## MANFRED NISSELMÜLLER

→ MAGNÉTOPHONE DE POCHE



Manfred Nisslmüller

*Magnétophone de poche*, 1984

8 cassettes, édition 6/6

*Brosche, Brosche...*, *Bruit*, *Aboiement*, *Die Augen...*, *Die Nasen...*, *Son de cloches*, *Lärm... Lärm*Musique : *Vögel am Bach*

L'audible remplace le visible. *Taschenrecorder* fait suite aux réflexions autour du bijou « *non-objektive* » (à traduire par bijou « sans corps » ou bijou « sans forme matérielle »). On entend très bas le mot *Brosche* (« broche » en français), en continu. La broche est le bijou le plus abusé selon M. Nisslmüller, car l'alibi – l'aiguille –, permet à tout bijou de

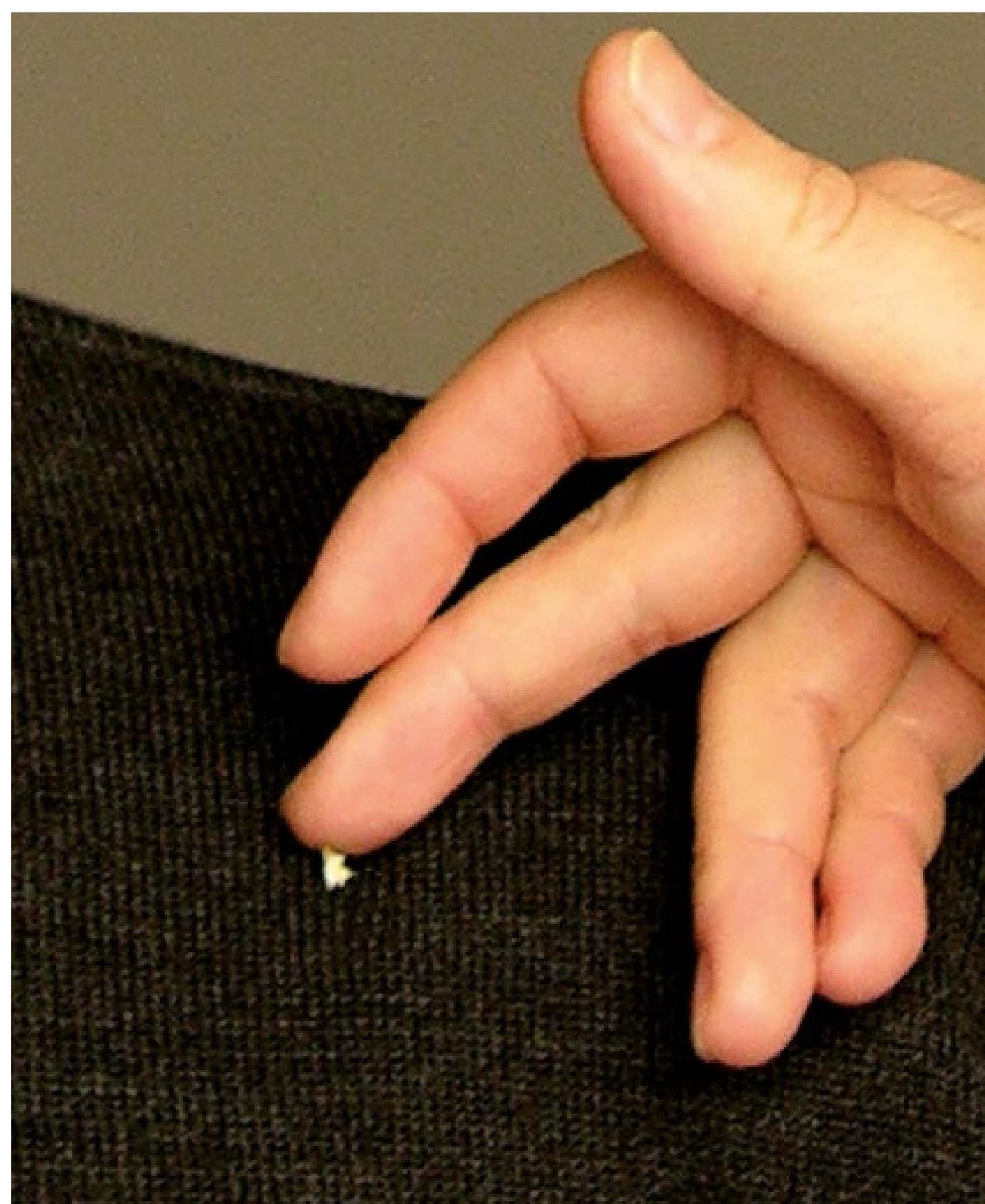
devenir une broche. Ce travail de 1984 – à ranger peut-être parmi les ready-made – constitue une perturbation à plusieurs niveaux : dérangement auditif et mise en question de la fabrication, donc de la tradition encore fortement défendue par les orfèvres, même contemporains.

## À LIRE

- Monika Brugger, *Broche without object of Manfred Nisslmüller*, texte critique

PETER BAUHUIS → FUSSEL, 2003

Peter Bauhuis a signé ce qui est sûrement la plus petite broche du monde. Elle provoque un geste plus tôt attentif et délicat avant de nous laisser apprécier l'humour de son auteur, qui parvient à déjouer la mode du bijou tape-à-l'œil et cette mode de la très grande broche, ou, comme disent les Américains, la *sculpture to wear*.





Peter Bauhuis  
Fussel, 2003  
Broche  
Argent, or  
ø max. 0,5 cm

## DINNIE BESEMS → COCCINELZIDAE, VERS 1996

Ce bijou, le bijou du mois de mai, est composé d'une bouteille évoquant le parfum le plus connu, *la référence même du parfum*.

« Il suffit de mettre une goutte de parfum à l'endroit où on veut se faire embrasser », disait Coco Chanel. La cible visée est une coccinelle mâle. Il suffit alors d'attendre cet animal au cœur sentimental et à la présence éphémère : il se posera là jusqu'à l'évaporation de la phéromone.

*Coccinelzidae* est un bijou aux enjeux renouvelés. Bijou sentimental, peut-être bijou souvenir des petites filles qui portaient ces bagues au chaton de petite coccinelle !

Monika Brugger, *De la marque corporelle au bijou contemporain, espace ouvert à l'investigation créatrice*, Bibliothèque Forney, Paris, 2013.



Dinnie Besems  
*Coccinelzidae (Coccinellida)*, vers 1996, verre, liquide

## MOUAMMAR KADHAFI → BROCHE



En bas : Nicolas Sarkozy et Mouammar Kadhafi, à Tripoli, le 25 juillet 2007. PATRICK KOVARIK/AFP

*Le Monde*, 4 novembre 2016

### À VOIR

• Travail de Suska Mackert

## ENSEIGNE → INSIGNE → BIJOU DE PLOMB → BIJOU DE PÈLERINAGE → BIJOU PORTÉ AU CHAPEAU → BADGE

« Le "badge" est un emblème qui représente, par un animal, une plante ou un objet, un roi, un prince ou tout autre individu. Il apparaît dans la deuxième moitié du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, notamment sous forme de broches appelées : enseignes. Le *badge* sert d'ornement vestimentaire mais aussi de marque d'identité que son propriétaire appose sur ses effets personnels. C'est en ce sens que l'on peut

dire que le rôle du *badge* est à la fois utile et agréable. Son caractère utilitaire s'accroît avec l'apparition d'événements sociaux et politiques : les livrées et les conflits. Lors des livrées, le badge, essentiellement sous forme d'enseignes de plomb et d'étain, était diffusé par les princes auprès des membres de leur maison. Durant les conflits entre les Armagnacs et les Bourguignons en France, puis ceux entre les York et les Lancastre en Angleterre, les enseignes servaient à la fois de signes de reconnaissance, de ralliement et de passe-droits. Reposant sur des chroniques contemporaines, mais surtout sur l'examen de véritables enseignes découvertes lors de fouilles archéologiques en France et en Angleterre, cette étude montre combien ces petits objets ont joué un rôle important, notamment lors des derniers conflits de la guerre de Cent Ans ».

Denis Bruna, « De l'agréable à l'utile. Le bijou emblématique à la fin du Moyen Âge », dans *Revue historique*, Paris, PUF, 1999, p. 22.

## BIJOU DE PLOMB

Nés au cours du XII<sup>e</sup> siècle, ces petites enseignes de plomb étaient initialement des souvenirs rapportés de lieux de pèlerinage (Saint-Jacques-de-Compostelle, Rome, Jérusalem, Mont-Saint-Michel, etc.), avant de se diversifier, dès le XIV<sup>e</sup> siècle, pour devenir des insignes profanes, emblèmes politiques, commémoratifs, érotiques, fantastiques, corporatifs. « Il est acquis que le bijou de plomb, qu'il soit de pèlerinage, de livrée, politique ou commémoratif, n'était pas un accessoire utilitaire du costume ; même si ce dernier était son support privilégié. Fait pour être cousu ou épinglé sur la besace, le surcot ou le couvre-chef, il se devait d'être apparent. Il est un signe, par conséquent un objet bel et bien visible car il devait clamer l'identité de son porteur. Par lui, l'homme anonyme de-

venait pèlerin, fidèle serviteur de son prince, membre d'une fraction politique ou participant à un événement ».

Denis Bruna, *Saints et diables au chapeau. Bijoux oubliés du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2007, p. 60.



« Durant les conflits entre Armagnacs et Bourguignons, ce petit dauphin de plomb et d'étain était sans doute arboré comme signe de reconnaissance par les membres du parti du dauphin, le futur Charles VII. » (Denis Bruna, *op. cit.*, p. 69.)

Ø 40 mm

Musée national du Moyen Âge, Paris

Depuis le déclin du paganisme au IV<sup>e</sup> siècle, l'Antiquité a survécu dans la culture et dans l'art médiéval. Le sexe, phallus, apparaît comme un élément essentiel de la vie, montré sans pudeur, voire avec une déconcertante familiarité. Plus surprenant encore, dans le Moyen Âge chrétien figurent de très nombreuses enseignes représentant des phallus (bipèdes, ailés, dotés de clochettes), ou des vulves pourvues de bras, de jambes et arborant les attributs du pèlerin médiéval.

Pourvus d'un moyen de fixation permettant de les accrocher au vêtement au même titre que les enseignes rapportées des sanctuaires, ces objets étaient vraisemblablement visibles sur la cape ou le couvre-chef. Leur usage se situe entre la fin du XIV<sup>e</sup> siècle et le début du siècle suivant.

L'étonnante parenté entre les motifs sexuels figurant sur les enseignes médiévales et ceux figurant sur les amulettes antiques révèle des fonctions communes entre ces objets séparés par plus d'un millénaire. Ils peuvent être des amulettes servant à éloigner le mauvais œil, ou encore des témoignages de cultes voués à la fécondité. À Rome, à la fin de l'Empire, les motifs sexuels, et plus encore celui du phallus oiseau<sup>1</sup> et bipède, sont souvent reproduits sur les murs des édifices publics et privés, ainsi que sur un grand nombre d'objets de la vie quotidienne, tels les pendentifs, les broches épinglées sur les vêtements des enfants et les *tintinnabula* que l'on pendait à l'entrée des maisons et des boutiques.

Leur utilisation fréquente était due au pouvoir apotropaïque – qui éloigne le mauvais sort – accordé au phallus. On les appelait aussi *fascinum*, un mot issu de *fas*, qui signifie « favorable », « propice », si bien que le phallus était vu comme un talisman favorisant la fécondité, la prospérité, le bonheur, et était supposé éloigner le mauvais sort.

<sup>1</sup> Depuis la Rome antique, le phallus est l'attribut de Priape, cette malformation congénitale de ce fils de Dionysos et d'Aphrodite valut à ce dieu d'être le protecteur des jardins, de la fécondité et des générations.



h. 3,3 cm

Collection H.J.E. van Beuningen Cothen (Pays-Bas)

« Ce phallus bipède est surmonté d'un personnage tenant une banderole portant les mots *De Selde*, signifiant "bonne chance". Il s'agit d'un exemple éloquent du pouvoir protecteur du phallus dans le monde médiéval ».



h. 5 cm

Musée des arts décoratifs, Paris

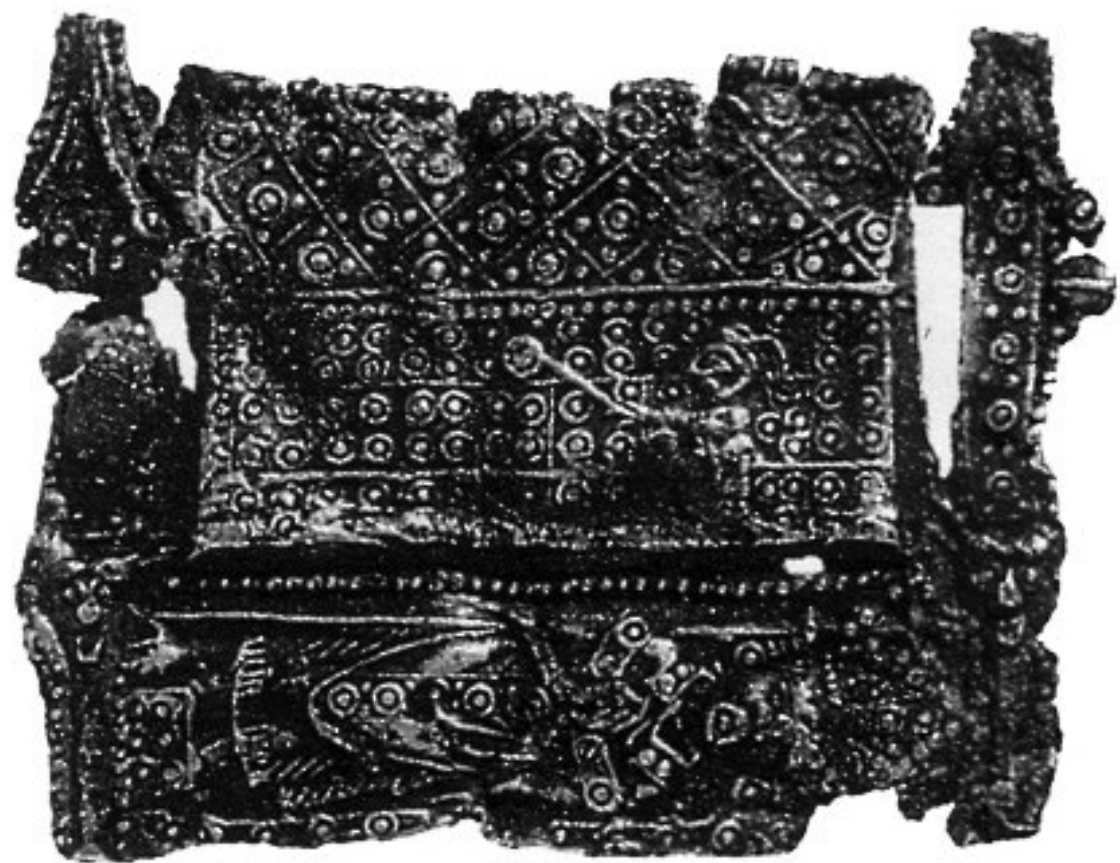
« Enseigne montrant une vulve anthropomorphe portant les principaux attributs du pèlerin médiéval : bâton, chapelet et chapeau. Aquis sans doute dans un sanctuaire, dans l'espoir de trouver un mari ou de guérir d'une stérilité. » (*Ibid.*, p. 158.)

Ami Ronnenberg, *Le Livre des symboles. Réflexions sur des images archétypales*, Köln, Taschen, 2011, p. 406-409.

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 746-747.

## BIJOU DE PÈLERINAGE

Vendus sur les différents lieux de pèlerinage, les bijoux de pèlerinage étaient achetés en guise de preuves du chemin accompli. Ils assumaient également les fonctions originellement dévolues aux saints : ces enseignes pouvaient guérir, ramener à la vie, protéger aussi bien le pèlerin que son entourage.



#### BIBLIOGRAPHIE

- Denis Bruna, « De l'agréable à l'utile. Le bijou emblématique à la fin du Moyen Âge », dans *Revue historique*, Paris, PUF, 1999 p. 3-22
- Denis Bruna, *Saints et diables au chapeau. Bijoux oubliés du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2007
- Hugh Tait, *7 000 years of jewellery*, Londres, British Museum Press, new edition, 2005

#### BIJOU PORTÉ AU CHAPEAU



Alessandro Bonvicino Moretto, dit Moretto di Brescia  
*Portrait d'un gentilhomme* (détail), 1526  
National Gallery, Londres



Simon Gaudin, Paris, 1538  
h. 4,5 cm ; l. 5 cm  
Or, émail (translucide)  
Bibliothèque nationale, Paris

Enseigne ovale, à quatre anneaux de fixation, encadrée d'un demi-jonc émaillé de mauvesques. Sur un fond d'or guilloché émaillé d'émaux translucides se déroule une scène de bataille, de nuit, au clair de lune, en bord de mer, avec un bateau en arrière-plan, et un enchevêtrement de cavaliers au premier (bataille d'Actium ?).

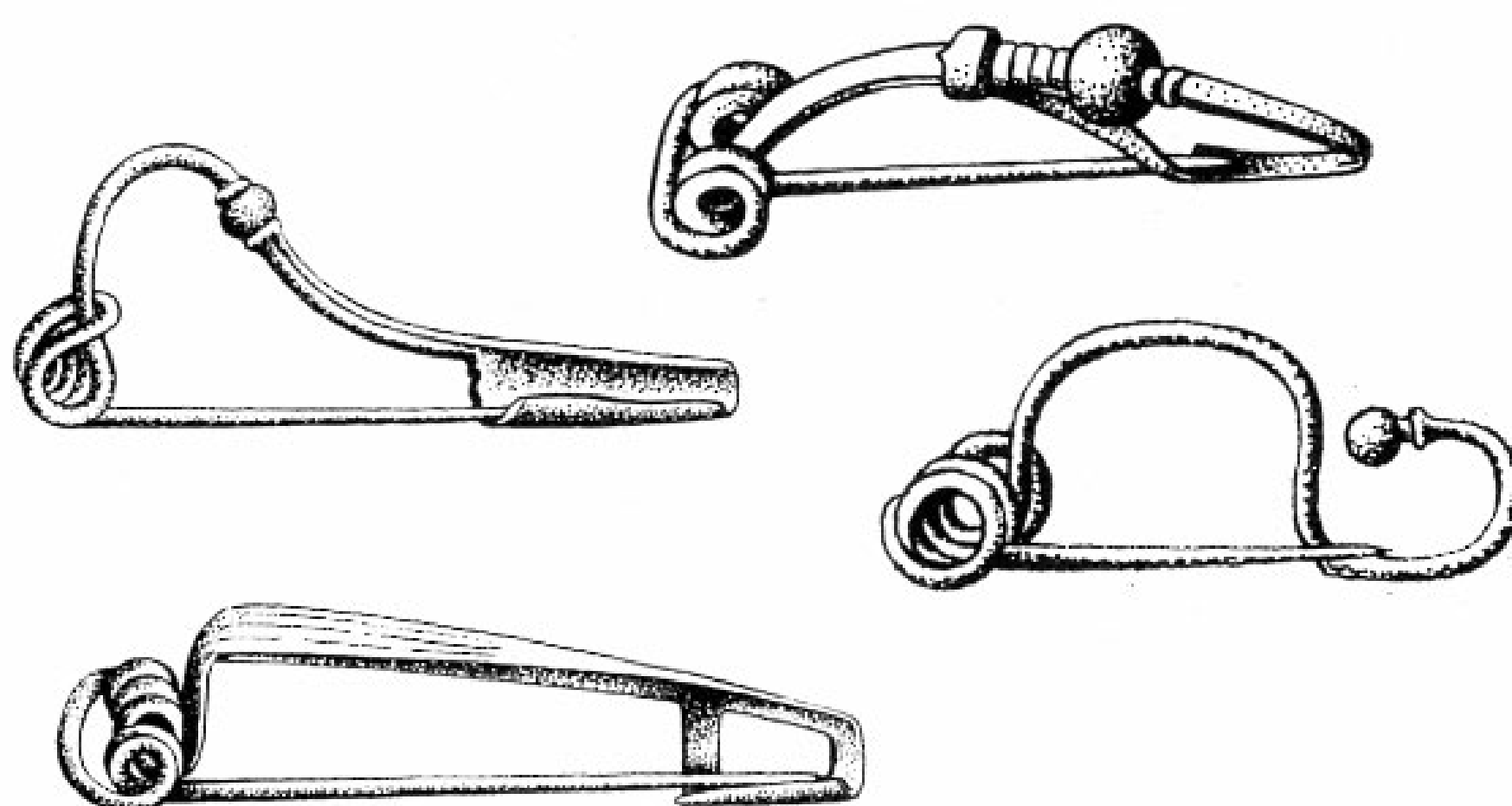
#### FIBULE

« ÉTYM. 1530 ◊ latin *fibula*

■ Agrafe, broche antique pour retenir les extrémités d'un vêtement. »

*Le Petit Robert de la langue française*, 2016

#### ART CELTE → FIBULE



Fibules des périodes de La Tène I, II, III



GEWANDSCHLIESSE → FIBULE → IRLANDE,  
700 AV. J.-C.



Or, Schmuckmuseum, Pforzheim

ART ÉTRUSQUE → FIBULE EN FORME DE  
PEIGNE

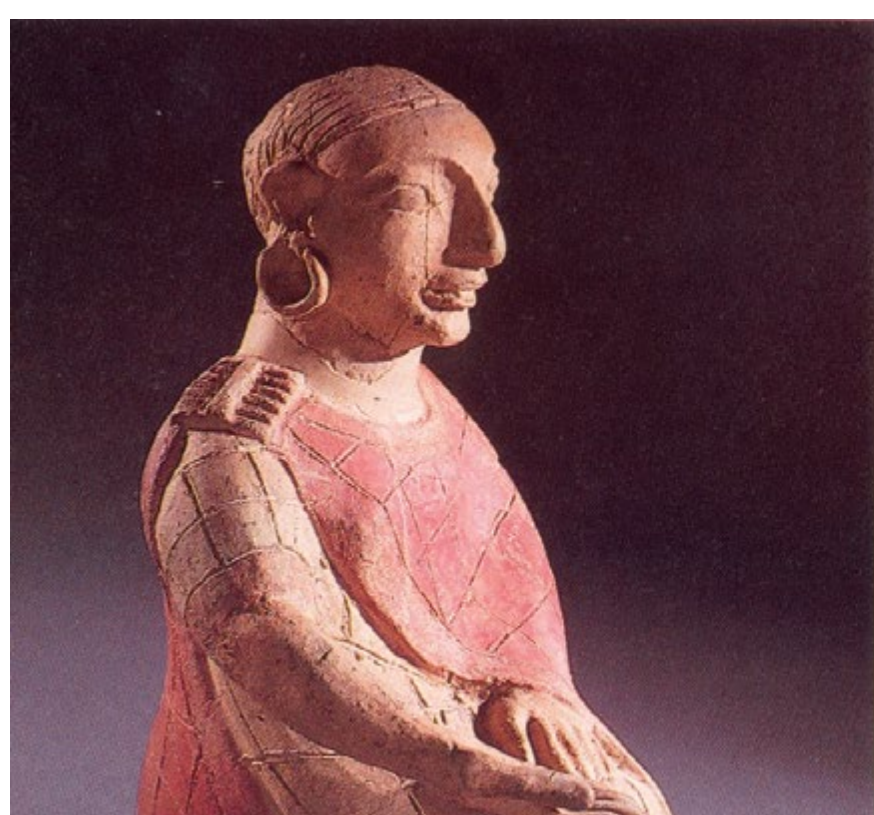


Figure en terracotta  
Or. l. 12,4 cm  
British Museum, Londres

ART MÉROVINGIEN → LES  
MÉROVINGIENS (481-751) → FIBULE  
→ FIBULE EN FORME DE DISQUE



vii<sup>e</sup> siècle, Charney (Saône-et-Loire)  
Or, grenat, verre cloisonné, camée  
ø 5,5 cm  
Musée des antiquités nationales, Saint-Germain-en-Laye

La forme circulaire de ces fibules porte l'influence des régions de l'Est, hellénistique notamment. De manière aussi mystérieuse que la mode en était venue, elle avait disparu. Sans doute à cause du diktat de la mode ou de l'abandon du costume germanique pour l'adoption d'une mode d'influence romaine.

Composées de grenat almandin probablement importé de Bohême, d'améthystes et de verre de couleurs variées, le tout était serti dans une résille aux cloisons métalliques (or, argent, parfois même bronze) et soudé sur une platine du même métal. Entre la mince plaquette de grenat et le métal, l'orfèvre déposait un ciment surmonté d'un pailion, feuille de métal précieux d'argent ou d'or parfois estampée ou gaufrée, obtenu vraisemblablement par application sur une matrice en bronze ou de pierre et destiné à réfléchir la lumière.

Chez les « tribus germaniques » existe une variation de fibule à disque de taille importante avec des décors en filigrane, parfois agrémentés de granules, avec des battes distribuées symétriquement sur la surface du cercle. Les battes pouvaient être de forme ronde, carrée, rectangulaire, ovale et triangulaire. Le centre de ces fibules était toujours mis en valeur, comme sur notre exemple, par une gemme représentant un guerrier « germanique » paraissant taillé maladroitement !

Les lieux de fabrication se situaient dans les régions du Rhin, l'un des centres les plus importants se trouvant probablement autour de Neuwied. Entre 520 et 580 furent réalisées 85 000 broches en grenats, et 236 pièces dans les six ateliers attestés.

Ces fibules étaient portées seules, contrairement aux fibules ansées portées par paires.

ÉPINGLE DE NOURRICE → SAFETY PIN  
→ ÉLECTIONS AMÉRICAINES, 2016

Pourquoi le port de l'épingle à nourrice explose depuis l'élection de Trump

<https://www.nouvelobs.com/monde/...>



ESTHER KNOBEL → FIBULE CONTEMPORAINE



Esther Knobel  
*Warriors*, 1983  
15 cm  
Fer-blanc, peinture

FERMAIL

« ÉTYM. XII<sup>e</sup>  $\diamond$  *de fermer*

FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → FERMER

■ VIEUX ou ARCHÉOL. Agrafe ; fermoir de livre. »

*Le Petit Robert de la langue française*, 2016

FERMAIL AVEC COUPLE → XV<sup>e</sup> SIÈCLE



Or, diamant, rubis, perles  
ø 5 cm

Kunsthistorisches Museum, Vienne, Autriche

« Objet extraordinaire qui questionne le thème de la représentation du corps humain. Fondu à la cire perdue et colorée à l'aide d'émail translucide et opaque sur la forme en ronde-bosse. Les perles "à potence" et les motifs végétaux, caractéristiques du goût flamand, servent de fond aux deux personnages, une femme et un homme. Leur attitude rappelle de très près le portrait des *Époux Arnolfini* (1434) de Jan van Eyck (1390-1441), ce qui suggère un dialogue intense et nouveau entre bijou et peinture.

La forme circulaire représentant vraisemblablement les accordailles de deux jeunes gens fortunés, derrière une clôture, symbo-

lise à la fois la couronne de fleurs et l'anneau des accordailles elles-mêmes. Vêtu de bleu, couleur de la constance, le couple, entouré d'une claque d'or tressée et incisée de manière à suggérer la texture rugueuse de l'écorce de branchages, se fait serment de fidélité. Des perles sont fixées sur la partie inférieure de la clôture et deux pierres précieuses – un diamant triangulaire et un rubis – suggèrent la dualité du symbolisme chaud-froid fréquent dans l'iconographie de l'amour. La clarté cristalline du diamant symbolise pour sa part la constance et la longévité de l'amour, tandis que le rubis – placé au-dessus du diamant –, associé à la force brûlante de l'amour, indique très clairement la hiérarchie établie au sein de ces accordailles. Un tel fermail pouvait être indifféremment porté par un homme ou par une femme. Le jardin servait à circonscrire un espace artificiel et distinct du monde réel. La représentation du jardin est son aspect civilisateur en tant que lieu de détente, de savoir et de raffinement, où la nature brute est apprivoisée et cultivée comme le sont les passions humaines les plus viles. La forme circulaire de ce fermail symbolise encore un "jardin clos" même si, à défaut d'étreinte langoureuse, la *sponsa* se tient, l'air guindé, à côté de l'époux, sa main gauche tendue vers la sienne. »

Michael Camille, *L'Art de l'amour au Moyen Âge. Objet et sujet du désir*, Köln, Könenmann Verlagsgesellschaft mbh, 2000, p. 71-74.

## DEVANT DE CORSAGE

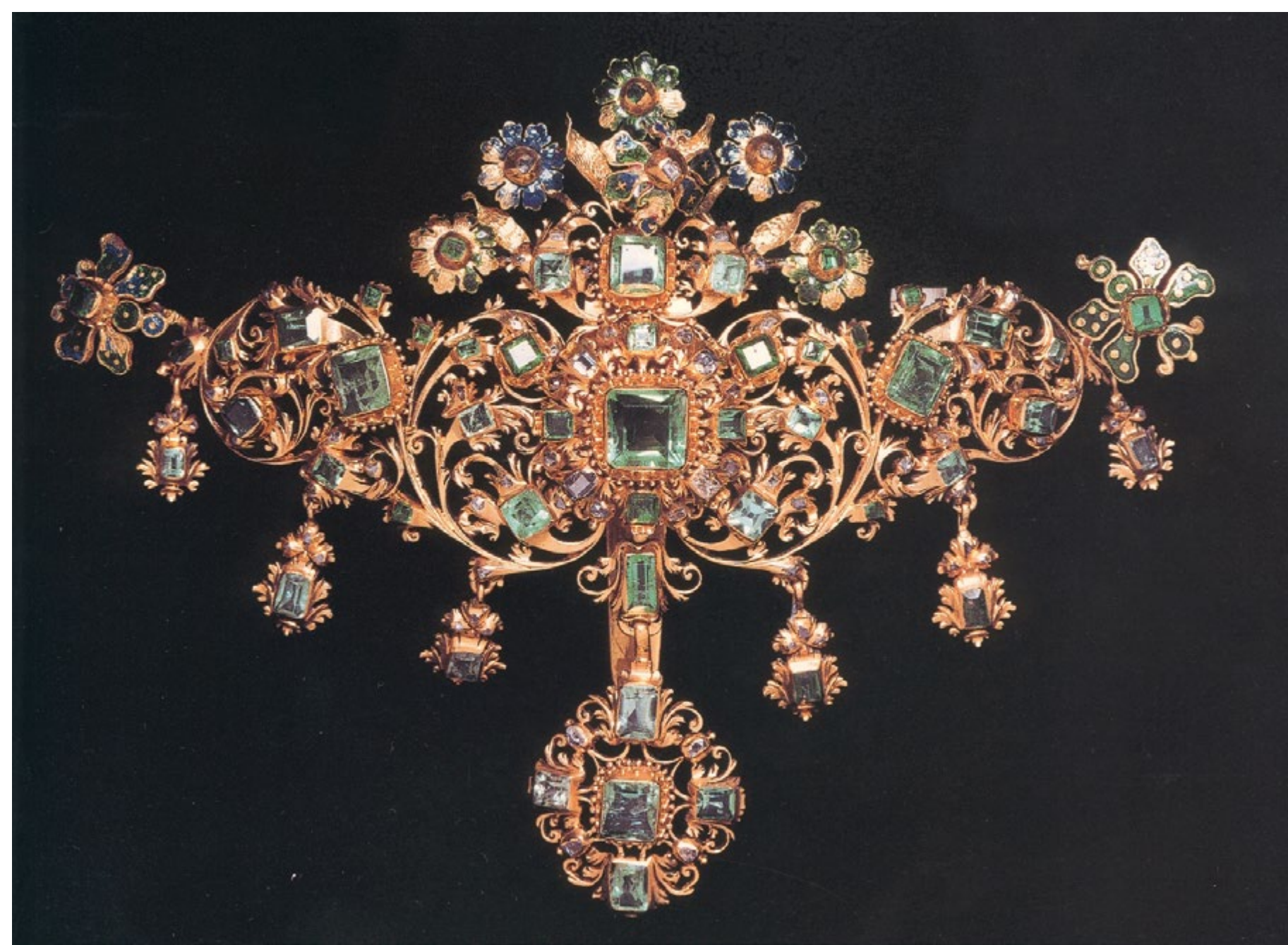
→ MIEDERSCHMUCK → BRUSTSCHMUCK  
 → BREAST ORNAMENT → STOMACHER  
 → NOEUD DE SÉVIGNÉ → PENT-À-COL  
 (→ ENTRE COLLIER ET BROCHE)

Les « devants de corsage » sont des broches portées au milieu du vêtement, parfois cousues, ou glissées à l'aide d'une tige en métal fixée sur le dos de la broche dans le dé-

colleté. Cette partie du vêtement offrait un « bel espace d'accrochage » pour ce bijou de grande taille parfaitement adapté à la rigidité du corset – avec lequel il n'est pas aisé de plier le buste. Ces bijoux vont gagner en longueur au fil des époques et, si les exemples de la période baroque sont des pièces composées d'un seul élément avec des pendoques, les *Miederschmuck*, ou *stomacher* (appellation anglaise inspirée des armures) du XVIII<sup>e</sup> siècle seront composées de plusieurs éléments, portables ensemble ou séparément.



Devant de corsage espagnol, vers 1700  
 Or, émeraudes, émail  
 Schmuckmuseum, Pforzheim



Devant de corsage espagnol, vers 1700  
 Or, émeraudes, émail  
 l. 14,6 cm  
 Victoria and Albert Museum, Londres

Sur les deux pièces, les fleurs des extrémités sont fixées sur des ressorts qui les font bouger dès que la femme se meut.

#### COSSE DE POIS → DEVANT DE CORSAGE

Composition végétale stylisée caractérisée par la présence de cosses végétales garnies de leurs pois.

En France, ce motif – parfois appelé « bouquet d'orfèvrerie » – est utilisé sur une courte période après laquelle on privilégiera une approche plus naturelle du végétal. Il fut à ce point à la mode dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle que l'on parle de « style cosses de pois ».]

*« Il y aurait sans doute beaucoup à dire sur cette évocation très symbolique de la fécondité, de l'opulence et de l'exubérance de la nature, miroir d'une conception optimiste et hédoniste de la vie. Mais tous ces modèles (d'ailleurs diffusés en Europe à l'aide des recueils d'orfèvrerie, des catalogues, des planches gravées ou de Kleinmeister pour l'Allemagne) se caractérisent aussi par une forte stylisation, qui les situe dans la tradition des mauresques en vogue en Europe occidentale au XVI<sup>e</sup> siècle. »*

Source perdue.



France, 1620-1630

Or émaillé noir, 208 diamants taille table et triangulaire  
Donation Dame Joan Evans, Victoria & Albert Museum, Londres

La 'broche' était cousue sur le devant de la robe.

Laurence de Finance, Pascal Liévaux, *Ornement, vocabulaire typologique et technique*, Paris, édition du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2014, p. 413

#### PIERRE PAUL RUBENS → DEVANT DE CORSAGE → 1630-1631



Pierre Paul Rubens

*Hélène Fourment*, 1630-1631

Huile sur bois

164 × 135 cm

Alte Pinakothek, Munich, Allemagne

Les bijoux du début du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle sont des constructions simples et strictes. L'alignement des pierres est au service de l'impression optique de l'ensemble, où la couleur de l'or est dominante. Vers la fin du siècle précédent, le Français Jean Robin avait ouvert une serre à Paris, où les dessinateurs de tissus venaient s'inspirer de l'élégance de la nature ; ce fut le début des motifs floraux. La bijouterie ne fit pas exception : elle représenta toutes sortes de fleurs et de plantes, y compris les plantes potagères, qui jouirent d'une brève popularité.

Si au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle les bijoux servaient de distinction, ils vont de plus en plus devenir une « affaire de femme » et se concentrer sur elle. Une sensibilité nouvelle face au corps s'installe, visible sur les portraits de Rubens. Le corps féminin n'est plus enfermé dans des vêtements trop serrés et rigides : des coupes plus amples et souples apparaissent, des tissus fins. Des couleurs claires et les décolletés (la partie buste demeure rigide pour maintenir le haut du corps) mettent en valeur les formes féminines. Les cheveux sont portés libres.

Hélène Fourment porte au petit doigt de la main droite une bague ornée, sa bague de fiançailles, et dans l'autre un plumail, symbole annonçant son statut à venir de maîtresse de maison.

## ROGIER VAN DER WEYDEN → MORS DE CHAPE



Rogier van der Weyden  
*Le Jugement dernier* (détail : l'archange Michel), 1446-1452  
 Retable, huile sur le bois  
 Musée de l'Hôtel-Dieu, Beaune

### MORS

« 3. INDUSTR. VESTIMENTAIRE. *Mors de chape*. Agrafe composée de deux plaques fixées sur les bords de la chape, qui les mord et les retient (d'apr. Vogüé-Neufville 1971). »

<http://www.cnrtl.fr/definition/mors>

### PIN'S

« ÉTYM. 1989 *pins* plur. ◇ anglais *pin* 'épingle'  
 FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → PANNE

■ FAUX ANGLIC. Petit insigne décoratif qui se pique (sur le vêtement, la coiffure). *Collectionner les pin's. Un pin's.*

□ Recommandation officielle *épinglette*. »

ANZIEHEND – VON DER FIBEL  
 ZUR BROSCHE → *FITTING AND  
 BEFITTING – FIBULAE AND BROOCHES*  
 → SCHMUCKMUSEUM, PFORZHEIM  
 → NOVEMBRE 2015-FÉVRIER 2016

« Mit der Entwicklung der Kleidung wird auch die Frage, wie man sie schließt und kunstvoll rafft, ein epochenübergreifendes Thema des Schmuckschaffens. Die Fibel erfüllt als Gewandschließe gleichermaßen einen praktischen wie schmückenden Zweck. Ihr Siegeszug beginnt in der Bronzezeit, als sich die kunstvolle Verarbeitung von Metall verbreitet. Bis ins hohe Mittelalter bleibt sie als Verschluss und Statussymbol unersetzlich. Mit dem Aufkommen von Knöpfen emanzipiert sie sich zur Brosche und erfüllt »nur« noch ein Schmuckbedürfnis. In der Moderne beansprucht die Brosche den Stellenwert eines eigenständigen Kunstwerks. Als Skulptur am Körper bietet sie dem Künstler vielfältige Ausdrucksmöglichkeiten – und wird 'Art to wear'. Das Schmuckmuseum beherbergt eine hervorragende Sammlung dieses Schmucktyps aus allen Epochen. Eine Zusammenstellung von 100 Spitzenstücken zeigt die Bandbreite eines Themas, das bis heute nicht erschöpft ist. »

Schmuckmuseum Pforzheim

[http://www.schmuckmuseum.de/flash/SMP\\_en.html](http://www.schmuckmuseum.de/flash/SMP_en.html)

#### BIBLIOGRAPHIE

- Madeleine Albright, *Read my pins. Stories from a diplomat's jewel box*, New York (USA), Harper Collins, 2009
- Marthe Le Van, *500 Brooches. Inspiring adornments for the body*, Asheville, North Carolina (USA), Sterling Publishing Co, Inc., 2005
- Daniela Malev, *To The Point. Pin mechanisms and brooch back design*, Borsdorf bei Leipzig, Winterwork, 2017
- Clare Phillips, *Jewels and Jewellery*, catalogue de la collection du Victoria and Albert Museum, Londres, Paperback, 2008.

# Mireille Coulomb

## BROCHE

Texte publié dans *Quelques regards risqués sur « Schweizer Heimarbeiten »* de Monika Brugger, Fabras, Éd. du Pin, 2004.

*La larme, qui est située entre le langage  
et le réel, ne peut être épuisée.*

Pour terminer il fallait une broche. Quelle broche ? Chaque broche imaginée fait faux bond, récusée. Il faudrait une broche idéale. Où la prendre, où la chercher ?

La voix répète « broche ». C'est rude et rugueux, ça accroche et ça tient.

Percer le mot, lui faire rendre tout son sang. Tenter la découverte : le mot est féminin, piquant, agressif... depuis six siècles.

Il dit : bijou de femme composé d'une épingle et d'un fermoir, servant à attacher un châle, un col, ou à garnir un corsage. Cela convient.

Point de châle ici. Mais nous avons le corsage, lié, sagement, dans sa boîte. Un corsage de lin blanc, de probité candide. Pour fermer le col une broche est inutile : une épingle à peine visible, piquée très en dessous de l'encolure, maintient les deux parements pudiquement clos. C'est au niveau du sein gauche, sur le lin nu, en attente de garniture, que le bijou, la broche, ira se piquer et se clore.

Dans les strates inférieures de la broche, ou dans son entourage lointain, une interrogation s'insinue : broche ? Ou attache ? Ou fibule ? Attache est banal, fibule démodé. Va pour broche.

Une broche serait la chose. Une broche est forcément particulière. Précieuse ou modeste, pierres ou perles, toc ou or ? L'idée de broche n'a pas de fin.

Les mots placés sous broche ne contiennent-ils pas l'infinité de toutes les broches ?

Autant se saisir des mots en lieu et place de la chose ?

L'esprit est comblé par la broche dans son plus simple appareil, celui du dictionnaire.

Ce sera une broche écrite. Ce sera une broche lue ; une broche totale, universelle.

Ce alors que la main s'empare. Une aiguille, du fil, un dé.

La brodeuse écrit au point de croix. Elle va réveiller la petite fille appliquée à son alphabet. Le tissage lisible du lin tient lieu de canevas. Le fils est de soie grège. Redoublé, pour souligner l'importance de la nomination, il devient brun. La graphie se fait minuscule

L'en-dessous, la sève du sens, sera traité plus pâle, d'un seul fil d'écriture minuscule.

Point de croix, multitude des croix, alignées sur leur base, accrochées par leurs diagonales selon des assemblages judicieux fixés par l'usage. Chaque lettre érigée, patience des mots.

Parfois l'aiguille s'emporte et blesse. Une goutte de sang. La minutie des points lasse les yeux.

Le fil arrêté sur l'envers du tissu joue le fermoir.

La brodeuse a terminé son ouvrage. Elle signe d'un « Petit Robert » insistant, bleu.

Clin d'œil de l'artiste qui expose sa broche virtuelle sans entamer le réel, une larme voilant sa pleine création.



# Hélène Gagnard<sup>1</sup>

## OÙ EST PASSÉE MA BROCHE ?

texte publié à l'occasion de l'exposition *Schweizer Heimarbeiten*, PasquArt, Bienne, Suisse, 2001.

*As-tu vu ma broche ?*

Interroge la femme pressée, au moment de sortir, alors qu'elle met la touche finale à son « œuvre » quotidienne.

Une chance, la série de broches *Schweizer Heimarbeiten* imaginées par Monika Brugger est déjà intégrée aux vêtements. Et il y en a pour toutes les occasions : de la basique petite robe noire à la robe de mariée en passant par celle de tous les jours, bien sûr. Mais à y regarder de plus près, ces broches ne sont pas si décoratives. Inspirées de la tache, du sang, de la blessure, elles évoquent une violence pas si douce, et toujours à la hauteur du cœur, qu'elles laissent parfois entrevoir. La blessure s'avérant à cette place mortelle. Sans être aussi dramatiques et dans un registre plus prosaïque, les petites « blessures », déchirures et autres taches sont aussi notre lot quotidien, qu'il faut ensuite nettoyer, détacher, repriser...

Le cœur, à nouveau recouvert, protégé, cherche néanmoins à s'exprimer, à manifester les sentiments mêlés éprouvés lors d'un séjour en Suisse, lieu intermédiaire où l'Allemagne et la France se mêlent, deux pays entre lesquels la biographie de Monika Brugger est tiraillée, provoquant parfois la déchirure.

Le résumé de cette parenthèse de vie géographique et temporelle a été retranscrit sous la forme d'un travail artistique, en marge lui aussi dans sa production d'artiste. Le bijou s'est approprié le vêtement, à moins qu'il ne s'agisse de l'inverse. Mais cela ne pouvait durer bien longtemps, avant que chacun ne recouvre son indépendance, la broche prenant son envol, nouvel étendard de la liberté retrouvée.

---

<sup>1</sup> Hélène Gagnard, directrice assistante du centre PasquArt en 2001.

# Marie-Laure Humery

## ENTRE-DEUX

C'est un moment d'entre-deux.

Il n'y a pas comme on le croit la nuit qui cède au jour,  
le triomphe de la lumière sur l'obscurité.

Alors que se retire le voile noir de l'intime et du chuchoté,  
l'âme matinale découvre l'heure bleue.

C'est un moment suspendu.

Les longues heures charbonneuses ont étiré leur quiétude jusqu'à lui.

Pendant deux ou trois secondes, arbres, ruisseaux, mésanges  
et toute bête du ciel retiennent leur souffle.

C'est un moment de révérence.

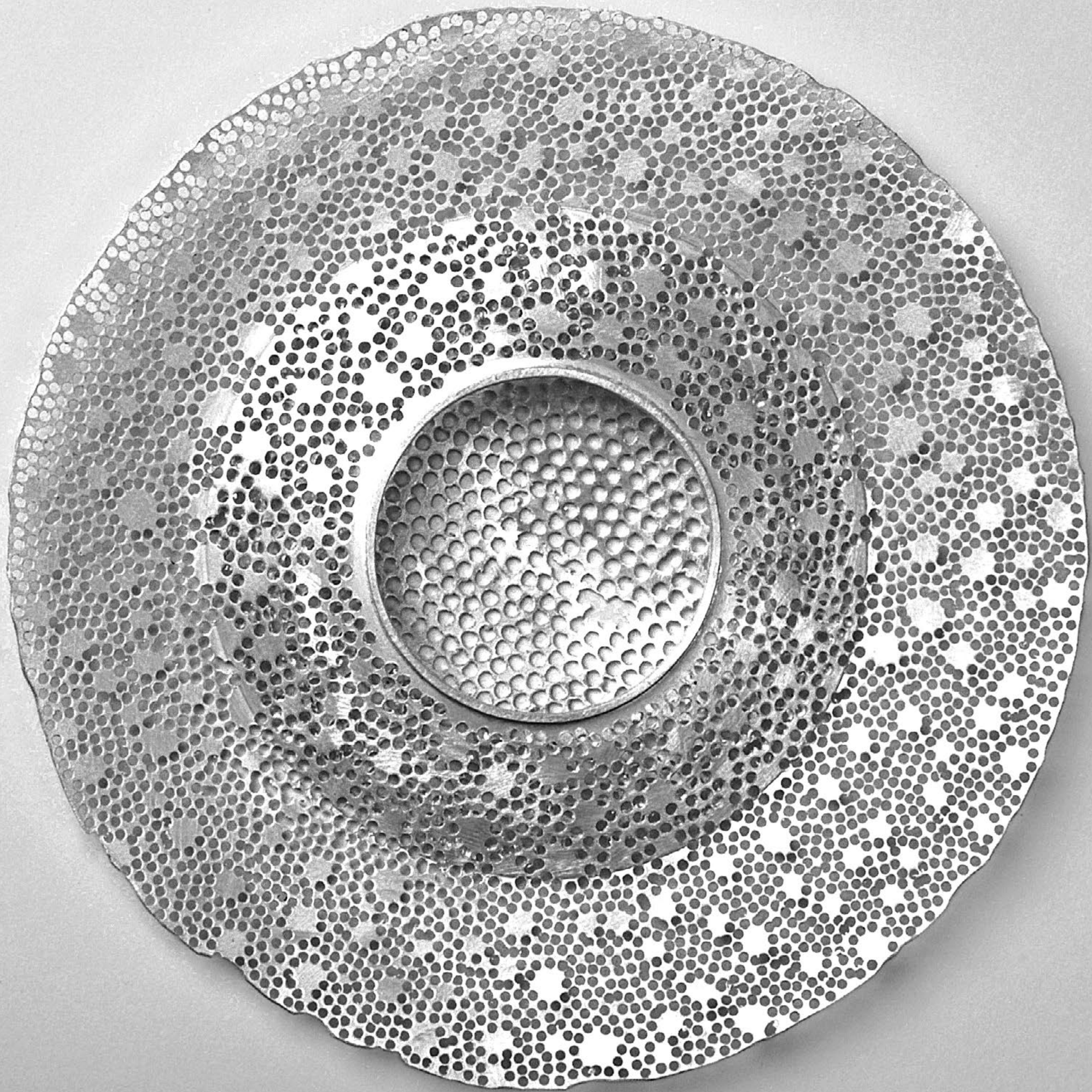
L'éblouissement de la pleine lumière s'agenouille aux pieds de la nuit.

Bleus fumés et gris de craie embrassent, émus, les roses du jour naissant.

L'heure bleue, c'est une oraison muette, un chant de gloire silencieux.



*Fragile*  
Broche, 2008  
Argent  
ø 8,6 à 9,9 cm  
Photo : Corinne Janier, Paris



Broche vue de dos



Anneau de fixation en caoutchouc



L'anneau de caoutchouc fixe la broche par l'intérieur du vêtement sur le tissu



*Silence*

Broche, 1998

Argent

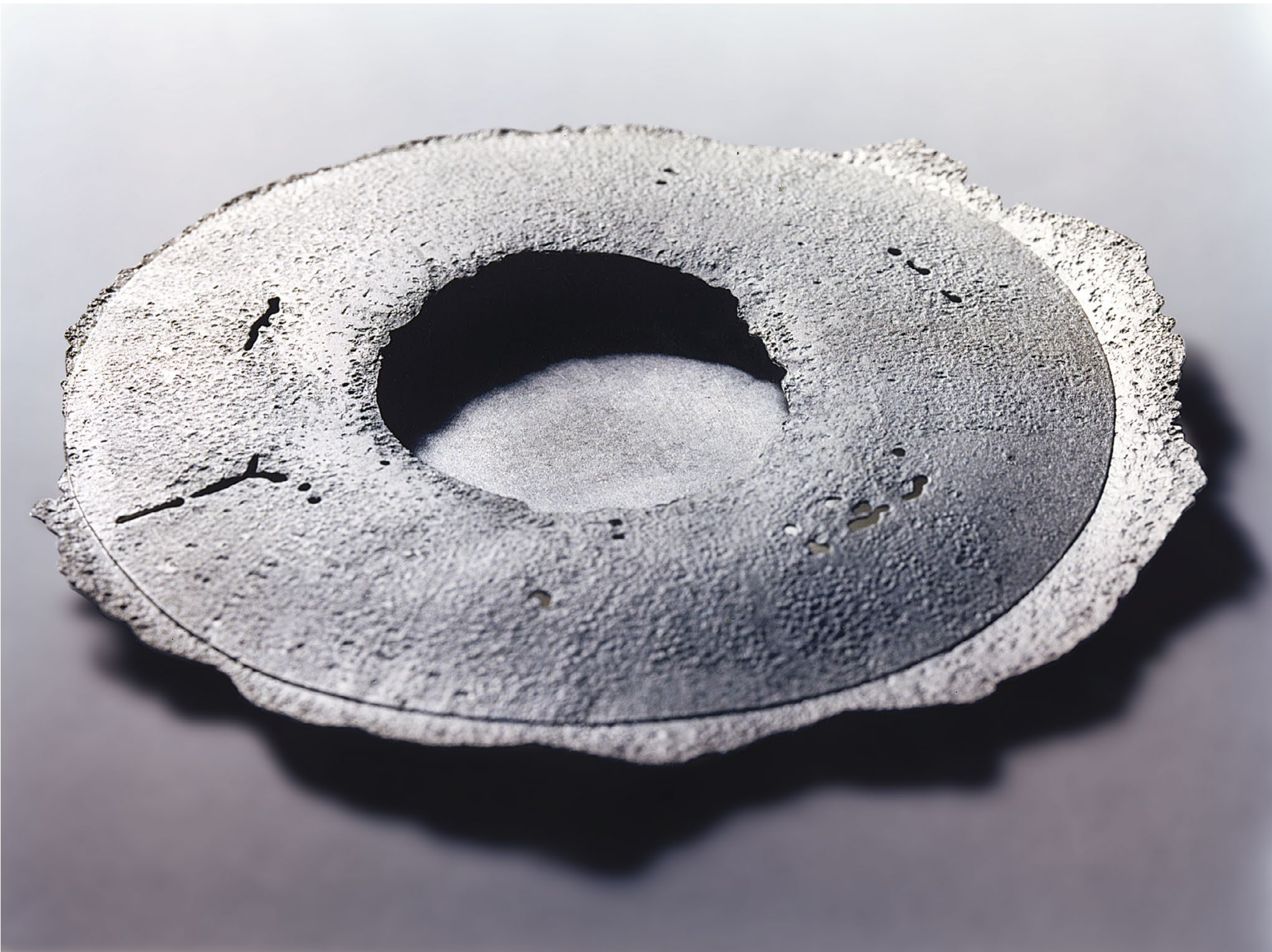
ø 8,9 cm

Collection particulière, Pays-Bas

Photo : Bernard Moschini, Nîmes



Vue de dos



*Silence*

1998

Broche

Ø ± 8,9 cm

Vue de dos

Collection privée, France

Photo : Corinne Janier, Paris



*Lumière*

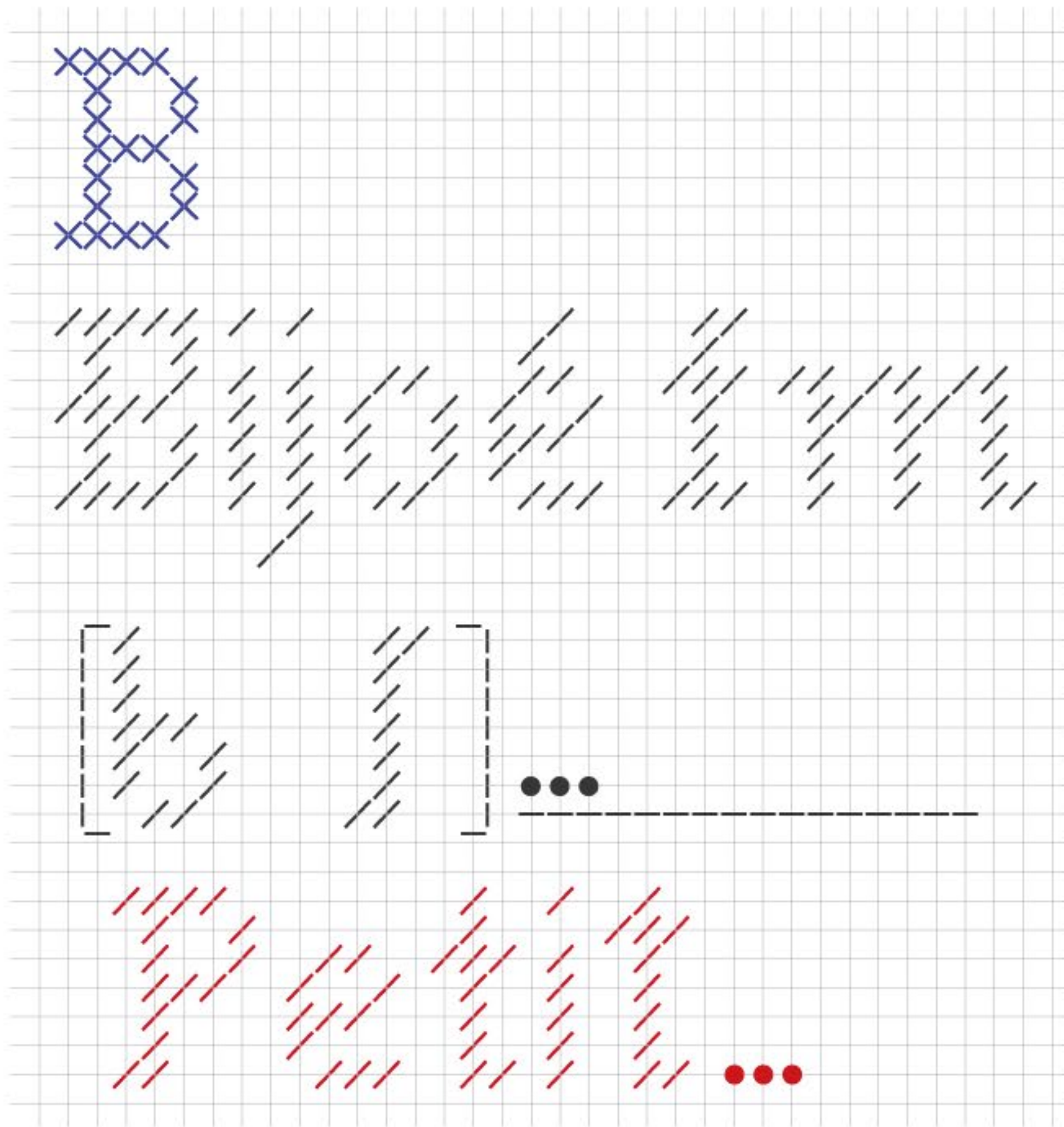
Broche, 1999

Argent

ø 8,3 cm et 9,2 cm

Photo : Corinne Janier, Paris



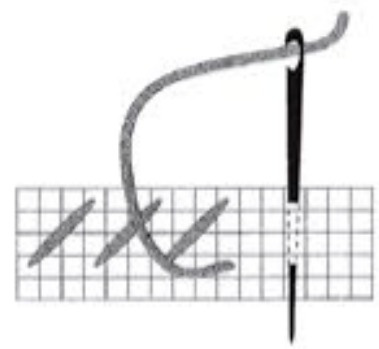


- ✕ point de croix
- ↗ / ↘ demi-point de croix
- point de grain I nœud français
- └ point avant pour les parenthèses

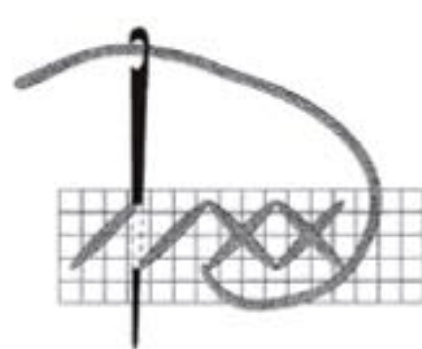
Fil à broder : ANCHOR COATS, GmbH,  
Germany, Mercer Crochet 80, Fil à  
Dentelles, 100% coton/cotton/Baumwolle

- / ● Col. 146 Broche
- / ● Col. blanc définition
- / ● Col. 46 Le Petit Robert

- Hauteur des lettres = 21 fils
- 14 fils = 7 croix
- Entre les lettres = 3 fils
- Entre les mots = 6 fils
- Entre les lignes = 12 fils



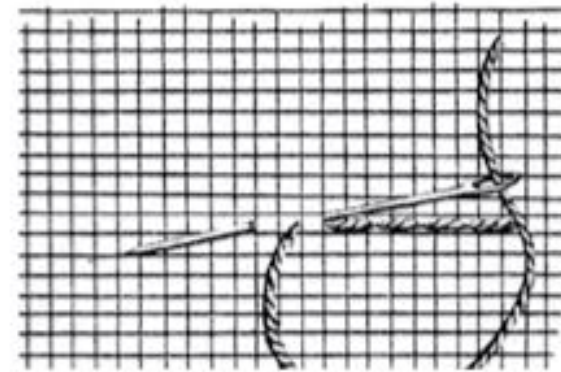
demi-point de croix



point de croix



point de grain  
nœud français



point avant

Corsage en lin blanc - taille 38,  
surfilage mécanique, boutons de  
pression ou boutons de nacre.

BROCHE [broʃ]. n. f. (XIV<sup>e</sup>...)

- ◆ 1<sup>o</sup> ... ◆ 2<sup>o</sup> Bijou de femme, composé d'une épingle et d'un fermoir, servant à attacher un châle, un col ou garnir un corsage.  
V. Attache, fibule. ◆ 3<sup>o</sup> ...

... Petit Robert 1, ... 1967

B R O C H E . . .

1 . . . 2 b i j o u d e f e m e ,

c o p o e d u n e e p i n g l e

e t d u n f e r m o i r , s e r v a n t

a a t t a c h e r u n c h a l e , u n

c o l o g a r i r u n c o r s a g e . . .

L e P e t i t R o b e r t

BROCHE [broʃ]. n. f. (XIV<sup>e</sup>...)

◆ 1<sup>o</sup> ◆ 2<sup>o</sup> Bijou de femme, composé d'une épingle et d'un fermoir, servant à attacher un châle, un col ou garnir un corsage.  
v. Attache, fibule. ◆ 3<sup>o</sup> ...

Petit Robert 1991

BRÛCHE<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Le Nouveau Petit Robert 1,  
Dictionnaire alphabétique et  
analogique de la langue française,  
Dictionnaire Le Robert, Paris,  
p.265.

BROCHE [brɔʃ] n. f. — 1121...

1. ... 2. cour. Bijou de femme  
composé d'une épingle et  
d'un fermoir, servant à  
attacher ou orner un  
vêtement. → attache, fibule,  
et aussi badge, pins. 3. ...

Le Nouveau Petit Robert 1... 2002

**BROCHE** [...] n.f. 1121 ;  
latin populaire °brocca,  
fém. substantivé de broccus  
"saillant" • 1 ... • 2 ...  
3 COUR. Bijou de femme  
composé d'une épingle  
et d'un fermoir servant  
à attacher orner un  
vêtement. attache,  
fibule ; et aussi badge,  
pin's. • 4 ...

**LE NOUVEAU  
PETIT ROBERTI**  
de la langue française **2007**



**BROCHE** [...] n.f. 1121 ;  
latin populaire ° procca,  
fém. substantivè de proccus  
"sailant" • 1 ... 2 ...  
3 cour. Bijou de femme  
composé d'une épingle  
et d'un fermoir servant  
à attacher orner un  
vêtement. attache,  
fibule ; et aussi badge,  
pin's. • 4 ...

**LE NOUVEAU  
PETIT ROBERT  
de la langue française 2007**

**BROCHE** [...] n.f. 1121 ;  
 latin populaire °procca,  
 fem. substantivè de proccus  
 "sailant" • 1 ... • 2 ...  
 3 cour. Bijou de femme  
 composé d'une épingle  
 et d'un fermoir servant  
 à attacher un châle,  
 un col ou orner un  
 vêtement. **Attache, fidule** ; et  
 aussi badge, pins. • 3 ...

**PETIT ROBERT**  
 de la langue française  
**2009**  
**LE NOUVEAU**

*Inséparable*  
Bijou, 2012  
Broderie lin, coton  
8,7 x 10 cm  
Photo : Corinne Janier, Paris



# Monika Brugger

## BROCHE WITHOUT OBJECT OF MANFRED NISSLMÜLLER

in *On and Off, jewelry in the wider cultural field*,  
Art Jewelry Forum, Mill Valley, USA, 2016.

*Jewelry is a perturbation*<sup>1</sup>

Manfred Nisslmüller

For the Austrian artist Manfred Nisslmüller jewelry is a disruption, an object which clashes, interrupts the flow of the whole, disturbs our habitual perception and our aesthetic sense, and derails the appearance of the person who wears it<sup>2</sup>.

From time immemorial jewelry has anchored its modes of production, its use and its reception on different systems of signs that permit communication between groups or individuals. In contrast, Manfred Nisslmüller calls into question how we, as a group of people, perceive things, by dispensing with formal actualisation and the material reproduction of what we are used to seeing (in contemporary as well as classical jewelry). And so he continuously evaluates, compares, reflects on, and questions the public about jewelry and about their own intellectual and aesthetic conditioning towards it.

Nisslmüller looks at the world and the history of art analytically, critically, sometimes ironically, and often subversively. He questions the established historical values of classical jewelry, as well as some aspects of contemporary practice, and he proposes pieces so diverse that his creative approach remains singular to this day.

---

<sup>1</sup> In German: *Schmuck ist Störung*. In this context *Störung* can mean disturbance, perturbation, disorder.

<sup>2</sup> For Nisslmüller this means all pieces of unconventional jewelry; jewelry which is not designed according to the classic tenets of compositional harmony, brilliance, or invested in reproducing recognizable forms or symbols.

The work *8 Taschenrecorder* (1984-1993 made in 8 examples) is one of his key works. There are 8 cassettes named: *Brosche*, *Visage (die Augen... Die Nase...)*, *Geräusche*, *Vögel am Bach*, *Lärm*, *Hundegebell*, *Musik*, *Kirchenglocken*<sup>3</sup>. There is also a pocket tape recorder of a model which is no longer fashionable. These objects are arranged together in a red box. In this rather austere container, the tape recorder does not reveal anything about its “creator”. It is industrial object, already-made, available to everyone. Devoid of personal workmanship, or technical know-how. Nisslmüller offers to us a conception of jewelry totally freed from conventional modes of representation as much as from the material world.

*Taschenrecorder* is an object which resists “classical” display strategies: this means be worn, hung up, or suspended behind glass. It underlines the limits of most exhibition spaces dedicated to jewelry<sup>4</sup>. Carried in a pocket, *Taschenrecorder* can be turned on at the carrier’s discretion, at the opportune moment, in the most diverse locations.

Though it can only be seen face-to-face on rare occasions, *Taschenrecorder* remains easier to understand if you look and listen to it attentively, than if you try to analyze it. And since it ultimately speaks to our auditory sense, I propose that you now try to perform your own approximate copy of it.

Relax, take the time – you are going to say that it is precious... that it is money... worth, perhaps, this piece’s weight in silver? – to settle yourself in your workshop or your living room. Give it a deep voice, speak very softly and enunciate the word clearly: *Brosche*, in German, like the original<sup>5</sup>. You will discover that the meaning of the word progressively evaporates. It becomes a chant, an obsessive litany; it insinuates itself into your brain and will disturb you perhaps just enough to become this „*Störung*“, this disturbance, which stands for the whole history of the brooch.

*Brosche* is the most abstract and the most pertinent of the 8 cassettes. There is no definition of the concept, just the word: *Brosche*. A brooch is a piece of feminine jewellery par excellence – that is in fact its definition in French dic-

---

3 Brooch, face (eyes, nose...), sounds, birds at the stream bank, noise, a dog’s bark, music, church bells.

4 I « saw » or rather heard the piece – beautifully displayed in the pocket of a red leather jacket, suspended in space – at the show *Das Schmuck*, Gewerbemuseum Winterthur (CH), 2001 – 2002.

5 You can hear it in German at : <https://translate.google.fr/#de/en/Brosche>.

tionaries. It is also the most common piece of jewelry, open to all forms of re-interpretations – even the most insignificant ones. As Nisslmüller says, a simple back pin will transform everything and anything into a brooch or *Schmuckstück*<sup>6</sup>.

*Brosche* is a work which borrows and transfers into jewelry history what Malevitch did by erasing the subject matter in *White Square on a White Background*, and Marcel Duchamp by appropriating aesthetically neutral objects and requalifying them as art.

*Brosche* is a radical proposition; it marked an important stage in confronting the question of “dematerializing”, and thus liberating jewelry from its symbolic and representational tethers.

Translated from French by Sara MacVane

---

<sup>6</sup> Literally « *a bit of jewelry* ». Nisslmüller, Werkstattgalerie Friederike Glück, Stuttgart, 1991.



Manfred Nisslmüller  
*Nichtobjekthafter Schmuck*, 1984-1993  
Magnétophone de poche, cassettes, boîte

# WÜRDE DER FRAUEN

Friedrich Schiller, in *Musen-Almanach für das Jahr 1796*,  
p. 186-192.

*Ehret die Frauen! sie flechten und weben  
Himmliche Rosen ins irdische Leben,  
Flechten der Liebe beglückendes Band,  
Und in der Grazie züchtigem Schleier  
Nähren sie wachsam das ewige Feuer  
Schöner Gefühle mit heiliger Hand.  
Ewig aus der Wahrheit Schranken  
Schweift des Mannes wilde Kraft,  
Unstet treiben die Gedanken  
Auf dem Meer der Leidenschaft.  
Gierig greift er in die Ferne,  
Nimmer wird sein Herz gestillt,  
Rastlos durch entlegne Sterne  
Jagt er seines Traumes Bild.  
Aber mit zauberisch fesselndem Blicke  
Winken die Frauen den Flüchtling zurücke,  
Warnend zurück in der Gegenwart Spur.  
In der Mutter bescheidener Hütte  
Sind sie geblieben mit schamhafter Sitte,  
Treue Töchter der frommen Natur.  
Feindlich ist des Mannes Streben,  
Mit zermalmender Gewalt  
Geht der wilde durch das Leben,  
Ohne Rast und Aufenthalt.  
Was er schuf, zerstört er wieder,  
Nimmer ruht der Wünsche Streit,  
Nimmer, wie das Haupt der Hyder  
Ewig fällt und sich erneut.  
Aber, zufrieden mit stillerem Ruhme,*



Brechen die Frauen des Augenblicks Blume,  
Nähren sie sorgsam mit liebendem Fleiß,  
Freier in ihrem gebundenen Wirken,  
Reicher als er in des Wissens Bezirken  
Und in der Dichtung unendlichem Kreis.  
Streng und stolz sich selbst genügend,  
Kennt des Mannes kalte Brust,  
Herzlich an ein Herz sich schmiegend,  
Nicht der Liebe Götterlust,  
Kennet nicht den Tausch der Seelen,  
Nicht in Tränen schmilzt er hin,  
Selbst des Lebens Kämpfe stählen  
Härter seinen harten Sinn.  
Aber, wie leise vom Zephir erschüttert  
Schnell die äolische Harfe erzittert,  
Also die fühlende Seele der Frau.  
Zärtlich geängstigt vom Bilde der Qualen,  
Wallet der liebende Busen, es strahlen  
Perlend die Augen von himmlischem Tau.  
In der Männer Herrschgebiete  
Gilt der Stärke trotzig Recht,  
Mit dem Schwert beweist der Scythe,  
Und der Perser wird zum Knecht.  
Es befehlen sich im Grimme  
Die Begierden wild und roh,  
Und der Eris rauhe Stimme  
Waltet, wo die Charis floh.  
Aber mit sanft überredender Bitte  
Führen die Frauen den Szepter der Sitte,  
Löschen die Zwietracht, die tobend entglüht,  
Lehren die Kräfte, die feindlich sich hassen,  
Sich in der lieblichen Form zu umfassen,  
Und vereinen, was ewig sich flieht.

# B



BRODERIE • POINT DE CROIX • BRODERIE DE ZMIJANJE •  
MONIKA BRUGGER • DANIELA MALEV WEINGÄRTNER •  
FRANÇOISE FRONTISI-DUCROUX • OUVRAGES DE DAMES •  
ARIANE, HÉLÈNE, PÉNÉLOPE • ANTOINE RASPAL • ARLES •  
THÉRÈSE DE DILLMONT • TRAVAUX D'AIGUILLE • MARQUETTE •  
MARQUOIR • ÉLÉONORE FAUCHER • BRODEUSES • FISIMATENTEN  
• IRIS BODEMER • UTE EITZENHÖFER • EN SOUVENIR • ÉCHANGE  
• COLLECTION PERSONNELLE • TRESSES • DÉS-TRESSE ET  
DÉLACET TREIZE • MERCERIE CHIC • COUTURIÈRE • SAUTOIRS  
• REPRISE • DOROTHEA LANGE • MEND YOUR MARRIAGE  
(RECOUDRE SON HYMEN) • SCHWEIZER HEIMARBEITEN • BIEL •  
FABRAS • MICHÈLE MOUTASHAR • CHRISTIAN BONTZOLAKIS •  
MARIE-LAURE HUMERY • MIREILLE COULOMB • RITA MARCANGELO •  
YVES SABOURIN

## BRODERIE

« ÉTYM. 1334 ◊ de broder »

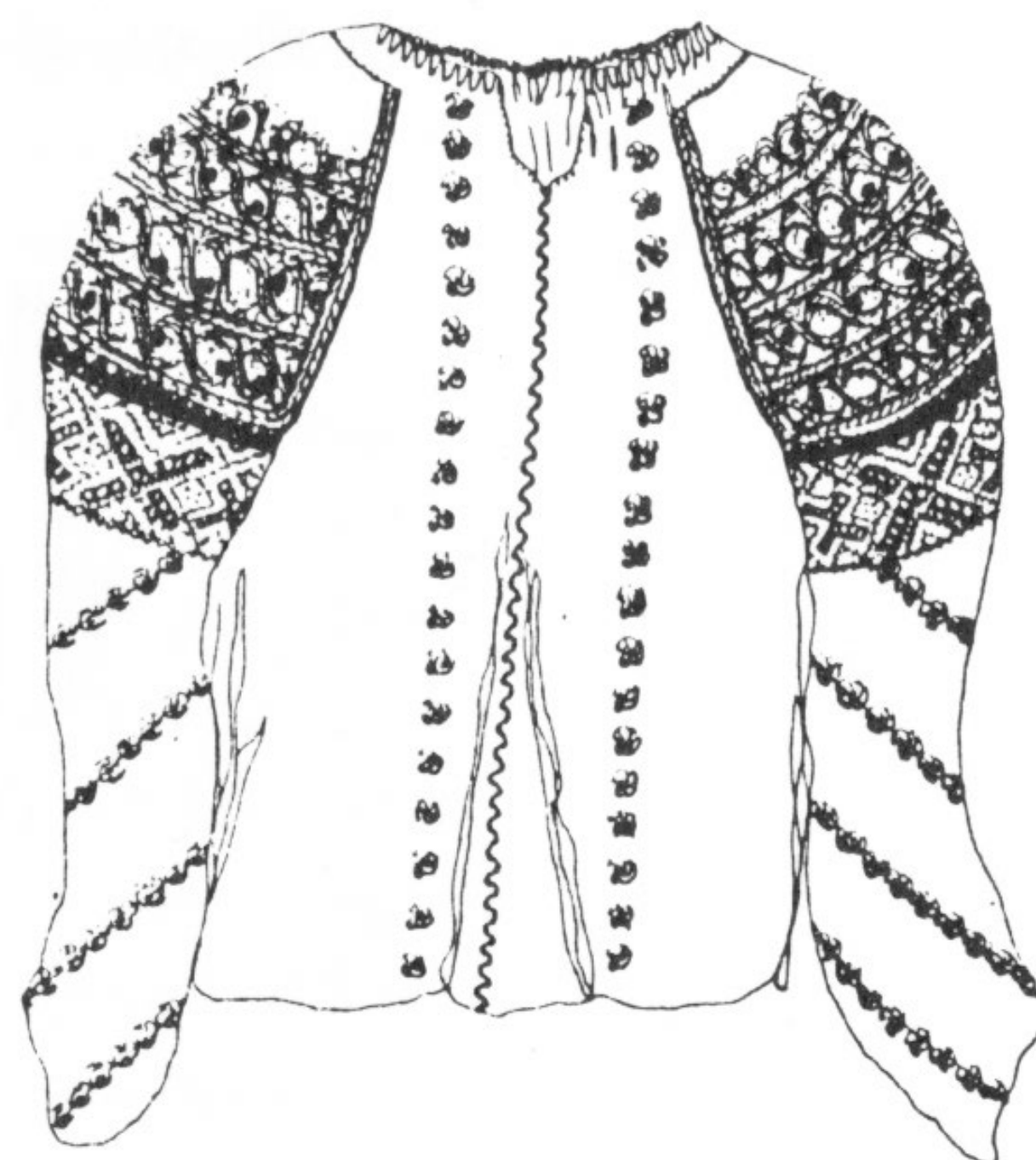
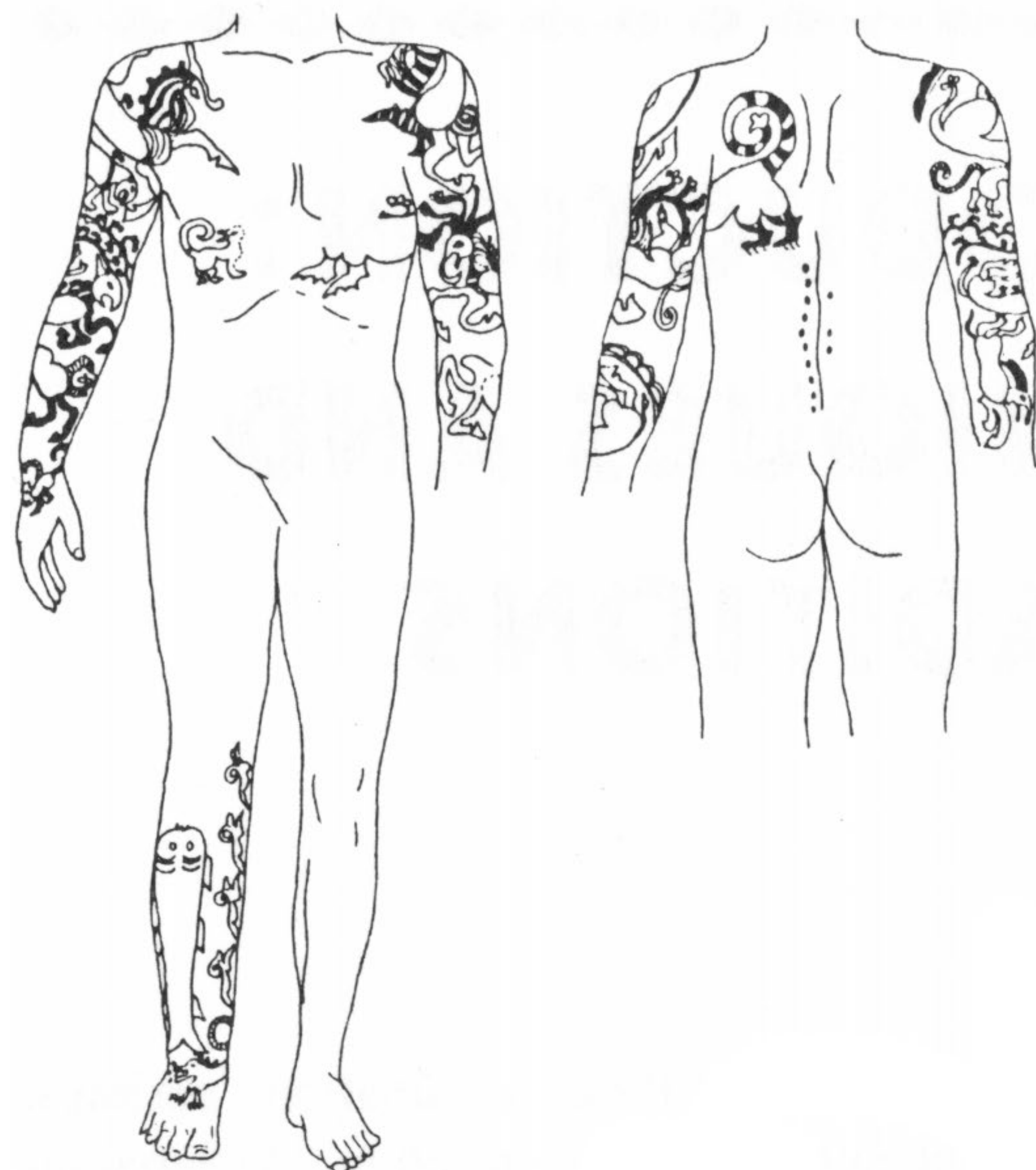
1. Ouvrage consistant en points qui recouvrent un motif dessiné sur un tissu ou un canevas ; Art d'exécuter de tels ouvrages. → dentelle, guipure, tapisserie. *Faire de la broderie. Broderie à l'aiguille. Broderie mécanique. Broderie sur blanc* (plumetis, bourdon, point de feston, jours). *Broderie sur métier, broderie au tambour ou broderie d'art.*

\* PAR EXTENSION Tissu ainsi orné. Jupon en broderie anglaise.

◆ Commerce, industrie des brodeurs.

2. FIG. et RARE Détail imaginaire ajouté à un récit. → amplification, exagération. »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*



Les emplacements traditionnels des broderies des chemises bulgares rappellent les emplacements des tatouages, qui étaient souvent placés aux endroits vulnérables du corps humain et en rapport avec eux. Voir les broderies trouvées dans une tombe gelée de Pazyryk, en Sibérie.

Sheila Paine, *Embroidered Textiles. Traditional patterns from five continents*, London, Thames and Hudson, 1995.

POINT DE CROIX → BRODERIE DE ZMIJANJE



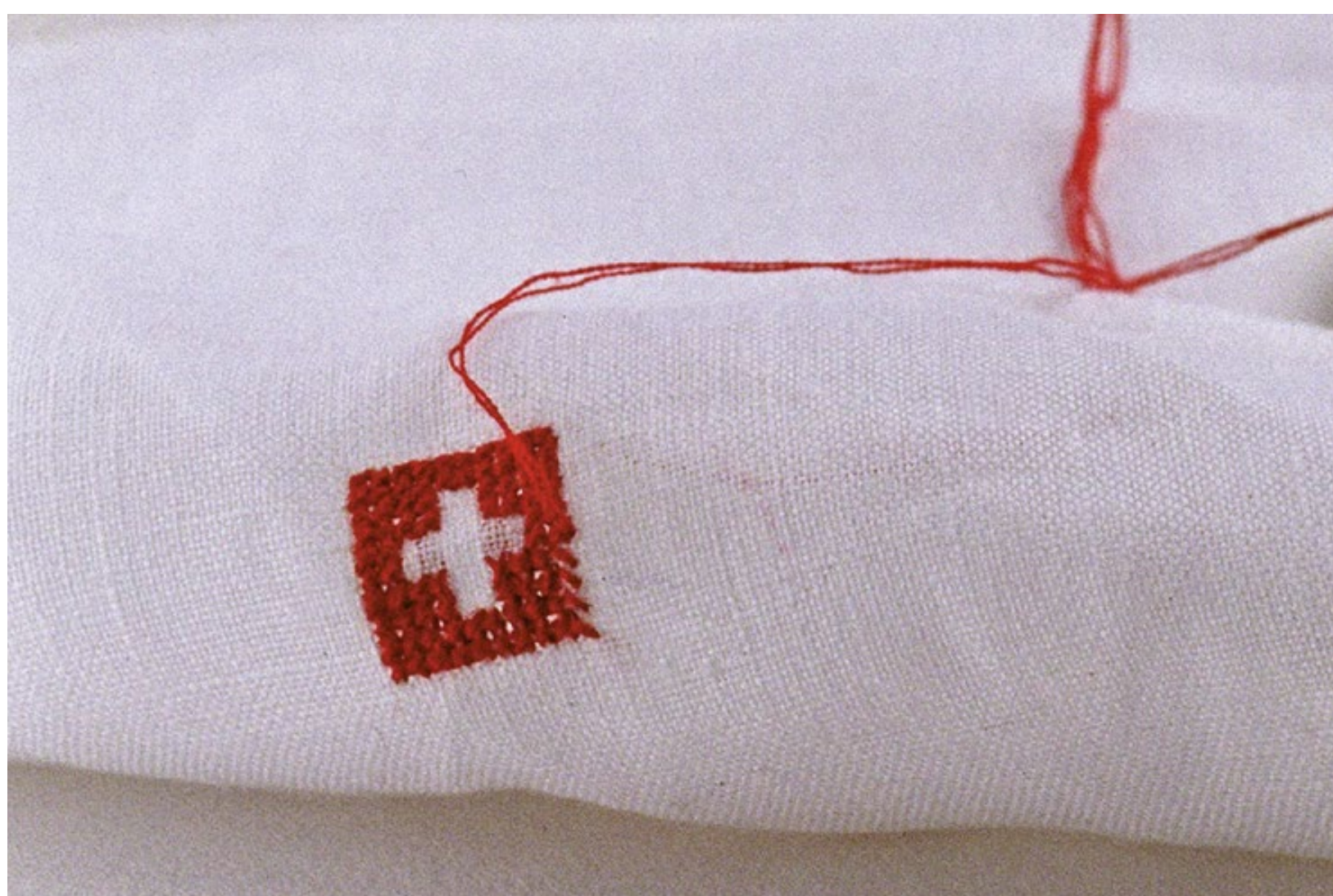
« La broderie de Zmijanje (Bosnie-Herzégovine) fait appel à une technique spécifique pratiquée par les femmes des villages de Zmijanje, en Bosnie-Herzégovine. Traditionnellement, la broderie de Zmijanje sert à décorer les tenues portées par les femmes ainsi que les textiles de maison, comme les robes

de mariée, les foulards, les robes et le linge de lit. On utilise un fil bleu foncé pour broder de riches motifs géométriques improvisés ; les variations de ces motifs déterminent le statut social des femmes du village. Cette broderie est généralement faite par des groupes de femmes qui se consacrent à leurs travaux d'aiguille tout en chantant et en discutant. »

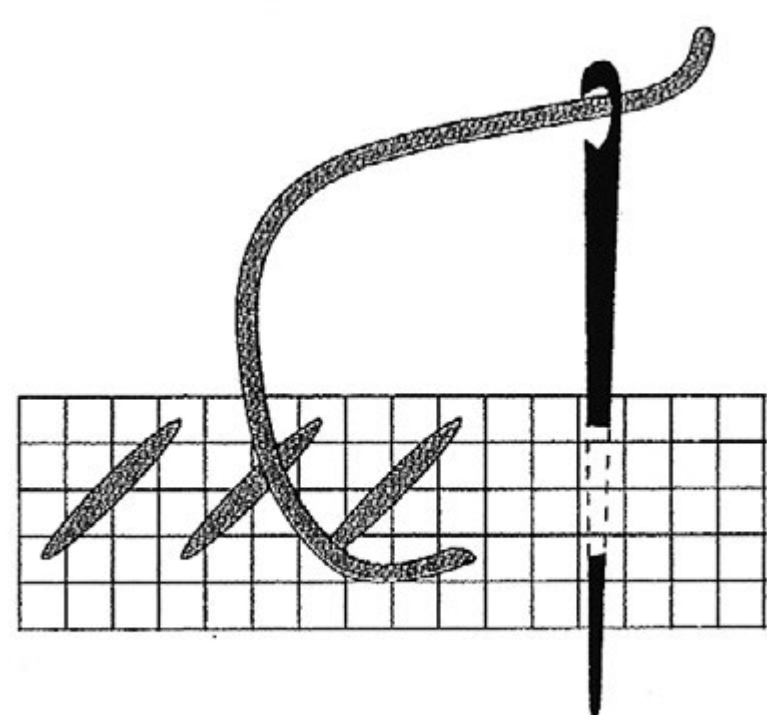
Inscrit en 2014 sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité.

<http://www.unesco.org/culture/...>

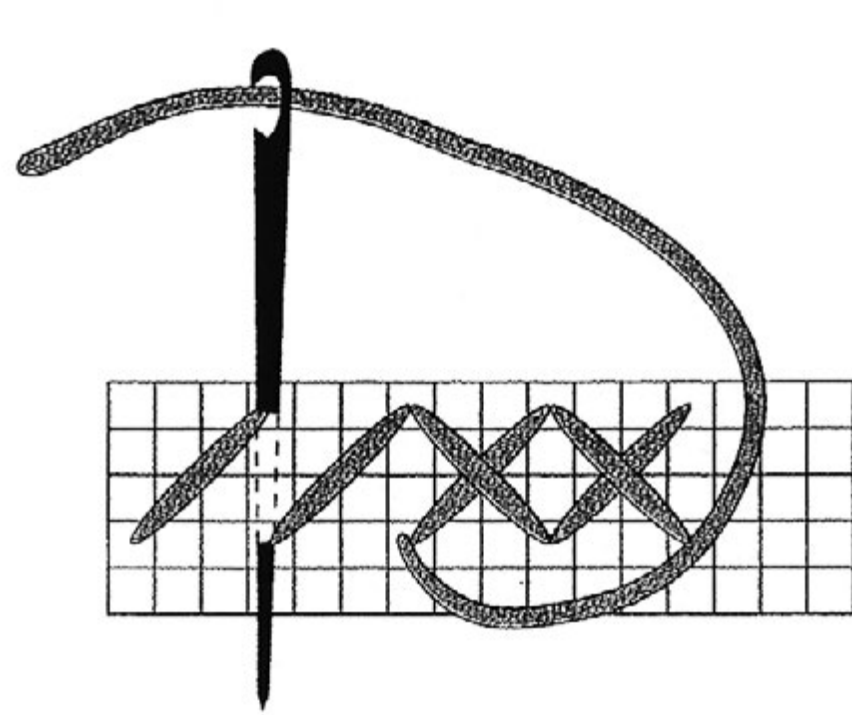
## POINT DE CROIX → TECHNIQUE



Monika Brugger  
*Schweizer Heimarbeiten* (détail), 2012  
Lin, coton



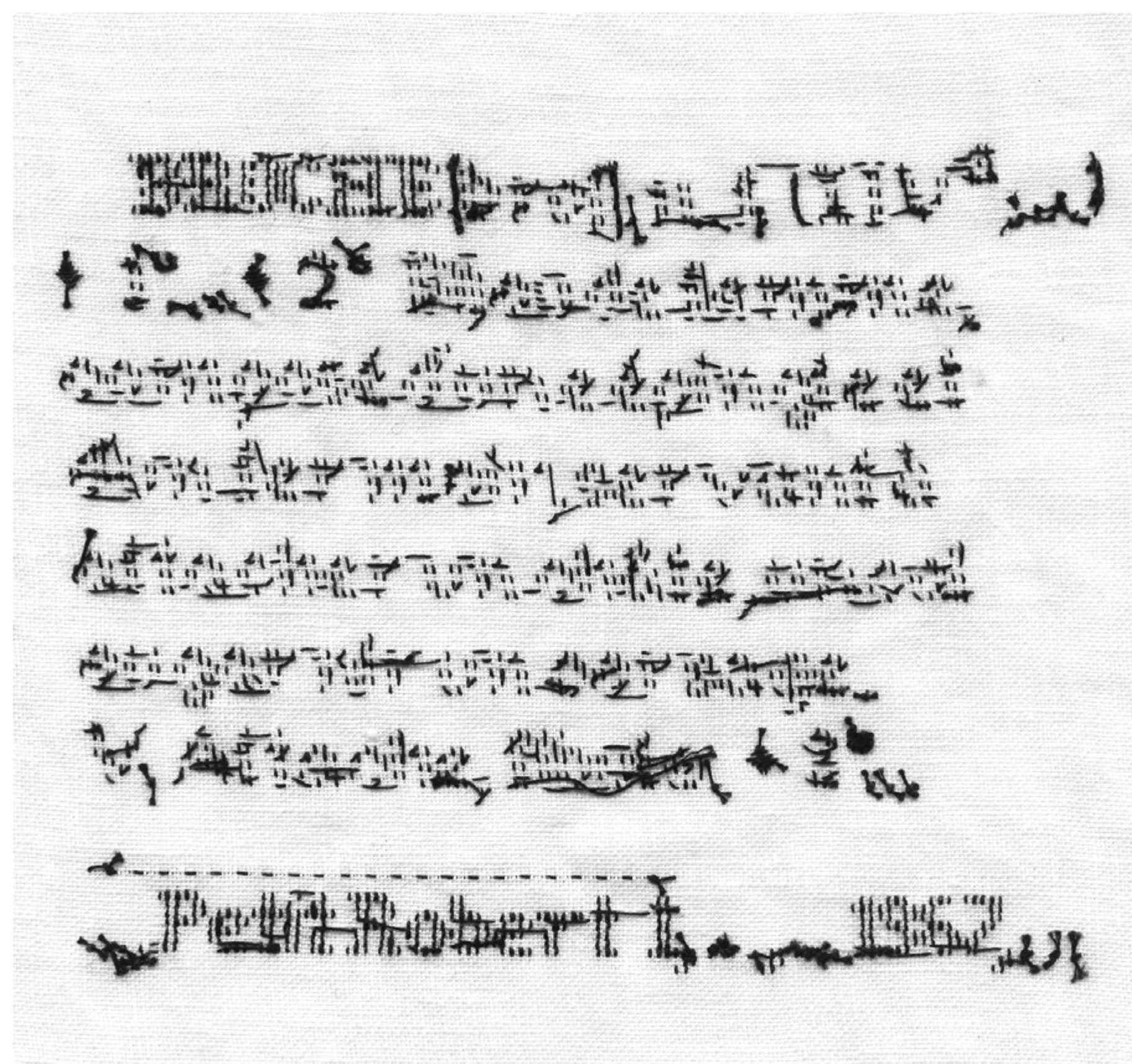
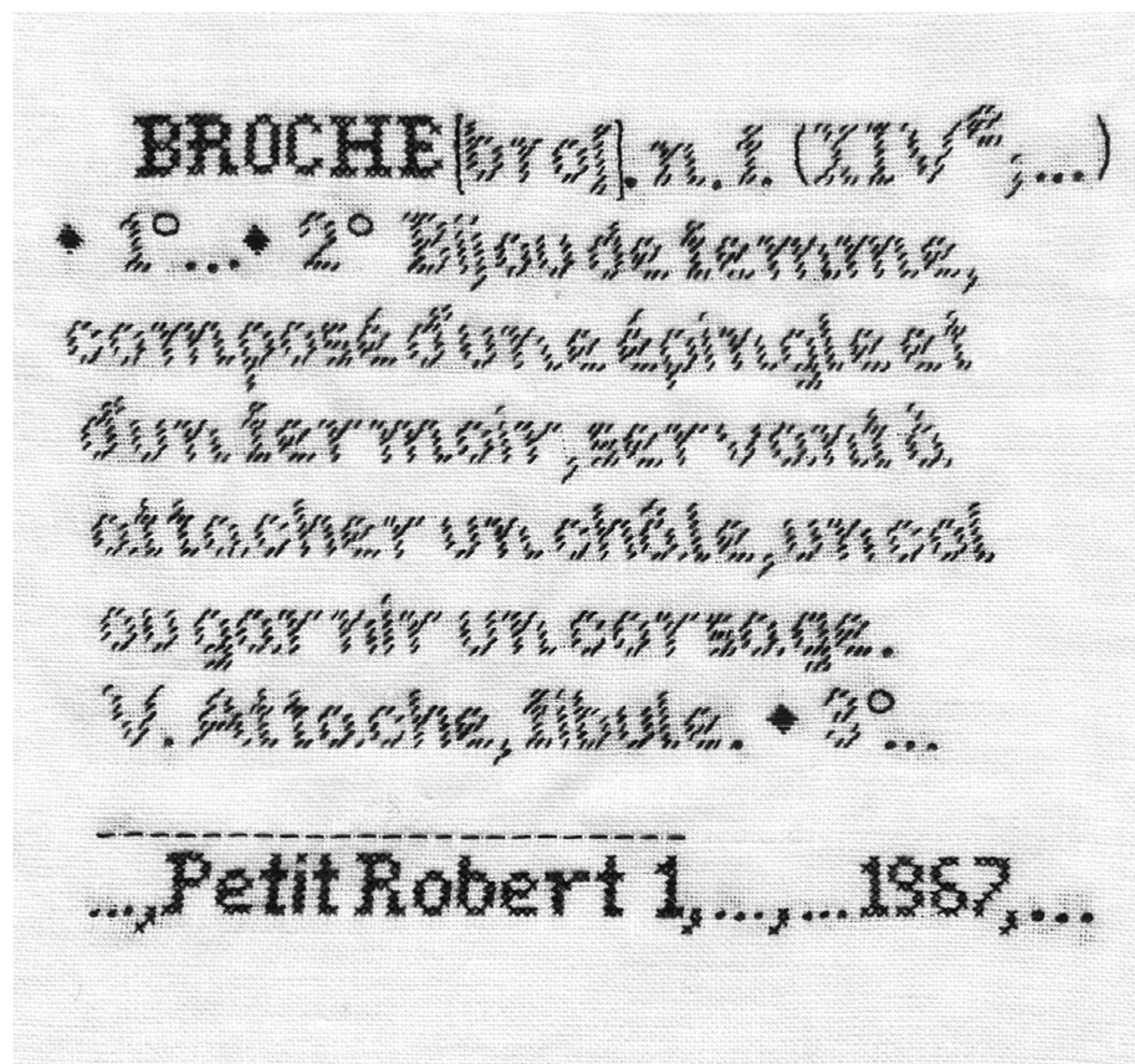
Demi-point de croix



Point de croix

Le point de croix se fait généralement en diagonale de gauche à droite. Pour faire un point de croix, emmenez l'aiguille du point 1, soit le trou inférieur gauche, vers le point 2, soit le trou en haut à droite du carré. Puis du haut au point 2 vers le bas au point 3, du haut au 4 vers le bas au 5. Complétez la ran-

gée. Pour compléter le point de croix : la rangée dite « de retour » se brode de droite à gauche. Faites des croix en emmenant l'aiguille de bas en bas au 10, en haut puis en bas au 11 et en haut vers le 12. Finissez la rangée retour et répétez la séquence jusqu'à ce que la zone à broder soit terminée.



Monika Brugger  
*Inséparable* (recto et verso), 2012

### À LIRE

• Monika Brugger, *Frauenbild(er) eine Diplomrede*, texte d'étude

MONIKA BRUGGER → *INSÉPARABLE*  
→ *TO THE POINT, INTELLIGENT BROOCH*  
*BACK MECHANISMS* → DANIELA MALEV  
WEINGÄRTNER, 2016

Definitions from the dictionary, in my case *Le Petit Robert*, is what I call the most philosophical way of a concept.

The importance of using the dictionary as reference is also the fact that the explanations change with the time, words are added or replaced; in a way small signs of the understanding of the mental evolution of the society.

Embroidering the brooch directly onto the fabric means to fix the concept of the word "brooch" in the most applied way, with the most unsexy and less fashionable technique, called "ouvrage des dames" in French. By doing so I used a technique which is far away from the goldsmithing, but so involved with the female condition before the "modern time" or the "révolution sexuelle", as an echo to the common thinking that wearing jewels is a very specific female "activity".

#### À VOIR

- Monika Brugger, *Le(s) petit(s) robert(s) ou l'atelier de la bijoutière*, installation
- Monika Brugger, *La Suisse*, installation
- Monika Brugger, *Inséparable*, bijou
- Monika Brugger, *C'est cousu de fil rouge*, vêtement en coton

FRANÇOISE FRONTISI-DUCROUX  
→ *OUVRAGES DE DAMES. ARIANE, HÉLÈNE,*  
*PÉNÉLOPE...*, PARIS, SEUIL, 2009

« Françoise Frontisi-Ducroux raconte quelques grands mythes du féminin liés à la quenouille et au métier à tisser. Par ce choix, elle nous convie à une traversée de la politique des sexes où l'on passe sans cesse des figures de la mythologie aux réalités du

quotidien chez les mortels. Si l'art d'entrelacer est un savoir-faire des femmes, le tissage suppose jeux et tensions entre masculin et féminin – comme dans le rapport nécessaire entre la chaîne et la trame sur le métier à tisser. Pour notre bonheur, l'auteur met en scène quelques grandes dames de la mémoire de nos cultures d'aujourd'hui : Ariane, Hélène, Pénélope, Philomèle et Procné, Arachné... Ce livre nous éclaire sur une histoire sans fin qui met en jeu des mécanismes imaginaires où s'entrelacent masculin et féminin. »

<http://www.seuil.com/ouvrage/...>

*OUVRAGES DE DAMES. ARIANE, HÉLÈNE,*  
*PÉNÉLOPE...*

« Chez les Grecs, l'une des qualités essentielles de la femme, outre la tempérance, était l'adresse aux travaux de tissage. Aucune femme ne devait se risquer à quitter son panier à laine, son miroir ou sa quenouille sous peine de se voir renvoyer, comme Pénélope, dans ses pénates : "Rentre au logis, occupe-toi de tes travaux, de ton métier, de ta quenouille [...]. La parole est l'affaire des hommes." Dans *Ouvrages de dames*, l'helléniste Françoise Frontisi-Ducroux revisite les grands mythes du métier à tisser. Elle rembobine la pelote déroulée de Thésée et analyse les revers d'Ariane, "trop amoureuse pour faire du tissage". Elle accompagne ensuite les filages et défilages – aussi lucides que désabusés – de Pénélope. Elle suit la métamorphose de la fabuleuse tisserande Arachné d'Ovide, "la seule qui ait élevé au rang de création artistique le travail féminin de la laine". Elle nous fait redécouvrir les mythes d'Hélène, de Philomèle et Procné, ou encore de la jeune Corinthienne qui aurait inventé la peinture. Au-delà de la mythologie féminine, c'est l'ardeur au travail des femmes

(la philergia en grec) et les rapports de pouvoir entre les sexes dans la société virile de l'époque que l'auteur décrypte avec clairvoyance. Quelle était la valeur de cette activité singulière à l'époque ? Quelles sont les filiations, dans l'imaginaire collectif, entre les femmes d'aujourd'hui et ces héroïnes mythologiques ? L'ambiguïté du métier à tisser, à la fois empreint de noblesse et associé au désœuvrement de la femme, éclaire un aspect complexe de la poésie grecque et croise les fils de questionnements étonnamment actuels. »

Lauren Malka, *Le Magazine littéraire*, juin 2009

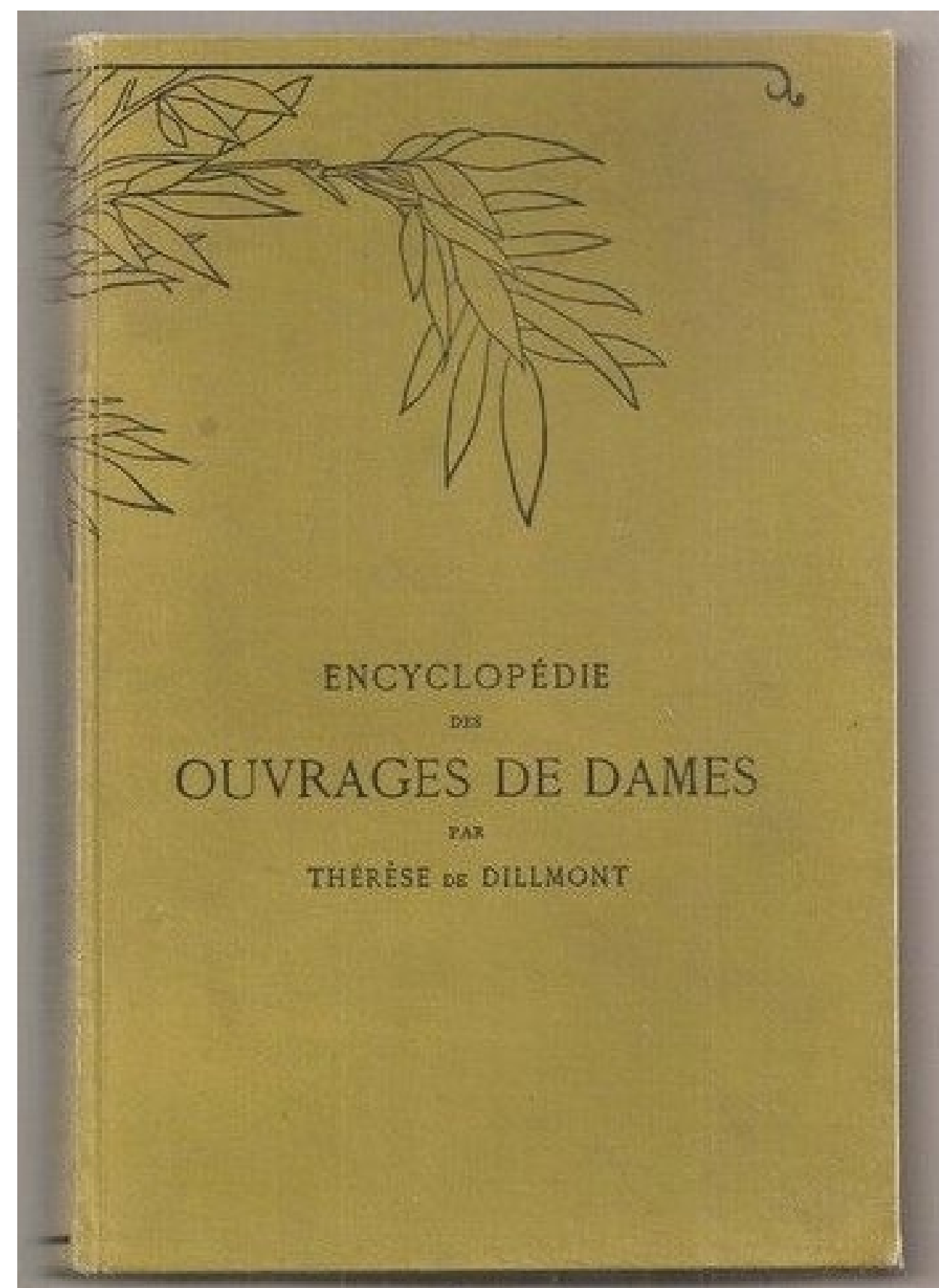
<http://archives.magazine-litteraire.com/...>

### ANTOINE RASPAL → ATELIER DE COUTURE



Antoine Raspal  
*Atelier de couture*, vers 1785  
Huile sur toile  
40,5 x 32,5 cm  
Musée Réattu, Arles

### THÉRÈSE DE DILLMONT → ENCYCLOPÉDIE DES OUVRAGES DE DAMES



Thérèse de Dillmont, née le 10 octobre 1846 à Wiener Neustadt et morte le 22 mai 1890, est une brodeuse et écrivaine aristocrate autrichienne.

### TRAVAUX D'AIGUILLE → MARQUETTE → MARQUOIR



Marquoir avec des reprises, 1789  
Ancien musée des arts et traditions populaires, Paris

« Petits alphabets en point de croix, rouge, sur le blanc, que confectionnaient, jusqu'au milieu du siècle dernier, les adolescentes françaises, en y ajoutant leur nom, leur âge, quelques maximes et parfois des figures [...] relation symbolique de cette ouvrage, avec le marquage de leur identité et leur véritable entrée dans la vie féminine.

[...] en relation avec les marquette : « Voir », on s'en souvient, désigne à Minot les règles, mais « voir », c'est voir « la marque », car « marquer », c'est aussi métaphoriquement avoir ses règles. [...] renvoie] au sang de la défloration, comme le laisse présumer l'emploi du terme marquetté en droit féodal : le « droit de marquette », mieux connu sous le nom de « droit de cuissage ». »

Yvonne Verdier, « La couturière », dans *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979, p. 157-258.

## ÉLÉONORE FAUCHER → BRODEUSES

*Brodeuses*

France, 2004

Scénario : Éléonore Faucher, Gaëlle Marcé

Avec Ariane Ascaride, Marie Félix, Thomas Laroppe, Lola Neymark

Durée : 1 h 28

<https://www.youtube.com/...>

## FISIMATENTEN

<https://www.dwds.de/wb/Fisimatenten>

L'origine étymologique est, selon les sources, à rechercher dans une langue latine. L'origine de l'expression se trouve, selon mes sources, au XIX<sup>e</sup> siècle. Durant l'occupation par l'armée française de l'« Allemagne », ou pour être plus précise de la Prusse, les soldats proposaient aux jeunes filles de « visiter leur tente » et leur disaient : « Voici ma tente ». Cela donne en allemand : « *Aber keine Fisimatenten machen !* » Qui signifiait « ne pas

faire d'âneries » ou de bêtises quand notre mère nous enjoignait d'être « sage comme une image ».

## IRIS BODEMER → OUVRAGE DE DAMES → EN SOUVENIR

Il me semble qu'Iris avait raconté (quand et où, alors là mes souvenirs flanchent) que sa grand-mère\* avait diminué la taille de l'alliance de son défunt mari à l'aide d'un fil de broderie ou de laine pour pouvoir la porter. Un acte de création artistique presque, un acte de liberté créative certainement. C'est par la suite qu'Iris a utilisé cette « technique » pour sa série de bagues de 2004.

\* Il s'agissait en fait de son arrière-grand-mère.



Iris Bodemer  
Bagues

Or, argent, laine, pierres fines  
Photos : Julian Kirschler

« Die neuen Arbeiten sind inspiriert von einem Ring aus dem Erbe meiner Urgroßmutter.

Als ihr Mann starb wollte sie seinen Ring tragen. Dieser war zu groß und so nahm sie Garn und umwickelte den Ring an einer Stelle, bis er passte.

Ein schlichter goldener Bandring mit einem sehr seltsamen Auswuchs aus brauner und schwarzer Wolle. Dieses Prinzip wie auch der Ausdruck ist die Basis für die Werkgruppe von 2004.

Die Ringe erhalten ihre Größe durch die Umwicklung und lassen sich durch hinzufügen von Wolle verkleinern. »

Réponse reçue par Iris à mon mail du 18/12/2016

UTE EITZENHÖFER → EN SOUVENIR  
→ BROCHE → COLLECTION  
PERSONNELLE → ÉCHANGE → JE N'AI  
TOUJOURS PAS DONNÉ MA PIÈCE EN  
RETOUR



Ute Eitzenhöfer

*Omaverstehmichbrosche*

Corail recomposé, laine, dessins par Jin Kyung Kwag durant les cours d'histoire du bijou contemporain, en collaboration avec le cours de gouache classique à L'Afedap, Paris

Il est intéressant de voir ce « renouvellement » des techniques dites « féminines » ou « ouvrages de dames » dans le bijou et par les femmes ! Les premiers travaux datent de la fin des années 1970, début des années 1980, entre autres par Caroline Broadhead. Puis c'est avec des générations

nées dans les années 1980 et souvent dans les pays du Nord qu'elles reviennent en force. Felieke van der Leest fait du crochet, elle nous propose un univers habité par des animaux. Ute Eitzenhöfer et Iris Bodemer dialoguent avec leurs aïeules en utilisant des techniques en référence à leur histoire personnelle. Ute Eitzenhöfer utilise le point de canevas, pensant avoir trouvé un point commun qui permettra à sa grand-mère de mieux comprendre son travail. En attendant que cela fonctionne, elle fabriqua une belle série de broches nommées *Omaverstehmichbrosche*.

#### BIBLIOGRAPHIE

- Sonia Recasens, « De l'art de tisser des liens. Quand les femmes révolutionnent les arts textiles ». <http://archive.is/c1xgA>

MONIKA BRUGGER → ENRUBANNER,  
2013 → TRESSES 13



Monika Brugger

Tresses de la Maison des tresses et des lacets, 2013  
Dé à coudre récupéré, empreinte majeur droit de MB  
Fonte à cire perdue



## TRESSES 13 → TRESSES 13 DÉS-TRESSE ET DÉLACET TREIZE

Exposition, 7 juillet-3 novembre 2013

Maison des tresses et lacets, La Terrasse-sur-le-Dorlay

*La commande au musée-atelier.* Ce projet d'exposition a été composé de beaucoup de contraintes, élaborées en même temps qu'il était demandé à La Maison des tresses et lacets par Yves Sabourin, initiateur du projet, de créer une collection spécifique pour l'occasion. Il s'agit d'un musée atelier niché sur les bords du Dorlay, sur le mont Pilat, entre Lyon, Vienne et Saint-Étienne. Une extraordinaire collection tressée a été produite, extraordinaire dans le choix des matériaux et des couleurs. L'atelier a pour la première fois réalisé des croquets, tresses et lacets en soie grège (directement débitée du cocon sans aucun traitement technique) et soie décreusée (élimination du grès de la soie par un lavage) légèrement rosée, d'un rose altéré. D'autres matériaux purs ont été mis en valeur, comme la rayonne d'un blanc argenté, mais aussi un simple coton d'un précieux et sombre gris anthracite et un autre coton, celui-ci vermillon, à l'accent populaire qui met parfaitement en valeur les trois modèles choisis surtout lorsqu'il est mis en « frottement » avec la soie décreusée rosée.

*La commande aux artistes.* La collection « Tresses 13 » a été débitée puis envoyée à tous les invités. Chaque artiste a reçu un lot de 3 échantillons de 40 cm de longueur avec un choix personnalisé. De nouvelles contraintes ont été annoncées : celle de « plancher » gracieusement, d'avoir des dimensions imposées pour la réalisation des œuvres et que leurs « exercices » soient mis en dépôt dans le musée atelier La Maison des tresses et des lacets. Alors les grands élèves ont beaucoup œuvré, à des rythmes

différents qui rappellent le cliquetis des tresseuses comme celui du titre *Tresses 13*... Ils présentent ainsi dans l'exposition des dessins, des photographies et des sculptures à poser, à suspendre ou bien à installer au mur comme des trophées, constituant ainsi la première collection d'art contemporain en tresses et lacets.

## TRESSES 13/14 MERCERIE CHIC

Galerie Made in Town, 58, rue du Vertbois, Paris, avril 2014

Afin de mettre en lumière les savoir-faire célébrés par la Maison des tresses et lacets, et sur une proposition d'Yves Sabourin, commissaire d'exposition, le projet *Tresses 13/14* offre carte blanche à plus de 70 artistes, designers, créateurs et maîtres d'art – parmi lesquels Annette Messenger, Jean-Michel Othoniel, François-Xavier Courrèges, Adeline André ou Nelly Saunier.

Pour cette exposition, Made in Town se transforme en « mercerie chic » et propose à la vente les métrages de tresses, lacets et croquets produits spécialement par l'atelier du musée à la Terrasse-sur-Dorlay. La présentation des œuvres s'adjoint de trois éditions limitées de bijoux signés Angélique, Monika Brugger et Akiko Hoshina.

Aujourd'hui inspecteur de la création artistique pour les arts plastiques au ministère de la Culture, Yves Sabourin se consacre parallèlement au développement de projets qui conjuguent création contemporaine et savoir-faire patrimoniaux. Passionné de techniques et de savoir-faire, il suit le fil de son destin : licier de formation, il aime à tisser des liens. Et c'est donc souvent l'amitié qui a conduit bon nombre d'artistes plasticiens ou artisans d'art à répondre à son invitation.

<http://www.made-in-town.com/...>

MONIKA BRUGGER → *EN SOUVENIR DE LA COUTURIÈRE*, 2014 → SÉRIE DE 9 SAUTOIRS



Monika Brugger  
*En souvenir de la couturière*, 2014  
 Soie grège, soie décreusée rose, lacet métal argenté,  
 grenats, corail, coralline, œil-de-tigre rouge

REPRISE

« ÉTYM. début XIII<sup>e</sup>, au sens I, 2<sup>o</sup> ◇ de reprendre

FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → PRENDRE [...]

5. (1762 et 1611, au sens de “réparation”) Racommodage d’un tissu dont on cherche à reconstituer le tissage. *Faire des reprises à un vêtement.* → **repriser**. “Des reprises assez visibles, et faites par une main plus habituée à tenir l’épée que l’aiguille” (Gautier). »

2016 Dictionnaires Le Robert

DOROTHEA LANGE → *MENDED STOCKINGS* → 1934



Dorothea Lange  
*Mended Stockings*, 1934  
 Photographie  
 The Oakland Museum, Oakland (USA), achat sous forme de carte postale

REPRISE → MARQUETTE



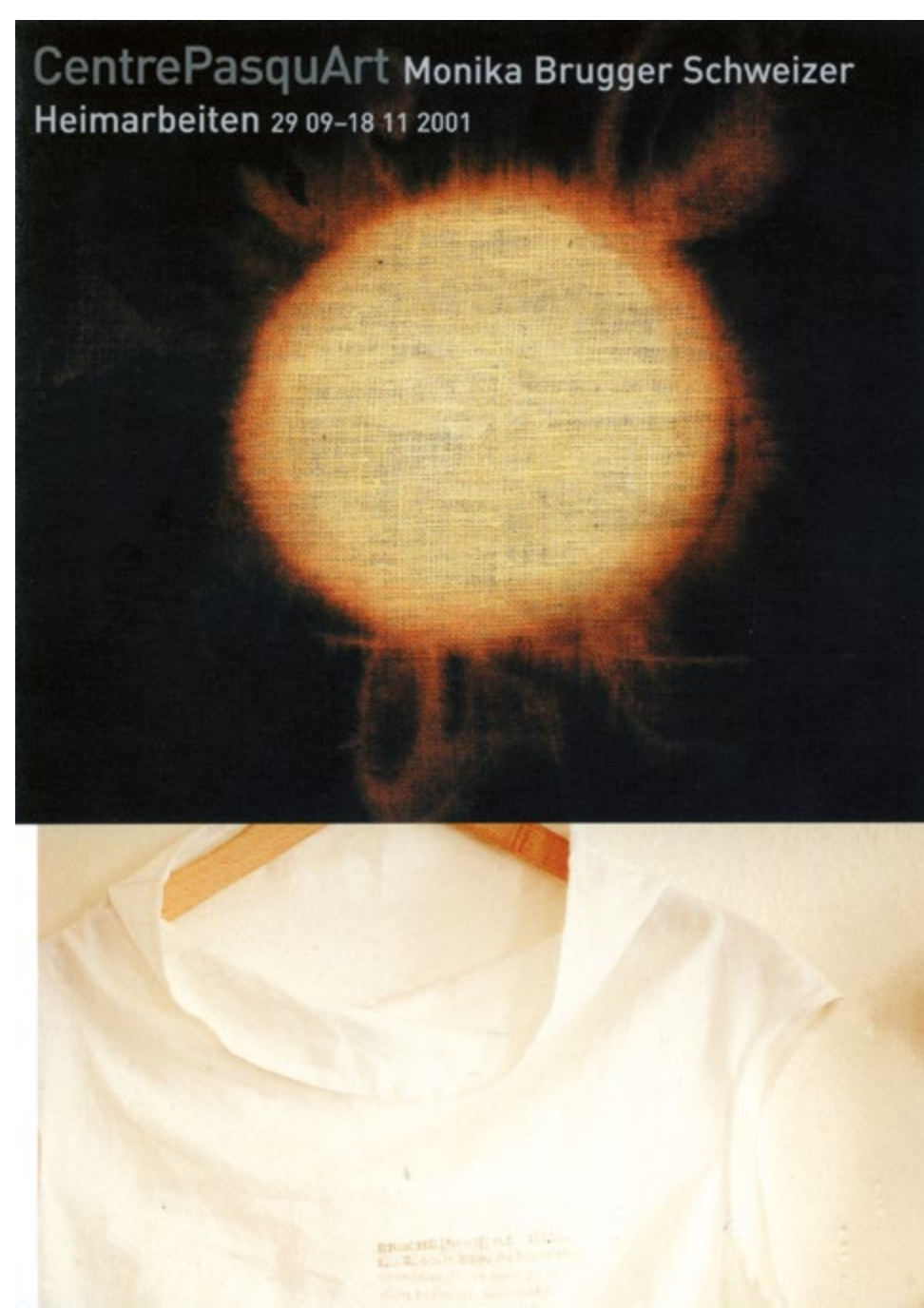
Trouvé durant mon séjour à Berne  
à la bibliothèque de la ville

MEND YOUR MARRIAGE → DANS LE SENS  
DE RECOUDRE → « RECOUDRE SON  
HYMEN » EN FRANÇAIS

À VOIR

- Monika Brugger, *Une reprise, bijoux*
- Monika Brugger, *Nécessaire ultime, ustensiles*
- Monika Brugger, *Les travailleuses, installation*
- Monika Brugger, *Inséparable in frauenbild(er), texte et travaux*

MONIKA BRUGGER → SCHWEIZER  
HEIMARBEITEN → BIEL (CH), 2000



Carton d'invitation pour l'exposition des travaux réalisés durant la résidence d'artiste du canton de Berne à Bienne, en Suisse

MONIKA BRUGGER → SCHWEIZER  
HEIMARBEITEN, LA SUITE D'ARLES  
→ FABRAS, 2004



À LIRE

- Michèle Moutashar, *Schweizer Heimarbeiten*, texte critique
- Christian Bontzolakis, texte publié dans *Quelques regards risqués sur « Schweizer Heimarbeiten » de Monika Brugger*, texte de fiction
- Marie-Laure Humery, *Une reprise, écrit poétique*
- Mireille Coulomb, *Reprise*, texte critique
- Rita Marcangelo, *Au bout des doigts et autres travaux d'aiguille*, texte critique
- Yves Sabourin, *Du métal au textile, de l'argent au lin*, texte critique
- Norman Weber, *Wiederaufbau, ein Erfurter Portrait*, texte critique
- Monika Brugger, *Schön*, texte critique

À VOIR

- Symbolique → Couture : Ami Ronnenberg, *Le Livre des symboles. Réflexions sur des images archétypales*, Köln, Taschen, 2011, p. 460-461.
- Symbolique → Tissage/filage : *Ibid.*, p. 456-459.

## BIBLIOGRAPHIE

- Geneviève Calame-Griaule, Yvonne Verdier, « Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière », *L'Homme*, t. 21, n° 1, 1981, p. 124-125. <http://www.persee.fr/doc/>.
- Mireille Coulomb, *Quelques regards risqués sur Schweizer Heimarbeiten de Monika Brugger*, Fabras, éd. du Pin, 2004
- Françoise Frontisi-Ducroux, *Ouvrages des dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2009
- Sheila Paine, *Embroidered Textiles. Traditional patterns from five continents*, London, Thames and Hudson, 1995
- David Reverre McFadden, *Pricked, extreme embroidery*, New York, Museum of Art & Design, catalogue d'exposition, 11/2007-3/2008
- Yves Sabourin, *Métissage. L'autre métissage*, catalogues des différentes expositions
- Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979
- Annick Bureau, « Résurgence du réel. Tissage, crochet et broderie dans l'art de l'anthropocène. » <http://www.artpress.com/>.
- Frédérique Joseph-Lowery, « Broderie et art contemporain », *Art Press*, janvier 2009. <https://www.artpress.com/>.
- Sonia Recasens, « De l'art de tisser des liens/Quand les femmes révolutionnent les arts textiles » <http://archive.is/c1xgA>
- *Point de croix. Au bonheur des filles*, exposition, 13/11/2001-5/3/2002, Musée national des arts et traditions populaires, Paris, <http://www2.culture.gouv.fr/..>
- *Passeurs de linge : trousseaux et familles*, exposition, 29/9/1999-17/1/2000, Musée national des arts et traditions populaires, Paris, base de données des collections photographiques du MuCEM <http://www.culture.gouv.fr/..>

# Michèle Moutashar

## SCHWEIZER HEIMARBEITEN

*Koru 1*, Etelä-Karjalan Museo, Lappeenranta, écrit à Arles, 2003

Longtemps les bijoux de Monika Brugger, qu'elle place en équilibre (clavicule, cartilage, revers d'épaule...) là où les porte la lumière, ont dit moitié aile, moitié feuille, moitié lune le tournoiement des tilleuls, la trouée des chenilles, le froissement de l'air : fentes, interstices, percements, dans autant de membranes, réversibles, posées là tout près du corps par où interroger le monde, se glisser hors, composer quelque chose comme le lieu d'une mue...

Il est remarquable que, dans ce travail désormais moins préoccupé d'objets que de situations, le soudain avènement du corps à l'intérieur du bijou, comme figure du retournement, se soit en fait opéré par des vêtements plutôt que des parures, protections et non pas ornements, faits pour la main et le doigt, petits étuis de la vie domestique, livrant soudain le corps-bijou : le contenu du gant, et ce que contient le dé.

L'apparition dans la production de l'artiste, à l'intérieur même du corpus de l'œuvre, d'une petite paire de moufles, écarlates gouttes d'enfance retenues par un fil<sup>1</sup>, signe magistralement ce retournement, réactivant au passage l'étymologie première du mot allemand *schmuck*<sup>2</sup>, sujet au moins autant qu'objet. La réalisation, la même année, de l'émouvante pièce intitulée *Envergure*, formée de deux anneaux reliés par un fil de fer, révélera toute la fertilité d'une telle « contamination ».

Mais il est tout aussi certain que ce que retrouvent, désignent, réinventent ce tricot de laine ou ce dé à coudre (dont Monika Brugger fait *a posteriori* l'ancre de multiples « bagues »), c'est l'inscription fondamentale, quasi ontologique, du bijou dans une histoire du fil.

La quasi-totalité des travaux postérieurs se nourrit de cette résurgence, à l'origine par exemple de la bruisante notion de trousseau, qui gravite aussi bien dans le « livre » construit à partir des anneaux de mariage de ses pa-

<sup>1</sup> *Enfance, moufles tricotées par ma mère*, 1998, photographie (taille variable)

<sup>2</sup> Littéralement : « s'embijouter » dans un vêtement...

rents<sup>3</sup> que dans les séries actuelles des vêtements, commencées en 2001.

On notera que les techniques et les instruments annexés pour ces dernières pièces – fils de soie, point de croix, point avant, cercle à broder... – relèvent tous du registre de la passementerie, convoquant aiguillées, passages, tensions, fronces, lancées, et ce dans une mise en question du bijou.

La « broche » intitulée *Une reprise*, ravaudée au fil d'or et point avant sur robe de lin, en résume efficacement l'enjeu, maniant ici du bout des doigts les tournures de l'impertinence et de l'ironie ; à preuve, cette minuscule perle, nacre précieuse et décalée comme l'est l'or dérouté de la reprise, en place et lieu du nœud pour arrêter le fil, point final.

Élément essentiel de ce dispositif, le recours au dictionnaire, aux « patrons » successifs des définitions comme celles qui soutiennent les différentes versions des corsages, mais aussi la muséographie décisive des tout derniers vêtements, obstinément pliés, enserrés dans des boîtes, achèvent de désigner ce qui apparaît désormais comme une radicale mise à nu.

Ce qui ne va pas sans violence, comme en témoigne, sur le corps noir de la robe, l'orbe de ce tambour, surgi, cerclé, vissé, à l'emplacement du sein.

---

<sup>3</sup> « Parcours », travaux réalisés suite à une allocation de recherche du CNAP en 1999 et publiés dans C. Broadhead, G. Vigarello, Monika Brugger, *Heimat. Bijou, objets pour le corps, installations*, Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2009.

# Christian Bontzolakis

Texte publié dans *Quelques regards risqués sur « Schweizer Heimarbeiten »* de Monika Brugger, Fabras, Éd. du Pin, 2003.

Entrée en monde étrange et connu. Le tissu qui crie sous les ciseaux. La mère qui ravaude, lente, patiente. La couturière. La brodeuse minutieusement sûre d'elle. L'apprentie. La petite fille appliquée à sa couture. Le lointain familial accourt, fait trembler le cœur et laisse la place.

Ici nul travail d'artisan offert aux regards. L'inspiration de la main et de l'esprit s'exposent. Chaque scène est légère, peut se saisir par touches sensibles, éclairs de sourire, rêveries hésitantes et ose à peine se dire avec le poids des mots.

Tissus précieux malmenés, contraints. Toile rustique froissée au sortir des mains. Parfois des pièces gauches, parfois inachevées. Constat des gestes inaboutis. Quelque chose commencé va se poursuivre. Quelque chose interrompu est à l'abandon.

Des choix modestes portés en perfection, des détails en souci qui appellent. Des épures de robes, corsages pliés, autant d'énigmes, des pièges. Les fibres végétales changées en or. La méditation de l'alchimiste devant ses outils mystérieux.

L'intention même n'est pas donnée.

# Marie-Laure Humery

## UNE REPRISE

M. a tissé sa cage

Sa main suture le trou de l'usure

Dessous, la peau

ou bien l'obscur à fond de tissus

Sur le cœur battu trop battant trop bardant,

sur le rebond qui frotte frotte encore la fibre a lâché, fil à fil

Étoffe défaits, cible céleste

Au trou honteux on met de l'or. Et la perle volée à l'huître

L'aiguille soigne, reprend, répare

construit un barrage de fortune

L'œil s'use le cheveu blanchit.

Moucharabieh équivoque

Tamis de voyage où passe le temps

le regard

Paris, 2003



# Mireille Coulomb

## REPRISE

Texte publié dans *Quelques regards risqués sur « Schweizer Heimarbeiten »* de Monika Brugger, Fabras, Éd. du Pin, 2003.

Déchirure minuscule sur la poitrine. Petite béance dans le tissu. Il y a un trou noir au côté gauche. Une poussière de braise échappée d'une cigarette aura brûlé la toile. Blessure à réparer. Reprendre le tissage. Refaire le tissu.

Dessus-dessous. Répétez. Dix fois. Et retour : le point dessus face au point dessous et le point dessous face au point dessus. On dit « points en quinconce ». Ainsi va de l'avant la reprise. Sept lignes serrées, horizontales, ponctuées de points dessus et dessous, réguliers.

Un saut invisible de l'aiguille et le motif reprend à la perpendiculaire du centre. À nouveau sept lignes tout aussi perpendiculaires au centre. À nouveau sept lignes tout aussi parfaitement parallèles. Facile, il suffit de se laisser guider par le tissu de lin, où trame et chaîne sont visibles. Le centre peu à peu se comble, prend de la couleur dans la densité des croisements du fil. Le trou réduit à un point noir se perd sous cette cicatrice.

L'arrêt du fil a été assuré à son départ par un nœud, calé dans une perle minuscule visible sur l'endroit du tissu. À l'arrivée le calé dans une perle placée sur l'envers du tissu est invisible. La reprise est terminée.

La reprise est un art du pauvre : ne jette pas ce qui se dégrade. Répare. Si parfaite soit-elle, la reprise se voit, expose l'usure, souligne la déchirure plus qu'elle ne la cache. Elle avoue des temps difficiles, car il faut que le vêtement dure. La peine de la main qui ravaude est de l'or.

C'est pourquoi, ici où la chemise est neuve et l'injure dérisoire, l'aiguille de l'artiste a guidé un fil d'or. La reprise terminée figure une croix grecque dont le centre aux fils redoublés montre plus d'or que les branches noyées dans les fibres du lin. Seule en relief, la perle à l'orient nacré scintille. La reprise est portée tel un bijou précieux incrusté dans la robe.

# Rita Marcangelo

## AU BOUT DES DOIGTS ET AUTRES TRAVAUX D'AIGUILLES

Texte écrit à l'occasion de l'exposition personnelle de  
Monika Brugger à l'Alternatives Gallery, Rome, 2014  
<https://www.youtube.com/..>

There is a poetry in Monika Brugger's works that places them in a category of their own, far from the most common definition of jewellery. The artist is free from the preoccupation of having to conform to what is expected of a jeweller.

To Monika Brugger, creating jewellery means, to begin with, reflecting on the role of accessories, not only as being rooted in a given period but also in terms of their historical elaboration. Creativity thus involves a process of attaining the perspective needed to free the mind and give concrete expression to the intellectual sources.

When Monika Brugger makes jewellery, she projects it into the sculptural dimension. Her radicalism, which is the mainspring of her convictions, can go all the way to the disappearance of materials, and the concomitant discovery of new textures, such as those of fabrics. In her creative process, she can conjure up jewellery through fibres. Right from the start, her sources of inspiration have been drawn from childhood memories, such as the pair of red knitted mittens hanging from a hook as a sculpture, or perhaps a relic. And thus fabric, like silver or gold, becomes a material to be worked into jewellery that can be blended or identified with the underlying structures, as with the person.

# Yves Sabourin

## DU MÉTAL AU TEXTILE, DE L'ARGENT AU LIN

Texte publié dans Monika Brugger, *Heimat. Bijou, objets pour le corps, installations, 1992-2008*, Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2009.

Créer un bijou c'est avant tout réfléchir au rôle de cet accessoire, non seulement ancré dans le temps qui nous concerne mais également dans son développé historique. Créer c'est donc savoir prendre du recul afin de libérer l'esprit et concrétiser avec de la matière réfléchie. Monika Brugger s'installe parfaitement dans ce processus. Pour cette orfèvre/plasticienne, il faut ajouter un sens important de l'observation, c'est comme une attitude animale, qui fait que telle personne, qui s'exerce à se mettre en retrait, obtient plus de capacité à voir l'ensemble du paysage et ainsi repérer les éléments interrogatifs composés du premier plan et des lignes de fuite. C'est la position que campe cette conceptrice de bijoux.

En parcourant l'œuvre déjà réalisée par Monika Brugger il est à constater que sa pratique du bijou est similaire à celle d'une plasticienne. Cet état lui permet d'exprimer, avec ses bagues, broches et colliers, non seulement la révélation de la matière, celle du métal en fusion, qui est utilisée traditionnellement par la profession, mais aussi par le rituel moderne qui se situe dans le détournement de la fonction et de la forme, gymnastique usuelle chez nombre de plasticiens contemporains. Cette attitude lui révèle son implication totale dans l'art contemporain et l'éloigne en même temps d'une certaine profession qui est installée dans une réflexion traditionnelle malgré l'apport de matières et matériaux nouveaux : ce n'est pas parce que le caoutchouc est associé à l'or que l'idée est forcément moderne ! Monika n'hésite pas à oser la technique, à proposer de nouvelles façons de maîtriser les spécificités des orfèvres et à réinitialiser les moyens de fabrication.

Nous le savons : lorsque Monika Brugger élabore ses bijoux elle les projette dans la dimension sculpturale, qu'il s'agisse d'anneaux, de fibules ou de liens. Dans son radicalisme, moteur vital de ses convictions, Monika est à même de traiter le bijou jusqu'à la disparition des matériaux précieux afin de laisser découvrir une nouvelle trame, comme celle du textile. Dans son cheminement créatif, il était envisageable que Monika puisse exprimer le bijou en le traitant

avec des fibres. Dès ses premières conceptions, ses sources d'inspiration sont puisées dans des souvenirs d'enfance comme cette paire de moufles en maille rouge qui, suspendue à un clou, est devenue ornement, sculpture ou peut-être relique. Le textile devient comme l'argent ou l'or, de la matière à élaborer des bijoux qui peut se confondre ou bien s'assimiler avec le support au même titre que le corps. Les trois alliages du bijou chez Monika sont le corps, le textile et le métal.

Rappelons-nous que l'unité de mesure chez Monika Brugger est le corps, et que l'élaboration de toutes les formes est en résonance avec telle ou telle partie de l'enveloppe charnelle. À la manière des grands artistes et créateurs vénéralisés, elle ne décide pas de créer un corps unique et idéalisé qui aurait un fâcheux penchant dictatorial, mais, au contraire, chaque commanditaire devient le talon et la référence unique pour une pièce unique. Monika nous éloigne de la théorie qui émerge à la Renaissance avec Léonard de Vinci et un corps universel, les bras en croix et les jambes écartées, et fait place à la représentation du divin avec le Christ en croix. Monika est sans doute un peu plus proche de Le Corbusier et de son Modulor, puisque les dimensions extérieures d'un corps humain en position de croix permettent de définir le volume idéal pour que l'homme puisse vivre en toute sérénité dans un espace d'habitation. Mais là aussi nous sommes dans une seule unité de mesure.

Voilà pourquoi pour ses bijoux Monika Brugger intègre l'homme comme une extension, comme un habit sur mesure.

Dans sa rigueur d'expression, Monika Brugger préfère choisir le style de ses vêtements/supports qui, en majeure partie, sont confectionnés par elle-même et qu'elle n'hésite pas à revêtir. Les formes élaborées sont strictes et fonctionnelles, une idée et un volume pour obtenir un résultat le plus juste comme avec l'installation *Schmuck*, 2001 (trois robes identiques dans leur forme reçoivent trois nouvelles propositions de bijoux détournés). Il n'y a aucune surcharge dans la forme, nous sommes toujours dans le support, un support qui va être utilisé par le corps et le temps.

Pour sa série « Les Petit(s) Robert(s) », elle endosse quatre panoplies : celle de la scientifique, de l'orfèvre, de la couturière, et puis celle de la brodeuse. Pour être au plus juste de la définition du mot « broche » en français, et afin de faire un parallèle avec la définition du même mot en allemand<sup>1</sup>, un seul outil : le dic-

---

<sup>1</sup> Schmücken Als Intensivbildung zu dem unter schmiegen behandelten Verb bedeutete mdh. smücken, smucken, mdh. smucken „in etwas hineindrücken; an sich drücken; sich ducken“ (s. auch Grasmücke, schmuggeln). Aus der mdh. Wendung „sich in ein kleit smücken“ ist im Mitteld. um 1300 über „[köstlich] kleiden“ der heutige Sinn „zieren, schmücken“ entwickelt worden. Er wurde in Ndh. verallgemeinert. Abl.: schmuck „hübsch“ (im 17 Jh. aus gleichbed. Niederd. smuck; mdh. smuk bedeutete „gescheidig, biegsam“); Schmuck

tionnaire *Le Petit Robert*, somme de savoirs réunis où tout ce qui doit être su est mentionné ! Afin de rester à la page, *Le Petit Robert* est régulièrement actualisé et nous permet ainsi d'observer le changement de certains mots qui illustrent un changement de perception des objets.

En 1967, nous pouvions lire pour le mot broche : « BROCHE [broʃ] n.f. (XIV<sup>e</sup> ; [...]) ♦ 1° [...] ♦ 2° Bijou de femme, composé d'une épingle et d'un fermoir, servant à attacher un châle, un col ou garnir un corsage. V. Attache, fibule. [...] » Pour l'édition de 1996 nous remarquons une évolution du titre : *Le Nouveau Petit Robert*, et de la définition : « BROCHE [broʃ] n.f. – 1121 ; [...] 1 ♦ [...] 2 ♦ cour. Bijou de femme, composé d'une épingle et d'un fermoir, servant à attacher ou orner un vêtement. – attache, fibule ; et aussi badge, pin's [...] » Enfin, en 2006 daté 2007, voici la définition : « BROCHE [...] n.f. 1121 ; latin populaire °brocca, fém. substantivé de broccus « saillant » •1 [...] •2 [...] •3 cour. Bijou de femme composé d'une épingle et d'un fermoir servant à attacher un châle, un col ou garnir un vêtement. Attache, fibule ; et aussi badge, pin's [...] »

Outre le changement de quelques mots, il est important de remarquer le manque d'ouverture de cette définition, que les spécialistes réservent à la femme alors que de tout temps l'homme est tout aussi passionné que la femme par les ornements et les accessoires. Depuis la découverte des toutes premières traces de bijoux, on a remarqué des parures singulières et propres à chaque sexe. Le bijou n'a jamais été mixte et il y a toujours eu des fibules pour retenir les vêtements et des bagues pour parer les mains des deux sexes.

Avant de revêtir sa blouse blanche de petite main, Monika Brugger passe par la phase d'orfèvre et use d'une aiguille réalisée en « bon or », se pose devant sa table pour mettre à plat les patrons de son chemisier et de sa robe et ainsi confectionne l'immaculé corsage et la radicale robe. Ensuite elle s'assoit et dessine au point de croix son bijou, sa broche, entièrement faite de fil de soie bleu, rouge et blanc. En 2002, avec *Inséparable*, chemisier de lin blanc brodé de fil gris coloré, blanc et bleu. Dans un symbolique temps de repos, Monika sacralise le geste machinal de toute couturière qui pour un instant délaisse son ouvrage et pique dans le haut de son corsage, au-dessus du sein, l'aiguille d'or qui dans cette action vient parapher l'œuvre de Monika. En gardant le fil dans le chas, l'aiguille dépasse sa fonction et le rôle d'une attache de broche, et accède ainsi au rang de bijou.

L'écriture, le mot et l'outil deviennent ornements.

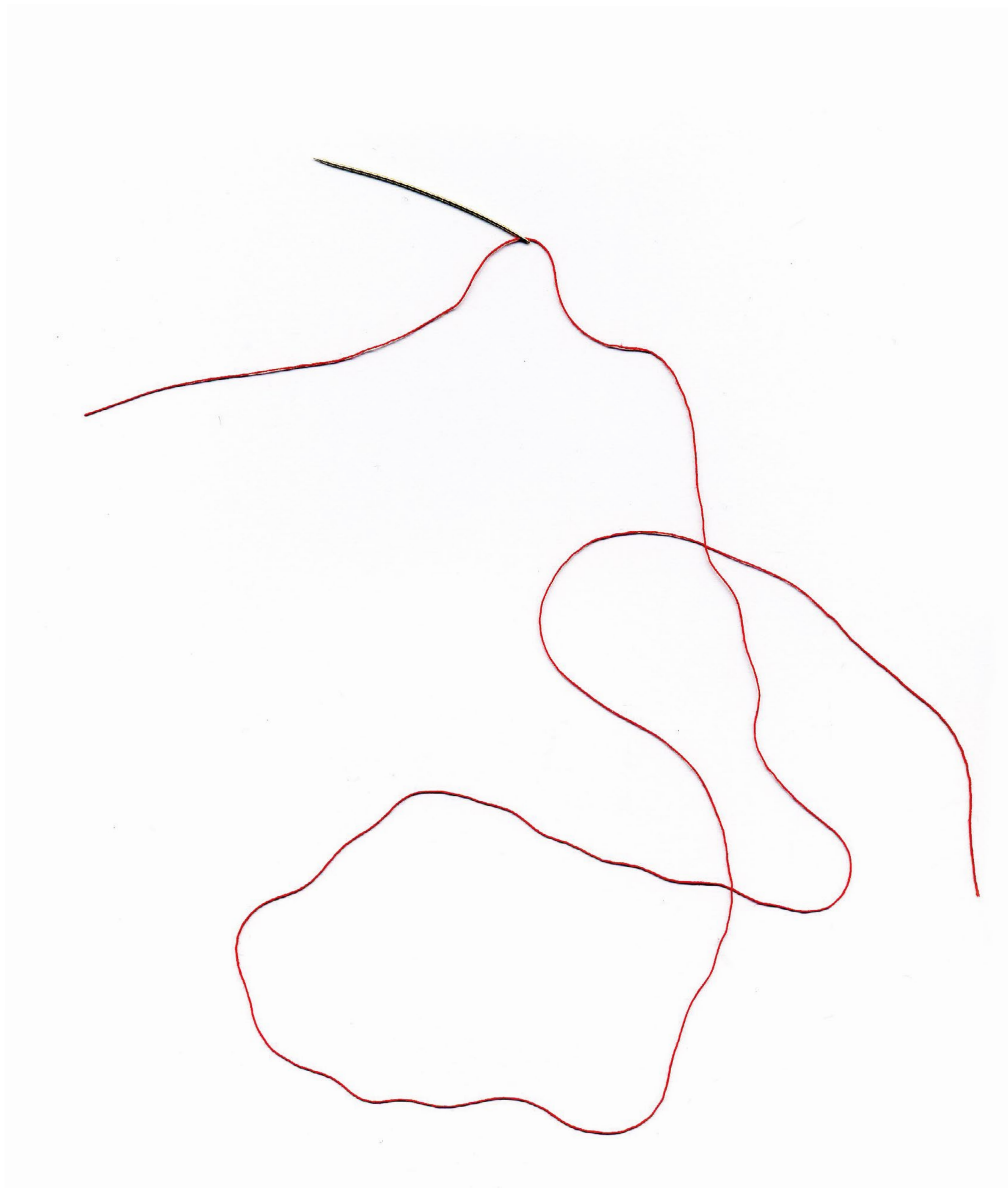
En 2007, sur le portant, *Le(s) Petit(s) Robert(s)* de Monika Brugger composent

---

(frühndh. mit der Bed. „prächtige Kleidung, Ornat, Zierat“ aus dem Mitteld. und Niederd. dafür im 15 Jh. mitteld. gesmuck, während mhd. smuc „Anschmiegen, Umarmung“ bedeutete). DUDEN - Etymologie der deutschen Sprache.

un ensemble de trois chemisiers (versions 1967, 1972 en braille et 1991), trois robes (versions 1996, 2002 et 2007), auxquels l'artiste ajoute, hors de sa confection, un tricot de peau à bretelles : un marcel, dont la broche est réalisée en bleu, blanc et rouge avec la technique du transfert appliqué au fer à repasser. Monika développe de nouveau une nouvelle phase de radicalisation pour exprimer l'ornement.

Pour la langue française et en français, Monika Brugger nous offre avec ses *Petit(s) Robert(s)* et son marcel tricolore une truculente association. Le bijou n'a pas besoin de descendre dans la rue pour s'émanciper, car c'est aussi par l'esprit que le bijou s'émancipe.



Goldnadel  
Broche, 2014  
Or



*Le(s) Petit(s) Robert(s) ou l'atelier de la bijoutière*  
Installation, depuis 2006  
Matériaux divers  
Travail en cours  
Photos : Corinne Janier, Paris



- demi-point de croix

- Broche → en point de croix
- Définition (fil blanc) → en demi-point de croix
- Le Petit Robert → en demi-point de croix

XXX point de croix sur deux fils

/// } demi-point de croix sur deux fils

- 2,1 sur la technique du nœud
- 2,2 sur la technique du point d'avant
- 2,3 les spécificités du texte
  - espace entre les lettres
  - espace entre les lignes

- Soie cordelette - AU VER À SOIE, Paris
  - Col. 12 (bleu) Broche
  - Col. blanc définition
  - Col. 681 (rouge) Le Petit Robert

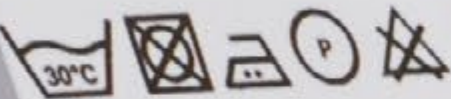
- Aiguille à broder
- Dé à coudre
- Tambour à broder

- Emballage en bois peint ou en couverture de  
issu couleur beige  
→ expl. Le Petit Robert couverture rigide.



- Matériaux utilisés
- en fil de soie blanc
- soie cordelette AU VER À SOIE
- ruban de soie ou de tulle
- perles

100 % Lin / Linnen / Leinen  
100 % Fil de soie / Silkefaden / Seidentaden



L'eau de javel interdite / Do not bleach  
/ kein Bleichen / Essorage délicate /  
Delicate wring / Leichtes Schleudern /  
Repassage moyen sauf sur la broderie /  
Iron temperature medium except embroidery /  
Iron temperature medium except embroidery /  
Dampfbügelei bei mittlerer Temperatur,  
ausser Stickerei / Séchage tambour  
interdit / Do not tumble dry / Kein Trockner  
interdit / Sechage sur fil à l'ombre / Line dry  
in shade / Auf der Leine im Schatten  
trocknen.

Fabriqué en Finlande et en France  
Made in Finland and France

France et le reste du monde  
Monika Brügger  
Fournieu 35380 Palmfont, France  
SIREN 392 893 194 TVA non applicable  
Art 293-B du Code Général des Impôts

LE(S) PETIT(S) ROBERT(S)  
(de 1967 à 2009)  
1967

LE(S) PETIT(S) ROBERT(S)  
(de 1967 à 2009)  
1972

BROCHE [broche] n. f. (XIV<sup>e</sup>...)

... 20 Broche de femme

... compose d'une épingle et

... en fer noir, servant à

... brocher un châle, un col

... garnir un corsage.

... de la fibule. ...

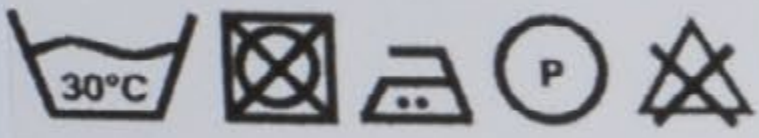
Handwritten red dots forming a grid pattern, likely a cross-stitch pattern. Includes handwritten notes: "500", "1000", "1500", "2000", "2500", "3000", "3500", "4000", "4500", "5000", "5500", "6000", "6500", "7000", "7500", "8000", "8500", "9000", "9500", "10000".



BROCHE

1

100 % Lin / Linnen / Leinen  
100 % Fil de coton / Cottonteard /  
Baumwollfaden



L'eau de javel interdit / Do not bleach  
/ kein Bleichen / Essorage délicate /  
Delicate wing / Leichtes Schleudern /  
Repassage moyen sauf sur la broderie /  
Iron temperature medium except embroidery  
/ Dampfbügel bei mittlerer Temperatur,  
ausser Stickerei / Séchage tambour  
interdit / Do not tumble dry / Kein Trockner  
/ Sechage sur fil à l'ombre / Line dry  
in shade / Auf der Leine im Schatten  
trocknen.

Fabriqué en Finlande et en France  
Made in Finland and France

France et le reste du monde  
Monika Brugger  
Fourneau 35380 Paimpont France  
SIREN 392 893 194 TVA non applicable  
Art 293-B du Code Général des Impôts

LE(S) PETIT(S) ROBERT(S)  
(de 1967 à 2009)  
1996



ROBERT

BROC

1... 2

COM

DUM

OTOC



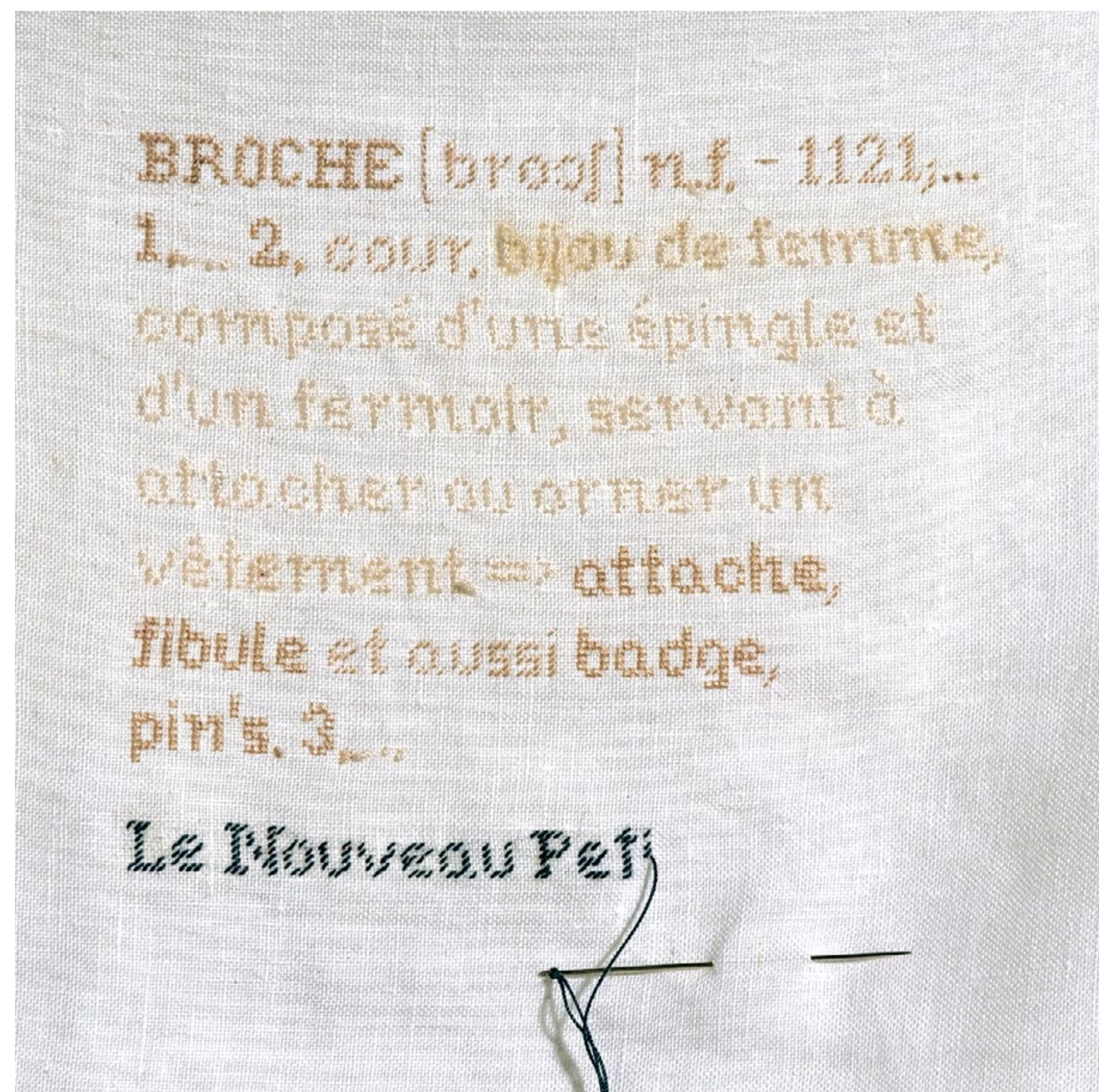


*La Suisse*

Installation, 2001

Coll. Fondation bernoise des Arts appliqués, Bern (CH)

Travail réalisé avec le soutien de la Commission aux  
arts appliqués du Canton de Berne (CH), en 1999



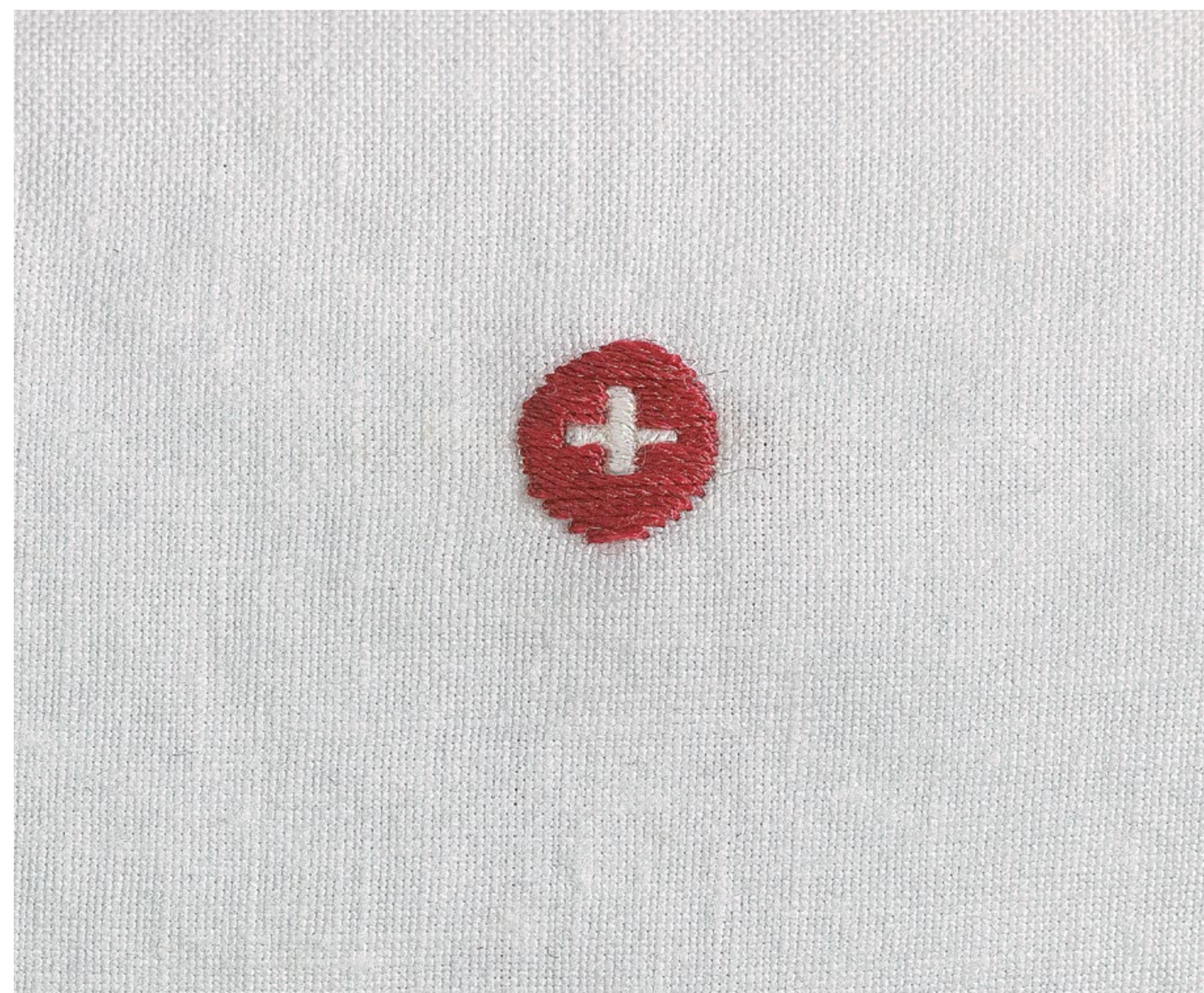
*La Suisse (détails)*  
Installation, 2001

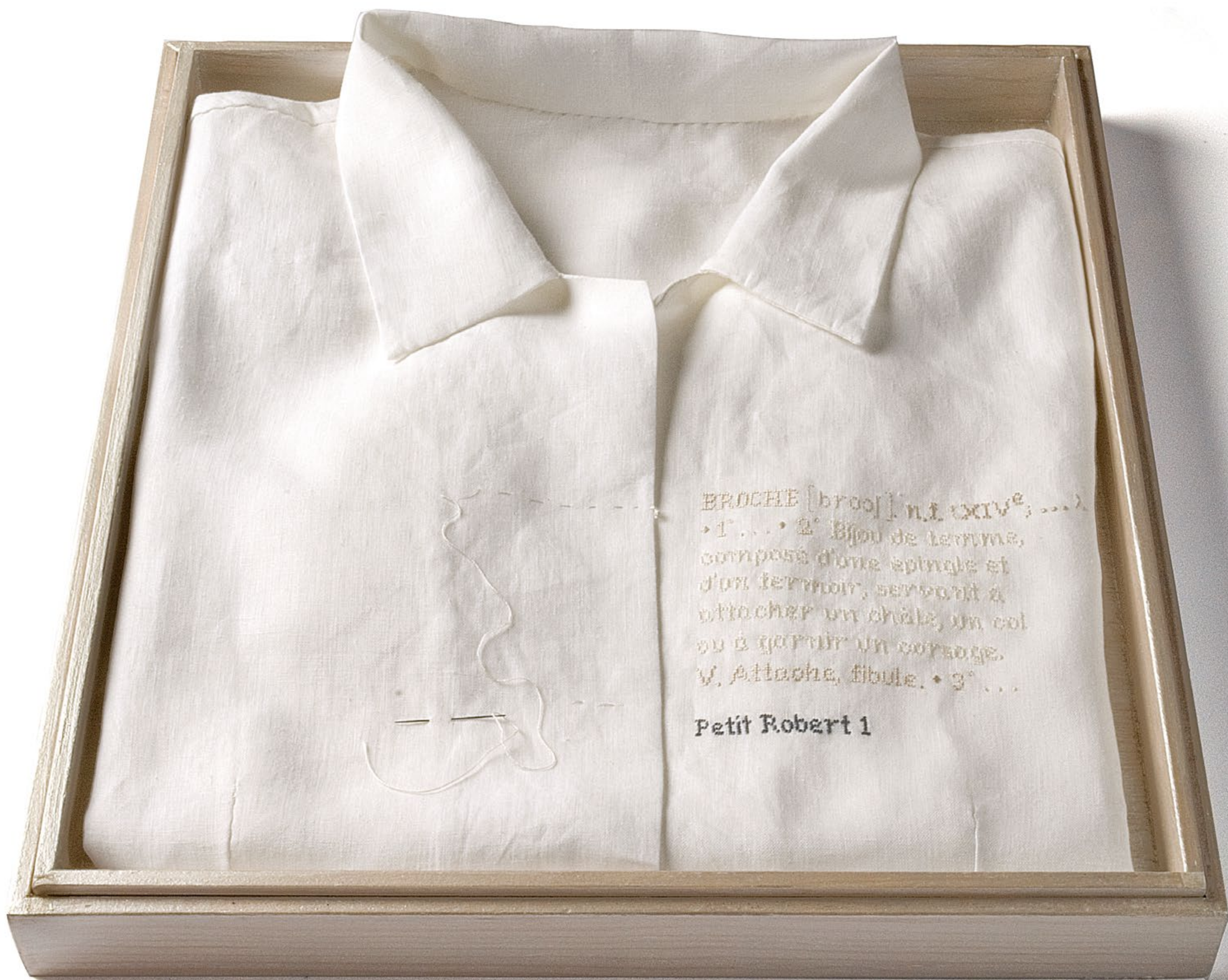
*Inséparable*  
Lin, fil de soie, point de croix  
Broderie  
8,7 x 10 cm

*Der Schweizer Punkt*  
Lin, fil de soie  
Broderie  
ø 1 cm

*Michelin 427 / 1 cm : 4 km*  
Lin, or fin, fil de soie  
Broderie  
5 x 7 cm

Les vêtements sont cousus main par l'artiste en couture rabattue, au fil de soie  
Photos : Jürg Bernhardt, Bern (CH)





*Inséparable*

Bijou, 2002

Lin, fil de soie, épingle en acier, écrin en bois

31,2 x 34,4 x 3,2 cm

Collection Fonds national d'art contemporain, Paris

Le bijou est cousu main par l'artiste en couture rabattue,  
au fil de soie

BROCHE [broʃ] n.f. (XIV<sup>e</sup>, ...).  
• 1<sup>o</sup> ... • 2<sup>o</sup> Bijou de fermail,  
composé d'une épingle et  
d'un fermoir, servant à  
attacher un châle, un col  
ou à garnir un corsage.  
• 3<sup>o</sup> ...

Petit Robert 1

Inséparable (détail)

Bijou, 2002

Broderie

8,7 x 10 cm

Photos : Corinne Janier, Paris





*Inséparable*  
Bijou, 2012  
Broderie lin, coton  
8,7 x 10 cm  
Photo : Corinne Janier, Paris



*C'est cousu de fil rouge*

Dispositif, 2005

Vêtement en coton, taille 38, bague de bout de doigt ,  
bobine en argent, fil de soie, aiguille en or, écrin en bois

31,2 x 37,8 x 3,2 cm

Photos : Corinne Janier, Paris



*Une reprise*

Bijou, 2001

Lin, fil d'or fin, perles, écrin en bois

38,2 x 38,2 x 3,2 cm

Rotasa Collection Trust, États-Unis

Le bijou est cousu main par l'artiste en couture rabattue,  
au fil de soie

Travail réalisé avec le soutien de la Commission aux arts  
appliqués du Canton de Berne (CH), en 1999

Photo : Richard Matzinger, États-Unis





*Une reprise*

Bijoux, 2008

Lin, or fin, perles d'eau douce, portant, écrins en bois

Détails : broderies en or fin

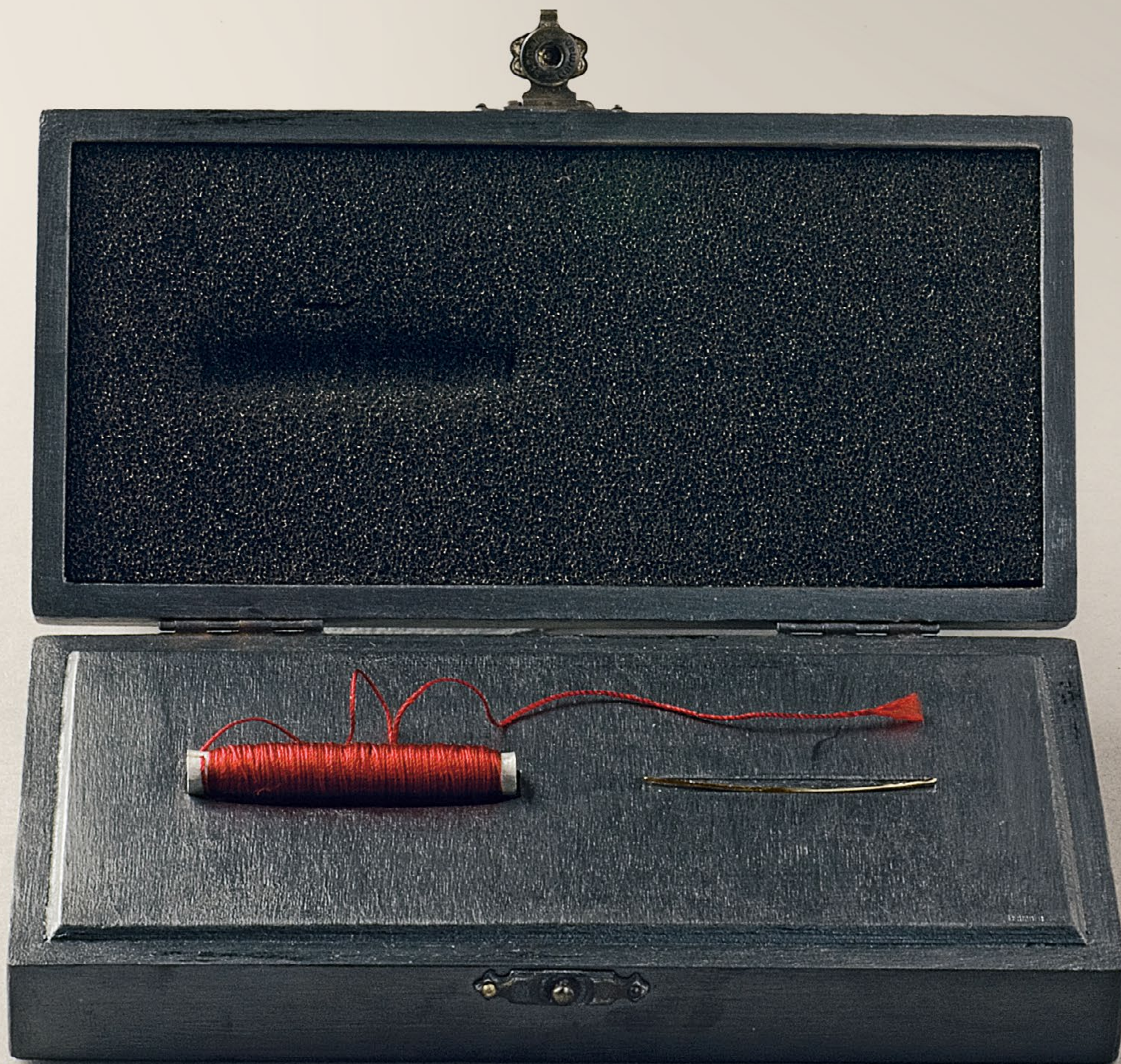
2,2 x 2,2 cm

4 x 4 cm

Les bijoux sont cousus main par l'artiste en couture  
rabattue, au fil de soie

Travaux réalisés avec le soutien de la Commission aux  
arts appliqués du Canton de Berne (CH), en 1999

Photos : Corinne Janier, Paris



*Nécessaire ultime*

*Ustensiles, 2005*

Argent, or, fil de soie, écrin en bois

16,5 x 8,06 x 3,4 cm

Photo : Corinne Janier, Paris

# Monika Brugger

## SCHÖN

in *Monika Brugger, Schweizer Heimarbeiten*, catalogue de l'exposition *PasquArt*, Bienne, dans le cadre de la Künstlerwohnung (résidence d'artiste) du Canton de Berne, (CH) en 2001.

Schön, endlich einmal viel Schnee um mich herum oder vielleicht schwimmen in den Bergseen wenn ich das zweite Halbjahr dort verbringe oder vielleicht kann ich mir endlich eine gute körperliche Kondition anwandern.

Mit diesen Gedanken kam ich im Januar 2001 mit meinen Koffern in Biel an, in der Künstlerwohnung des Kantons Bern.

Nach dem anfänglichen Herumschnuppern habe ich Bekanntschaft mit den Bielerinnen, den Bielern und der Fremdenpolizei gemacht und auch die berühmten Schweizer Banken von innen gesehen. Die Bibliothek und die Museen ausfindig gemacht, für meine geistige Ernährung, für die andere war ja auch gesorgt. Den See besucht, mir die Landschaft von Macolin und Evilard aus angeschaut. Um mein Entrainement sanft zu beginnen habe ich mich erst einmal geschont und bin immer mit dem Funiculaire gefahren. Jeden Tag habe ich mich auf den Schnee gefreut und fing dann an auf ihn zu warten ...

Nun, ich war hier. In einem "Trautes Heim, Glück allein". Im Reich der Frau. Sechs Monate. Vorträge über Schmuck halten gut. Aber was noch ?

Wieder auf Entdeckungsreise. Mich umschauen. Aus dem einen Fenstern sah ich jeden Morgen die kleine Krone von Rolex und die Schweizer Fahne, aus dem anderen eine Maxime auf der Hauswand. Es gibt Schokolade und Käse (davon esse ich nur zu wenig), die Schweizer Heimatwerke, eine Geigenbau-schule und Holzschnitzer, Scherenschnitt und wunderschöne Holzhäuser und Trachten. Es gibt das NEIN für Europa und somit schöne, definierte Landesgrenzen. Die Schweiz hat zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler, auch einer meiner liebsten Schmuckmacher ist Schweizer. Es gibt die Schweizer Kühe, mein erworbener Rucksack ist eine Freiburgerin ! Und dann gibt es meine Kindheit. Ich verbrachte sie an der Schweizer Grenze und auf sie konnte ich wieder einmal zurückgreifen. In Erinnerung an meinen ‚geliebten‘ Handarbeits- und Haushaltsunterricht. Ich kann ja nähen, stricken und sticken. Häkeln war mir in der Häkelnadel steckengeblieben. Auch lernte ich wie frau

einen Haushalt führt, *comme au vieux bon temps*.

Enstanden sind die *Schweizer Heimarbeiten* : Arbeiten über Flecken, das Beschnücken, Fragen über das Schön-sein und Fragen über den Makel.

Kleider, schneeweisses Leinen und Kreuzstickerei, Kleid und Brosche unzertrennlich. Zu meinem geistigen Vergnügen stickte ich die Schweiz immer mehr in meine Arbeiten ein. Wurde Brückenbauerin zwischen zwei Regionen, mit einer in Arles benutzten Sticktechnik, le Boutis. Das benutzte Werkzeug wurde zur Brosche und schmückt *Das kleine Schwarze*. Handarbeiten, „au coin du feu“ um während meiner langen Winterabenden in der Nähe des modernen Kaminfeuers TV nicht untätig herum zu sitzen. Die Handarbeiten sollten ja vor langer Zeit auch verhindern, dass frau Fisimatenten<sup>1</sup> macht. Aber, voilà, da kam der Sommer und für frau viel Anderes mehr, ... und für mich neue Drucktechniken, mit welchen ich eine Multitude von Broschen machen konnte: romantische, nostalgische, lustige, figurative...

*S'en donner à cœur joie à l'ouvrage, quelle merveille !*

---

1 Voir Fisimatenten



# C



CHAÎNE • KETTE • HALSKETTE • SEAN KINGSTON • CHAÎNE D'ESCLAVE • ANGELA MERKEL • HOPELSPANNKETTE • ZAHLUNGSMITTEL • ROULEAU DE MONNAIE • ÎLES SALOMON • MUSÉE DU QUAI BRANLY • OTTO KÜNZLI • MARINE CHEVANSE • URS BONDERER • MONIKA BRUGGER • CHÂTELAINES • DÉFILÉ PRADA • CHARIVARI • CHAÎNE DE MONTRE • MONIKA BRUGGER ET SOPHIE HANAGARTH • COL • COLLIER • DANIEL KRUGER • KUNSTFORUM KIRCHBERG • WINNETOU • MANON VAN KOUSWIJK • EIJA MUSTONEN • MONA HATOUM • AGNÈS PROPECK • COLLIER DE LA REINE • CHÂTEAU DE BRETEUIL • COLLIER DE NOUILLES • CHARLES SHYER • JEAN-MICHEL OTHONIEL • CONTREPOINT • COLLIER CICATRICE • COLLIER DE PERLES • RANG • COLLIER CHOKER • ART PALÉOCHRÉTIEN • CANDIDE • OTTO KÜNZLI • BERNARD SCHOBINGER • COLLIER EN CHUTE • UN PEU DE TERRE SUR LA PEAU • SACHA GUITRY ET CHRISTIAN-JAQUE • PERLES DE LA COURONNE • UNE GIRAFE AVEC UN COLLIER • CHUTES DU RHIN • CHUTE DES REINS • 15<sup>e</sup> BIENNALE INTERNATIONALE DE LA CÉRAMIQUE • TOUR DE COU • COLLIER MENAT • OUSHEK • PECTORAL • COLLIER D'ORDRE • DE CORPORATION • COLLIER À FRANGE • À RUBANS GRECS • BAYADÈRE • COTOIRE • BERTHE • WIENER WERKSTÄTTE • MAX SNISCHE • ORNEMENT DE CORSAGE • COLLIER CHUTE • D'ESCLAVAGE • DRAPERIE • GORGERIN • POITRAIL • STOMACHER • RIVIÈRE DE DIAMANTS • COLLIER DE CHIEN • SAUTOIR • SAUTOIR À GLAND DE SOIE • KROPFKETTE • CHAÎNE DE GOITRE • SIGURD PERSSON • CORDE AU COU • RUBAN • ESTHÈTE DE MULE

## CHAÎNE

### → NOTICE ÉTYMOLOGIQUE

« Ce mot est issu du latin *catena* (cf. italien *catena*, occitan, catalan et espagnol *cadena*, portugais *cadeia*), d'origine inconnue.

■ Les dérivés français sont *chaînette*, *chaînon*, *chaîner* (avec *chaînard*, en français d'Algérie, et *enchaîner* et *déchaîner*). Appartiennent à la même famille étymologique que *cadenas* (du provençal) et *chignon* (*chäen-gnon* désignant la nuque, par évocation de la chaîne des vertèbres<sup>1</sup> ou du carcan du prisonnier). Concaténation, caténaire et caténane sont des mots plus proches de la forme latine.

<sup>1</sup> Chaîne des vertèbres [Voir chutes](#)

■ L'anglais a emprunté *chain* au XIV<sup>e</sup> s. ; *chignon* est passé en italien et en anglais au XVIII<sup>e</sup> s., en portugais (*chino*), en flamand (*sienjonk*).

→ Mots de cette famille :

**cadenas, caténaire, caténane, chaînard, chaîne, chaîner, chaînette, chaînon, chignon, concaténation, déchaîner, enchaîner.** »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*



*Vogue, 1967*

## CHAÎNE

« ÉTYM. fin XI<sup>e</sup> ◇ du latin *catena* (→ **caténaire**), qui a également donné *cadenas*, par l'intermédiaire de l'ancien occitan

### I. SUITE D'ANNEAUX ENTRELACÉS

#### A. OBJET

1. Dispositif formé d'anneaux entrelacés servant à orner. → **chaînette, gourmette**. *Chaîne et médaille offertes au baptême. Chaîne d'or, d'argent. Chaîne de cou.* → **collier, sautoir. Chaîne de montre.**

#### B. MOYEN, FACTEUR DE DÉPENDANCE

1. Ce dispositif, pour attacher un animal ou une personne. Mettre un chien à la chaîne (→ **enchaîner**). *Chaînes du bagnard, du galérien. Le fantôme avec sa chaîne et son boulet.*

2. FIG. ET LITTÉR. Lien d'affection, lien d'habitude qui unit des personnes indépendamment de leur volonté. → **attache, attachement, 1. union.** »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## CHAÎNE

« Succession d'anneaux entrelacés servant de lien, d'ornement. Les motifs de chaînes peuvent varier à l'infini en fonction de la forme des anneaux et du système d'emmaillement. Les types de chaînes les plus classiques sont le jaseron (anneaux ronds), le forçat (anneaux ovales), la gourmette (anneaux ronds ou ovales tordus), etc. De nos jours, des machines automatiques exécutent des kilomètres de chaînes, procédant à toutes les opérations, y compris au soudage des anneaux et des fils. »

Marguerite de Cerval (dir.) *Dictionnaire international du bijou*, Paris, Regard, 1998.

## KETTE

« Eine Kette ist sowohl Sinnbild, der Verbindung und damit zuweile auch der Beziehung von Himmel und Erde und Verbindung des Menschen mit Gott – so wird zum Beispiel das Gebet in diesem Sinn als goldene Kette gesehen – als auch Sinnbild von Fesselung und Gefangenschaft. [...] Gesprengte Ketten sind dagegen Zeichen der Befreiung. »

Hildegard Kretschmer, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart, Reclam Sachbuch, durchgesehene und aktualisierte Ausgabe, 2011, p. 215.

## HALSKETTE

« Eine Halskette als Schmuck kennzeichnet vor allem den Wohlstand der Dargestellten, als Ordenkette verweist sie auf die Zugehörigkeit zum entsprechenden Ritterorden. Sie gehört aber auch zu den Attributen der hl. Äbtissin Ehrentrudis von Salzburg. »

Hildegard Kretschmer, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart, Reclam Sachbuch, durchgesehene und aktualisierte Ausgabe, 2011, p. 175-176.

## SEAN KINGSTON → RAPPEUR → CHAÎNE D'ESCLAVE

Horreur des chaînes esclavagistes fondues dans l'or glorieux et solaire d'un matérialisme conquérant.



Sean Kingston (Kisean Anderson), né le 3 février 1990  
Activité : rappeur, chanteur et auteur-compositeur

## ANGELA MERKEL → @SCHLANDKETTE → WAHLKAMPF → ÉLECTION, 2013



« Dabei sind die einzelnen Glieder der Kette streng genommen in der falschen Reihenfolge angeordnet: Statt Schwarz-Rot-Gold glänzt das Schmuckstück in Schwarz-Gold-Rot – ähnlich den Farben der belgischen Nationalflagge. [...] Die Kreation aus Schaumko-

ralle, Onyx, Bergkristall und vergoldetem Silber wurde von dem Goldschmied Hans-Peter Weyrich (55) und seiner Frau Ulrike aus Idar-Oberstein entworfen. „Wir haben Frau Merkel eine Schmuckauswahl zukommen lassen. Einige Stücke hat sie behalten“, verriet der Designer gegenüber der „Rhein-Zeitung“. Der Kontakt sei demnach über Merckels Parteikollegin Julia Klöckner (40) hergestellt worden. Trotz seiner Popularität soll das Modell allerdings nicht in Massenproduktion gehen. Wie teuer die Kette genau ist, wollte Weyrich gegenüber „Bild.de“ nicht verraten. Nur so viel: Das Schmuckstück koste einen „mittleren, dreistelligen Betrag.“ »

2 Sep 2013 um 09:20 von Bunte.de Redaktion

<http://www.bunte.de/panorama/...>

KETTE → BARTHOLOMÄUS BRUYN DE OUDE (1493 - 1555) → ELISABETH BELLINGHAUSEN UND JACOBUS OMPHALIUS



Bartholomäus Bruyn de Oude  
 Elisabeth Bellinghausen und Jacobus Omphalius, vers  
 1520 - après 1570  
 Huile sur bois  
 34,5 x 24 cm  
 Collection Mauritshuis, Den Haag (NL)

Cette peinture est la moitié d'un triptyque représentant un couple de Cologne, commandé à l'occasion des fiançailles du couple. La jeune femme tient une branche de douce-amère, ou morelle douce-amère (*Solanum dulcamara*), l'attribut de couples célibataires dans les portraits de Cologne.

Les tresses d'Élisabeth se réfèrent à la période des fiançailles et, comme les femmes mariées, elle porte désormais les tresses sous une coiffe.

Le sort du portrait de Jacobus est inconnu.

Merci à Tristan Dassonville.

HOPELSPANNKETTE → ZAHLUNGSMITTEL  
 → MOYEN DE PAIEMENT

« Der Schmuck im bürgerlichen Klima der deutschen Städte war vor allem Goldschmiedewerk, weniger kostbares Geschmeide aus Edelsteinen und Perlen<sup>1</sup>. »

<sup>1</sup> Il faut voir si la préférence des *Goldschmiede* (orfèvres contemporains) en Allemagne pour un travail du métal peut venir de cette arrivée tardive des pierres et perles.

Der Gemmschnitt wurde in Deutschland in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bezeichnender Weise überhaupt nicht gepflegt. Charakteristisch sind schwere massive Halsketten – oft in Form der « Hohlspannkette » – die in Frankreich und in England besonders von Männern getragen wurden, in Deutschland dagegen zum Frauenschmuck gehörten. Sofern sie aus Gold waren, dienten die einzelnen Glieder auf Reisen häufig als Zahlungsmittel. »

Erich Steingräber, *Alter Schmuck, die Kunst des europäischen Schmuckes*, München, Verlag George D.W. Callwey, 1956, p. 94, 96.

## HANS DÖRING → HOPELSPANNKETTE



Hans Döring

*Dorothea Gräfin von Solms (Ehebildnisse Ernst Graf zu Mansfeld und Dorothea Gräfin zu Solms), 1527*

Tempera sur bois

Schlossmuseum Laubach Lahn-Dill-Kreis, Oberhessen

[https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/...](https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/)

Letzte Aktualisierung: 15/1/2009, 15:25:37

Les villes allemandes sont sous l'influence d'une bourgeoisie marchande, et le tableau nous montre un costume typique de cette époque, les cheveux sont souvent sous une coiffe (femme mariée) et les décolletés couverts par une chemise. Les gemmes et perles sont absentes et la mode est aux chaînes lourdes et volumineuses, portées par les hommes et les femmes, sauf en Angleterre et en France. Les anneaux en or servaient de monnaie au cours de voyage.

MOYEN DE PAIEMENT → ROULEAU DE MONNAIE → ÎLES SANTA CRUZ (ARCHIPEL DES ÎLES SALOMON) → MUSÉE DU QUAI BRANLY

OTTO KÜNZLI → KETTE, 1985-1986

« Es gibt aber Konzepte, bei denen ich weiß, dass das sehr schwierig wird, dass ich es vielleicht nie erleben werde, das Schmuckstück getragen zu sehen. Aber das liegt in meiner Verantwortung.» Manchmal sei Tragen/Nichttragen gar nicht in Größe und Unbequemlichkeit des Werks begründet. Beispiel: Die Kette aus 48 unterschiedlich großen Goldringen ist optisch gesehen traditionell und tragbar. Wer aber weiß, dass sie aus benutzten Eheringen besteht – Tod, Scheidung – wird sich diese Schicksalslast nicht um den Hals hängen wollen. Kein Wunder, dass diese Arbeit 1985/86 im Rahmen von Installationen, Skulpturen und Objekten im Lenbachhaus gezeigt wurde. Helmut Friedel hatte damals den Konzeptkünstler in Künzli erkannt. Der hatte sich „Spender“ per Zeitungsannonce gesucht und alle im persönlichen Gespräch – zwischen Tee und Likör, wie er berichtet – von seinem Projekt überzeugt. Schmuck als Mahnmal. »

Simone Dattenberger, *Merkur*, Mittwoch, 4 mai 2016.



Otto Künzli  
Chaîne composée de 48 alliances usées  
Or, l. 85 cm

#### BIBLIOGRAPHIE

- Lisbeth Crommelin, Otto Künzli, *Das dritte Auge. The third Eye, Het derde oog*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Museum Bellerive, Zürich, 1991.

MARINE CHEVANSE → ON NAÎT HUMAIN,  
MAIS COMMENT LE RESTER ? → ARC  
ARTIFICIUM #2 (ATELIER DE RECHERCHE  
ET DE CRÉATION) → ENSA LIMOGES,  
2014-2015



Marine Chevance  
*On naît humain, mais comment le rester ?*, 2014-2015  
Laiton

« En lien avec le travail autour du collier de perles (*Candide*), j'ai souhaité un objet qui rassemble les étudiants de l'ARC. En prenant la taille du tour de poignet de chacun, je voulais créer une forme unique, mais une mesure personnelle, en signe de reconnaissance entre tous, et former à travers cette chaîne une sorte d'enchaînement d'humains. À l'image du collier de *La Toison d'or*, l'objet est constitué de multiples anneaux et forme une chaîne.

*On naît humain, mais comment le rester ?*, inspiré par la phrase de Simone de Beauvoir « On ne naît pas femme, on le devient », est gravé, inscrit dans un des maillons de la chaîne comme une devise à suivre.

Ainsi, on retrouve la symbolique de l'anneau, et celle de l'alliance : lien – attachement – alliance – communauté – destin associé... Une chaîne d'ordre, un signe d'appartenance propre à l'ARC Artificium.

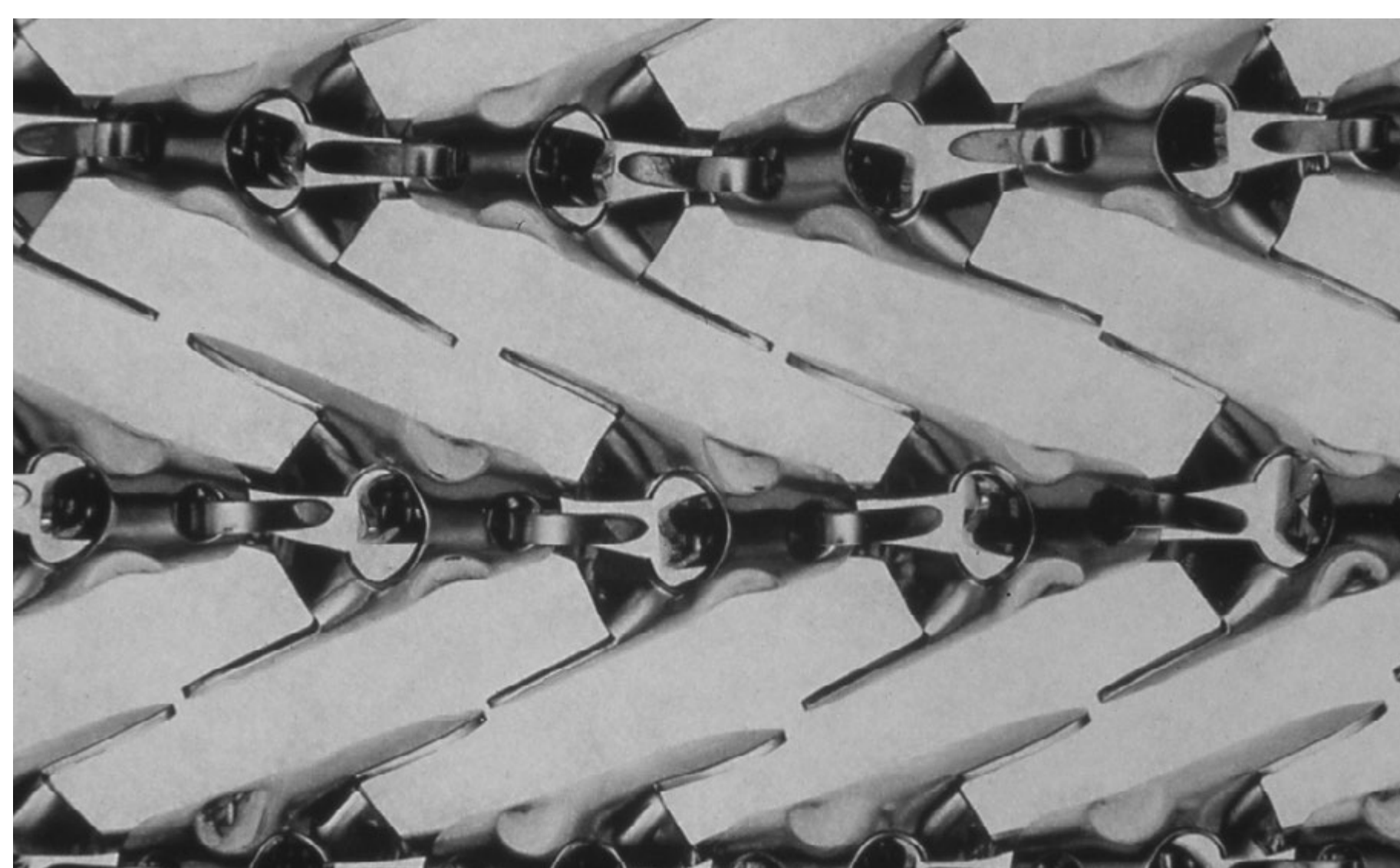
URS BONDERER → *DIPLOMAUSSTELLUNG*  
→ STFG ZÜRICH, JUIN 1995

Défense, préservation sont les sensations premières révélées par les formes visibles.

Les formes organiques réveillent des souvenirs, ils parlent le langage du monde mécanique, avec des éléments estampés, découpés, poinçonnés et flexibles.



Les travaux d'Urs Bonderer sont extrêmement dépendants du port. Posés sur la table, ils perdent leur tension, se déforment, s'écroulent et prennent une forme nouvelle plus ou moins structurale, mais ne deviennent à aucun moment des objets indépendants. C'est par leur agressivité suggérée, leur mobilité devinée et leurs structures superposées qu'ils deviennent méconnaissables, qu'ils réveillent l'envie de les toucher. Le fait de les ramasser et de les vêtir laisse devenir ces « structures » des colliers. Un objet qui dévoilera la totalité de ses effets seulement à travers ses relations multiples au corps.



Urs Bonderer  
Chaînes, et bracelets  
Ag 925  
Chromnickelstahl (CNS)

## MONIKA BRUGGER → CHAÎNES, 1999-2001



Monika Brugger  
Collier, argent  
Photo : Bernard Moschini, Nîmes

Série de chaînes en argent martelé sur une pierre, inspiré d'une technique japonaise.

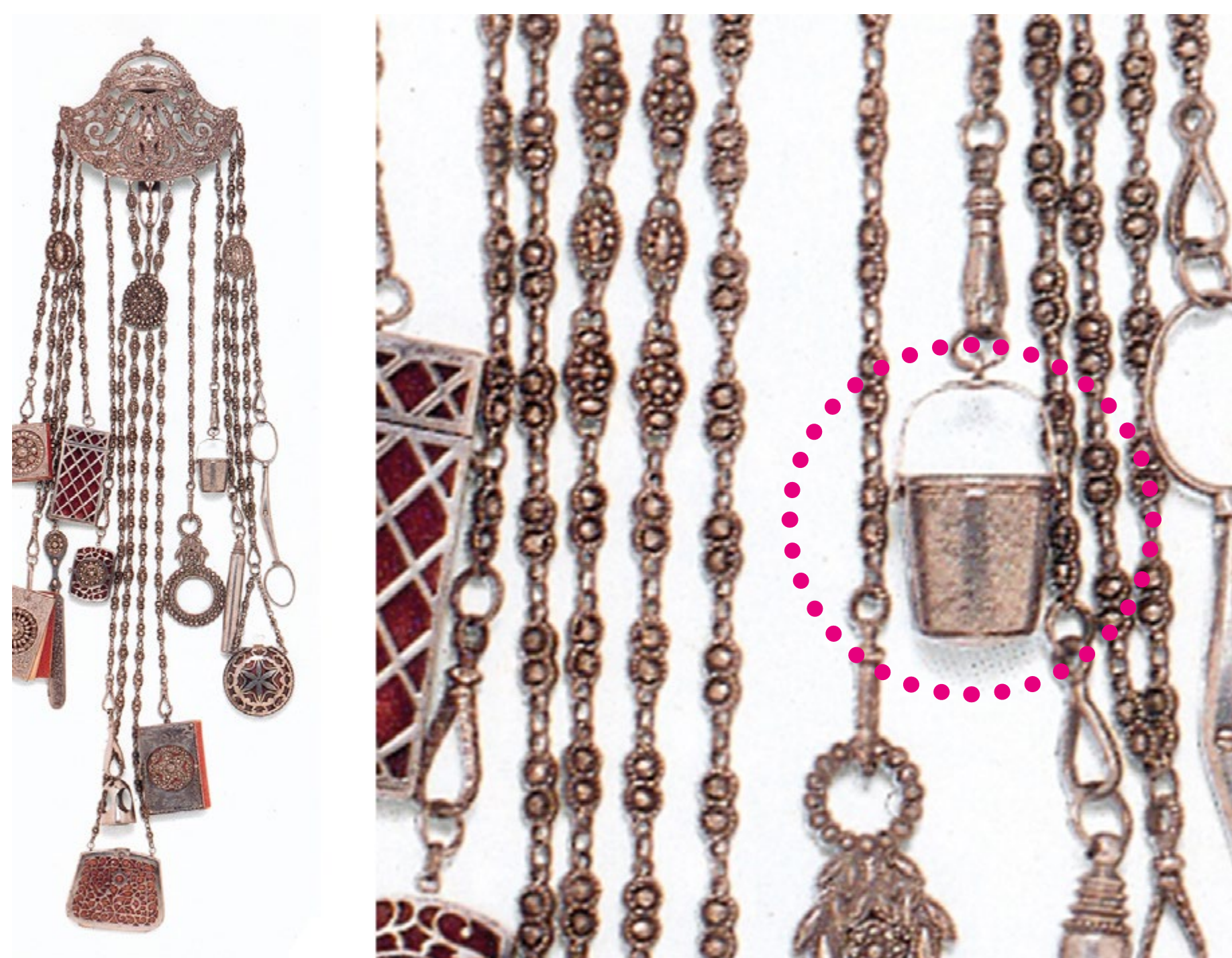
### CHÂTELAINE

« ÉTYM. 1828 ◇ de chaîne châtelaine

Chaîne de ceinture.

□ Sautoir à gros chaînons. »

*Le Petit Robert de la langue française*, 2016



Cut-steel, début XIX<sup>e</sup> siècle  
l 57,7 cm  
Victoria & Albert Museum, Londres

### À VOIR

- symbolique → chaîne
- Ami Ronnenberg, *Le livre des symboles. Réflexions sur des images archétypales*, Köln, Taschen, 2011, p. 514-515.

### À VOIR

- dé

## DÉFILÉ PRADA → PRÊT-À-PORTER → AUTOMNE-HIVER 2016-2017 → MILAN



### BIBLIOGRAPHIE

- Michèle Heuzé, « La châtelaine, un bijou riche de sens et d'histoire », dans *Le château au féminin. Actes des Rencontres d'archéologie et d'histoire en Périgord*, 26, 27 et 28 septembre 2003, textes réunis par Anne-Marie Cocula et Michel Combet, Bordeaux, Ausonius, 2004
- **CHARIVARI**



« ÉTYM. chalivali <sup>xiv<sup>e</sup></sup> ◇ onomat. ou latin *caribaria* "mal de tête", du grec

1. Bruit discordant, accompagné de cris, de huées. "C'était alors un charivari, pareil à celui que l'on fait, le soir de leurs noces, aux veuves qui se remarient" (Barrès).

2. Grand bruit d'objets divers. → **tapage, tumulte, vacarme\***. »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## CHARIVARI

Le nom Charivari (du latin *caribaria*, le « désordre », la « folie ») est apparu dans l'espace linguistique allemand dès les guerres napoléoniennes. Les Charivari sont des bijoux traditionnellement portés par des hommes sur le pont de pantalon de la culotte de cuir. Ils servaient autant de parure que de porte-bonheur pour une chasse couronnée de succès. Ils sont des symboles de richesse témoignant de la position sur l'échelle sociale chez les agriculteurs.

L'origine du Charivari est probablement une chaîne de montre fixée à la boutonnière du gilet du costume traditionnel, ou étaient suspendus au fur et à mesure des trophées divers. Ils ne pouvaient pas être vendus, offerts tout au plus, et transmis de génération en génération.

„Klassisches“ Jagd- und Prunk-Charivari u. a. mit Fuchsschnauze als Zentrum, Halbedelsteinen, Greifvogelkralle, Gamskriekl und „Schergraberl“ (Maulwurfspfote) angehängt an eine massiv silberne oder seltener versilberte Schmuckkette, an der Berlocken, d. h. Edelsteine, Geldstücke (Silbermünzen und Medaillen), Hornscheiben, Grandeln, Kümmerer (verkümmerte Hirsch- oder Rehgeweihe), Tierpfoten, Dachsbärte, Zähne von

jagd-baren Tieren oder Ähnliches angebracht sind.

## CHAÎNE DE MONTRE → CHARIVARI



Argent, matériaux naturels  
Bavière, Allemagne, <sup>xix<sup>e</sup></sup> siècle  
l. 30 cm

Musée der europäischen Kulturen, Berlin

Portée par les hommes et composée de symboles multiples tels des emblèmes professionnels, des pièces de monnaie, des clefs de montre ou autres amulettes issues du monde de la chasse, cette chaîne de montre constituait une partie des ornements et des vêtements régionaux et traditionnels bavarois.

CHARIVARI → SEMAINE TRANSVERSALE  
 → ENSA LIMOGEES → MONIKA BRUGGER  
 ET SOPHIE HANAGARTH → DU PLAN AU  
 VOLUME, 2015



Émilie David  
 Broche  
 Laiton, textile



Alexandra Morin  
 Collier  
 Laiton, caoutchouc



Clémence Boyer  
 Collier  
 Étain

#### À VOIR

- [Monika Brugger, JeuJe, installation](#)

#### BIBLIOGRAPHIE

- Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, *25 000 years of jewelry*, Berlin, Prestel Verlag, 2013

#### COL

##### → NOTICE ÉTYMOLOGIQUE : COLLIER

« ■ Toute la famille évoque le sens de “cou”. Le français a produit *collet* (et *colleter*, *décolleter*, *coltiner*), *encolure*, *accoler* (et *accolade*, *racoler*), ainsi que les composés *licou*, *mâchicoulis*, *cou-de-pied* et les noms d'oiseaux *colvert* et *torcol*. *Collier* (et *collerette* formé sur l'ancienne forme *coller*) et *décollation* viennent du latin, *colis* (“charge portée sur le cou”, avec *colisage* et *coliser*) et *torticolis*, de l'italien. [...] »

■ Au XIX<sup>e</sup> s., *décolleté* est passé en anglais (*décolleté* et *décolletage*), en allemand (*dekolletiert*). »

*Le Petit Robert de la langue française*, 2016

## COLLIER

« ÉTYM. coler <sup>XII<sup>e</sup></sup> ◇ latin *collare, collarium*, de *collum*

FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → COL → voir NOTICE ÉTYMOLOGIQUE

1. Cercle en matière résistante qu'on met au cou de certains animaux pour pouvoir les attacher. [...]

3. (v. 1300) Bijou, ornement qui se porte autour du cou. *Fil, fermoir d'un collier. Collier très long.* → **sautoir**. *Collier à chaînons.* → **chaîne**. *Collier de perles* (→ **rang**), *de diamants* (→ **rivière**). [...]

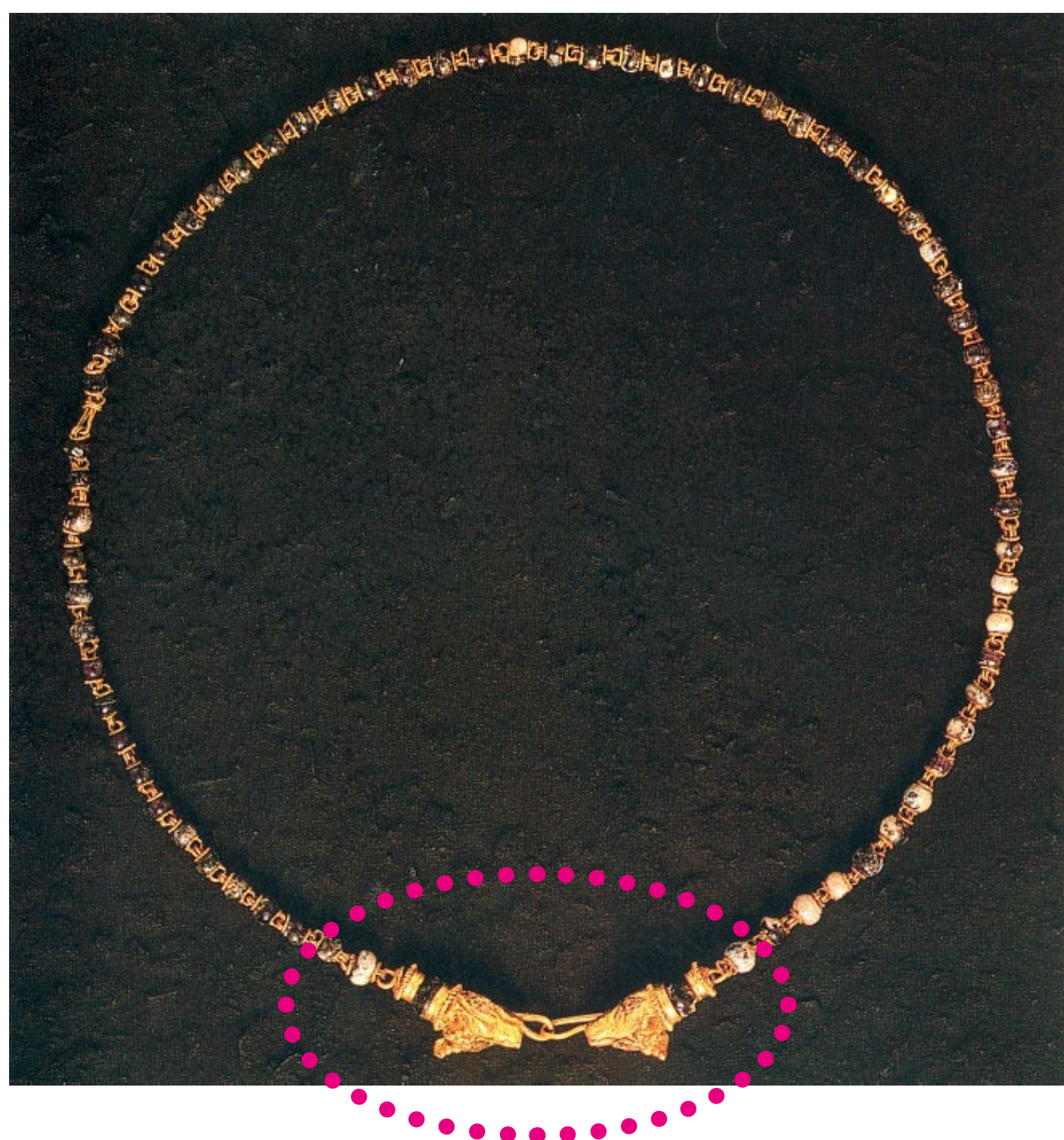
□ Spécialement Chaîne que portent les chevaliers de certains ordres. »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## COLLIER

« Bijou porté au cou. Un collier peut se composer d'un tour de cou et d'un devant de collier ou milieu de collier ornemental, celui-ci est souvent remplacé par un pendentif. Le fermoir d'un collier, parfois très décoré, peut également servir de milieu de collier. »

*Dictionnaire international du bijou, éditions du Regard, Paris, 1998.*



Époque hellénistique  
Or, verre  
Musée de Tarente, Italie

## DANIEL KRUGER → FÜR DANIEL



Daniel Kruger  
Collier, 1983  
Argent, acier



Daniel Kruger  
Collier, 1977  
Cuivre, argent, textile, cailloux

### À LIRE

• [Monika Brugger, Für Daniel, texte](#)

MONIKA BRUGGER → MON JARDIN, 1996  
 → KUNSTFORMUM KIRCHBERG, KIRCHBEG  
 (CH)



Die Natur ist Inspirationsquelle im Schaffen der Schmuckkünstlerin Monika Brugger.

Beobachtete Formen und Bewegungen fließen in ihren Schmuck ein. Das große Können der Schmuckkünstlerin macht es möglich, Strukturen und Bewegungen in Metal nachzuvollziehen, neu zu erfinden und als tragbaren Schmuck zu gestalten. ...

Leicht und zart wirkt der Halsschmuck aus schmalen, blattförmigen Silberteilen, die an feinsten Metalldrähten hängen. Nichts hindert sie sich zu bewegen, und auf dem Körper der Trägerin werden sie kaum zur Ruhe kommen. In geschwärztem Silber gearbeiteten Teile wirken wie lineare Zeichen. Die von feinen Ranken umschlungenen Äste sind Momente des Innehalten im üppigen Garten.





Série de colliers

Pièces uniques

Argent, argent oxydé, acier

Photos : Bernard Moschini, Nîmes

Modèle : Natalie Cordette

« La nature est source d'inspiration pour le travail de Monika Brugger, ses formes et ses mouvements longuement observés se reflètent dans ses colliers.

Son savoir-faire lui permet de les reproduire en métal, de les réinventer et de les façonner pour en faire des bijoux portables [...].

Des colliers, faits de minces feuilles d'argent suspendues à de fins fils d'acier nous laissent entrevoir la légèreté et la fragilité.

Rien ne les empêche de se mouvoir, et ce n'est assurément pas sur le corps de celle qui les porte qu'elles trouveront le repos.

Les pièces travaillées en argent noirci ont toutes l'air de signes linéaires, les branches étreintes par de fines vrilles d'un sarment sont des moments de repos dans l'abondance du jardin. »

Christoph Abbühl, 1996

## WINNETOU → FASTNACHT



Acteur : Pierre Brice

Film inspiré d'un personnage de roman pour enfants de Karl May, écrivain allemand du XIX<sup>e</sup> siècle.



Je suis à droite sur l'image, déguisée en Winnetou avec un costume en jute décoré de broderies fabriquées à partir d'imprimés réalisés à l'aide de pochoirs de pommes de terre. La perruque est en laine teintée. Le collier est en bois avec des éléments en fourrure, imitant le collier fait de dents d'ours, et d'un morceau de fourrure. (→ collier talisman). Mon frère m'avait fabriqué le fusil nommé *Silberbüchse*, en bois, avec des punaises blanches à la place des clous en argent. C'était épatant ! Lui était Old Shutterhand. Ach! les Français ! Souvenir d'enfance que vous ne connaissez pas !



OTTO KÜNZLI → *DAS SCHWEIZER GOLD UND DIE DEUTSCHE MARK*, 1982

Performance (*Inzenierung*) le 20 décembre 1983 à la Lothringerstrasse 13 à München.



Otto Künzli  
*Das Schweizer Gold und die deutsche mark*, 1983  
Papier, acier, 200 pièces de 1 Deutsch Mark  
Poids 1,2 kg  
Tirage 24/24

À LIRE

- Monika Brugger, *Le bijou, langage muet, entre soi et les autres (chapitre 2)*, texte d'étude et de recherche

MANON VAN KOUSWIJK → *1 + 1 = 1*, 1996



Manon van Kouswijk  
*1 + 1 = 1*, 1996  
Colliers  
Corail (?)

EIJA MUSTONEN → *AFTER WEDDING NIGHT*, 1999



Eija Mustonen  
*After wedding Night*, 1999  
Collier  
Cuivre, argent, photo  
Photo : Pälvi Erone

« In Finland it has been a custom that after their wedding night, the husband gives his wife a pearl necklace; the After Wedding Night necklace is my version of it. In Finnish there is a word for someone that you love, *kyyhkyläiseni* – my love dove. I took a mold from a real heart of a dove, cast wax into a mold, and electroformed them into copper. »

Adriana G. Radulescu

<https://artjewelryforum.org/eija-mustonen>

MONA HATOUM → *HAIR NECKLACE*, 1995



MONA HATOUM  
*Hair Necklace*, 1995  
Cheveux de l'artiste sur buste Cartier, coll. de l'artiste

AGNÈS PROPECK → AFFAIRE DU COLLIER DE LA REINE → COLLIER DE NOUILLES → 2007



The noodles-necklace is a very French speciality for the Mother's Day. This traditional present is made from dry noodles mounted as a necklace, and often at a special moment in the school.

The reference for the artwork from Agnès Propeck is the engraving of the necklace of the *The Queen's necklace* | Halsbandaffaire | Collier de la Reine.

Collier exposé en juin 2007, à l'occasion de la 5<sup>e</sup> édition du Parcours Saint-Germain, *SWEET' ART ou L'art de la gourmandise*.

AFFAIRE DU COLLIER DE LA REINE → THE QUEEN'S NECKLACE → CHÂTEAU DE BRETEUIL

Une reconstruction du collier est visible au Château de Breteuil, France.

[http://www.chateaux-france.fr/...](http://www.chateaux-france.fr/)

CHARLES SHYER → FILM → *THE AFFAIR OF THE NECKLACE*, 2001

Charles Shyer

*The Affair of The Necklace*

Film, États-Unis, 2001

Durée : 118 min

<https://www.youtube.com/...>

JEAN-MICHEL OTHONIEL → *PROJET CONTREPOINT*, 2004

« *Ishtar s'est défaite peu à peu de ses bijoux, c'est-à-dire du musée qu'elle portait sur elle-même.* »

Après le soufre, Jean-Michel Othoniel s'est intéressé aux propriétés du verre, collaborant depuis dix ans avec les verriers de Murano. Il a réalisé le *Kiosque des noctambules* pour la station de métro Palais royal-Musée du Louvre, et a récemment transformé la fondation Cartier en un « Crystal Palace », avec des lits somptueux sortis des contes de fées, des colliers, des étendards, des boules de verre, des draperies brodées de perles. Jean-Michel Othoniel s'intéresse aux vertus magiques et protectrices des bijoux. C'est ainsi qu'il conçoit, en 1997, des colliers cicatrices, signes de la lutte contre le sida, distribués au cours de l'Europride.

Pour « Contrepoint », il s'est inspiré de la descente aux enfers de la déesse Ishtar qui, pour retrouver son amant, doit se défaire de ses parures. Le symbolisme des pierres, l'ordre des couleurs, les formes des bijoux mésopotamiens l'ont particulièrement attiré. Il a réalisé un double collier symbolisant la fertilité du Tigre et de l'Euphrate, des boucles d'oreilles géantes qui pourraient être celles des dignitaires de la cour Khorsabad, et des fibules en forme de croix qui font écho à la sévérité des princes acéphales de Goudéa. Pour la mettre en valeur, il a isolé la petite statue d'Ishtar aux yeux de rubis et sélectionné une série de bijoux anciens qu'il présente dans une vitrine en regard du texte qui l'a inspiré pour ce travail.





Jean-Michel Othoniel  
*Projet contrepoint*, 2004  
 Verre opaque de Murano, structure en aluminium rigide  
 320 x 150 x 50 cm  
 Collection ARC,  
 musée d'Art moderne de la ville de Paris

## JEAN-MICHEL OTHONIEL → COLLIER CICATRICE



**Ses œuvres constituées de perles multicolores en verre soufflé ont fait du plasticien une figure de l'art contemporain. Avec le paysagiste Louis Benech, Jean-Michel Othoniel prépare une installation permanente pour le parc du château de Versailles, présentée dès 2014. Parallèlement, il vient de dévoiler à Lyon un belvédère et des lanternes posés sur les rives de la Saône, et exposera du 13 au 16 juin ses dernières créations pour la galerie Perrotin à Art Basel. Derrière la beauté joyeuse de ses assemblages, se cache une réflexion sur le corps et ses blessures. Parfois un message politique. Comme avec ce bijou que l'artiste a choisi comme totem.**

“ C'est en 1996-1997, lors de ma résidence à la Villa Médicis de Rome, que m'est venue l'idée de créer ce collier-cicatrice. Il est inspiré de la sculpture en marbre de sainte Cécile, une martyre à laquelle on avait coupé le cou et que l'on voit gisante, portant la cicatrice de sa décollation, dans l'église romaine qui porte son nom. Elle m'a touché car, à mon sens, chacun d'entre nous porte une cicatrice, un moment douloureux dans sa vie qui lui permet de se transcender. J'ai cherché comment représenter cette cicatrice et j'ai eu l'idée de ce collier rouge sang en verre de Murano. Cette première pièce a déclenché deux projets parallèles.

D'abord, les grands colliers de ma première exposition personnelle dans les jardins de Peggy Guggenheim à Venise en 1997, un moment fort de ma carrière. Mais aussi une performance réalisée cette année-là pour la Gay Pride avec un collectif d'artistes (Annette Messenger, Pierre et Gilles, Claude Lévêque...). Nous avons loué un camion qui a pris part au cortège, dans lequel nous rendions hommage à Félix González-Torres qui venait de décéder du sida. Cette figure artistique créait beaucoup d'œuvres qu'il "offrait" par morceaux aux visiteurs, détruisant ainsi l'œuvre au fil du temps. De la même façon, notre collectif souhaitait offrir des œuvres au public. J'ai donc réalisé 1001 colliers en verre de Murano, mon matériau fétiche. Les gens montaient dans notre camion et, en échange de ce cadeau, devaient se laisser photographier. Si j'ai choisi ce collier comme totem, c'est parce que cette année-là, en 1997, les lois sur le Pacs venaient tout juste d'être adoptées ; le moment était donc assez joyeux. En 2013, cet objet reprend toute son actualité avec le mariage pour tous, voté dans un climat

beaucoup plus tendu...Aujourd'hui encore, je croise dans la rue des gens qui arborent ce collier, ce qui m'émeut beaucoup. Moi, je le porte tous les jours, rituellement, en souvenir de cette performance collective et de cet artiste que j'aimais beaucoup.» *Propos recueillis par Marie Godfrain*



M, le magazine du Monde, n° 144.

<https://www.lemonde.fr/m-styles/article/2013/05/...>

## COLLIER DE PERLES

### → NOTICE ÉTYMOLOGIQUE RANG

« Ce mot est issu du francique °hring “anneau, cercle” (cf. allemand *Ring*, néerlandais et anglais *ring*, roumain *rang*, occitan et catalan *reng*), qui a pris le sens d’“assemblée (en cercle)”.

■ Rang a produit en français *ranger* (et *arranger*, *déranger*), *rangée*, *rangement*. La famille comprend des emprunts : *ring* (de l'anglais), *harangue* (de l'italien), *ranz* (variante graphique suisse).

## RANG

ÉTYM. fin XI<sup>e</sup> ◊ du francique *hring* “anneau, cercle”, de même origine que l'allemand *Ring* et l'anglais *ring* → 1. ring

### I. SUITE, LIGNE QUE FORMENT DES PERSONNES OU DES CHOSES

1. Suite (de personnes, de choses) disposée de front sur une même ligne (opposé à file) ou simplement formant une ligne. »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## COLLIER CHOKER

(anglais *choker*, collier, de *to choke*, étrangler)  
Collier de perles de même grosseur porté à ras du cou.

## ART PALÉOCHRÉTIEN → COLLIER DE PERLES

« Les familles romaines qui en avaient les moyens achetaient à leurs filles une ou deux perles chaque année, afin qu'elles aient un collier complet à leur majorité. »

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Perle>



Croix en argent de Didier, III<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècle  
Musée municipal, Brescia

## BERNARD SCHOBINGER → VERPECHTE PERLEN, 1996



Bernard Schobinger  
*Verpechte Perlen*, 1996  
Perles, poix

## OTTO KÜNZLI

« *J'aurais aimé être l'inventeur du collier de perles.* »

Brigitte Felderer, Herbert Lachmayer, Erika Keil, *Alles Schmuck*, Museum für Gestaltung Zürich, Verlag Lars Müller, Baden (CH), 2000

MARINE CHEVANSE → *CANDIDE* → ARC  
ARTIFICIUM #2 (ATELIER DE RECHERCHE  
ET DE CRÉATION) → ENSA LIMOGES,  
2014-2015



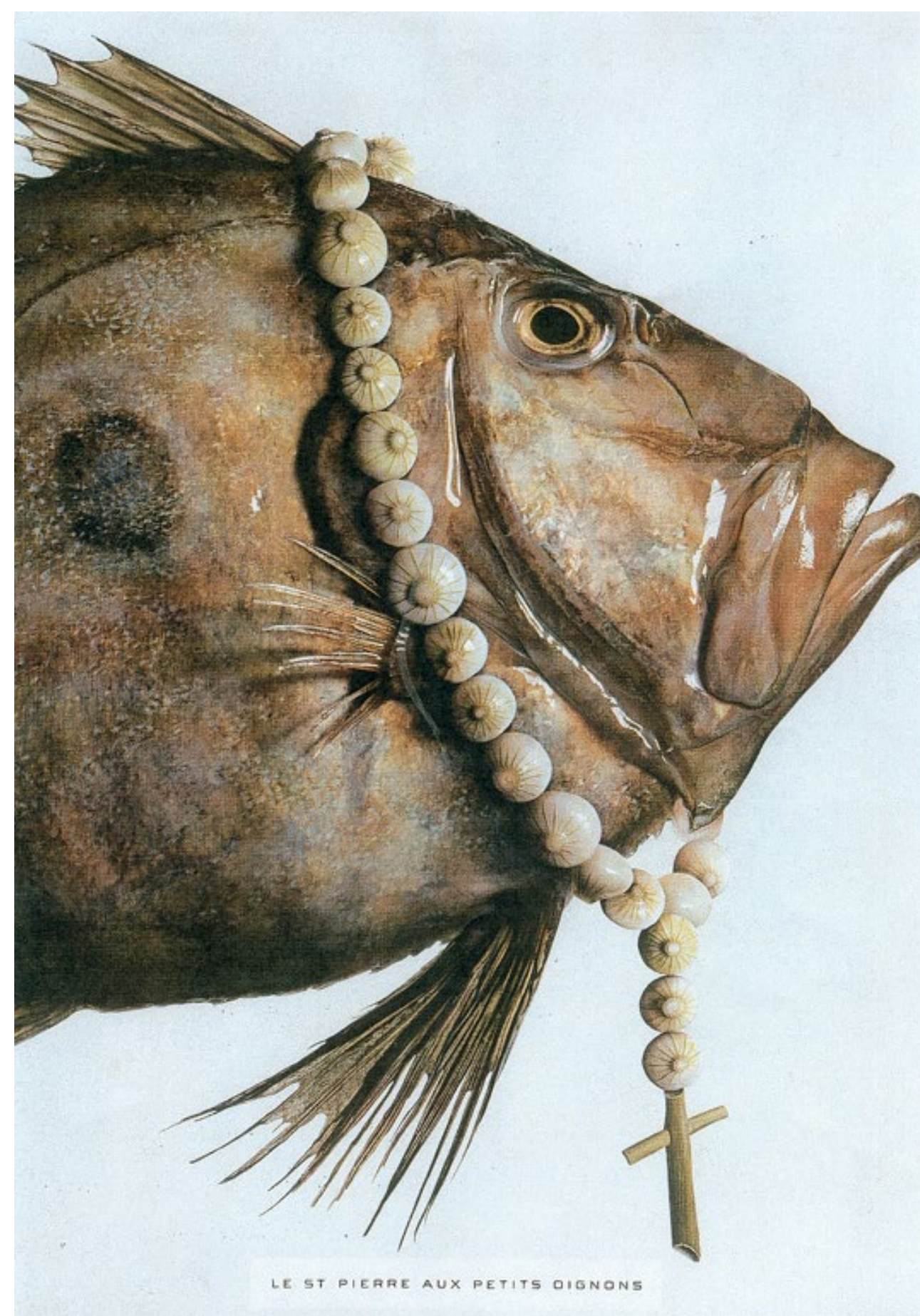
Marine Chevanse  
Collier  
Bois, poudre de riz

La pureté existe-t-elle encore aujourd'hui ?

Lors d'un atelier de recherche et de créations autour de l'archétype identitaire, je me suis attachée au collier de perles, symbole social et archétype de forme du bijou. Les perles de ce collier qui caractérise les femmes de prestige, comme Jacqueline Kennedy, désignent l'extrême valeur, la nature délicate et la pureté. Mais peut-on considérer que cette dernière existe toujours ? J'ai donc réa-

lisé, à l'image du collier de perles, un bijou impalpable synonyme de pureté. Ce collier est amené à être exposé avec une mise en place quotidienne, tout comme le travail éphémère de Wolfgang Laib qui vient, par exemple, reformer ses tas de pollen chaque jour. Dans cet objet d'exposition, les perles sont représentées par une poudre blanche impalpable, ainsi liée à l'idée du maquillage, de l'uniformisation du visage qui nous amènerait au caractère lisse de la perle. D'après mes premières recherches autour de la valeur de l'objet, de la féminité, du mythe de Cléopâtre et les perles, j'ai souhaité un objet d'une extrême pureté et d'une immatérielle préciosité.

## SAINT-PIERRE AUX PETITS OIGNONS



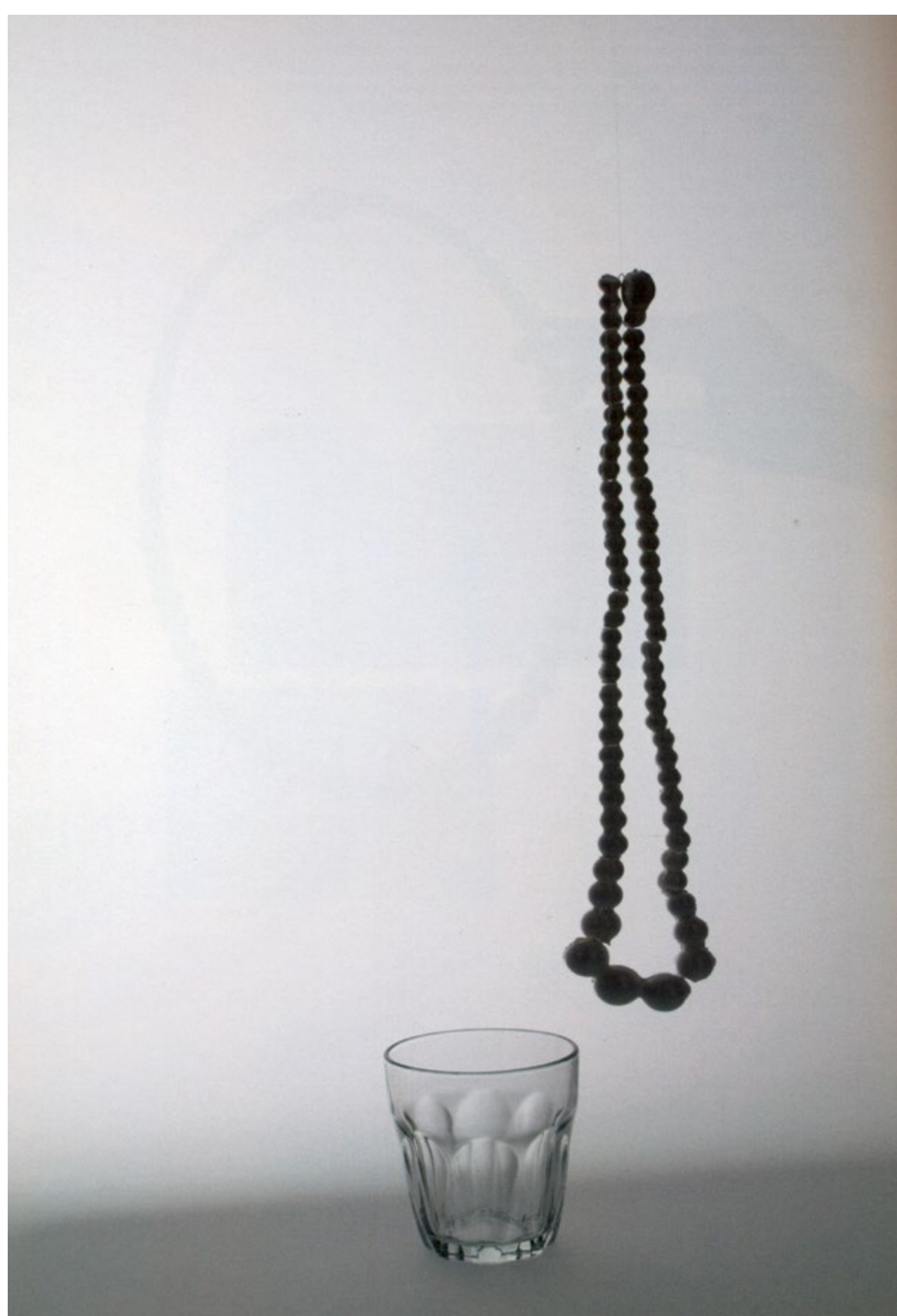
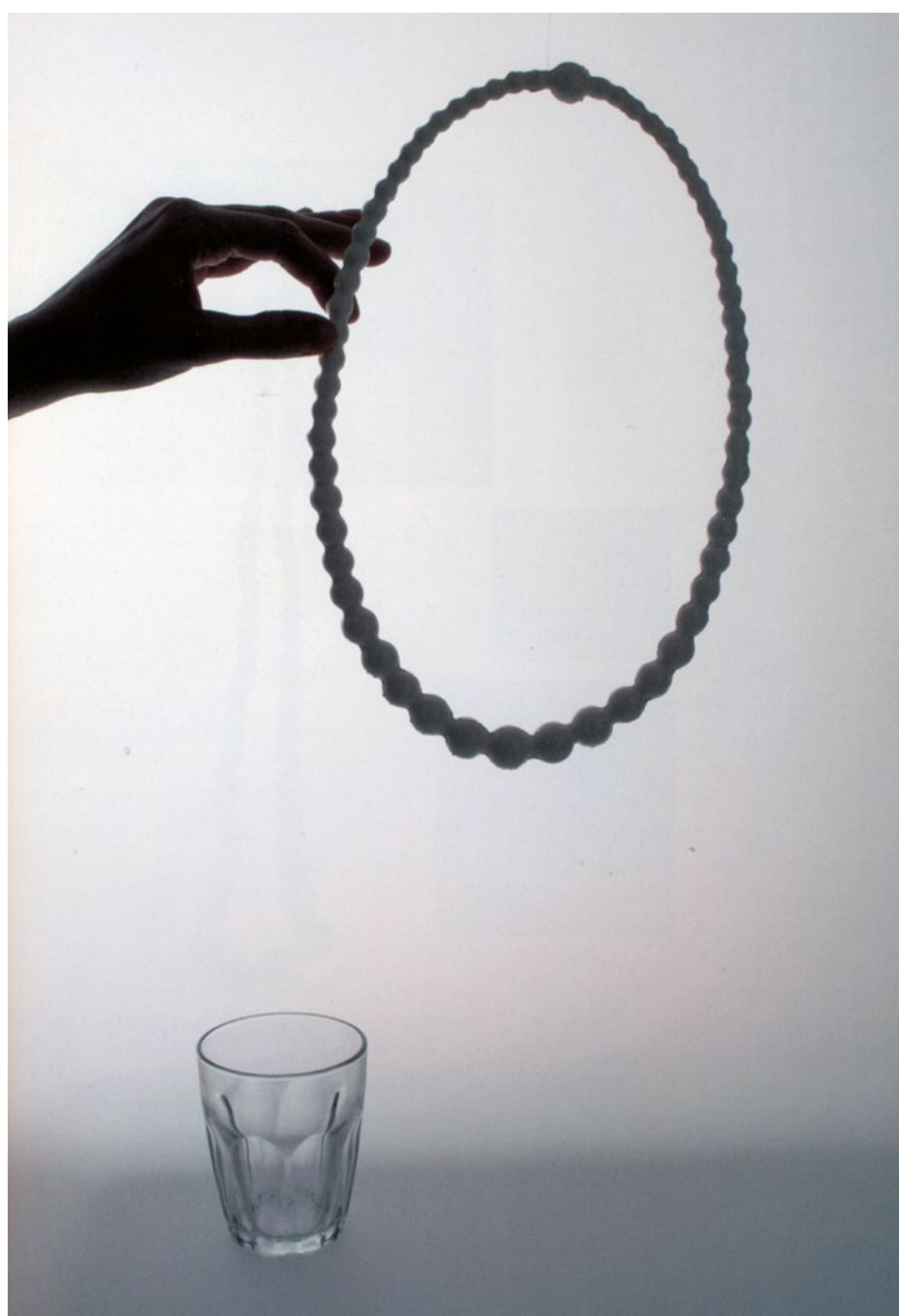
Source : perdue (article de presse)

## COLLIER EN CHUTE

« Expression désignant un collier de taille croissante vers le centre ; le terme est employé à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle. »

[http://www.larousse.fr/dictionnaires/...](http://www.larousse.fr/dictionnaires/)

MANON VAN KOUSWIJK → RE-MODEL,  
COLLECTION PERSONNELLE → ACHAT,  
2014 → APRÈS UN PEU DE TERRE SUR LA  
PEAU



Manon van Kousjik  
Re-Model, 2003  
Colliers  
Porcelaine, textile  
Photos : Ute Eisenreich

La réponse la plus parfaite aux deux questions de l'exposition : bijou et matériau = collier et porcelaine. Collier de perles, bijou féminin par excellence et porcelaine, l'or blanc et la reine des céramiques. Deux bijoux, porteurs des traditions les plus classiques, reliés aux questions contemporaines d'une démarche artistique.

« For all I know the galaxy is a necklace and the planet Earth a giant bead. »

Manon van Kouswijk, *The Pearl Chain Principle, Hanging around*, 2003.

SACHA GUITRY ET CHRISTIAN-JAQUE →  
LES PERLES DE LA COURONNE

L'historien Jean Martin (Sacha Guitry) raconte à sa jeune épouse Françoise (Jacqueline Delubac) l'histoire fabuleuse d'un collier composé de sept perles fines, jadis offert par le pape Clément VII (Ermete Zacconi) à sa nièce Catherine de Médicis (Paulette Goddard), quelques mois avant le mariage de cette dernière avec le futur Henri II... Quatre des perles, remises à Élisabeth I<sup>re</sup> (Yvette Pienne) peu après l'exécution de Marie Stuart (Jacqueline Delubac), ornent désormais les arceaux de la couronne royale britannique, mais les trois dernières ont mystérieusement disparu. Jean Martin décide alors de partir en quête des bijoux manquants, imité en cela par un officier de la Maison royale anglaise (Lyn Harding) et un camérier du pape (Enrico Glori)...

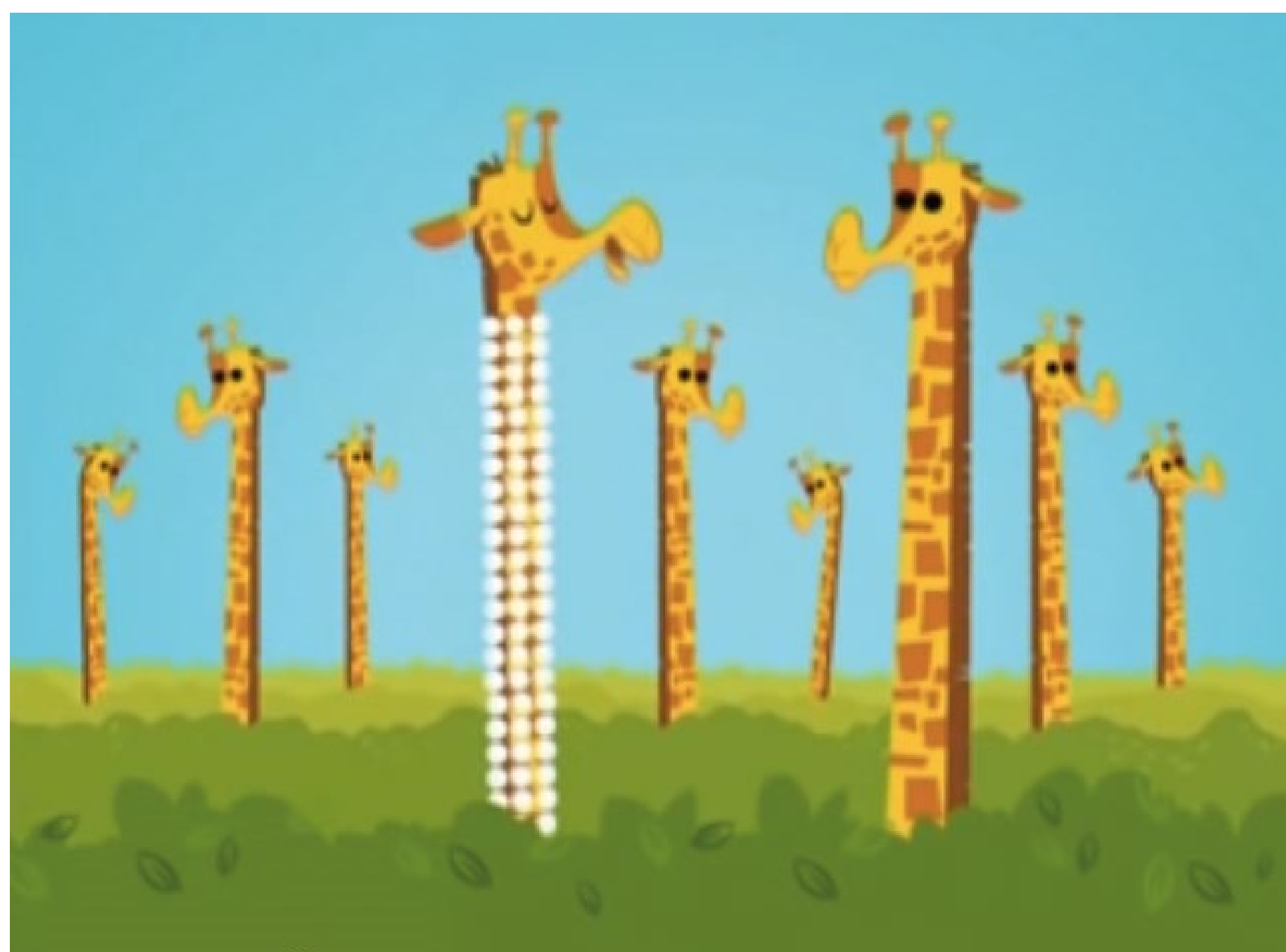
Scénario et dialogues : Sacha Guitry

Format : Noir et blanc

France : 12 mai 1937

<https://www.youtube.com/..>

AVEZ-VOUS DÉJÀ VU ? UNE GIRAFE AVEC UN COLLIER → UNE PRODUCTION CHEZ WAM



<https://www.youtube.com/watch?v=sc3rPB4EZ4k>

#### À VOIR

- symbolique → Collier/Perle

#### BIBLIOGRAPHIE

- Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1993
- Ami Ronnenberg, *Le Livre des symboles, réflexions sur des images archétypales*, Köln, Taschen, 2011
- *Encyclopédie des symboles*, Paris, La Pochothèque, 1996
- Silvia Malaguzzi, *Perle*, Paris, Chêne, 2000
- Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1993

LES CHUTES DU RHIN OU LA CHUTE DES REINS

Ou une manière d'apprendre le français à travers des confusions d'expressions ou des fautes de prononciation.

MONIKA BRUGGER → CHUTE(S) → WORK IN PROGRES → PEUT-ÊTRE



Monika Brugger  
Maquette de recherche pour *Chutes*, Ekenas, Finlande

MONIKA BRUGGER → CHUTE(S), 2006-2009 → ANIMA ANIMALIA → 15<sup>e</sup> BIENNALE INTERNATIONALE DE LA CÉRAMIQUE, COUVENT DES CORDELIERS, CHÂTEAUROUX, 2009

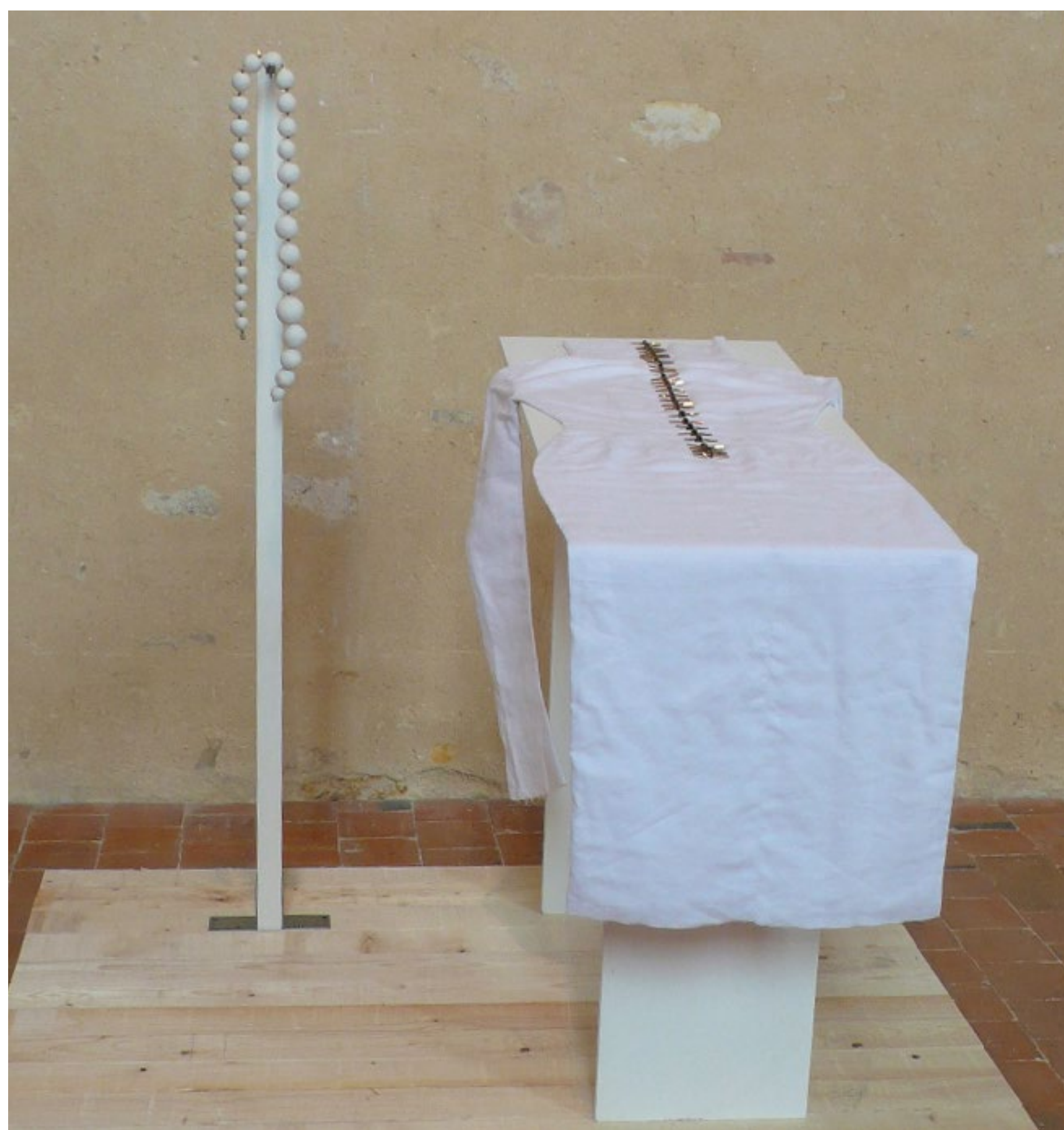
Face à cette installation, il est possible d'évoquer l'enfance de l'artiste, passée à côté des chutes du Rhin, des rires de ses « chutes de langage », de faire référence à la « chute » d'un collier de perles, ou encore de revoir *La Columna rota*<sup>1</sup> de Frieda Kahlo.

1 Frieda Kahlo, *La Colonne Brisée*, 1944. Huile sur bois aggloméré, 40cm x 30,5cm, Musée Dolores Olmedo, Mexico

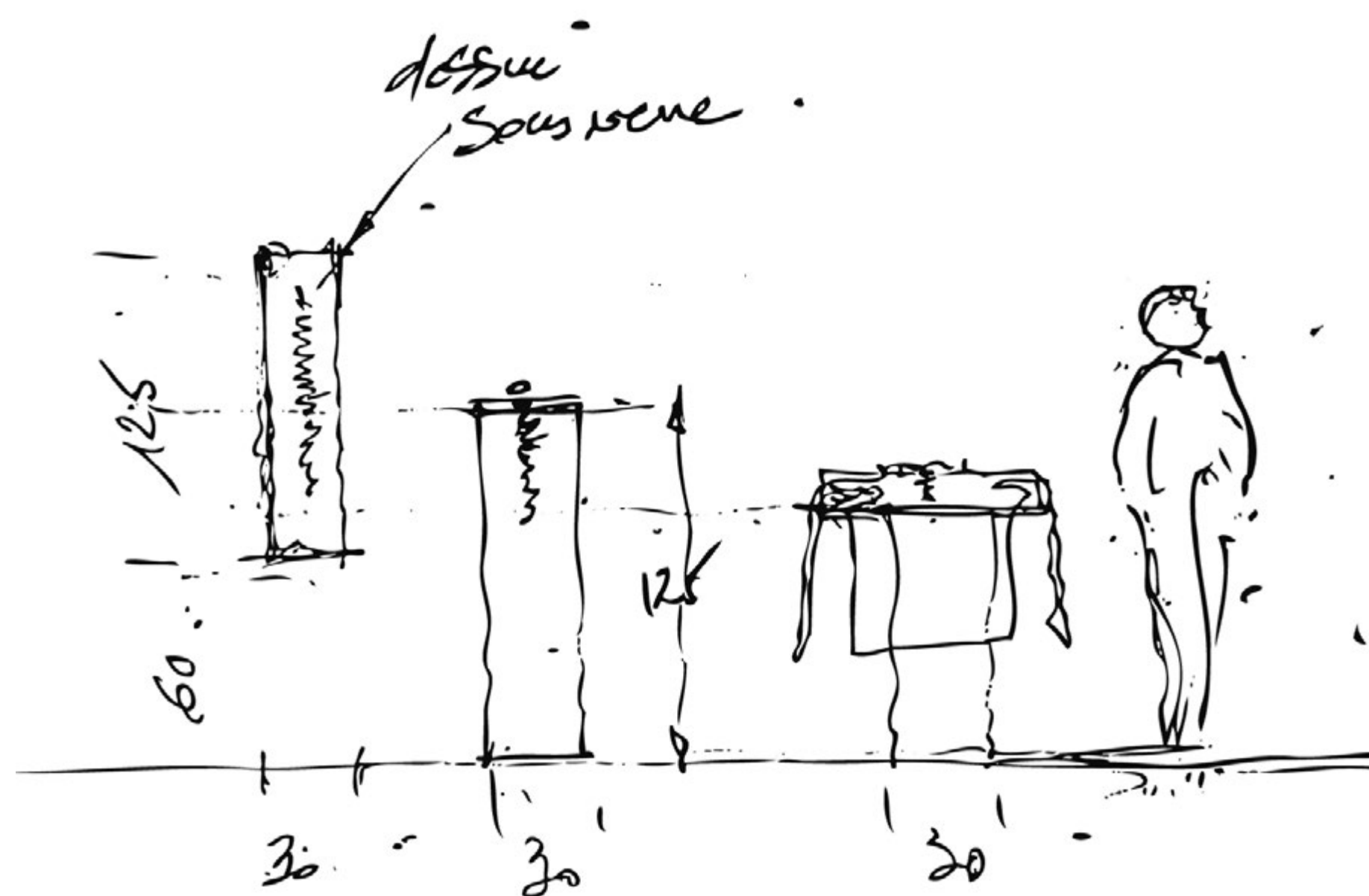
Les chemins de lecture sont ouverts.

À l'exacte mesure du corps, la mise en scène des pièces s'inspire de la *Vergänglichkeit* – miracle instable et précaire de l'épine dorsale et de sa verticalité – fragilité de l'existence.

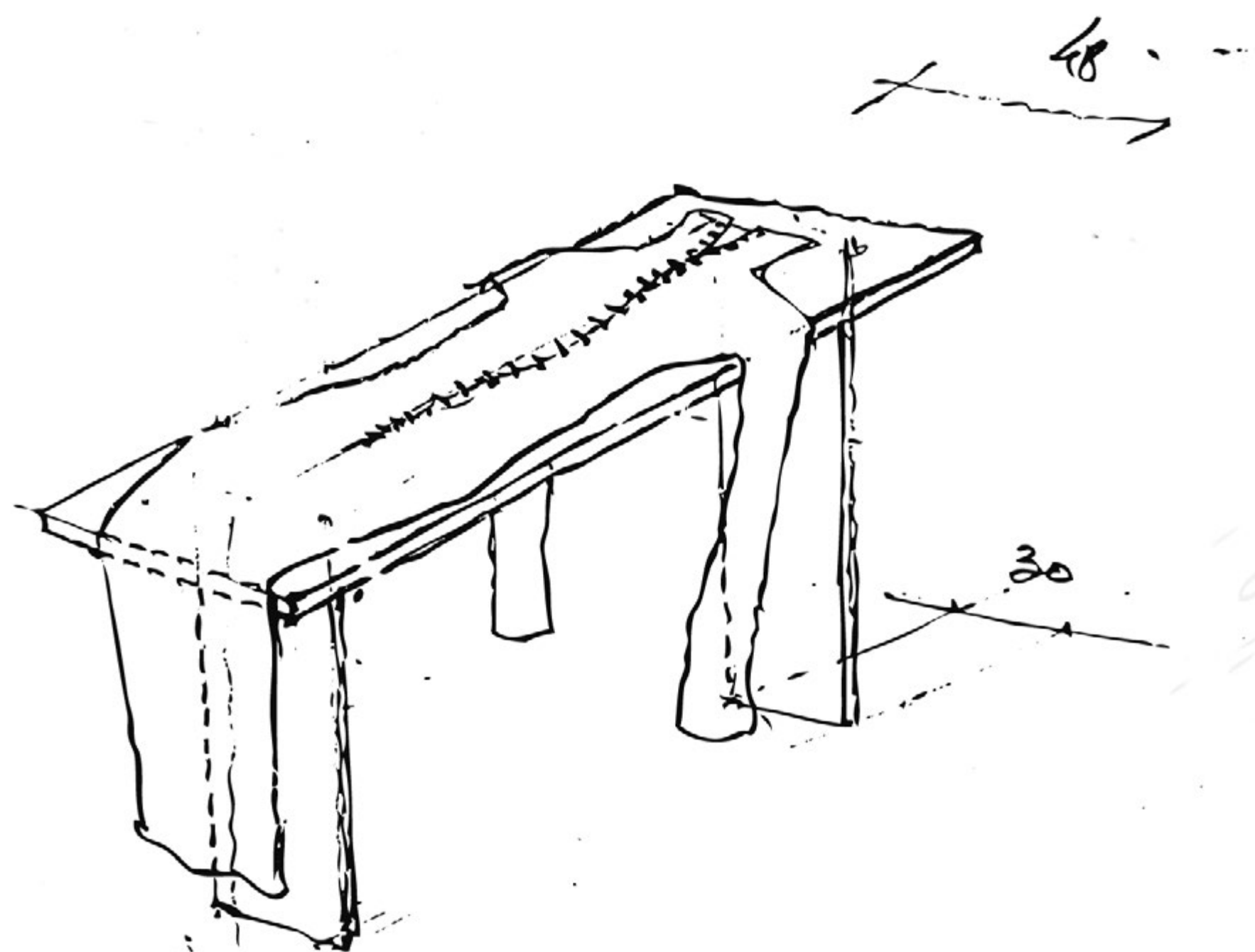
Les éléments de parure sont les dépouilles d'un corps distancié et réapproprié.



Monika Brugger  
Porcelaine, fer, or fin, lin



Dessins préparatoires pour l'exposition





Monika Brugger (détail)  
Lin, fer, or fin

#### À VOIR

- Monika Brugger, *Jeuje*, installation

#### À LIRE

- Christian Alandete, *Laver son linge sale en famille*, texte critique

## COLLIERS

Collier Ras du cou (environ 38 cm).

Collier Princesse (environ 45 cm).

Collier Matinée ou Sautoir (environ 55 cm),  
collier de mi-longueur.

Collier Opéra (environ 65/66 cm).

Collier Long (90 cm et plus).

*D'UN TOUR DE COU, LE COLLIER ET LA  
CHAÎNE DANS L'HISTOIRE DE LA PARURE →  
COURS HEAR, STRASBOURG, 2004-2005*

Posé sur les épaules, suspendu au cou, peut-être accroché au vêtement ; il est choker ou chute, se nomme collier « oushek » ou « menat ».

Il est donné pour le mariage et se dit « collier esclavage ».

Il protège et permet l'identification de la position sociale de son porteur ou dévoile la situation financière de la porteuse ou celle de son mari.

Il est frivole ou vecteur formel d'une interrogation artistique.

La parure du cou et des épaules est liée à la position verticale de l'être humain, composée d'éléments identiques, rythmée sur la monotonie ou la variation des éléments, enchaînés ou tenus ensemble par un lien.

## COLLIER MENAT

Collier large et volumineux, composé de nombreux rangs de perles en faïence, reliés à deux cordons garnis de perles plus importantes, à un contrepoids en bronze en forme de balancier. Il est principalement lié au culte de la déesse Hathor, déesse de l'Amour et de la Musique, mais aussi patronne des déserts où l'on allait chercher les matériaux précieux. Il orne souvent le cou de la déesse, de ses prêtresses ou des dames de la haute société égyptienne. Elles le tiennent généralement à la main, par le contrepoids ; quand elles l'agitent, il produit un grésillement dû à l'entrechoquement des perles. Les contrepoids ou *menkhet* adoptent une forme de balancier dont la symbolique semble liée à l'idée de renaissance. Les plus beaux exemplaires possèdent des contrepoids ornés d'un décor ajouré représentant la déesse Hathor, parfois incarnée en vache.

## COLLIER OUSHEK

Le collier oushek, de forme arrondie, est formé de plusieurs rangées de perles, sept en moyenne, réunies par des rangs de perles intercalaires. Les perles sont sou-

vent tubulaires ou en forme de gouttes, ou en forme d'éléments floraux (Nouvel Empire 1550-1069 av. J.-C.). Le dernier rang peut être constitué de pendants laissés libres ou non. Les extrémités du collier sont deux éléments semi-circulaires ou en forme de lotus, qui reposent sur les épaules. Ces éléments sont perforés de façon à laisser passer les fils du collier, un contrepoids vient équilibrer l'ensemble à l'arrière. Les perles, généralement en faïence, peuvent être en pierres ou en or et prennent la forme de hiéroglyphe tel le signe *néfer*, qui signifie « beau », « bon ».

### COLLIERS DITS AUX « FAUCONS »

Leur composition est identique au collier *ou-shek*, ce sont deux faucons qui terminent le collier. Ce bijou semble plus spécifiquement funéraire.

### COLLIER PECTORAL

C'est un collier de perles auquel est suspendu un pendentif de forme généralement trapézoïdale ou pylône (mur monumental formé de deux massifs trapézoïdaux encadrant la porte d'entrée du temple), présent dès l'Ancien Empire.



Zopforden, vers 1400  
Landesmuseum, Graz, Autriche

### COLLIER D'ORDRE → COLLIER DE CORPORATION

Insigne d'une guilde ou d'une confrérie

« Über die Gründung des « Ordens mit dem Zopf » durch Herzog Albrecht III. von Österreich (1365-1395) berichtet der Zopfritter Burchart von Ehingen folgendes: der hett ain ritterliche Gesellschaft, das war ain zopff, hette uff ain schöne fraw abgeschnitten un im den geben; also macht er der selbigen schönen frauen zuo eren ain ritterlie gesellschafft darausz. »

Erich Steingräber, *Alter Schmuck, die Kunst des euroäischen Schmuckes*, München, Verlag George D.W. Callwey, 1956, p. 70-71.

- XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle, composé d'une chaîne ou de plaques articulées, décorées des emblèmes de l'ordre, de motifs, lettres, etc., et d'un pendentif figurant aussi cet emblème.
- 1852-1833, collier de saint-simonien, bibliothèque de l'Arsenal, Paris.
- 1852, collier de saint Michel, gravure du XIX<sup>e</sup> siècle, après un document du XVI<sup>e</sup>, musée de la Légion d'honneur et des ordres de chevalerie.

### COLLIER À FRANGE – TERME UTILISÉ EN ANGLAIS POUR LES COLLIERS À RUBANS GRECS

XIX<sup>e</sup> siècle, inspiration antique, suite à la découverte de Pompéi, d'Herculanum et des tombes étrusques, des colliers aux pendants en forme de palmette, de tête de satyre, d'amphore, de gland, etc., en or, parfois argent ou acier, étaient à la mode et largement copiés par des spécialistes.



COLLIER BAYADÈRE → WIENER  
WERKSTÄTTE → MAX SNISCHEK, 1920 →  
PERLES



Ce bijou est à la mode au XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle et inspiré sans doute des danseuses indiennes du même nom. Ce collier, une sorte de sautoir, est fait de motifs floraux, de graines de pâte parfumée, de formes originales ou de rangs de perles torsadés, de jais ou de couleurs variées (comme les tissus bayadère), avec deux pendants ; ce modèle est porté en faisant un tour du cou et en laissant les deux extrémités libres.

COLLIER BERTHE → PLUTÔT UN  
ORNEMENT DE CORSAGE

COLLIER COTOIRE

Du Moyen Âge au XVII<sup>e</sup> siècle, une cotoire est un cordon, une ganse utilisée comme ornement de cou, de corsage, et pour suspendre

des breloques, des pendants. Aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle les cotoires (colliers, plus longs que les carcan) sont fabriqués, sertis de pierres, de perles, faits de chaînes à motifs émaillés, et parfois portés avec un pendentif.

COLLIER CARCAN OU CARCANET

À VOIR

· François Clouet, *Portrait d'Élisabeth d'Autriche*, 1571

Bijou type de la Renaissance, collier porté très près du cou, qui peut se diviser en bracelets de poignet. Les premiers modèles se composent de maillons en forme de bouton en or émaillé, centrés autour d'un diamant ou d'une pierre de couleur, et alternant avec des paires de perles rondes. Les plus sophistiqués adoptent des maillons noués, en particulier nœuds de cordelières, monogrammes, inscriptions et motifs héraldiques. Un des rares exemples survivant, daté de 1565, se trouve à la Schatzkammer de la Residenz de Munich.

COLLIER CHUTE

Expression désignant un collier de taille croissante vers le centre ; le terme est employé à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle.

COLLIER D'ESCLAVAGE

« *Le collier est "une pierre au cou" pour s'approprier la femme.* »

Il est généralement composé de plusieurs chaînes en feston, reliées généralement à trois médaillons ovales, rectangulaires, émaillés ou pas, reliés par des chaînes en feston (parmi les chaînes fantaisie, le jaseron est le plus utilisé), auxquelles on ajoute des chaînes supplémentaires à chaque naissance.

Sous l'Empire ou la Restauration, le collier

d'esclavage, en or, était au XIX<sup>e</sup> siècle, le plus beau cadeau qu'un mari pouvait faire à sa jeune épouse.

On offrait ce type de collier à Paris et dans certaines provinces, en Bresse, en Auvergne, et surtout en Normandie.

#### À VOIR

• *Naître, vivre et mourir en Normandie au siècle dernier*, n° 143, Martainville, 1991-1992.

« *De s'y mettre en ménage, ce n'est qu'un trépas certain... penser à son ouvrage. Adieu plaisirs, adieu beau temps, je suis dans l'esclavage.* »

Chanson de mariage du Poitou



Normandie, 1809-1819

Trois médaillons reliés par des chaînes de types variés

Or estampé, émail, perles de couleur

l. 43 cm

Chaîne dite « jouette » ou le « coulas ».

« Dans les Ardennes, la mariée portait une petite chaîne d'or dite "jouette", dont le nom, comme le "coulas" en Provence, signifie l'état de soumission. »

Claudette Joannis, *Bijoux des régions de France*, Paris, Flammarion, 1992.

## COLLIER DRAPERIE

Vers les années 1880 se propage la mode du collier draperie d'un type voisin de celui de l'esclavage.

## COLLIER GORGERIN

Large collier inspiré de la pièce d'armure et du costume du même nom, sorte de col couvrant le cou, la gorge et les épaules (aussi porté en écharpe), fabriqué en joaillerie, fait de tissus précieux, de maille d'or, cousu de chatons, de motifs sertis de pierres ou de perles. Le gorgerin, également appelé gorge-rette, gorgière, gorgeron, est en vogue du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle.

## COLLIER POITRAIL → STOMACHER

Large collier couvrant la poitrine, inspiré d'une pièce d'armure, à la mode pour homme et femme au XIV<sup>e</sup> siècle et lors de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, en or, argent orné de motifs émaillés, de pierres, de perles, de pendants.

## COLLIER RIVIÈRE → COLLIER DE DIAMANTS

À la mode depuis milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Collier en diamants montés séparément, au XVIII<sup>e</sup> siècle. Un rivière peut comporter un milieu de collier fait d'un nœud et d'une pendeloque ou d'un coulant, avec un motif en pierres fines. La rivière peut être composée de pierres en tailles croissantes, vers le centre du collier, avoir plusieurs rangs. Au XIX<sup>e</sup> siècle elle est aussi réalisée en pierres fines.

## COLLIER DE CHIEN

De la fin du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle jusqu'à la Première Guerre mondiale.

Large collier serré autour du cou, fait d'un ruban ou d'un rang de perles, de pierres, de corail, de jais, etc., parfois orné de barrettes de diamants placées à intervalles réguliers, et d'une plaque de cou centrale. Les colliers-de-chien plus modestes sont faits de rubans de tissu avec un petit pendant.



Jean-Paul Gaultier, vers 2004

## SAUTOIR

Long collier ou chaîne dont l'origine semble à rapprocher de la façon de disposer ou de porter des objets en sautoir. Ce terme désigne un arrangement en croix, puis, à la fin du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle, le port en bandoulière, et, pour les décorations, le port pendant sur la poitrine.

Sous le Directoire, les sautoirs sont portés, de manière analogue, comme collier par les femmes : entrecroisés sur la poitrine, par-

tant d'une épaule et pendant en travers du corps, ou une partie enroulée au cou et une partie pendante. À partir de 1830 les sautoirs servent aussi de chaînes de montre pour hommes et femmes et sont arborés de manière démonstrative : avec un coulant, un pendant, reliés à des broches accrochées à différents endroits du vêtement pour former de grandes boucles.

Le sautoir s'appelle aussi Matinée. Il évoque traditionnellement une croix de saint André, ses lignes devraient donc se croiser de la même manière.

Muriel Rousseau, « Sautoir », *Dictionnaire international du bijou*, Paris, Regard, 1998.

## SAUTOIR → SAUTOIR À GLAND DE SOIE

Bijou le plus représentatif de l'Art déco.



Sautoir

Illustration de Georges Lepape, vers 1920

## SAUTOIR

« ÉTYM. 1230 blas. ◇ de *sauter*

FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → SAUT.

I. 1. ANCIENNEMENT Pièce du harnais, qui pendait en double à la selle et servait d'étrier, pour monter ("sauter") à cheval.

◆ **EN SAUTOIR** : porté autour du cou, en collier sur la poitrine (comme le sautoir sur le flanc du cheval). [...]

◆ **PAR EXTENSION** Longue chaîne (→ **châtelaine**) ou long collier qui se porte sur la poitrine. *Un sautoir de perles*. [...]

□ **EN SAUTOIR**. *Épées en sautoir, disposées en X.* »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

KROPFKETTE → CHAÎNE DE GOITRE



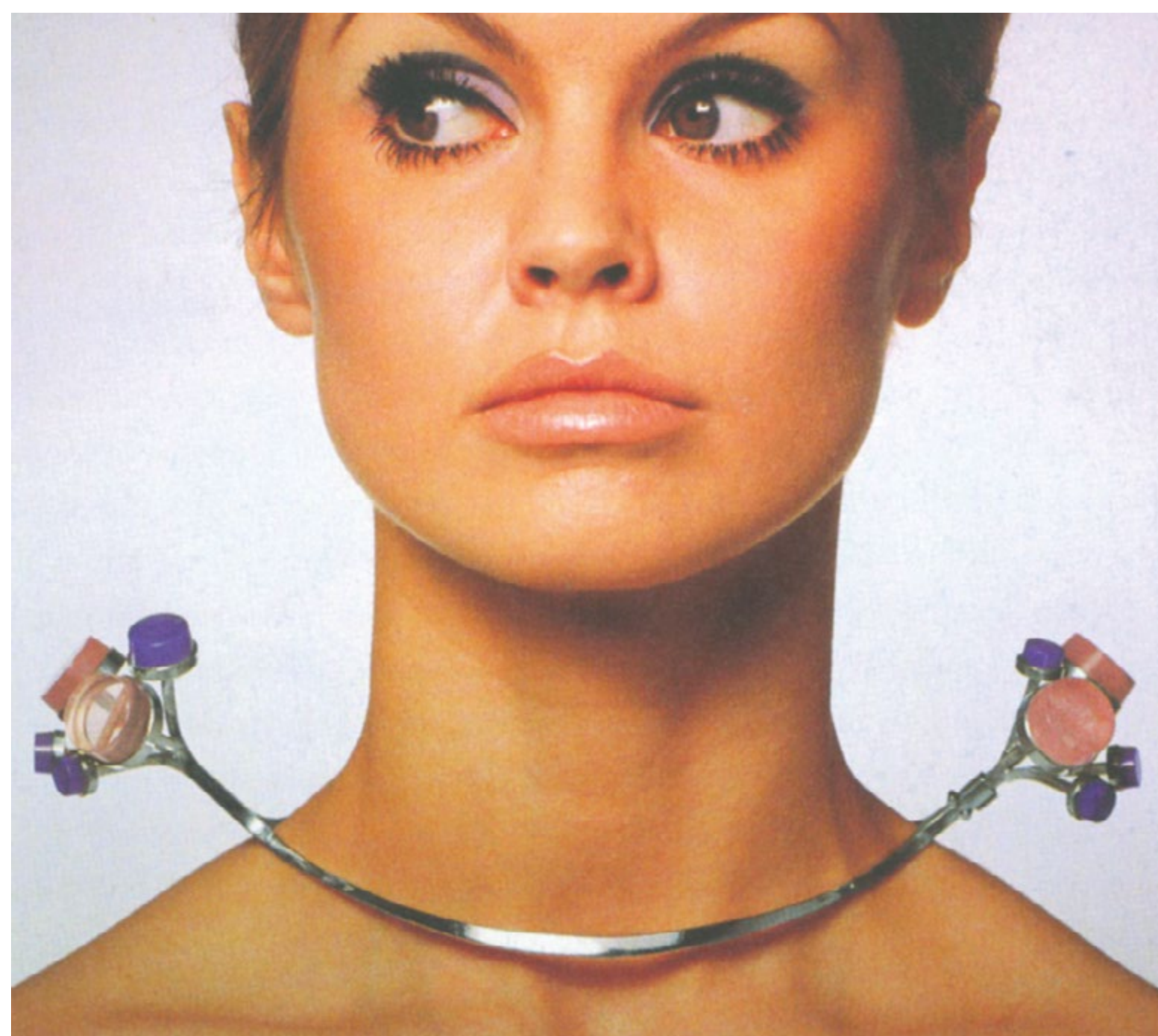
Joseph Anton Rhomberg  
*Bildnis eines Mädchens*, 1828  
Bayerischen NationalMuseum, München

Le nom de ce collier évoque non seulement la taille du fermoir, mais il fait aussi référence à une partie de l'anatomie humaine et à une

fonction supplémentaire consistant à cacher une déformation résultant d'un problème nutritionnel – le manque d'iode, qui est visible quand le goitre est anormalement développé. Une maladie connue avant tout dans les régions montagneuses éloignées de la route du sel de mer, où dans celles où l'on utilisait le sel de roche, plus pauvre en iode.

*Schmuck zum Gewand, ländliche Bijouteriewaren aus dem bayerischen Nationalmuseum München, Schmuckmuseum Pforzheim, catalogue d'exposition, 2010.*

SIGURD PERSSON → COLLIERS, 1965



Sigurd Persson  
Collier, 1965  
Argent, pierres fines



Sigurd Persson  
Collier, 1965  
Argent

VOIR AUSSI

• Carine Bizet → La corde au cou → Ruban

CARINE BIZET → LE GOÛT DES AUTRES →  
ESTHÈTE DE MULE

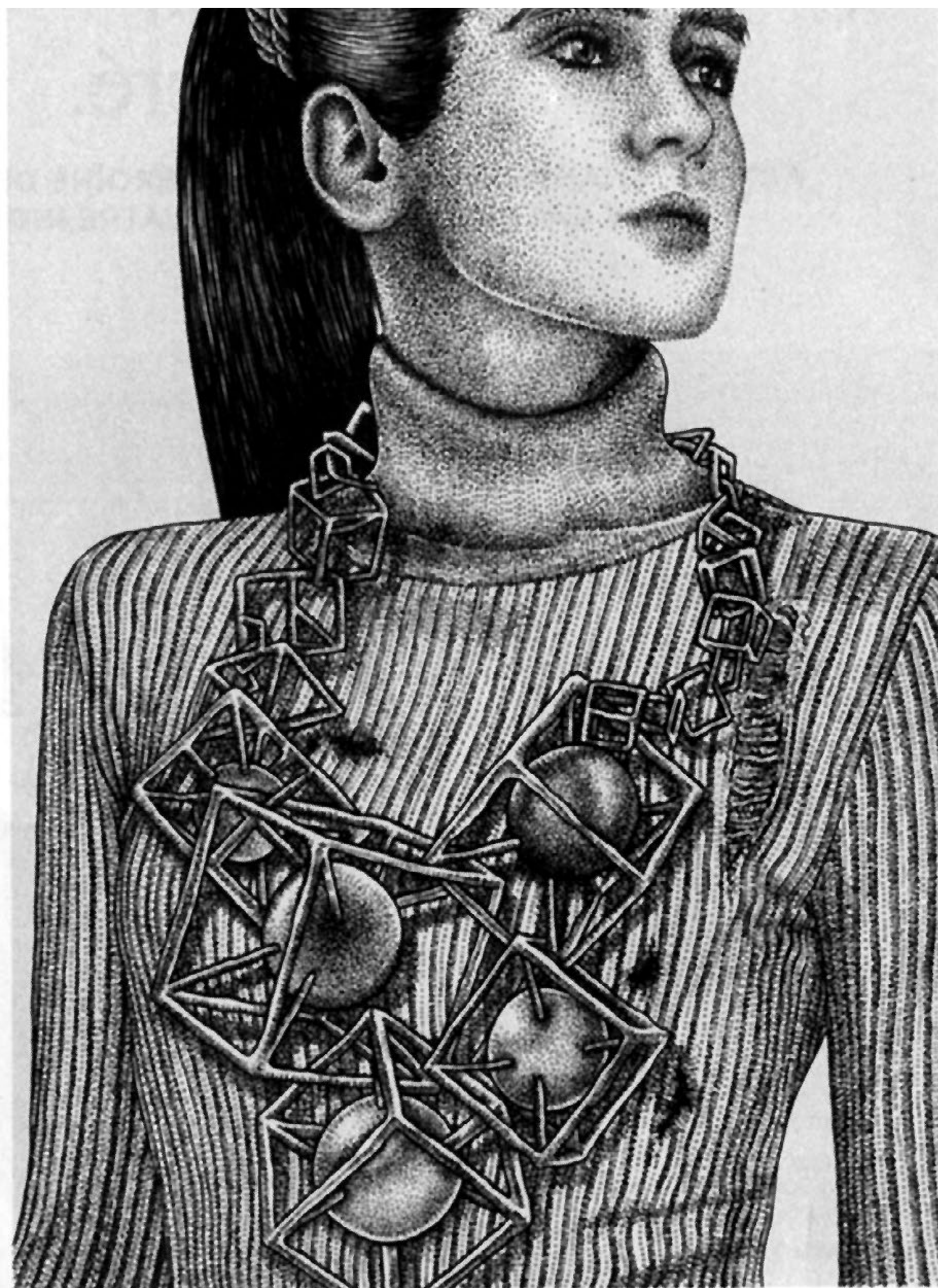
LE GOÛT DES AUTRES

# Esthète de mule.

PAR CARINE BIZET — ILLUSTRATION FØRTIFEM

ON ENTEND D'ABORD SON BRUIT, LE TINTEMENT LÉGER D'UN MOBILE DE CALDER — c'est du moins ce que s'imagine celle qui le porte. En vérité, il s'apparente plutôt au cliquetis des petits objets en fatras que l'on tasse vite fait au fond d'un tiroir. Quoi qu'il en soit, le collier arty ne passe pas inaperçu. Cet enchevêtrement massif d'anneaux asymétriques et de plaquettes de résine de couleur aux teintes approximatives fait la fierté de sa propriétaire. Elle le porte comme une médaille du mérite pour collectionneuse de design, le signe extérieur d'un esprit averti. Tant pis si cette sculpture a troué de manière plus ou moins irrémédiable la totalité de ses pulls en laine et une bonne partie de ses blouses; tant pis si le fermoir en 3D s'enfonce dans la chair tendre de son cou au point qu'elle doit porter un pansement de manière quasi permanente. Car la dame est fine connaisseuse (les mauvaises langues disent « snob »), elle s'enorgueillit d'avoir hérité

son coup d'œil de son père, « sculpteur » — en réalité, un pharmacien de talent qui vend ses poteries abstraites sur un « marché de l'art » organisé tous les week-ends devant son officine. Elle paye sa passion au prix fort, tant les designers qu'elle soutient ont le sens du mal pratique. L'architecte auteur de sa jupe favorite l'a taillée dans un mélange de laine feutrée et de plastique thermoformé pour un effet semi-rigide qui lui fait un profil de commode Ikea, sans compter que, lorsqu'elle s'assoit (péniblement), on dirait Casimir le dinosaure en version grise et arty. Chez elle, le lit à vagues (deux bosses de mousse le traversent) est l'œuvre d'un créateur hongrois méconnu. Censé réconcilier sa propriétaire avec la nature, il l'a surtout beaucoup rapprochée de son chiropracteur. Son service à café tour de Pise se compose de toutes petites tasses coupées en diagonale dont la contenance ne dépasse pas dix millilitres. Aussi, il lui faut en



boire dix-sept pour se réveiller le matin. Ses amis, épuisés et inquiets, l'ont emmenée en détox à la campagne. Au programme : « ablation » du

collier, lit de grand-mère avec édredon en plumes et gros mug en céramique. Une vie moins tordue, pour se remettre dans le droit chemin. ●

M, le magazine du Monde, décembre 2016

<https://www.lemonde.fr/m-mode/article/2016/11/...>

## BIBLIOGRAPHIE

- Ulysses Grant Dietz, *Why Pearls?*, One on One, n°19 <https://artjewelryforum.org/why-pearls>
- Patrizia Ciambelli, « Colliers de perles. Transmission, circulation, mémoire du féminin », *Techniques & Culture* [En ligne], 59, 2012 mis en ligne le 15 décembre 2015 : <http://tc.revues.org/6554>
- Silvia Malaguzzi, *Perle*, Paris, Chêne, 2000
- Daniela Mascetti, Amanda Triossi, *The Necklace. From Antiquity to the Present*, Londres, Thames&Hudson, 1997
- Jean-Michel Othoniel, *The Peggy Guggenheim Collection*, Venice Collection Printer, Paris, 1997

- Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre IV, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2013
- Elisabeth G. Sledziewski, « Le bijou, index du sujet sexué », communication présentée à la biennale du Bijou, Nîmes, 15/9/2003, publiée dans *Corps & Objet*, Paris, Le Manuscrit, 2004
- John Steinbeck, *La Perle* (1950), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973
- Manon van Kouswijk, dans *Hanging around*, Amsterdam, Uitgeverij Boek, 2003

# Christian Alandete

## LAVÉ SON LINGE SALE EN FAMILLE

Texte publié dans Monika Brugger, *Heimat. Bijou, objets pour le corps, installations, 1992-2008*, Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2009.

Le regard est fixe. Immobile, elle attend que la séance se termine, pour sans doute aller vaquer à ses occupations de petite fille. Elle se prête au jeu du photographe de bonne grâce mais sans grande conviction. Elle ne cherche ni à séduire ni à plaire. Elle est là simplement, à moins qu'elle soit déjà absente. Mais à quoi rêvent donc les petites filles ? Sur le lobe de l'oreille, une goutte de sang s'est formée, elle répond à cette image de cerises installées juste à côté. Dessous, une tache de sang a été brodée sur un drap de famille. L'histoire peut commencer. L'histoire de Lolita-Monika.

Monika Brugger est bijoutière, alors même qu'il n'y pas de bijoux dans les pièces de cette série (auto)biographique *Parcours*. Du moins dans la forme entendue attendue de ce que l'on désigne comme bijou. Il n'y en a pas et pourtant il n'y a que ça. Qu'est-ce qu'un bijou ? est la question que se pose à l'envi l'artiste et d'y répondre dans les formes les plus extravagantes, repoussant chaque fois de nouvelles barrières. Il y a un moment déjà (peu de temps finalement) que le bijou n'est plus un simple objet décoratif servant à orner le corps. Ce qu'on désigne comme « bijou contemporain » et qui prête toujours à débat quant à ses limites a ouvert une brèche dans le champ de la création. Parmi d'autres, plus que d'autres, Monika s'y est engouffrée pour en dépasser les limites, comme on dépasse les bornes, déplaçant le bijou contemporain de son âge moderne à son âge contemporain justement. On pourrait s'engager dans une lecture via l'histoire de l'art qui offre sans doute des outils d'analyse plus convenables pour ces bijoux peu conventionnels. Évidemment les filiations artistiques sont lisibles. On pourrait situer le travail de Monika Brugger quelque part entre ceux de Christian Boltanski et de Joseph Kosuth, entre un questionnement sur le temps irréversible, la nécessité de se souvenir et une approche conceptuelle, radicale, presque tautologique (remplacer la broche par sa définition). À moins qu'on prenne le parti d'une lecture plus « féministe » en cherchant chez Annette Messager ou Marina Abramovic des rapports au corps singuliers.

Pour autant c'est bien dans le champ du bijou qu'elle s'inscrit, à partir de là qu'elle se comprend et peu importe la forme que prennent parfois ses pièces – une photographie, une broderie, un livre ou une projection – Monika a cette faculté paradoxale de pouvoir incarner un bijou par son absence même.

Naviguant dans les eaux troubles d'une autofiction chère à la littérature française, la « bijoutière » trace des liens ténus entre une pratique et une autre, déplaçant les limites admissibles du bijou vers une pratique installée dans laquelle le corps n'est plus qu'en négatif. Mo-ni-ka, trois syllabes qui rappellent étrangement celles de la Lolita de Nabokov. Pourtant, Monika n'a rien d'une Lolita. L'a-t-elle seulement été un jour ? Elle est une femme, c'est à la fois un détail et c'est aussi l'essentiel. De ce point de vue, elle nous rappelle que tout passe par le sang. Le sang de la virginité perdue ou de la féminité transfigurée ? Il fut un temps où les hommes partaient à la guerre éprouver leur virilité dans le sang des combats à moins qu'ils ne la gagnassent dans la défloration des jeunes femmes. C'est toujours la même histoire racontée depuis la nuit des temps qu'elle nous rappelle ici : une histoire des femmes. Du passage d'un état à un autre; de l'enfant à la femme, de la fille à la mère, de l'épouse à la veuve.

Monika procède par étapes. Telle une historienne, elle documente dans le détail et parfois l'anecdote ce qui construit une identité sans cesse mouvante ; se remémorant des souvenirs de petites filles, d'éphémères princesses de contes de fées, rappelées un jour à la réalité. Tout est affaire de jeux, en apparence bien innocents, qui font basculer de la petite fille à la femme, de l'objet au bijou. Une cerise accrochée à l'oreille, un collier de pâquerettes confectionné un après-midi d'été et c'est l'histoire du bijou qui est réinventée. Dans ce geste anodin, l'enfant teste sa féminité, la découvre peut-être, la révèle sans doute. Présumée innocente, elle devient alors cette Lolita, découvrant par le bijou son pouvoir de séduction. Et Monika invite chacun à jouer sous la lumière du bijou dématérialisé pour retrouver cet instant fugace où peut-être tout a basculé.

Et l'homme dans tout ça ? Il est là en creux et c'est par le père qu'elle l'incarne en dernier lieu. *Héritage* vient conclure cette trilogie. Cette fois encore, Monika vient déplacer le bijou pour mieux en parler. D'historienne, elle se fait archiviste, rassemblant vingt-neuf livres, comme les vingt-neuf années d'un mariage consommé entre ses parents. Une union, deux alliances, quatre enfants, vingt-neuf années... Voilà une vie résumée, celle de Roland et Erika ; et c'est par le bijou qu'elle lui donne corps. La part manquante de la famille est au cœur du dispositif. La photo du père sérigraphiée sur un médaillon de porcelaine – *Souvenir* –, conjointement avec l'alliance transformée par la mère en 1987 (désormais impossible à porter), forme le sceau de la famille. Il sert de

matrice au *Bijou de famille* : quatre broches autonomes qui, une fois rassemblées, reconstruisent le puzzle de cette fratrie. Quatre individualités partageant une histoire commune, celle de Roland et Erika.

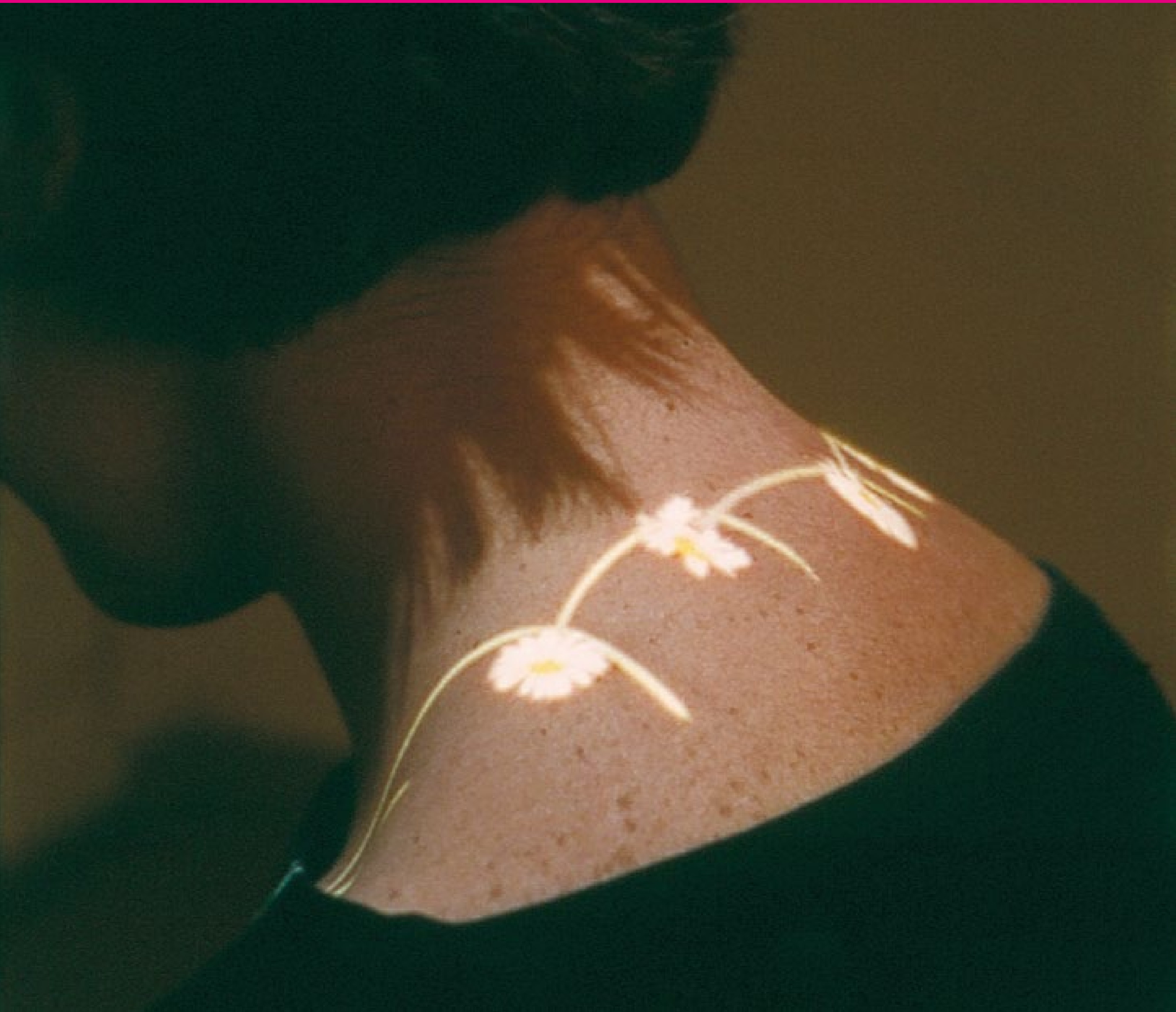
C'est un travail de deuil, un devoir de mémoire et une histoire de transmission. Traditionnellement les hommes transmettent à leur fils leur nom, perpétuant ainsi leur propre généalogie. Est-ce pour pallier cette impossibilité que traditionnellement les mères transmettent à leurs filles leurs bijoux de famille tel un trésor de guerre amassé des générations durant ?

L'absence et le manque sont au cœur de la pratique de Monika. Ici comme à d'autres endroits, c'est par le vide, l'évidement, qu'elle procède pour mieux faire apparaître le bijou. Qu'elle s'évertue à le dématérialiser ou au contraire l'inscrive de manière définitive dans le vêtement, c'est chaque fois pour mieux en mettre à jour les rites identitaires et sociaux dans une nouvelle histoire du bijou qui s'écrit.

Marguerite Duras aimait réinventer son histoire, narguant ses détracteurs sur quelques invraisemblances biographiques d'un « c'est vrai puisque c'est écrit ». À l'instar de la romancière, Monika réinvente sans cesse le bijou.

C'en est un puisqu'elle le dit.





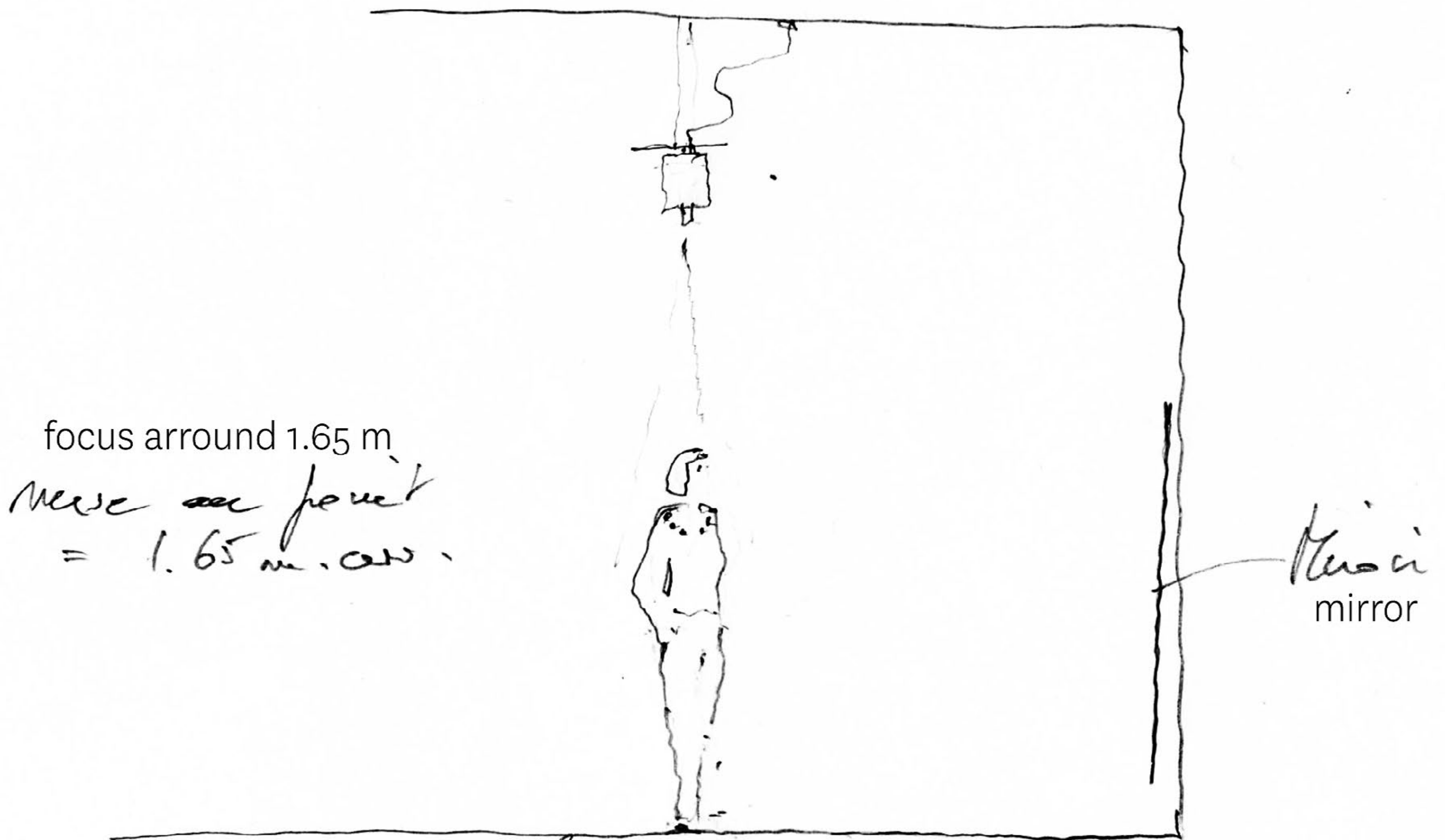
*Parcours*

Installation en trois parties, 1999-2004

*Jeuje (1<sup>re</sup> partie)*

Projecteur, diapositive, miroir

projecteur deapo  
suspended projector



quand le visiteur s'en va  
la projection est projetée au sol.

when the visitor leave the installation the necklace is still projected onto the floor



# Monika Brugger FÜR DANIEL

Texte publié dans Daniel Kruger, *Between Nature and Artifice. Jewellery, 1974-2014*, Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2014.

Nach langem Fragen und Überlegen habe ich mich entschlossen, dir etwas ganz Persönliches und für mich Wichtiges zu schreiben. Zu erzählen, wie dein Schmuck mich beeinflusst hat. Vor langen Jahren als junge Schmuckmacherin. Dir erzählen, wie ich mit deinem Schmuck ins Gespräch gekommen bin. Nicht das von Georg Simmel erklärte Wechselspiel zwischen Träger und Zuschauer, sondern das „leise“ Gespräch zwischen einer Studentin und Schmuck. Einem Gespräch ohne den Macher. Einem Gespräch, das mich als Macher beeinflusst hat, das geholfen hat, eine neue Heimat zu finden.

Kennengelernt haben wir uns erst in Mons in Belgien, vor ein paar Jahren.

Meine Lernzeit begann 1977 mit den Vorbereitungskursen der Fachhochschule für Gestaltung in Pforzheim. Denn begonnen haben wir alle einmal, erlernten das „Handwerk“.

Meine Ideen, mit damals siebzehn, über klassischen, über zeitgenössischen Schmuck waren, sagen wir, sehr „mager“. Auch war ich als junges Mädchen nicht sehr geschmückt und außer einer Kette für mein Winnetoukostüm, das ich an der Fastnacht trug, hatte ich selten Schmuck getragen, selten Schmuck gebastelt.

Aber wie gesagt, es geht um deinen Schmuck und vor ihm stand ich 1978. Ich lernte Schmuckmachen, dein Schmuck war schon im Schmuckmuseum. Ich sah ihn dort, zum ersten Mal. In einer Vitrine der ersten Etage, einem dunklen Raum. Ein Halsschmuck.

Eine Fotokopie liegt noch heute in meinem ersten Skizzenbuch. Und wenn ich jetzt, in deinem Schmuckinventar nachschlage, ist er aus Seide und vergoldetem Kupfer gemacht. Eingeschlossen in den kleinen Säckchen sind Kieselsteine. Aber so detailliert habe ich ihn damals nicht angeschaut.

Diese Kette war etwas nicht sehr „Begreifbares“, weit weg von meinen noch vagen Ideen und Vorstellungen von Schmuck und Schmuckmachen.

Diese Kette öffnete mir Türen, Wege mit anderen Möglichkeiten. Wege, die mir den Schmuck zu einem Abenteuer mit unbekanntem Zielen werden lie-

ßen. Ich begann Experimente mit Textilien zu machen, mit Knoten und anderen Techniken. Sie existieren nicht mehr, besser so.

Wenn ich jetzt so schreibe, muss ich lächeln, bin vielleicht ein bisschen nostalgisch, ich sehe mich immer noch in meinem Studentenzimmer, in den Händen Schnüre aus Jute. Ein schöner Geruch.

Danach bin viel gereist, habe eine neue Sprache gelernt, meine Muttersprache verlernt. Das kennst du auch. Ich habe mich in einer anderen Kultur zurechtgefunden. Wieder Fuß gefasst, nach zwölf Jahren, in einer nicht beendeten Geschichte. Fing wieder an, und dann endlich richtig, Schmuck zu machen. Ich entdeckte wieder Arbeiten. Wieder einen Halsschmuck. Und eine kleine Serie von Broschen, wieder mit Textilien, Ringe mit Steinen etwas später in einem Katalog.

Den Halsschmuck könnte ich dir natürlich beschreiben. Du kennst meine Broschen und vielleicht kannst du entdecken, von welchem Schmuck ich spreche. Eine kleiner Hinweis, sein Ersthebungsjahr ist 1983, auf dem Foto liegen noch Ohrringe. Du kannst vielleicht sehen, wie weit ich mich von diesem Element beeinflussen ließ, sie auf meine Art weitergebracht habe!

Natürlich haben sich mehrere Bilder überschritten, andere Einflüsse kamen dazu. Erlebnisse, Bilder von Zerbrechlichkeit und Transparenz. Gedanken und Experimente. Fragen, wie ein „Objekt“ zum Schmuck wird. Interaktionen zwischen Elementen der Konstruktion, arbeiten und suchen über „Support et Surface“.

Arbeiten, die mich vielleicht später dazu gebracht haben, wirklich Textilien und Stoffe zu verwenden.

Eine andere Arbeitstechnik, du häkelst manchmal, ich sticke.

Ich habe deine Arbeiten immer nur in Fragmenten gesehen, in Büchern, in Artikeln. Ich freue mich auf dein Buch.

Sie alle zu entdecken.

Sie habe mich immer wieder beeindruckt. Sie gefallen mir.

Manchmal kamen sie mir vor wie aus der Schmuckgeschichte „herausgefallen“!

Arbeiten, die mich auch irritierten, mich überraschen, weil sie historischen Modelle widerspiegeln, oder dann wieder total andere Referenzen reflektieren.

Einflüsse unserer Zeit sind in ihnen zu sehen.

Erinnerungen aus deiner Kindheit, deiner Jugend. Einem weit entfernten Land. Einer anderen Sprache, einer anderen Temperatur. Andere Farben in der Natur. Andere Laute um dich herum.

Immer wieder habe ich das Gefühl, dass in deinen Arbeiten von der Freude am Machen die Rede ist.

Sie sind die Beweise von immer neuen Herausforderungen, deinen Wünschen und dem so wichtigen und ständigen Suchen.

Von Freiheit.

Eine wichtige Sache, Freiheit. Jeder von uns muss sie sich nehmen.

Und das ist, was ich auch damals vor nun fast 35 Jahren erfahren habe durch deinen Schmuck. Mich später wieder berührt hat. Mir gezeigt hat, was wichtig ist, um diesen langen, diesen schönen Weg des Schmuckmachens zu bewandern.

Du hast und du warst einer der ersten Schmuckmacher und Künstler, die eine ausschlaggebende Rolle in meiner Geschichte, meinem Schmuckmachen gespielt haben. Davon weißt du jetzt.

# C

CHEMISE • CHEMISIER • CHEMISETTE • CORSAGE • PATRONS  
• COLS • CARMEN HAUSER • ÉCHANGE • FRAGILE • BROCHE •  
EMMY VAN LEERSUM • CHEVEUX • CRIN • FIL • BIJOU SENTIMENTAL  
• BRACELET • BAGUE • OUVRAGE DE DAME • MOXIU • BRODERIE « À  
L'ENCRE NOIRE » • MARCHÉ DE CHEVEUX • MONA HATOUM • KEFFIEH  
• RICHARD DEACON • MARIE MASSON • CORPS

## CHEMISE

« ÉTYM. XII<sup>e</sup> ◇ bas latin *camisia*

I. 1. Vêtement couvrant le torse (porté souvent sur la peau). [...]

◆ Spécialement Vêtement de tissu couvrant le torse qui se boutonne sur le devant. Chemise pour femme. → plus cour. chemisier, corsage. Col, manchette, plastron, pan de chemise (→ bannière). Cravate et chemise assorties. Chemise à manches longues, à manches courtes (→ chemisette). Chemise blanche, à rayures. [...]

3. Chemise d'uniforme de certaines formations politiques paramilitaires, et par extension leurs formations, leurs membres. Chemises rouges. → garibaldien. Chemises brunes. → hitlérien, nazi. Chemises noires. → fasciste. »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

<http://www.cnrtl.fr/definition/chemise>

## CHEMISIER, IÈRE

« ÉTYM. 1806 ; fém. 1596 ◇ de chemise [...] »

II. N. m. (1902) Chemise de femme, à col, fermé par-devant. → corsage. Chemisier en coton rayé. Chemisier à manches longues. »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## CHEMISETTE

« ÉTYM. 1220 ◇ de chemise [...] »

2. (1869) Petite blouse ou corsage à manches courtes (femmes ; enfants).

3. (Belgique, Luxembourg) Maillot de corps, avec ou sans manches. Chemisette pour homme. → singlet. »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## CORSAGE

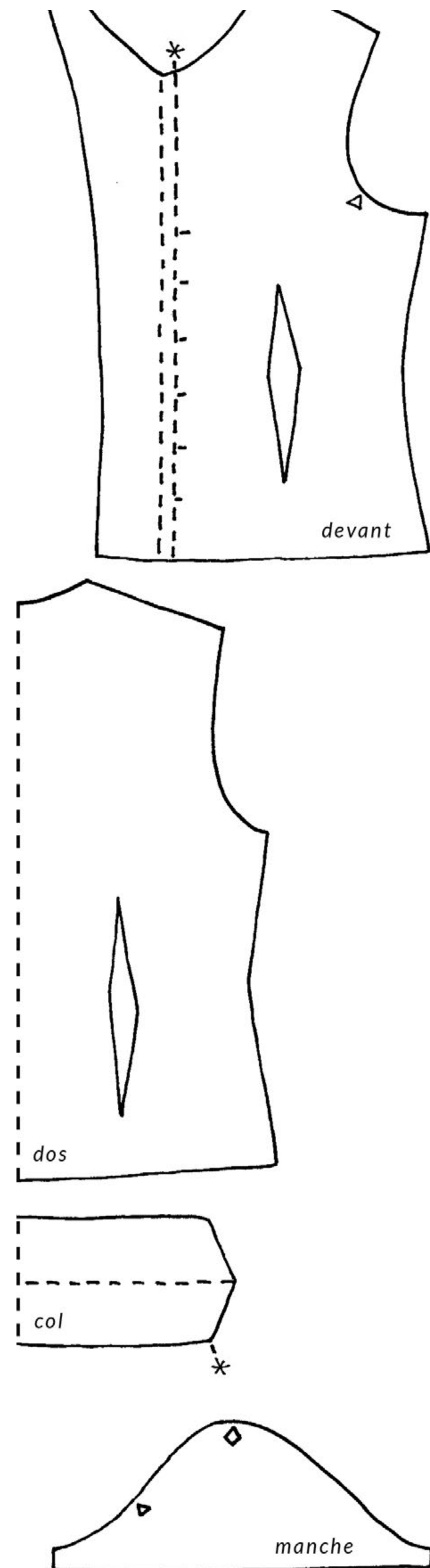
« ÉTYM. avant 1778 ; "buste" v. 1150 ◇ de l'ancien français *cors* → corps

## NOTICE ÉTYMOLOGIQUE → CORPS

■ Vêtement féminin de tissu qui recouvre le buste. → 2. blouse, caraco, vieux casaquin, chemisette, chemisier, guimpe. »

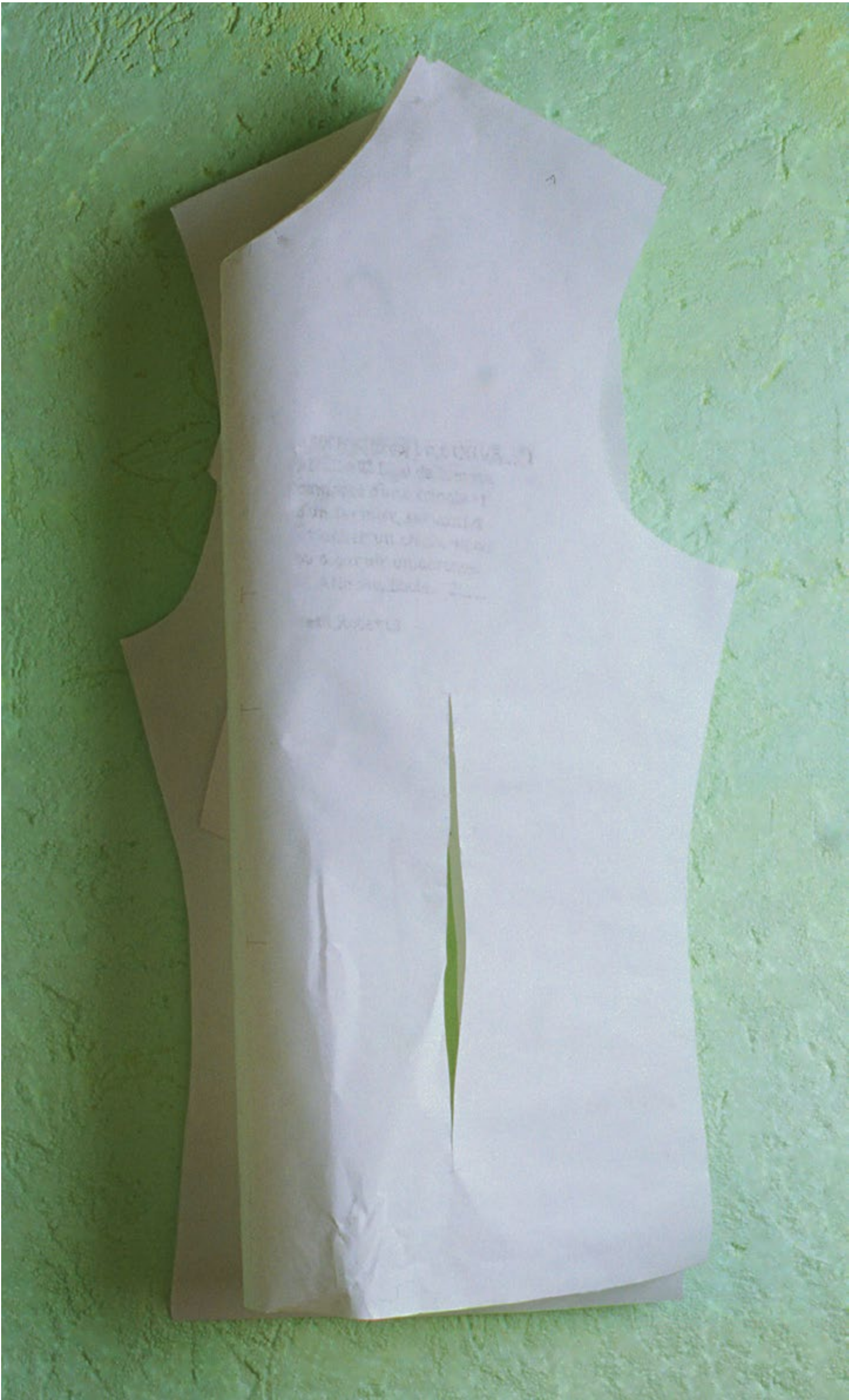
*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## CHEMISETTE → CORSAGE → PATRONS





## PATRON → MODÈLE, 1967



## PATRON → MODÈLE, 1972

**À VOIR**

- Monika Brugger, *Le(s) petit(s) robert(s) ou l'atelier de la bijoutière*, installation
- Monika Brugger, *Inséparable*, bijou
- Monika Brugger, *Stichwunde, geschenk der näherin*, bijou

**COLS**

Partie du corsage qui entoure le cou.

**Encolure drapée :**

col pourvu de plis souples.

**Col officier :**

col montant dont les bords droits se rejoignent à l'avant sans s'attacher.

**Col chinois :**

col montant dont les bords arrondis se rejoignent à l'avant sans s'attacher.

**Encolure montante :**

col non rapporté qui remonte sur le cou.

**Col cassé :**

col montant droit dont les pointes sont repliées.

**Cache-cœur :**

encolure en V formée par des devants qui se croisent.

**Encolure trapèze :**

encolure s'élargissant vers le bas.

Trapèze inversé : encolure se rétrécissant vers le bas.

**Col châte :**

col rabattu dont les revers se croisent.

**Col marin devant :**

col dont le devant est en pointe avec un empiècement.

**Col marin dos :**

col dont le dos se prolonge par un grand carré.

**Encolure asymétrique :**

encolure dont les bords sont inégaux.

**Col Claudine :**

col plat à pointes arrondies.

**Col Claudine amovible :**

col plat à pointes arrondies qui peut s'enlever.

**Col chorale :**

col à larges pointes muni de rubans.

**Collerette :**

col muni de plis ou de fronces.

**Col Berthe :**

large col rond recouvrant les épaules.

**Col cape :**

col muni de larges pointes.

**Col carré :**

grand col en forme de carré retombant sur la poitrine.

**Col cygne :**

col dont l'ouverture ressemble à un bec de cygne.

**Col à revers :**

col muni de pointes repliées.

**Col poète :**

col dépourvu d'angle entre le col et les revers.

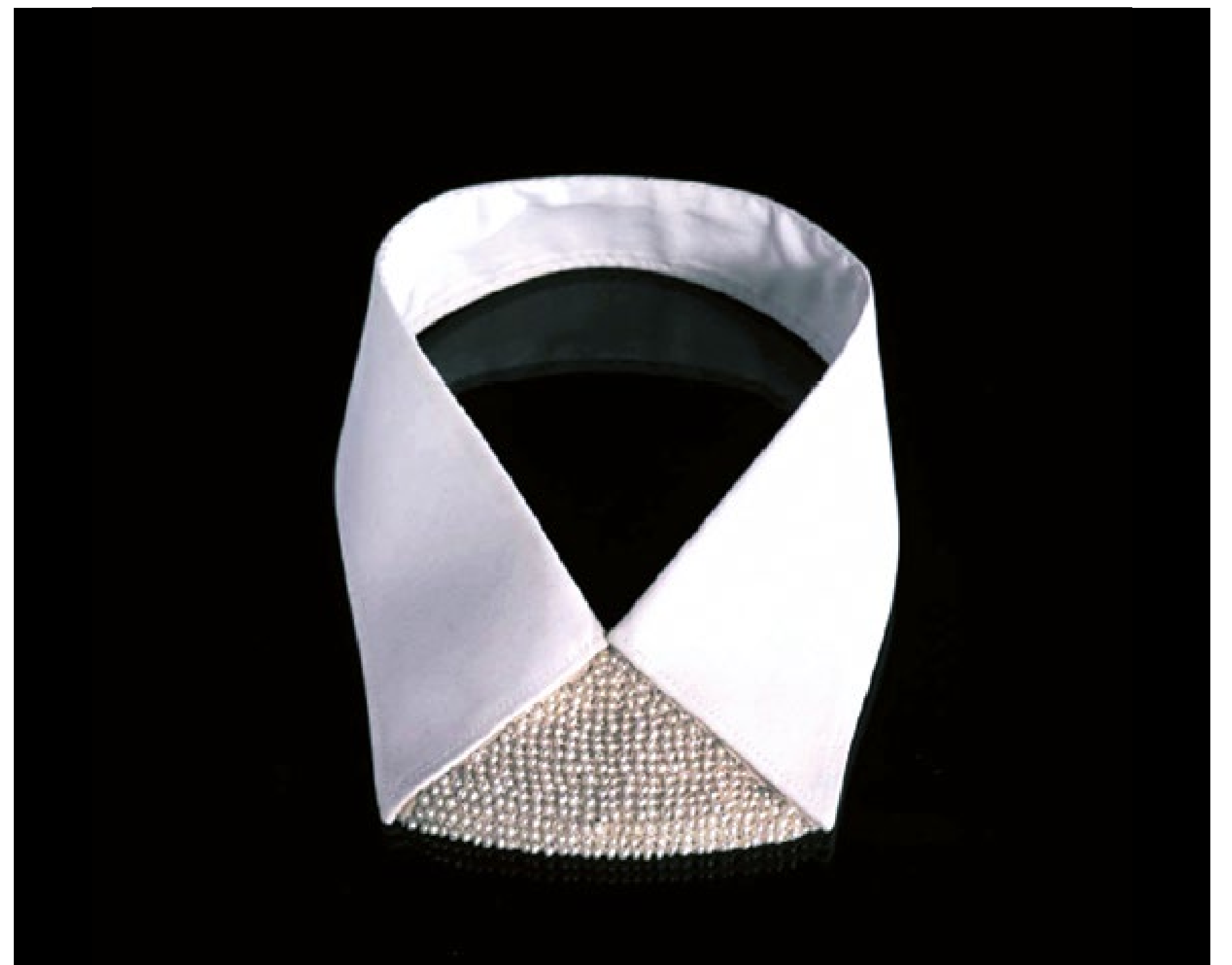
**Col banane :**

col dont les pointes sont arrondies.

CARMEN HAUSER → COLLIER

→ COLLECTION PERSONNELLE

→ ÉCHANGE → FRAGILE → BROCHE



CARMEN HAUSER → COLLIER, 2005



Carmmen Hauser

Collier, 2005

Textile, perles

## EMMY VAN LEERSUM, 1967



Emmy van Leersum  
Collier, 1967  
Aluminium

CHEVEUX → CRIN → FIL →...

CHEVEUX → BIJOU SENTIMENTAL  
→ BRACELET → XXI<sup>e</sup> SIÈCLE (1823)



Bracelet, 1823  
Or, cheveux, peinture

## CHEVEUX → BAGUE → OUVRAGE DE DAME



Bague, vers 1800  
Or, topazes, verre, soie broderie en cheveux  
Ø chaton 1,7 cm  
British Museum, Londres

L'usage étrange de broder des cheveux sur de la soie est ici utilisé pour imiter l'agate, à inclusion de mousse, alors à la mode. L'ensemble est protégé par un verre et entouré de topazes taillées à plat. Il existe d'autres exemples de broderies qui représentent des paysages et des scènes de deuil.

« C'est le type d'ouvrage si méticuleux et qui demandait beaucoup de temps qui était destiné à occuper des existences aux loisirs trop abondants. »

Source : Anne Ward, John Cherry, Charlotte Gere et Barbara Cartlidge, *La Bague, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Bibliothèque de Paris, p 124.

## À VOIR

• b → broderie, ouvrage de dames

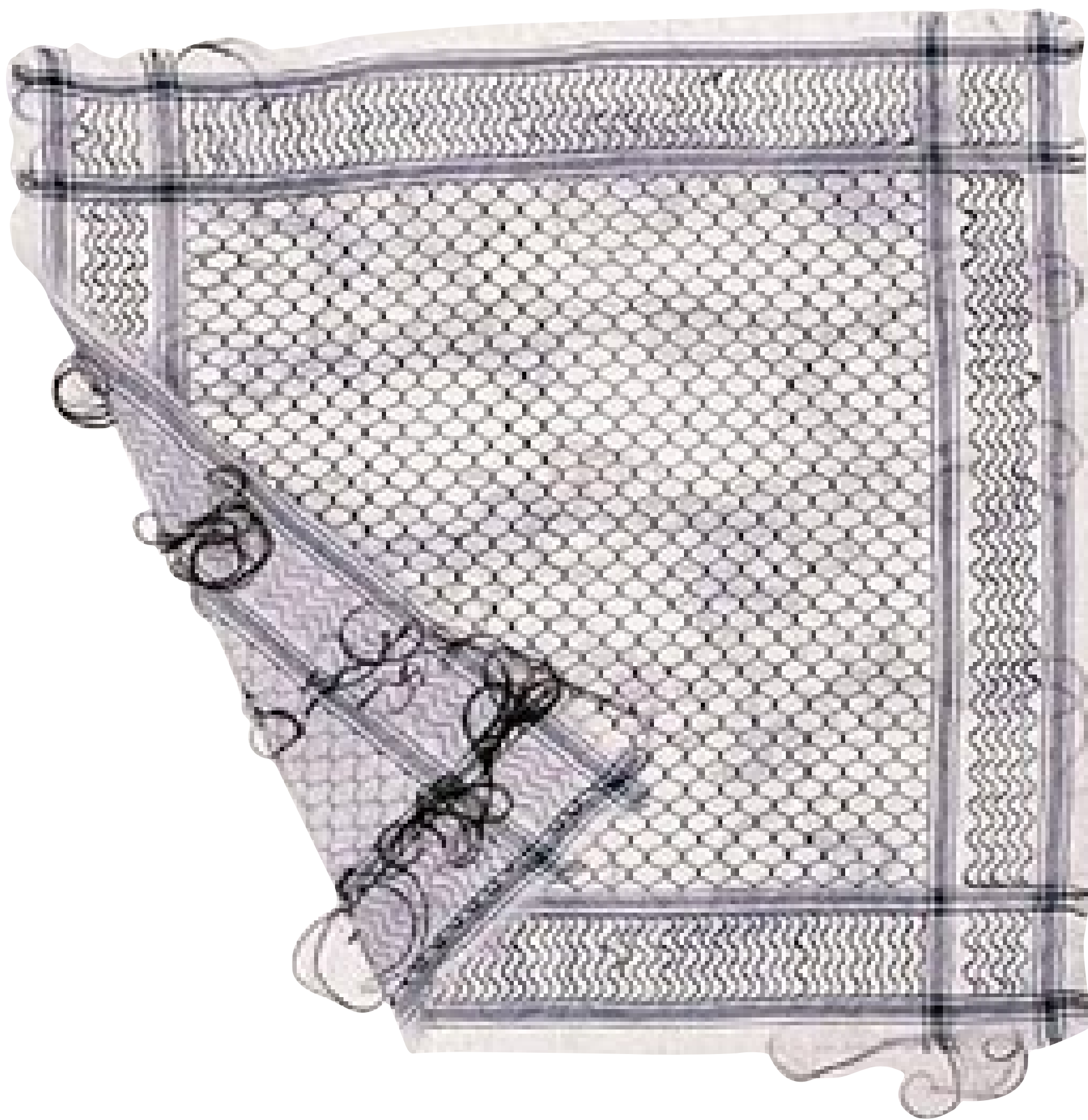
## MOXIU → BRODERIE À « L'ENCRE NOIRE »

Broderie chinoise en cheveux, dynastie Tang, dès le VII<sup>e</sup> siècle.

## MARCHÉ DE CHEVEUX



Marchand de cheveux dans la campagne bretonne  
Carte postale

MONA HATOUM → *KEFFIEH*, 1993

Mona Hatoum  
*Keffieh*, 1993

Cheveux sur tissu en coton  
120 x 120 cm

Commissionné par le ministère de la Culture ; produit en partenariat avec le programme Broderie (CAP broderie) au lycée professionnel régional Gilles-Jamain, Rochefort-sur-Mer, dans le cadre du projet *Métissages*.

Commissaire de *Métissages* : Yves Sabourin

RICHARD DEACON → MARIE-MADELEINE  
→ CONFÉRENCE LOUVRE → CYCLE(S) :  
*FACES À FACES*

« La chevelure de la Marie-Madeleine pend, abondante. D'après saint Luc, après avoir lavé les pieds du Christ de ses larmes, Marie-Madeleine les a essuyés avec ses cheveux. Le sculpteur représente les cheveux comme un motif ondulant. La ligne ondulante est l'un des signes les plus anciens.

Tantôt le symbole de l'eau, tantôt celui de l'aura. Indication d'une présence, "Je suis là", elle est aux origines de la représentation. Le propos part d'une correspondance entre la chevelure de la Madeleine et les formes réalisées dans mon atelier, pour explorer le dialogue qui s'établit entre le motif et la représentation ».

C'est ainsi que le sculpteur britannique Richard Deacon évoque les formes sinueuses de la chevelure de Marie-Madeleine, qui traversent toute l'iconographie occidentale. Celles de la Madeleine en bois polychrome de Gregor Erhart, en particulier, ont inspiré la création originale que Deacon a conçue pour le Louvre, une sculpture abstraite toute de lignes ondoyantes ayant pour titre *Jardin*. L'artiste évoquera les correspondances de son œuvre avec l'imaginaire intemporel issu de ce motif.

Conférence de Richard Deacon au Louvre, le 20 avril 2007, dans le cadre de *Contrepoint III. De la sculpture*, à l'initiative de Marie-Laure Bernadac, conservatrice chargée de l'art contemporain au Louvre.

MARIE MASSON → DNSEP → ENSA  
LIMOGES, 2011



Marie Masson  
*Cravates*  
Laiton, crins de cheval, ruban

« My work and dissertation concern the human body and its relationship to “corporal objects”. The latter term is used to describe items that connect the wearers with their own body and with other people around them whilst occupying their own specific space. Corporal objects function simultaneously as a form of clothing, adornment, decoration and embellishment of the living body itself. Several functional categories are defined in this study, including their role as ornaments, bodily decoration or adjuncts for dance or fashion. An ambiguous dichotomy is set up as these objects both reveal and conceal their meaning in their incessant interplay with the body, both publicly broadcasting the wearer’s personality whilst preserving their inner most private secrets. As a specific case, the use of hair as a corporal object is subjected to scrutiny, underlining its redolent web of affects that unconsciously provoke feelings of attraction and repulsion. Corporal objects not only share codes with dress and fashion but they also play an important role on stage and in choreography. Examples are given of these functions and meanings generated by the body in movement. Designers of body objects must be aware of fluctuating morals and dress codes if they intend modelling or even remodelling perception of the body in contemporary society. »

Marie Masson, 2011

#### BIBLIOGRAPHIE

- Andrée Chanlot, *Les Ouvrages en cheveux, leurs secrets*, Paris, A. Chanlot auteur-éditeur, 1986
- Richard Deacon, *In the Garden*, Louvre lecture, avril 2007 ; Paris, galerie Thaddaeus Ropac, 2007
- Nicole Tiedermann, *Haar-Kunst, zur Geschichte und Bedeutung eines menschlichen Schmuckstückes*, Köln, Weimar Wien, Böhlau Verlag, 2007
- *Cheveux*, Carrouge (CH), Carnet du musée de Carrouge, 2000
- *Cheveux chéris, frivolités et trophées*, exposition au musée du Quai-Branly, septembre 2012-juillet 2013

## CORPS

### → NOTICE ÉTYMOLOGIQUE DE CORSAGE

« Ce mot est issu du latin *corpus*, *corporis* “partie matérielle des êtres animés”, “individu”, “cadavre” et “corporation” [...]

■ Corsage et corset ont été empruntés par l'allemand (*Korsage*, *Korsett*) et l'anglais, avec *corpse* “cadavre” et *corps* (de bataille, d'armée) pour l'anglais ; *corset* et *corselet* ont fourni *corsetto* et *corsaletto* à l'italien. »

*Le Petit Robert de la langue française*, 2016

### À LIRE

- Monika Brugger, *Le corps, territoire d'investigation de l'ornement – La parure, l'outil du changement géomorphologique*, texte d'étude et de recherche
- Monika Brugger, *Taches*, écrit poétique

### À FAIRE : FICHE SUR

- corps naturel
- corps de naissance
- corps social
- déterminations naturelles
- Hiatus

### À VOIR

Parure

### BIBLIOGRAPHIE

- Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, France Culture/Denoël, 2004
- Daniel Arasse, *Désir sacré et profane, Le corps dans la peinture de la renaissance italienne*, Paris, Les éditions du regard, 2015
- Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 1983 ; Pocket, coll. « Agora », 2001
- Paul Ardenne, *L'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Regard, 2001
- Michel Biehn, *Cruelle coquetterie ou les artifices de la contrainte*, Paris, La Martinière, 2006
- Odile Blanc, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1997
- Dominique Blanc, « Les signes du corps », *Connaissance des arts*, n° 624, février 2005, p. 86-92
- Marco Bussagli, *Le Corps. Anatomie et symboles*, Paris, Hazan, coll. « Guide des arts », 2006
- Florence Braunstein, Jean-François Pépin, *La Place du corps dans la culture occidentale*, Paris, PUF, coll. « Pratiques corporelles », 1999
- Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998
- Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1996
- Michel de Certeau, « Des outils pour écrire le corps », *Traversée*, 14-15 avril 1979, p. 3-14
- Alice Chalanset, *Légèreté. Corps et âme, un rêve d'apesanteur*, Paris, Autrement, 1996
- Patrizia Ciambelli, *Bijoux à secrets*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2002
- Dario Cimorelli, *Miroir du temps. Chefs-d'œuvre des musées de Florence*, Milan, Silvana Editoriale, 2006
- Becky Clarke, Indigo Clarke, *New Directions in Jeweller*, II, Londres, Black Dog Publishing Ltd, 2006
- Claudine Cohen, « Le sexe comme langage », *Science et avenir*, mai 1995, p. 88-89
- Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps. 1. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2005
- Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard, le xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2006
- Philippe di Floco, *Peau*, Paris, Fifty Publishing, 2004
- Marcel Drach, Marie Mauzé, « 1. Le dédoublement de la représentation : paradoxes de la prise au corps du symbolique », dans Marcel Drach et al., *L'Anthropologie de Lévi-Strauss et la psychanalyse*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2008, p. 35-44
- Umberto Eco, *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004
- Eugène Enriquez, Dominique Lhuillier, *Domaine privé/sphère publique*, Paris, Eska, 2001
- Nathaniel Hawthorne, *La Lettre écarlate* (1850), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1977
- Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'Invention du corps*, Paris, Flammarion, 2006
- André Leroi-Gourhan, *L'Homme et la matière*, Paris, Albin Michel, 2004
- David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Puf, coll. « Quadrige », 1990
- David Le Breton, *Du silence*, Paris, Métailié, 1997
- David Le Breton, *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Métailié, 2002
- David Le Breton, *La Saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006

- Claude Lévi-Strauss, « Le dédoublement de la représentation », dans *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958
- Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* (1955), Paris, Pocket, coll. « Terre humaine », 1993
- Claude Lévi-Strauss, *L'Identité* (1977), Paris, Puf, coll. « Quadrige », 2000
- Monique Manoha, *Corps et Objet. Le porte-objet*, Nîmes, Le Manuscrit, 2003
- Winfried Menninghaus, *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt am Main, Surrkamp taschenbuch wissenschaft, 2007
- Desmond Morris, *Le Singe nu*, Paris, Grasset, 1968
- Desmond Morris, *La Femme nue*, Paris, Calman-Lévy, 2005
- Claudia Pantellini, Peter Stohler (dir.), *Body Extensions. Art, photography, film, comic, fashion*, Stuttgart, Arnoldsche, 2004
- Dominique Paquet, *Une histoire de la beauté. Miroir, mon beau miroir*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1997
- Christian Papilloud, *Le Don de relation. Georg Simmel, Marcel Mauss*, Paris, L'Harmattan, 2002
- Richard Sennett, *Les Tyrannies de l'intimité*, Paris, Seuil, 1979
- Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt, Fischer Taschenbuch, 2004
- Richard Sennett, *Zusammenarbeit. Was unsere Gesellschaft zusammenhält*, Hanser Berlin, Berlin, 2012
- Frederica Tamarozzi et Gilles Boëtsch, *Morceaux Exquis. Il y a un corps entre nous*, Issy-les-Moulineaux, Beaux Arts éd., catalogue d'exposition, 2011
- Michel Thévoz, *Le Corps peint*, Genève, Skira, 1984
- Marian Vanhaeren et Francesco d'Errico, « L'émergence du corps paré », *Civilisations* [En ligne], 59-2, 2011, mis en ligne le 4/7/2014. <http://civilisations.revues.org/pdfindex2589.html>
- Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir* (1899), Paris, Gallimard, 2005
- Georges Vigarello, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2004
- Georges Vigarello, *Le Propre et le Sale. Hygiène du corps depuis le Moyen Âge* (1985), Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2014

Monika Brugger  
LE CORPS,  
TERRITOIRE D'INVESTIGATION  
DE L'ORNEMENT  
LA PARURE, L'OUTIL  
DU CHANGEMENT  
GÉOMORPHOLOGIQUE

Chapitre 1 dans *Le bijou, interface entre intime et public*,  
texte d'étude et de recherche, maîtrise d'arts appliqués,  
sous la direction de Pierre-Damien Huyghe, UFR des  
Arts plastiques et Sciences de l'art, Université Paris-1,  
Panthéon-Sorbonne, 2004-2005.

*Un corps qui n'est pas peint est un corps stupide.*

Indiens Caduveo, Brésil<sup>1</sup>

*Un homme qui n'est pas scarifié ressemble  
à un cochon ou à un chimpanzé.*

Bafia du Cameroun

*Un homme sans bijou est un homme sans identité.*

Indiens Kaiapo, Amérique du Sud

---

<sup>1</sup> Claude Lévi-Strauss, « Le dédoublement de la représentation », dans *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.



Le bijou est notre sujet principal (fig. 1). Cet objet fabriqué, impliqué, posé sur le corps est un des objets dans lesquels s'inscrit la mémoire culturelle<sup>2</sup>. Il s'adresse au porteur et il s'adresse aux autres, ceux qui le regardent et le perçoivent. Il est donc indispensable de l'intégrer dans l'ensemble de l'ornement corporel et de l'intégrer dans sa référence au corps.

Le corps humain est le point de départ de toutes les formes d'ornement. L'homme fait appel à des techniques de modification corporelle<sup>3</sup>, comme on les nomme aujourd'hui. Il s'orne d'objets détachables ou se pare de vêtements. Toutes ces formes d'investigation ont pour origine les mêmes raisons, les mêmes inquiétudes de l'homme face à lui-même et à son environnement immédiat.

### La parure corporelle, proclamation d'existence

« L'existence de l'homme est corporelle<sup>4</sup>. » C'est à travers le corps qu'il s'inscrit dans le monde. Sans le corps, qui lui donne un visage, l'homme n'existerait pas. Il est au cœur de l'action individuelle et collective, au cœur du symbolique social, mais il ne reste sans doute aux yeux de l'homme rien de plus mystérieux que l'épaisseur de son propre corps. Chaque société tente, par des réponses qui lui sont propres, d'élucider « cette énigme première où l'homme s'enracine<sup>5</sup> » ou s'incarne.

L'ornement corporel est issu de deux spécificités humaines. D'un côté la longue évolution vers sa station debout et le fait que l'homme naît nu, face à son environnement immédiat, mais aussi face à lui-même. Nu, sans défenses physiques, thermiques ni symboliques. Il est exposé aux dangers et aux regards. Selon L. Bolk, anatomiste à Amsterdam dans les années 1920, l'homme



fig. 1 La Grèce classique. Tarente, 350-330 av. J.-C. Collier (détail). Or, traces d'émaux. h. des têtes : 2 cm. British Museum, Londres. Le collier est composé de rosettes, palmette-lotus et têtes de femme parées de boucles d'oreilles et d'un collier.

<sup>2</sup> Alain Schnapp (dir.), *Histoire de l'art. Préhistoire et Antiquité*, Paris, Flammarion, 1997, p. 33.

<sup>3</sup> Les pratiques appelées « modifications corporelles » sont entre autres : le body-building, la chirurgie esthétique, les scarifications, le tatouage et les techniques plus modernes comme le *pearling*, le *body piercing*, le *stretching*, le *branding*, le *burning*, le *peeling* et l'implant corporel.

<sup>4</sup> David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Puf, coll. « Quadrige », 1990, p. 7.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 8.



fig. 2 Masolino, 1424-1425. *Peccato originale*. Fresque. 214 x 90 cm. Santa Maria del Carmine, chapelle Brancacci, Florence, Italie. Les fresques de la chapelle Brancacci, commencées par Masolino da Panicale [1424-1425], continuées par Masaccio en 1426 et 1427, achevées par Filippino Lippi en 1485, sont consacrées à la vie de saint Pierre.

est un être biologiquement prématuré et conscient de cet inachèvement<sup>6</sup> qui l'appelle à inventer une protection artificielle de nature physique ou thermique, comme nous le pensons aujourd'hui, mais l'homme s'est inventé en premier lieu une protection symbolique<sup>7</sup>.

L'homme se distingue, comme nous l'avons déjà dit, par sa station debout. La station verticale a libéré les mains – ce qui va permettre de façonner des outils et des objets intermédiaires pour intervenir sur le réel, et à travers eux indirectement sur le surnaturel –, libéré la bouche – ce qui permet l'accroissement continu du cerveau et le langage articulé. La station debout permet à l'homme de regarder ses semblables et de se percevoir lui-même, mais aussi de percevoir la différence sexuelle. Elle lui laisse apercevoir son corps nu, ce corps sans défense sur lequel il va intervenir de différentes manières pour proclamer son existence.

Au fond, pour citer Michel Thévoz, « l'être humain se situe [donc] dans un rapport problématique avec sa propre image<sup>8</sup> », et de ce rapport proprement humain vont naître toutes les formes d'investigations corporelles. L'homme sollicitant sa capacité créatrice développera une richesse d'expression allant de la déformation et de la mutilation corporelle aux tatouages et scarifications. Il fabrique des parures à partir des matériaux les plus divers, utilise la peinture corporelle, le maquillage aujourd'hui, il développera le vêtement, transformera son corps par la gymnastique, puis par la chirurgie esthétique, pour revenir aux sources ancestrales avec les formes contemporaines de la modification corporelle.

Nous sommes réduits à des hypothèses et à des déductions pour tout ce qui concerne les prémices de l'ornement corporel dans la préhistoire. Compte tenu de la difficulté de conservation, la peau a laissé peu de traces tangibles. Le comparatisme ethnographique ainsi qu'une série d'autres observations,

<sup>6</sup> Cf. Michel Thévoz, *Le Corps peint. Les illusions de la réalité*, Paris, Skira, 1984, p. 11. Absence de pelage, la voluminosité de la tête, la verticalité du front, la réduction des mâchoires, l'appareil digestif non spécialisé, le pli mongol, etc., et la station verticale, qui n'est aucunement inscrite dans le programme génétique.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 7-12.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 7.



fig. 3 Région de Kainantu, Nouvelle-Guinée. Déguisement de fou.

sur lesquelles nous reviendrons ultérieurement, nous permettent d'établir des parallèles pour mieux comprendre l'arrivée de l'ornement tégumentaire et son évolution dans les civilisations de l'Antiquité occidentale et chrétienne.

Le corps humain est donc le premier support d'imagination (fig. 3), le support par excellence. La raison en est aussi pratique : les premiers hommes n'étaient pas encore sédentarisés, ils avaient un mode de vie où il était vital de ne pas s'embarasser avec des objets superflus. C'est donc le corps, l'objet-sujet, qu'on emporte avec

soi, disponible en toute circonstance, qui est devenu l'un des premiers territoires d'investigation artistique. Il est la première surface d'inscription au service d'une communication avec l'autre, avec le réel ou le surnaturel.

Cette impulsion autoplastique – ces pratiques d'investigation du corps, de sa surface – semble être l'une des traces qui ont marqué le clivage entre le corps anatomique<sup>a</sup> et le corps symbolique, et « c'est aussi du même coup le seuil de l'hominisation<sup>9</sup> ».

a Corps de naissance, voir podcast France Culture.

L'homme se trouve confronté à son corps comme le premier objet de « retouche culturelle<sup>10</sup> », et il va développer, dans un premier temps, un corps antinaturaliste, une beauté inventée en négation de la nature humaine<sup>11</sup>, en niant ses déterminations anatomiques, et c'est ainsi qu'il marque l'assomption de la nature par la culture corporelle. Et « ce qui est mis en jeu [...] est la liaison entre deux pôles qui orientent la vie sociale et mentale de tous les groupes humains : la nature et la culture<sup>12</sup> ».

La nature, celle de la préhistoire, et, en comparaison, celle des sociétés premières, est celle qui cerne l'espace précaire du campement, puis des premiers villages :

« La forêt qui menace de reprendre possession du domaine défriché [...], envahissante, foisonnant d'esprits qu'il faut se concilier, les animaux prédateurs, toujours à l'affût, bref, l'espace même de l'altérité contre lequel il faut constamment réaffirmer son existence. C'est dire que l'opposition nature-culture est constamment sensible, visible [...] ; il s'agit de la contrôler, de la marquer, [de la mettre à distance] et [d'] en imposer l'évidence. Cette

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 28.

opposition se reporte à l'intérieur de la communauté, qui doit maintenir et réaffirmer rigoureusement sa structure sous peine de désintégration. Elle se reporte dans le corps même des individus, écartelés entre l'animalité qui menace de reprendre ses droits [...] et les contraintes communautaires. Il est vital de différencier l'homme de tout ce qui lui est à la fois étranger et contigu, de le démarquer d'une proximité physique redoutable, de prévenir une réabsorption ou une régression<sup>13</sup> ».

Il faut conjurer la menace de la nature, à l'extérieur comme à l'intérieur de soi, c'est-à-dire le désordre de l'annihilation, de la régression physique, de la réabsorption fusionnelle. L'ordre symbolique n'est pas encore assuré par des instances indépendantes, ni intériorisé sous la forme abstraite d'une idéologie. Il faut que cet ordre se marque dans la chair de chaque individu comme un ensemble de signes regroupant les déterminations naturelles et coupant cet individu de lui-même, marquant donc son accession à la socialité<sup>14</sup>.

Les tatouages et les scarifications, de par leur nature indélébile, sont des marques inscrites sur le corps du social, de la culture, de l'institution. Ils marquent un rite, ils font l'objet d'un cérémonial rigoureux – où l'abstention sexuelle est de mise, pour tous les individus concernés –, auquel la communauté est associée<sup>15</sup>. Leurs fonctions incluent en partie l'initiation et « ils répondent à l'exigence d'arrachement des corps à la relation fusionnelle enfantine, et ils marquent le passage des individus de l'enfance vers l'adulte (fig. 4)



fig. 4 Tatas, Togo, 2001. Rituel de scarification pratiqué au moment du sevrage de l'enfant.

et répondent à la mise en circulation de celui-ci dans l'échange social<sup>16</sup> ». Il s'agit d'une part d'accélérer et de dramatiser le passage qui va de la nature à la culture et d'arracher le corps à l'indissociation originelle.

Pour retracer ce qui serait à l'origine des divers ornements ou marquages corporels, il faut d'abord constater qu'ils s'inscrivent dès le début dans un système symbolique complexe et étendu. Les origines sont liées au porte-à-faux existentiel de l'humain envers sa nature biologique et à l'inquiétude ressentie de par de son inadaptation au milieu environnant. Une des fonctions premières de l'ornement est d'arracher l'individu à « son insignifiance, à son état antérieur de dépendance, d'indifférenciation – des autres

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>14</sup> Voir *ibid.*, p. 27-28.

<sup>15</sup> Voir *ibid.*, p. 42.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 44.

humains n'appartenant pas au clan, des sexes, d'une autre classe d'âge, etc. – et d'inexistence sociale<sup>17</sup> ».

C'est en culturalisant son anatomie que l'humain tente de maîtriser la nature en lui, en marquant les différences biologiques – âge et sexe –, en anticipant les mues corporelles. « L'inscription corporelle intervient toujours pour sanctionner symboliquement un événement naturel : la naissance, la puberté, la maternité, le passage au rang des anciens, etc.<sup>18</sup>

Aujourd'hui encore, dans nos sociétés modernes, perdure cette tradition de marquer des événements importants, des étapes de vie en offrant des bijoux, des objets qui investissent le corps de manière très forte, à la fois physiquement, mais sans doute encore plus symboliquement. Ce sont des bijoux, comme le bracelet ou le médaillon de baptême, les bijoux de deuil (fig. 5), ou le perçage des oreilles pour y mettre des boucles chez les jeunes filles dès la naissance, la bague de fiançailles (offerte à la femme) et les alliances (fig. 6), pour nommer quelques-uns des objets qui mettent en évidence le statut social, les différences biologiques, et qui fonctionnent, comme d'autres vecteurs sociaux, sur la relation du don et de l'échange.

Nous avons déjà fait remarquer que les sociétés premières, comme les sociétés de la préhistoire, sont des sociétés sans État, c'est-à-dire sans appareil politique, administratif extérieur aux individus qui distribuent les places, les fonctions, les tâches. L'ordre symbolique n'est pas assuré par une instance indépendante ni intériorisé sous la forme abstraite d'une idéologie<sup>19</sup>. Pour synthétiser, « ces sociétés se caractérisent par l'inexistence d'une instance étatique, par l'absence de l'écriture [nous allons y revenir par la suite] et par une économie fluctuante dite "de subsistance". [...] Cependant, pour n'être pas déterminée fonctionnellement par un appareil politico-économique, la situation de l'individu n'est pas indifférenciée, tout au contraire : elle relève des rapports de parenté, des positions de chef de famille, de père, de fils, etc., et du sexe, de l'âge, de l'ancien-



fig. 5 Photographie d'Elizabeth Howard, vers 1869. Elle est représentée en grand deuil avec des bijoux en jais. Les bijoux, comme les vêtements, devaient être de couleur noire.



fig. 6 Monika Brugger. *Projet pour l'égalité des époux*. Alliances de Marie-Pierre et Jean-Philippe Barrière, 2005. Chaque alliance pèse 7,5 g. Les alliances sont fabriquées à partir d'un fil unique de 15 g coupé en deux parts égales puis « assemblées par autosoudure ».

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Voir *ibid.*, p. 28.

neté. Cela signifie [... un] système qui se plie aux constellations socio-familiales fondées sur l'identité irremplaçable de chacun de ses membres. [Cela signifie] que chaque individu doit être marqué définitivement dans la chair selon les critères d'identité qui varient [...], mais qui s'appliquent une fois pour toutes. Cette marque prend alors la signification positive d'une intégration sociale, au contraire des sociétés étatiques, productivistes et concurrentielles, c'est-à-dire d'interchangeabilité individuelle, où la marque prend le sens d'une exclusion<sup>20</sup> ».

C'est par une lente évolution des sociétés préhistoriques vers des sociétés étatiques – examinées dans le paragraphe suivant – que la marque corporelle va devenir un marquage corporel et ne sera plus un signe d'inclusion mais d'exclusion sociale – ou en tout cas un signe de régression à une condition marginale de l'individu.

### De la marque corporelle au marquage corporel

Nous avons vu que la marque corporelle, scarification ou tatouage, « indique bien l'incarnation de l'ordre communautaire<sup>21</sup> », qu'elle affirme l'hétérogénéité du groupe, et à l'intérieur de chaque communauté l'hétérogénéité des individualités. Ces marques sont d'une qualité plastique et esthétique remarquable, d'une richesse d'invention aux inépuisables trouvailles formelles, où varient des combinaisons de motifs réinventant de nouvelles configurations. Mais il faut surtout constater qu'elles « ne relèvent pas de l'art pour l'art et que leur fonction esthétique ne s'autonomise jamais<sup>22</sup> ». Elles sont soumises à la vigilance des anciens, qui ne manqueront pas de rappeler le rôle et la « grammaire » aux membres du groupe. De ce fait, « les variantes formelles les plus inventives ne sauraient transgresser l'unité et les règles d'association de ces motifs de base, assujettis à leur fonction de reconnaissance<sup>23</sup> ». Elles sont un code écrit, lisible et compréhensible pour chaque membre du groupe, sans cesse actualisé par chacun des membres.

Mais comment sont advenues la régression lente de la parure corporelle puis son inversion sémantique pour devenir un marquage corporel, un « signe d'infamie<sup>24</sup> » ? Du fait du passage de la communauté orale vers une société étatique, qui induit la mise en place d'un « appareil spécialisé, extérieur aux individus et codifié indépendamment d'eux<sup>25</sup> », le passage de cette construction

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>22</sup> Voir *ibid.*, p. 52.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>24</sup> David Le Breton, *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Métailié, 2002, p. 28.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 61.

politique à une autre est accompagné d'une restructuration de l'espace du campement vers le village. Puis, avec les premières cités-États, on assiste à un éloignement et à une mise à distance réelle de la nature environnante par l'urbanisation et la culture des espaces naturels. Or parallèlement arrive la naissance de l'écriture, et avec « elle la hiérarchisation sociale, la division du travail et l'exploitation de l'homme par l'homme<sup>26</sup> ».

La loi du groupe n'est plus écrite sur le corps des individus, elle est « transcrite sur un parchemin, c'est-à-dire sur une peau anonyme, qui est celle de tout le monde. Elle cesse d'être actualisée par chacun des membres du groupe et ce sont exclusivement ceux qui ont accès à l'écriture qui peuvent s'arroger le droit de la concevoir, de la formuler et de l'appliquer<sup>27</sup>. »

La constitution des premières cités-États<sup>28</sup> et l'invention de l'écriture sont donc à l'origine des changements profonds de la vie sociale et politique, mais un autre aspect soulevé par Michel Thévoz dans son ouvrage est le détachement de l'« image peinte » sur le corps, vers l'image peinte. Et il est possible de dire que « le corps cesse d'être peint à partir du moment où le support plastique est culturalisé, stabilisé, neutralisé, normalisé orthogonalisé, diaphanéisé<sup>29</sup> » – sans être jamais totalement laissé tel quel, bien entendu. Le corps est dans la préhistoire le « support prototypique de toute inscription rituelle<sup>30</sup> », et pour cela il intervient peu dans les compositions picturales. Les préhistoriens ont remarqué la quasi-absence et la particularité de la représentation humaine. Les rares représentations humaines sont peintes avec négligence, de manière stylisée, comme si on les jugeait superflues. Il apparaît à l'observation de l'art paléolithique que l'homme était plus ou moins indifférent à sa propre image, mais nous savons qu'il était obsédé par l'idée de la modifier, de la retoucher, de la dénaturer – par opposition à l'image animale, qui elle était traitée avec un réalisme extraordinaire<sup>31</sup>.

De nombreuses statuettes féminines ont été trouvées dans le bassin méditerranéen, en Crète et à Chypre, en Syrie mais aussi dans la vallée du Danube.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Voir Michel de Certeau, « Des outils pour écrire le corps », *Traversée*, 14-15 avril 1979, p. 3-14.

<sup>28</sup> Au Proche-Orient, entre 3500 et 2400 av. J.-C., plus précisément en Mésopotamie du Sud (la plus connue est Ur, avec ses tombes royales), en Syrie (Ebla) et en Anatolie (Alacahöyük, avec également des tombes royales). En Égypte avec la dynastie « 0 », nommée époque « thinite », entre 3200 et 2700 av. J.-C.. Au Proche-Orient, entre 2400 et 1200 av. J.-C., avec les premiers États territoriaux, le royaume d'Akkad (2350-2200 av. J.-C.) et les royaumes Amorrites en Mésopotamie, Larsa et Babylone.

<sup>29</sup> Michel Thévoz, *op. cit.*, p. 8.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>31</sup> Voir *ibid.*, p. 17.



fig. 7 Bronze ancien II, 1900-1800 av. J.-C. Terre cuite. Musée de Nicosie, Chypre. Idole de femme en forme de planche, nez en relief.



fig. 8 Art scythe, v<sup>e</sup>-iv<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Trouvé à Pazyryk (Haut-Altai). Tatouage de la peau d'une main d'homme.



fig. 9 Art scythe, vii<sup>e</sup>-vi<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Or. Plaque de bouclier en forme de cerf.

Elles portent souvent des marquages incisés spécifiques, similaires à ceux des poteries, aux sens sûrement rituels. Dans l'exemple à droite (fig. 7) on constate aussi que le corps ici représenté n'est qu'un rappel métaphorique du support corporel habituel. On remarque d'ailleurs un singulier décalage entre le caractère sommaire et allusif du corps humain et la complexité du décor incisé, clairement déterminé, lui, par la morphologie du corps humain<sup>32</sup>.

L'évolution sociétale et la mise en place des médiations complexes (économiques, culturelles, psychiques) ne font pas disparaître la marque corporelle (les tatouages ne disparaissent pas), elle est seulement mise en réserve. Il est donc possible de voir encore des populations nomades de la steppe orientale ornées de tatouages (fig. 8). Ce fut le cas des Scythes, jusqu'à leur absorption par la civilisation grecque. C'est Hérodote qui note au sujet d'un autre « peuple barbare », les Thraces, que les individus « les portent en signe de noblesse », et que le fait de n'en point porter vaut « pour le signe contraire<sup>33</sup> ». Nous pouvons aussi noter la similitude entre les bijoux de ces peuplades et leurs tatouages, appliques ou bractées (fig. 9), cousues sur les vêtements mais aussi sur les armes comme sur les harnais des chevaux. Les tatouages et scarifications comme marques corporelles d'intégration finiront par disparaître, mais leur sens va s'inverser peu à peu et indiquer l'exclusion, devenir la marque d'infamie.

Avec « l'avènement de la démocratie, le principe de l'intégrité corporelle va trouver de nouvelles justifications idéologiques. Ainsi, dans la Grèce antique, les principes qui font l'objet du consensus de la société ne lui sont plus extérieurs : la communauté des citoyens trouve en elle-même sa propre transcendance. [...] Ce recentrement humaniste de la transcendance vaut pour le corps comme pour l'esprit : les normes de la beauté coïncident avec l'anatomie humaine dans la plénitude de son épanouissement naturel. Le corpocentrisme grec exclut plus que jamais le marquage du corps, puisque celui-ci devient la mesure de toutes

<sup>32</sup> Voir *ibid.*, p. 20-21.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 21.



choses. [...] L'homme ne se satisfait pas pour autant de sa propre contingence physique. Le corps tel qu'il est donné n'est qu'une approximation du corps tel qu'il doit être. L'idéalisme platonicien a son corollaire esthétique : le corps ne se réalisera dans sa beauté que par une ascèse (en grec : exercice) vers sa propre essence. [...] L'homme est requis de s'ajuster physiquement à l'image idéalisée de lui-même que lui tend l'artiste. [...] Bref, le corps n'a plus à être marqué, puisqu'il se substitue lui-même en tant qu'image à celles dont il était auparavant le support. [...] Réconciliant la nature et la culture, le corps devient en quelque sorte réplique améliorée de lui-même, "image immanente", à la fois idéale et réaliste<sup>34</sup> » (fig. 10).

Une autre grande révolution culturelle est le triomphe du christianisme en Occident (fig. 11).

« Le canon marmoréisé de la sculpture gréco-romaine [c'est ce qui correspond, à l'échelle de l'évolution anthropologique, au stade du miroir dont parle Lacan], c'est une étape sur le chemin de la spiritualisation de l'homme fait à l'image de Dieu. Somme toute, la canonisation antique et l'ascèse chrétienne constituent deux modalités, successives ou peut-être complémentaires, d'une neutralisation idéaliste du corps érogène<sup>35</sup>. »

Pour revenir sur l'inversement sémantique de la marque corporelle il faut rappeler que :

« dans les sociétés étatisées, la différenciation des institutions économiques, juridiques, militaires, politiques, etc., implique une différenciation et une polyvalence des individus. Ceux-ci seront sociables dans la mesure de leur disponibilité. S'ils refusent cette interchangeabilité, ils s'excluent du jeu social et s'exposent alors à la marque infamante qui sanctionne leur régression à l'asociabilité et à la sauvagerie<sup>36</sup> ».

Le marquage corporel, qu'il soit inscrit sur le corps, dans la chair ou posé sous forme de vêtement ou d'objet, sera donc un signe de propriété ou d'appropriation d'une personne par une autre. Pour les esclaves, il sera le signe d'une situation sociale inférieure, ou le signe d'un manquement face au



fig. 10 Art grec. Praxitèle, *Hermès Dionysophore*, vers 340 av. J.-C. Marbre. h. 2,13 m. Musée archéologique, Olympie (Gr).



fig. 11 Art byzantin. Croix reliquaire. Or, émaux cloisonnés. h. 6 cm. Réalisé pour contenir une relique, le plus probablement un morceau de la Vraie Croix. La face photographiée (verso) représente Marie dans une attitude de prêcheur entre les portraits de saint Grégoire et saint Basile.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 65-67.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 62.

groupe pour les condamnés. Le marquage est obligatoire et imposé par la majorité pour signaler la différence religieuse, comme le fut au Moyen Âge la boucle d'oreille (fig. 12) pour les juifs<sup>37</sup> ou les « personnages moralement troubles<sup>38</sup> », et l'étoile jaune sera cousue sur les vêtements des juifs durant le III<sup>e</sup> Reich.

Lorsque le marquage corporel est appliqué aux femmes, si l'on peut dire qu'il conserve parfois un caractère magique ou décoratif, se pose naturellement la question des groupes de femmes dont il s'agit, et de leur situation sociale.

Cette évolution s'observe dans tous les grands empires, en Europe, au Proche-Orient et en Asie. Les exemples de ces investigations du corps, du marquage sont nombreux; ils sont particulièrement visibles sur des documents de l'ancienne Égypte, où la pratique du tatouage est encore attestée au II<sup>e</sup> millénaire, puisqu'on a découvert des traces sur les momies des prêtresses et des danseuses dans les temples d'Hatchepsout (son règne se situe entre 1478 et 1458 av. J.-C.). Il semble que le tatouage fût alors réservé aux femmes, et plus particulièrement aux danseuses, chanteuses et prostituées, comme l'indique la fréquente utilisation du symbole de Bèz (fig. 13), leur divinité. Des statuettes d'hommes, des prisonniers libyens ou nubiens (fig. 14) portent aussi des motifs qui pourraient correspondre à des tatouages.

Les vaincus sont marqués au fer rouge sur le front avec des lettres cunéiformes, comme les prisonniers grecs de Darius I<sup>er</sup>, empereur perse (522-486 av. J.-C.).

Chez les Romains, les esclaves, les délinquants et les déserteurs étaient marqués au front, puis, après l'arrivée du christianisme, à la main ou à la jambe.

Chez les juifs, c'est avec Moïse que les tatouages et scarifications sont proscrits, et l'Église chrétienne jettera l'anathème sur les tatouages, vus comme une flétris-



fig. 12 Jacques Daret. *La Nativité*, 1434-1435. Détail de la sage-femme Salomé. Huile sur bois, 60 x 53 cm. Musée Thyssen-Bonemisza, Madrid.

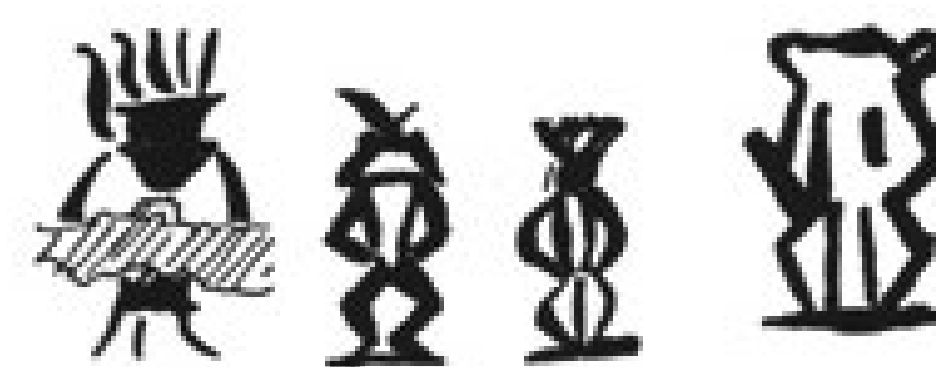


fig. 13 Art égyptien. Motifs de tatouage en forme de Bèz.



fig. 14 Art égyptien. Prisonniers libyens. Des tatouages sont visibles sur le bras de l'homme à droite.

<sup>37</sup> Voir Daniel Arasse, *Histoire de peintures*, Paris, France Culture/Denoël, 2004, p. 67.

<sup>38</sup> Voir Denis Bruna, *Piercing. Sur les traces d'une infamie médiévale*, Paris, Textuel, 2001.

sure faite à l'image de la beauté céleste, et les condamnera formellement au concile de 787. Les Pères de l'Église renouvelleront l'anathème pendant tout le Moyen Âge.

On connaît depuis le XIV<sup>e</sup> siècle la réutilisation de stigmates en France à travers sa législation pénale, qui institue la marque corporelle comme une sanction du crime. Même si l'iconographie change, la lettre M sur le front pour les mendiants professionnels condamnés à la prison au XIV<sup>e</sup> siècle, puis une fleur de lys sur l'épaule accompagnée de lettre V et GAL par exemple, indiquant les différents crimes ou le passage aux galères royales. C'est seulement en 1852 que la France abolit pour toujours la flétrissure<sup>39</sup>.

Des formes spécifiques, le triangle pour les homosexuels, des numéros pour les juifs, étaient utilisées par le régime nazi en vue de marquer les « sous-hommes ». Comme nous l'avons déjà fait remarquer, l'utilisation de l'« empreinte sur le corps » est, dans les sociétés primitives et dans les civilisations anciennes, accompagnée d'un rite d'initiation contenant le groupe dans son ensemble (fig. 15); le rite disparaît et la marque corporelle devient un vécu solitaire face à la société, un acte imposé et relaté dans des espaces spécifiquement aménagés. Mais une chose reste identique : la marque corporelle comme parure tégumentaire est indélébile et éternelle, à porter ou à subir pour le restant de sa vie.



fig. 15 Indiennes Xikrin-Kayapo, Brésil. Scène de peinture collective.

Nous avons vu que la loi diffère son inscription. Ce n'est pas par respect de l'intégrité du corps qu'elle l'épargne, mais pour signifier que les corps sont devenus inessentiels et interchangeables à ses yeux. Et même si l'« imposition de la marque est exceptionnelle et n'est appliquée qu'à ceux qui, par rébellion individuelle, seraient tentés de se soustraire à l'ordre social<sup>40</sup> », elle marque aussi la hiérarchie sociale. Elle est l'image d'une valeur qualitative imposée à l'homme par l'homme, et, comme le marquage aux initiales du maître imposé aux esclaves, c'est une manière de marquer sa propriété.

La distinction des corps féminin et masculin  
« Seule la différence est créatrice : le semblable, au mieux, ne reproduit que le semblable<sup>41</sup>. »

<sup>39</sup> Voir David Le Breton, *op. cit.*, p. 28-31.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>41</sup> Jean-Paul Roux, *La Femme dans l'histoire et les mythes*, Paris, Fayard, 2004, p. 253.

Nous avons parlé du corps et de la parure corporelle issus d'une certaine inadaptation comme toutes les découvertes qualifiées d'humaines nées d'un resenti d'inappropriation au milieu, d'une insécurité, d'une angoisse. Nous avons vu que l'homme investit son corps pour « suppléer sa propre nature par la culture<sup>42</sup> ». Nous avons vu que l'homme se situe par rapport à l'autre, donc se construit dans un rapport de différenciation, et que la seule différence naturelle inscrite sur le corps humain est celle des sexes. Différence « inscrite sur les corps par la nature elle-même comme le paradigme de toutes les oppositions significatives qui articulent la sociogenèse de l'humanité<sup>43</sup> ».

Les exemples d'investigation des organes génitaux dans l'art préhistorique sont nombreux. Le fait qu'un organe anatomique sculpté reçoive un ensemble de marques significatives (fig. 16) laisse penser qu'on procédait de la même sorte sur le corps réel, un procédé encore en application dans certaines sociétés premières. Pour citer Michel Thévoz, « il est plausible que la marque inaugurale appliquée au corps concerne justement les organes génitaux, celle qui marque l'opposition naturelle. [Donc] la pratique de la circoncision et de la clitoridectomie (ablation du clitoris), peut-être contemporaine de l'hominisation, consiste précisément à remarquer la différence naturelle fondamentale [qui est de renforcer la différence sexuelle en cherchant à éliminer ce qui est féminin dans l'homme et masculin dans la femme] et à faire en quelque sorte travailler cette différenciation dans l'ordre culturel<sup>44</sup> ».



fig. 16 L'art paléolithique. « Seins » de Dolni Vestonice. Pendentifs, 23000 av. J.-C. Musée morave de Brno, République tchèque. Sein ou pénis en érection, interprétations variables au gré des modes intellectuelles. Ils ont récemment été relus. « Suspendus correctement, de manière à être vus, ces objets apparaissent comme des pénis humains en érection avec leurs testicules », selon la préhistorienne américaine Alice B. Kehoe. Claudine Cohen, *Science et avenir*, « Le sexe comme langage », mai 1995, p. 88-89.

C'est à partir de son propre corps, et plus justement à travers l'opposition des sexes que l'homme aurait développé le jeu de marques corporelles de plus en plus sophistiquées, de structures symboliques nécessaires à l'arrachement de son animalité.

Cette inscription corporelle de la différence s'inscrit dans l'exigence d'arrachement du corps à l'indissociation originelle, déjà évoquée dans les paragraphes précédents, mais comme acte initiateur à toute autre marque corporelle, comme les « signifiants premiers d'un discours social structurant les communautés humaines<sup>45</sup> ». Il est de surcroît la « première forme anthropologique de domination [concernant] le rapport des hommes et des femmes<sup>46</sup> ».

<sup>42</sup> Michel Thévoz, *op. cit.*, p.11.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

Il ne s'agit pas d'établir un discours féministe ni de montrer ou démontrer d'une manière appuyée le pourquoi et le comment de cette domination. Ce qui nous intéresse est l'importance de la distinction masculine et féminine en rapport à la parure, de repérer le lien entre la position sociale de la femme et l'interaction entre cette position et le bijou.

L'homme et la femme diffèrent physiquement et physiologiquement; nombreux et contradictoires sont les livres écrits sur la psychologie de la femme. Ce qui nous importe est la femme dans ses représentations. « Parmi les qualificatifs les plus usuellement employés [...] deux reviennent comme des leitmotifs : elle est belle, et elle est faible, [et] il n'y a presque pas de vertus morales, intellectuelles ou physiques qui ne leur aient été reconnues<sup>47</sup> ».

À la femme est réservée la beauté (fig. 17), les poètes en ont témoigné par des « hymnes perpétuels [qui] jaillissent de leurs lèvres pour chanter la beauté féminine<sup>48</sup> ». La beauté incarnée par la femme est issue du « désir masculin qui fait la femme belle ou, si l'on veut, [de] l'amour, c'est-à-dire l'illusion, bien plus que le souci qu'elles ont de se parer, de se soigner, de se rendre belles<sup>49</sup> ».

La femme est ou doit être passive et faible, la littérature antique ou plus moderne nous le rappelle : « Fragilité, ton nom est femme<sup>50</sup> », « La nature donna une âme courageuse à l'homme; elle ne pouvait la donner à la femme<sup>51</sup> ». Rousseau les voit comme des personnes « modestes, attentives, réservées [...]. Elles pratiqueront les travaux de leur sexe [...], les ouvrages à l'aiguille, la dentelle, la cuisine, elles connaîtront les prix et les qualités des denrées, elles sauront tenir des comptes<sup>52</sup> ».

La position féminine et son statut social varient, selon les civilisations et les époques, évoluent et changent. Il en ressort cependant que la situation sociale de la femme est quasiment toujours liée à l'espace privé, celui de la



fig. 17 Jacob Ferdinand Voet. *Portrait de Maria Mancini*, XVII<sup>e</sup> siècle. Sa beauté est accentuée par le port de bijoux composés essentiellement de perles, qui symbolisent l'innocence, la pureté et la perfection.

<sup>47</sup> Jean-Paul Roux, *op. cit.*, p. 257.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>50</sup> Shakespeare, *Hamlet*, I, 2, cité par Jean-Paul Roux, *op. cit.*, p. 103.

<sup>51</sup> Anacréon, le poète de l'amour du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C., cité par Jean-Paul ROUX, *op. cit.*, p. 103.

<sup>52</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Émile*, cité par Jean-Paul Roux, *op. cit.*, p. 104.



fig. 18 L'art grec. Guerrier statue A du groupe des Bronzes de Riace, 460 av. J.-C. h. 196 cm env. Musée national, Reggio di Calabria, Italie

maison, du jardin, de l'espace familial et qu'elle était en grande partie exclue de la vie publique, sauf pour quelques exemples célèbres.

Attachons-nous à quelques exemples antiques (fig. 18). Le corps masculin est magnifié, au centre des représentations artistiques, nu et en action, beau et viril. Le citoyen de la Grèce antique essaie d'atteindre cette perfection<sup>53</sup>.

En face, le corps féminin, ou celui des déesses, est habillé et paré de bijoux, et dans certaines représentations picturales, notamment les vases, les femmes sont en grande partie représentées dans l'espace privé, en train de se parer, de s'occuper de leur corps ou de se préoccuper d'affaires de l'ordre de l'intime et du privé, ou de s'occuper à des tâches comme le tissage.

Et le corps féminin est toujours représenté paré : même quand sur des bijoux représentant des têtes de femme, comme l'élément du collier (voir l'image figurant en tête de ce chapitre : fig. 1).



fig. 19 L'art grec. Épinétron attique à figures rouges attribué au peintre d'Érétrie, 430-420 av. J.-C. Scènes de préparatifs nuptiaux dans l'appartement des femmes.

Ces représentations semblent être le reflet de l'image idéale de la femme, celle de la femme enfermée dans le gynécée (fig. 19), occupée à des tâches spécifiques, si discrète qu'on ne parle jamais d'elle, ni en bien ni en mal, et qu'elle se confine à un complet mutisme. En fait, la femme ne participe en rien à la vie publique. À peine la voit-on dehors. C'est son mari qui va au marché, pas

elle, et quand il reçoit ses amis c'est dans l'andron, la partie de la maison réservée aux hommes. Platon parle de l'« habitude » qu'ont les femmes de mener une existence « retirée et obscure<sup>54</sup> », d'ailleurs observée comme s'il s'agissait d'un choix volontaire<sup>b</sup>.

Le bijou, principalement féminin, est aussi la cible de critiques visant la femme comme un être cupide et sot. Sa prédilection pour la parure

<sup>b</sup> Voir Françoise Frontisi-Ducroux, *Ouvrages des dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2009.

<sup>53</sup> Voir Florence Braunstein, Jean-François Pépin, *La Place du corps dans la culture occidentale*, Paris, Puf, coll. « Pratiques corporelles », 1999.

<sup>54</sup> Jean-Paul Roux, *op. cit.*, p. 107.

sera interprétée comme la preuve de son matérialisme (fig. 20), donc de son manque d'esprit. Tandis que le sage possède dans son esprit tout ce qui lui est nécessaire, à savoir la nourriture spirituelle, le sot ne sait que désirer les objets matériels : ainsi les femmes, paradigmes de sottise, n'aspirent à rien d'autre que se procurer d'inutiles et stupides perles<sup>55</sup>. Et il n'est rien de plus intolérable qu'une riche matrone, comme dit Juvénal, le cou orné d'émeraudes et les oreilles étirées par le poids de grosses perles. Quintilien trouve ridicule de faire porter des perles et des habits à traîne à un général vainqueur, le faisant ainsi apparaître veule, dérisoire et mièvre, comme une femme<sup>56</sup>.

On peut envisager l'hypothèse que la position des femmes était identique à celle d'une marchandise vendue au plus offrant. Et se demander si tous ces beaux objets et bijoux n'ont pas été, peut-être dans un deuxième temps, en partie conçus pour voiler ou occulter la réalité crue du marché du mariage et de la dépendance féminine<sup>57</sup>. Jan Walgrave, conservateur du musée du Diamant d'Anvers et historien de l'art, nous propose une réponse : depuis le jour où le chasseur valeureux, paré de bijoux durement conquis au cours des parties de chasse ou des batailles, a offert ses colliers de dents à sa/ ses femme(s), signalant à tous qu'elle(s) lui appartenaient désormais<sup>58</sup>, le bijou est devenu une affaire d'homme. Cela confirme la fonction du bijou comme titre de propriété et sa place privilégiée dans le rapport entre les sexes.

La femme est la porteuse privilégiée des bijoux, son champ d'action est la sphère privée, et dans la sphère sociale elle représente l'image de la beauté, sujet de toutes les attentions, et est la représentante de l'aisance financière par ses parures.

Le bijou comme parure proprement féminine est également le symbole du désir. Dans la peinture maniériste (fig. 21), la nudité des déesses, des nymphes, des princesses ou des courtisanes est rehaussée par des colliers, des bracelets, des boucles d'oreilles en or ornés de perles et de pierres précieuses qui



fig. 20 L'art grec. Vase attique à figures rouges, 360-350 av. J.C. Musée de l'Hermitage, Saint-Petersbourg. Femmes se parant et faisant leur toilette.

<sup>55</sup> Sénèque, cité par Silvie Malaguzzi, *Perle*, Paris, Chêne, 2000, p. 25.

<sup>56</sup> Voir *ibid.*, p. 25.

<sup>57</sup> Michael Camille, *L'Art de l'amour au Moyen Âge. Objets et sujets du désir*, Köln, Köneman Verlagsgesellschaftmbh, 2000, p. 54.

<sup>58</sup> Voir *Sieraad Symbol Signaal. The jewel, sign and symbol*, Koningin Fabiolazaal, Antwerpen, 1995, p. 23.



fig. 21 Lucas Cranach l'An-  
cien. *Vénus dans le paysage*, 1529.  
Huile. Musée du Louvre, Paris.

sont la matérialisation désuète – pourtant toujours d'actualité – et centrale de la femme comme objet de désir, porteuse des objets symboles de l'attirance sexuelle éprouvée pour et par la femme. Plus près de notre temps, Gustave Moreau a peint des tentatrices bibliques et mythologiques dont le corps féminin est souvent vêtu d'un voile transparent mais toujours richement orné de bijoux.

Cette composante déterminante du bijou et son lien au désir sexuel sont parfaitement illustrés par les célèbres vers de Charles Baudelaire<sup>59</sup> :

*La très-chère était nue, et, connaissant mon cœur,  
Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores,  
Dont le riche attirail lui donnait l'air vainqueur  
Qu'ont dans leurs jours heureux les esclaves des Mores.*  
[...]

*Elle était donc couchée et se laissait aimer*

Ces exemples du corps féminin nous amènent à penser que la femme est femme parce qu'elle est parée et que le bijou marque son accession à la maturité sexuelle.

Le texte d'Elisabeth G. Sledziewski, philosophe à la faculté de droit de Rennes, publié en 2004, décrit et exprime parfaitement cette métamorphose du corps insignifiant vers le corps signifiant. Métamorphose d'une « vierge en séductrice<sup>60</sup> », ou plutôt d'une jeune fille qui jusqu'alors se « jugeait laide en femme sûre de sa beauté<sup>61</sup> ». Elisabeth G. Sledziewski étudie le cas de Marguerite devant son miroir, dans *Faust*, de Gounod : « “Est-ce toi ? Réponds-moi, réponds-moi !” Ce sont là les interrogations du sujet en devenir, au moment où il prend forme à ses propres yeux comme corps propre et distinct, support d'une identité individuelle et sexuée. Où l'on voit donc Marguerite apprendre à dire moi et je. Et où l'on mesure le génie des bijoux, nœud mystérieux entre moi et je, entre figure objectivée dans le miroir et le sujet qui s'y reconnaît<sup>62</sup>. »

Les bijoux permettent d'une part d'identifier la féminité comme l'objet inconnu révélé par cette parure, et d'autre part « en marquant le caractère extrinsèque, artificiel, inessentiel de la beauté qu'il révèle, le bijou révèle aussi l'alié-

<sup>59</sup> Charles Baudelaire, « Les bijoux », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Classiques français/Booking International, 1993, p. 37-39.

<sup>60</sup> *Corpus et la Ville de Strasbourg*, Élisabeth G. Sledziewski, « Le bijou, index du sujet sexué », *Corpus*, 5, *L'innommable*, Strasbourg, 2004, p. 91.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 92.



nation. La beauté féminine [...] est une prothèse. Elle ne vient pas de l'intérieur, comme le prétend la pub yaourtière, elle est toujours affaire d'appartenance, de vassalité ». La philosophe va plus loin et pose ainsi la question : « Y aurait-il au fond du bijou [...] l'inavouable échec du sujet féminin ? Le moment où il permet à ce sujet d'advenir, de décliner son identité glorieuse, n'est-il pas aussi le moment où il [...] l'enferme dans son aliénation<sup>63</sup> ? »

C'est sans doute une des raisons de la quasi-absence de bijoux sur le corps de nos modernes *executive women*, qui revendiquent en cela leur liberté, leur indépendance et l'égalité des sexes. Elles adoptent les signes extérieurs des hommes en public tout en acceptant de faire peut-être une petite concession à leur environnement ou à leur différence sexuelle. Si nous regardons Angela Merkel, elle porte peut-être un collier à la place de la cravate ; donc un bijou, l'identifiant féminin peut-être, mais le plus discret possible.

Le corps a cessé d'être peint, tatoué ou scarifié dans les civilisations occidentales. La loi n'est plus incarnée sur le corps des individus, mais la loi non respectée continue d'être marquée dans la chair.

Le rapport problématique que l'homme entretient avec sa propre image et qui le pousse à avoir recours à des stratégies et subterfuges créatifs pour la changer n'a pas cessé pour autant.

Les ornements corporels sont donc les passages obligés et les résultats visibles du chemin accompli par l'homme pour devenir un être humain. Ils lui permettent de se montrer et d'apparaître dans le monde, de s'affirmer face à la nature, face aux autres hommes et face à lui-même. Les bijoux, comme les accessoires de mode, permettent d'exister par des signes extérieurs dans le jeu social. Ils sont devenus les moyens de montrer sa différence, qu'elle soit sexuelle ou générationnelle, qu'elle soit liée à la religion ou témoigne d'un statut social à l'intérieur d'un groupe ou d'une culture. Ils sont aussi des moyens de se protéger contre le regard : porter ces objets pour « détourner » les regards.



fig. 22 Photographie de presse. Source probable : *Libération*.

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 93.

Le bijou réagit à la fois vers l'intérieur et simultanément sur l'extérieur. Et il apparaît que le bijou opère souvent comme le point d'articulation entre des oppositions binaires : nature/culture, féminin/masculin, privé/public, intime/social. Ainsi, le bijou existe dans l'ambiguïté entre la question du « se parer pour soi-même » et de « *se parer pour les autres* », posséder pour exister, donner à voir pour au même moment satisfaire son sens narcissique<sup>64</sup>.

#### Note de travail

Voir en France :

Femme politique ou de pouvoir + bijou.

Mme Duflot = Robe en tissu fond bleu imprimé de fleurs blanches = critique de parlementaires.

#### voir

Mona Chollet, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, Zones, 2012.

#### Note de travail

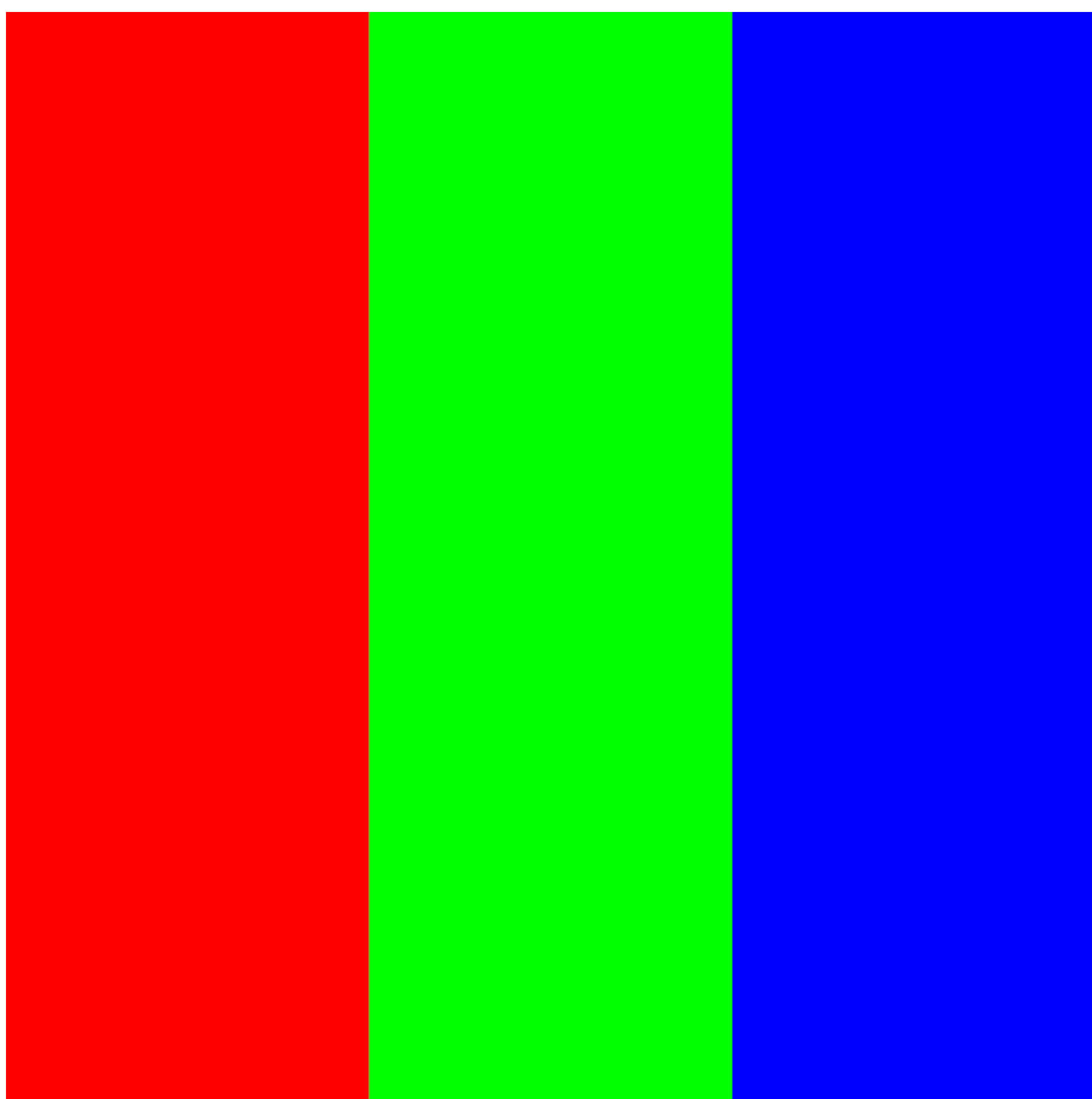
Le bijou ne peut-il être envisagé comme une frontière, comme interface entre l'intime et le public ?

---

<sup>64</sup> Voir Georg Simmel, *La Parure et autres essais*, op. cit., p. 79-88.



COULEUR • FRANÇOIS SEIGNEUR • MACRO-MONOCHROMES  
GRIS • PULL-OVERS • SEX BRACELETS • NOIR • BLANC • MARIE-  
ANGE GUILLEMINOT • DEUIL • SCHNEEWITTCHEN • TACHE • TÂCHE •  
ROUGE • ROUGE À LÈVRES • RÉMI GALTIER • FIL ROUGE • BLESSURES  
• ROUGE AGRICOLE • KIRSTY MACKA • PARADOXE DES LÉZARDS EN  
MAL DE FÉMINITÉ • RUBIS DE SANG BIRMANS • ROSE POUR LES FILLES  
BLEU POUR LES GARÇONS



## COULEUR

« ÉTYM. fin XI<sup>e</sup> ◇ du latin *color*, famille de *celare* “cacher”, la couleur étant ajoutée pour dissimuler l’aspect réel d’un objet → *celer*

FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → COULEUR

### I. LA COULEUR

1. Caractère d’une lumière, de la surface d’un objet (indépendamment de sa forme), selon

l’impression visuelle particulière qu’elles produisent (une couleur, les couleurs) ; propriété que l’on attribue à la lumière, aux objets, de produire une telle impression (la couleur). *La couleur, les couleurs d’un objet. [...]*

*Couleur changeante* (moirure, reflet). D’une seule couleur. → **monochrome, uni** [...].

2. (fin XIV<sup>e</sup>) **LES COULEURS** (de qqn, qqch.). Vêtements de couleur déterminée. SPÉCIALEMENT *Porter les couleurs d’une dame*, inclure dans son costume les couleurs qu’elle affectionne. [...]

◆ **EN COULEUR** (opposé à *en noir et blanc*). *Photo, carte postale, film en couleur. Télévision en couleur. Mettre en couleur un film noir et blanc.* → **coloriser**. [...]

### IV. ASPECT, APPARENCE

1. (fin XIII<sup>e</sup>) Aspect produisant une impression comparable à celle que la couleur donne aux yeux. »

<http://www.cnrtl.fr/definition/couleur>

FRANÇOIS SEIGNEUR → *MACRO-MONOCHROMES GRIS*, 2009

Gouache sur contreplaqué, 256 formats A3 repositionnables en contreplaqué.

672 x 475,2 cm

Production : La Criée, centre d’art contemporain, Rennes. <http://www.criee.org/...>

FRANÇOIS SEIGNEUR → MONOCHROME  
 GRIS → FRANÇOIS SEIGNEUR SIGNE TROIS  
 PULL-OVERS POUR JARDIN DES MODES,  
 1994



**FRANÇOIS SEIGNEUR SIGNE TROIS PULL-OVERS POUR JARDIN DES MODES**

Ce n'est pas un secret, on aime les Modes, on aime circuler en livres et en magazines. Alors, que des artistes designers dessinent nous semble une évidence. De ce goût profond le paradoxe, d'un travail qui remonte et de la créativité enthousiaste sont ce mois-ci trois pull-overs communs.



**POUR FRANÇOIS SEIGNEUR**  
 trois études de gris et "Quadrilatres monochromes"  
 Pour Jeanne  
 1 5%, pour Jeanne  
 1 4%, pour Jeanne  
 et pour "53".



**MARINIÈRE**  
 Coton à double face, Encolure bateau, manches droites. En coton d'Égypte n°2 (Avery Blue). Rayures rayées à deux mètres, jaunes, roses et bleues à cent mètres, l'une les perçures grises.

**VESTI ET PULL À COL MONTANT**  
 Tricot de double face. Pull près du corps. Rayures millimétrées, en cordelette n°40/59. Rayures d'arrêt, marquent les couleurs de la marinière elles apparaissent grises à dix mètres, dans la marinière en "marinière" les grosses rayures, toujours dans les mêmes couleurs (jaune, d'orange, de bleu, de rose, de gris) dans la marinière grise à un kilomètre de distance!

Par Laurence Hervet.  
 Photo V. J.  
 Coiffure Nicolas pour Alexandre Zouari.  
 Maquillage Martine Vaince.  
 Jeanne Bales (Foto Adol Dreyfus).  
 n° 503, rayures orange, n° 501, pour Jeanne couleur n° 405, C&S Intense.  
 Douceur n° 321 (rayures) couleur des yeux n° 501, crayon à lèvres n° 702, Rouge gourmande naturelle n° 331 et 333.



C. ROB → BRÉSIL, JEU DANGEREUX DES  
 « SEX BRACELETS » → ELLE, 2010

**infohebdo**

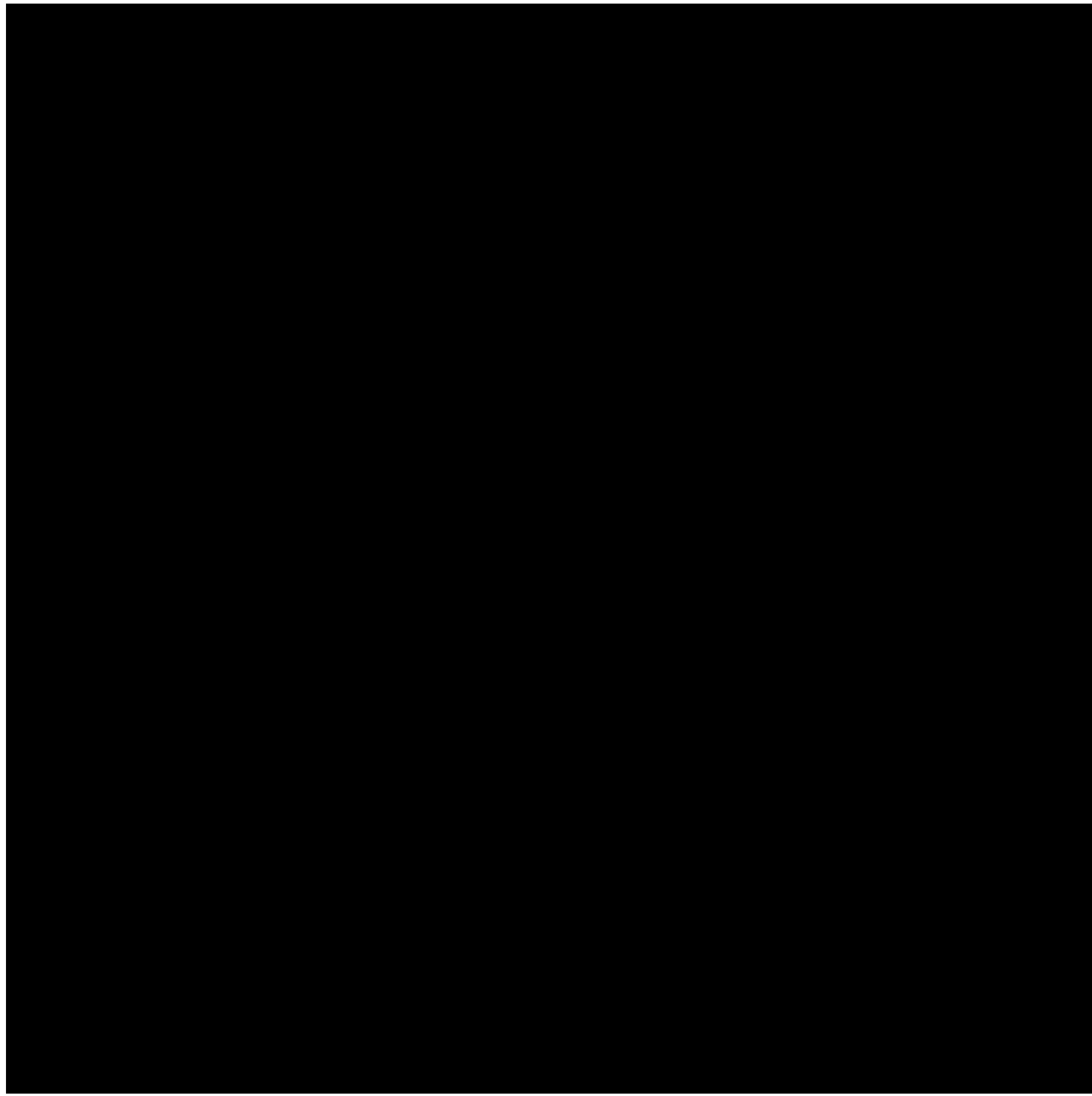
ELLE,  
 le 30 avril 2010



**BRÉSIL LE JEU DANGEREUX DES « SEX BRACELETS »**

Les jeunes Cariocas devront trouver d'autres parades amoureuses. La mairie de Rio de Janeiro vient en effet d'interdire les « sex bracelets » dans les écoles municipales. Ces bracelets multicolores faisaient fureur dans les cours de récré. Les collégiens n'avaient qu'à arracher du bras de leur cible le bracelet de leur choix pour obtenir en échange la faveur sexuelle symbolisée par la couleur : orange pour un baiser, rose pour voir les seins, violet pour une fellation, noir pour un rapport sexuel... Une mode un peu moins bon enfant que celle des bracelets à message humaniste ou citoyen. A Londrina, dans le Sud du pays, trois garçons ont violé une adolescente de 13 ans parce qu'elle portait un bracelet noir. A la suite de ce fait divers, plusieurs municipalités ont décidé d'interdire ces bracelets aux moins de 18 ans au motif qu'ils ne sont pas des jeux d'enfant.

C.Rob.



## NOIR, NOIRE

« ÉTYM. fin XI<sup>e</sup> ◇ du latin *niger* → nerprun, nigri-

FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → NOIR

### I. Adjectif

#### A. COULEUR

1. *Se dit de l'aspect d'un corps dont la surface ne réfléchit aucun rayonnement visible, dont la couleur est aussi sombre que possible [...]. Noir comme (du) jais, de l'encre, du cirage, du charbon, de l'ébène. Yeux noirs. Cheval noir. [...]*

4. (fin XII<sup>e</sup>) Qui est plus sombre (dans son genre). *Du pain noir ou du pain blanc. Blé\* noir. Raisin noir. Beurre\* noir. Lieu noir. Savon\* noir. Terres\* noires. Lunettes\* noires. [...]*

□ *Travail au noir*, illégal, non déclaré (cf. FAM. Au black). *Travail au noir d'étudiants, de sans-papiers.* PAR EXTENSION *Travail noir.* (1882) *Caisse noire.*

#### A. LE NOIR nom masculin

1. (XIII<sup>e</sup>) *Couleur noire. Un noir d'ébène\**. "la monotonie de ces couleurs, noir gluant du goudron ouvert, noir terne des habits, noir laqué des voi-

tures" (Camus). *Noir d'encre. Noir profond. Porter du noir, être en noir SPÉCIALEMENT* (fin XIV<sup>e</sup>) (en signe de deuil).

□ LOC. *C'est écrit noir sur blanc*, de façon visible, incontestable. *Vous me mettez noir sur blanc tous ces projets, par écrit.*

□ La couleur noire aux jeux (opposé à rouge). *Le noir est sorti.*

□ (1704) Centre d'une cible de tir. *Mettre dans le noir. [...]*

◆ Trace de salissure. *Avoir du noir sur la joue, être sali de noir. Être barbouillé de noir.*

□ *Se mettre du noir aux yeux* (maquillage). [...]

4. FIG. **LE NOIR** : symbole de la mélancolie, du pessimisme. **EN NOIR ; AU NOIR.** *Voir tout en noir. Pousser les choses au noir* : être exagérément pessimiste, alarmiste. [...]

5. (milieu XII<sup>e</sup>) Partie noire d'une chose. *Les noirs d'une gravure* : les parties fortement ombrées. → **hachure.** *Les noirs et les clairs d'un tableau. [...]*

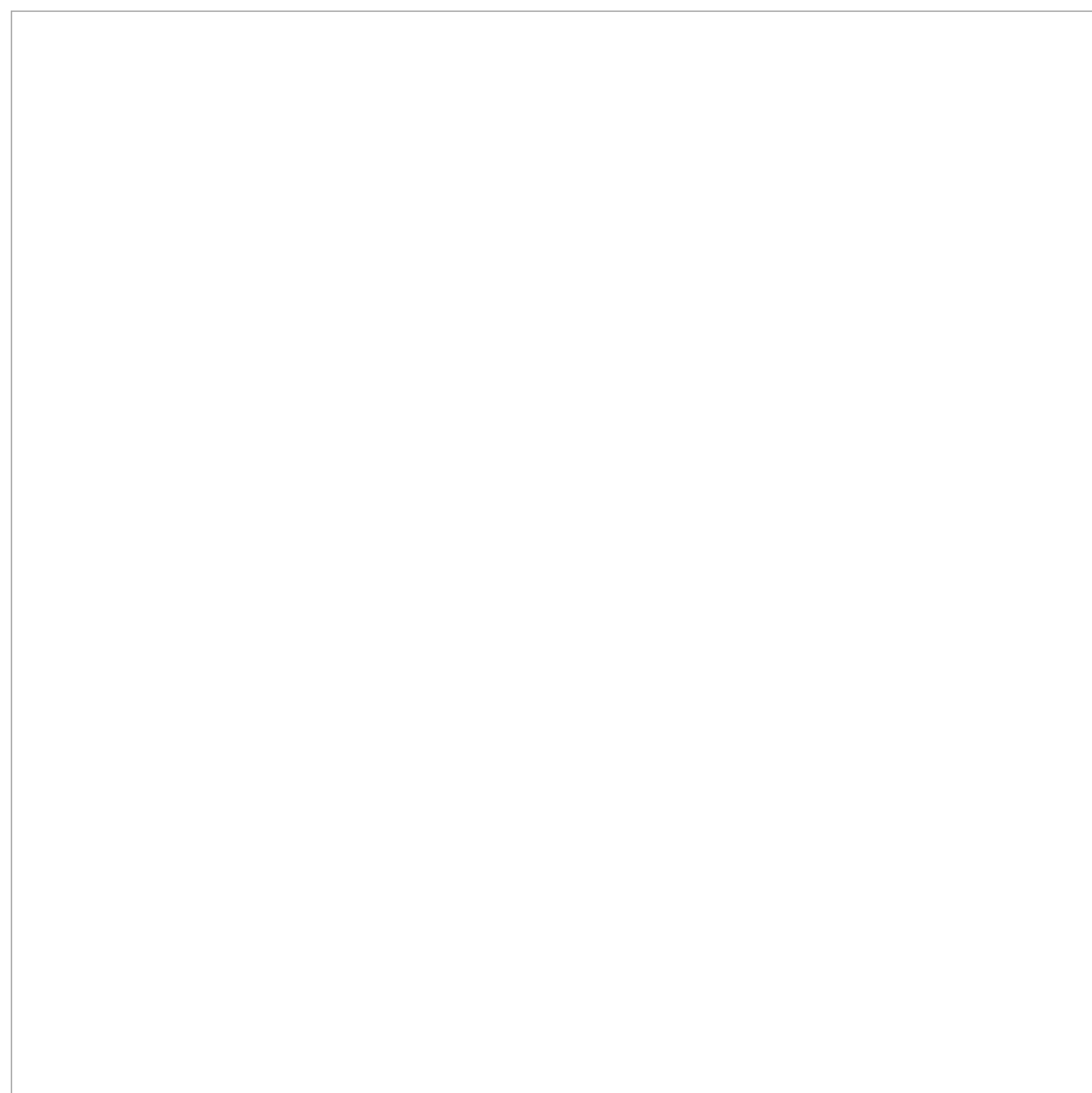
B. **UN NOIR, UNE NOIRE** (1556) Homme noir, femme noire (I, A, 3 o). → FAM. **black** (cf. Homme, femme de couleur\*). *Les Noirs d'Afrique* (→ **négro-africain**). *La traite des Noirs.* → **nègre.** *Les Noirs américains, les Noirs des États-Unis* (→ **africain-américain, afro-américain, négro-américain**). *Un Noir antillais. Une Noire.*

REM. *Noir* a remplacé *nègre*, considéré comme raciste, que les écrivains noirs se sont réapproprié. »

<http://www.cnrtl.fr/definition/noir>

#### À VOIR

- Monika Brugger, *Black dress\_collection*, 12 + 1 robe(s)
- Monika Brugger, *Gothic attribut Gothic attributs*, broches



## BLANC, BLANCHE

« ÉTYM. v. 950 ◇ francique °blank “brillant”

FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → FOUDRE

### I. Adjectif

1. Qui est d'une couleur combinant toutes les fréquences du spectre, et produisant une impression visuelle de clarté neutre. *Blanc comme la neige, le lait* (→ **lactescent** ; **lacté**, **laiteux**), *l'albâtre, la craie* (→ **crayeux**), *le lis. La synthèse des sept couleurs du spectre donne la lumière blanche. Blanche hermine. Col\* blanc. C'est blanc bonnet\* et bonnet blanc. Fromage\* blanc. [...]*

□ *C'est cousu de fil\* blanc. C'est un jour à marquer d'une pierre\* blanche. [...]*

□ Cheveux blancs. → **argenté** ; et aussi **canitie**. [...]

◆ **SPÉCIALEMENT** Se dit de choses claires, par opposition à celles de même espèce qui sont d'une autre couleur. *Raisin, vin blanc. Pain blanc. Viande\* blanche. Boudin blanc. Du verre blanc.* → **incolore**. *Fer blanc. [...]*

□ *Connu comme le loup\* blanc. Merle\* blanc.*

3. Qui appartient à un groupe humain caractérisé par une peau naturellement peu pigmentée. *Race blanche. [...]*

4. Qui ne porte aucune marque, n'est pas écrit. *Page, feuille blanche.* → **vierge**. [...]

5. De cette couleur et propre. *Des draps blancs* (→ 2. **blanc**).

□ Dont la couleur claire évoque l'innocence. *La blanche colombe. Blancs moutons. FIG. Qui n'est pas souillé, coupable. Il est sorti de cette affaire avec les mains blanches. [...]*

→ **immaculé, innocent, pur ; blanchir**. [...]

### II. Nom UN BLANC, UNE BLANCHE

Homme, femme appartenant à un groupe ethnique caractérisé par une faible pigmentation de la peau. *Les Blancs d'Amérique, d'Australie. Les pauvres Blancs, les petits Blancs du sud des États-Unis. La traite des Blanches. “Moins le blanc est intelligent, plus le noir lui paraît bête” (Gide). »*

<http://www.cnrtl.fr/definition/blanc>

MARIE-ANGE GUILLEMINOT → *LES VÊTEMENTS BLANCS DE HIROSHIMA*, 1998  
→ **BLANC** → **DEUIL**

Ensemble de sept vêtements réalisés d'après ceux conservés au musée de La Paix de Hiroshima et suite à la découverte du livre de photographies de Hiromi Tsuchida, *Hiroshima Collection*.

Ces vêtements ont été refaits dans du tissu blanc, le plus fidèlement possible aux vêtements originaux tels qu'ils étaient portés avant l'explosion. À l'intérieur de chacun d'entre eux figurent le nom de la personne qui le portait et deux dates : 1945-1998.



Marie-Ange Guilleminot  
*Les vêtements blancs de Hiroshima*, 1998  
 Présentés dans l'armoire conçue par Alexander Calder  
 Atelier Calder, Saché, 2001  
 Photo : Marie Clerin  
 Galerie Erna Hécey, Bruxelles  
<http://www.ernahecey.com>

**SCHNEEWITTCHEN → BLANCHE NEIGE**  
 → BLANC → PURETÉ → TACHE DE TRAVAIL  
 → ROUGE

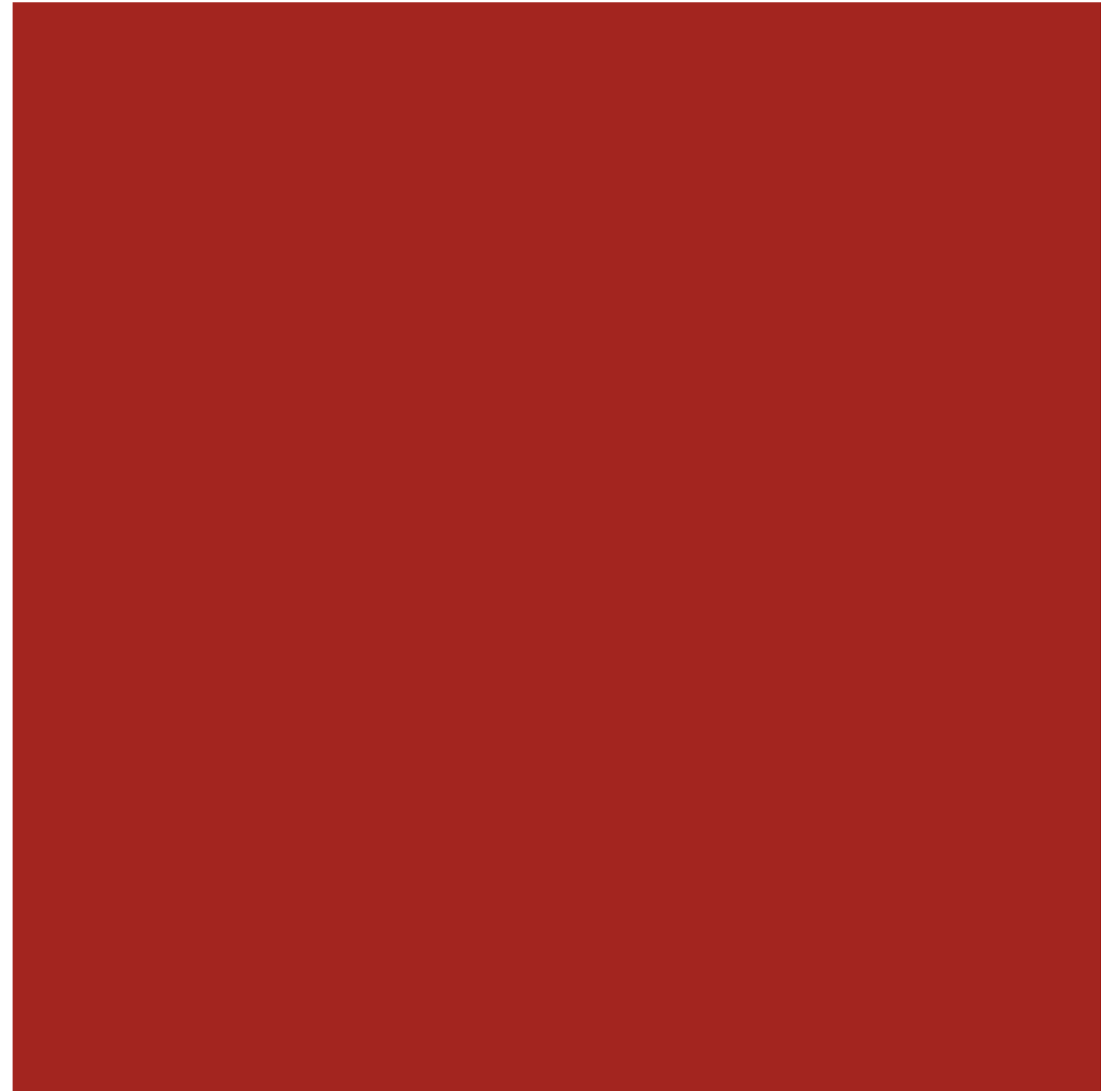
« Es war einmal mitten im Winter, und die Schneeflocken fielen wie Federn vom Himmel herab, da saß eine Königin an einem Fenster, das einen Rahmen von schwarzem Ebenholz hatte, und nähte. Es geschah, dass sie sie sich mit der Nadel in den Finger stach, und es fielen drei Tropfen Blut in den Schnee. Und weil das Rote im weißen Schnee so schön aussah, dachte sie bei sich: „Hätte ich ein Kind so weiß wie Schnee, so rot wie Blut und so schwarz wie das Holz an dem Rahmen.“ Bald darauf bekam sie ein Töchterlein. »

Conte de fées publié sous le titre *Kinder - und Hausmärchen* en 1812 par Jakob Grimm (1785-1863) et Wilhelm Grimm (1786-1859).

<http://www.goethe.de/...>

## À VOIR

- Monika Brugger, *C'est cousu de fil rouge*, vêtement en coton
- Monika Brugger, *Stichwunde, geschenk der näherini*, bijou



## ROUGE

« ÉTYM. milieu XII<sup>e</sup> ◇ du latin *rubeus* "roux, roussâtre". → rubis ; rubrique

### I. Adjectif

1. Qui est de la couleur du sang, du coquelicot, du rubis, etc. (cf. ci-dessous II, le rouge). *Couleur rouge en héraldique.* → **gueules**. *Une rose rouge. Chou rouge. Fruits\* rouges. Poison rouge : cyprin. Viande\* rouge. Ocre rouge. Corriger au crayon rouge. Le chapeau rouge, de cardinal. "Le Petit Chaperon rouge", conte de Perrault. La planète\* rouge. Talon\* rouge. Feu\* rouge. Un voyant rouge. Lanterne\* rouge. Carton\* rouge.*

□ *Le drapeau rouge*, révolutionnaire (cf. ci-dessous 2 o). [...]

□ *Agiter le chiffon\* rouge*. [...]

□ **SUBST.** (1754) *Du rouge*. **FAM.** *Du gros rouge, du rouge qui tache. Boire un coup de rouge. Un kil de rouge*. [...]



2. (1830) Qui a pour emblème le drapeau rouge ; d'extrême gauche. → **révolutionnaire** [...]

## II. Nom masculin **LE ROUGE**

1. (début XII<sup>e</sup>) La couleur rouge. *Le vert est la couleur complémentaire du rouge. Le rouge, extrémité du spectre visible (→ aussi infrarouge). Variétés, nuances de rouge.* → amarante, brique, carmin, cerise, 1. corail, cramoisi, écarlate, érubescent, 1. fraise, framboise, garance, groseille, incarnat, nacarat, 1. ponceau, pourpre, rubis, tomate, vermeil, vermillon ; aussi orange, 2. rose. *Rouge sang. Rouge sang de bœuf. Un rouge ardent, franc, vif. Un rouge bordeaux, foncé.* → grenat. [...]

2. (1636) Colorant rouge ; pigment donnant une couleur rouge. *Broyer du rouge sur sa palette. Rouge de mercure (→ cinabre, vermillon) ; rouge de plomb (→ minium). Rouge animal (→ carmin, cochenille, écarlate, kermès, pourpre), végétal (→ alizarine, campêche, garance, orcanète, orseille, purpurine, rocou, santal, tournesol). Rouges synthétiques : alizarine, érythrosine, fuchsine, rosaniline, etc.* [...]

□ **ROUGE À LÈVRES** ou **ROUGE** : fard coloré pour les lèvres. [...]

4. (1661) Teinte rose ou rouge que prennent les peaux claires sous l'effet d'un agent physique, d'une émotion. *Le rouge de la colère.* [...]

## **ROUGE**

→ NOTICE ÉTYMOLOGIQUE : ROUGE

Ce mot est issu du latin *rubeus* "roux, rous-sâtre" [...]

■ Les représentants de la famille latine s'organisent autour de la couleur rouge : [...] *rubicond, rubis* [...] — Le fleuve *Rubicon* doit son nom aux limons rouges qu'il charrie. ◆ *Rose* n'appartient pas à cette famille. »

<http://www.cnrtl.fr/definition/rouge>

RÉMI GALTIER → DNAP → ENSA LIMOGES  
→ 2103



Rémi Galtier

*Barda de parade*, 2013

Colliers

Coton, cuivre, verre, fer, aluminium

## BIBLIOGRAPHIE

- Frédéric Bodet, « Bijoux. Référence, irrévérence », dans *Mission mode, styles croisés*, musée des Arts décoratifs, de la faïence et de la mode, château Borély, Marseille/musée de la Légion étrangère, Aubagne, p. 182-211
- MONIKA BRUGGER → *Stichwunde, Geschenk der*

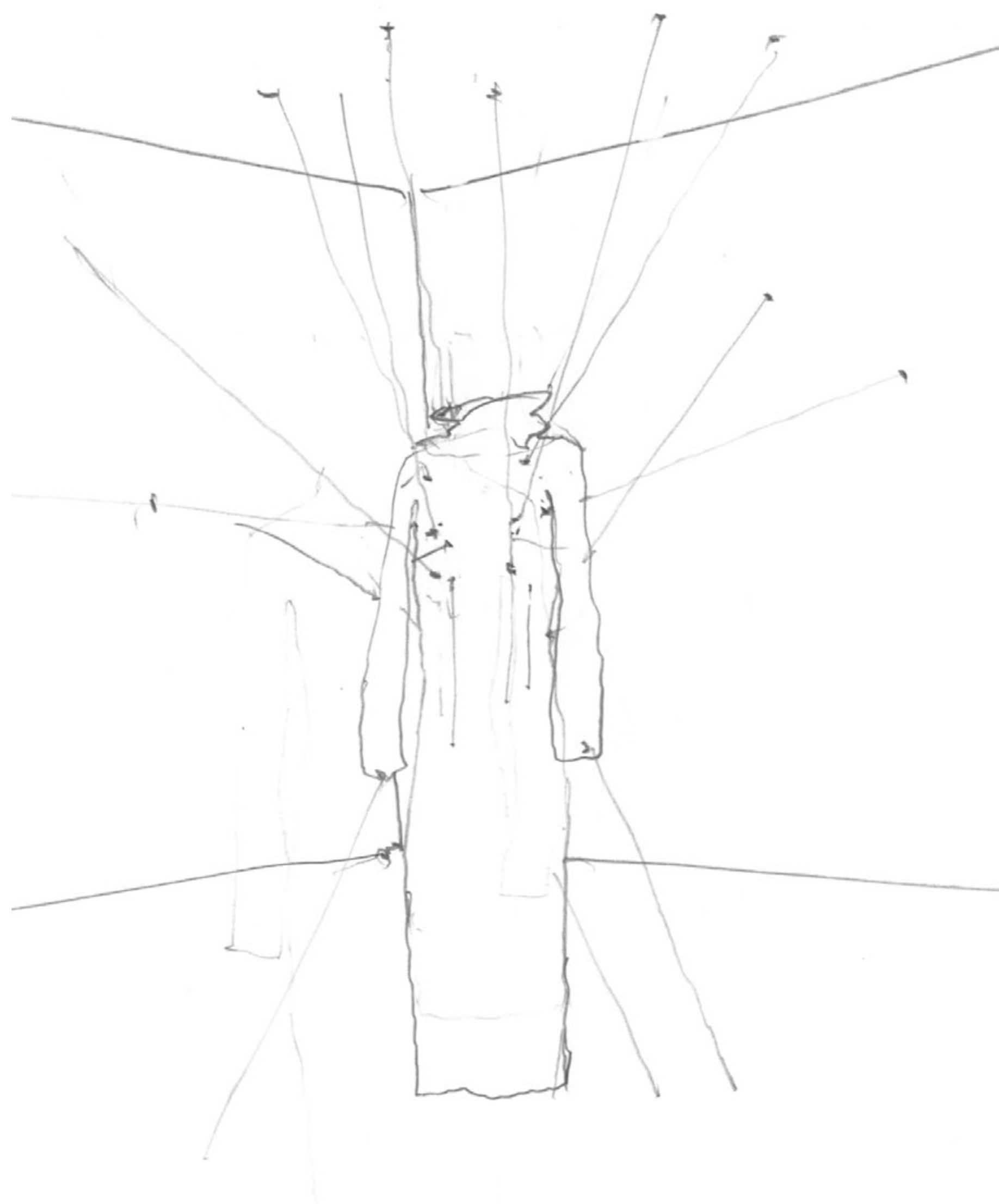
Näherin

Tache en référence à des taches de travail, à la tâche de travailleuse de l'industrie textile et en souvenir de marquette et mes taches durant mes travaux de couture.



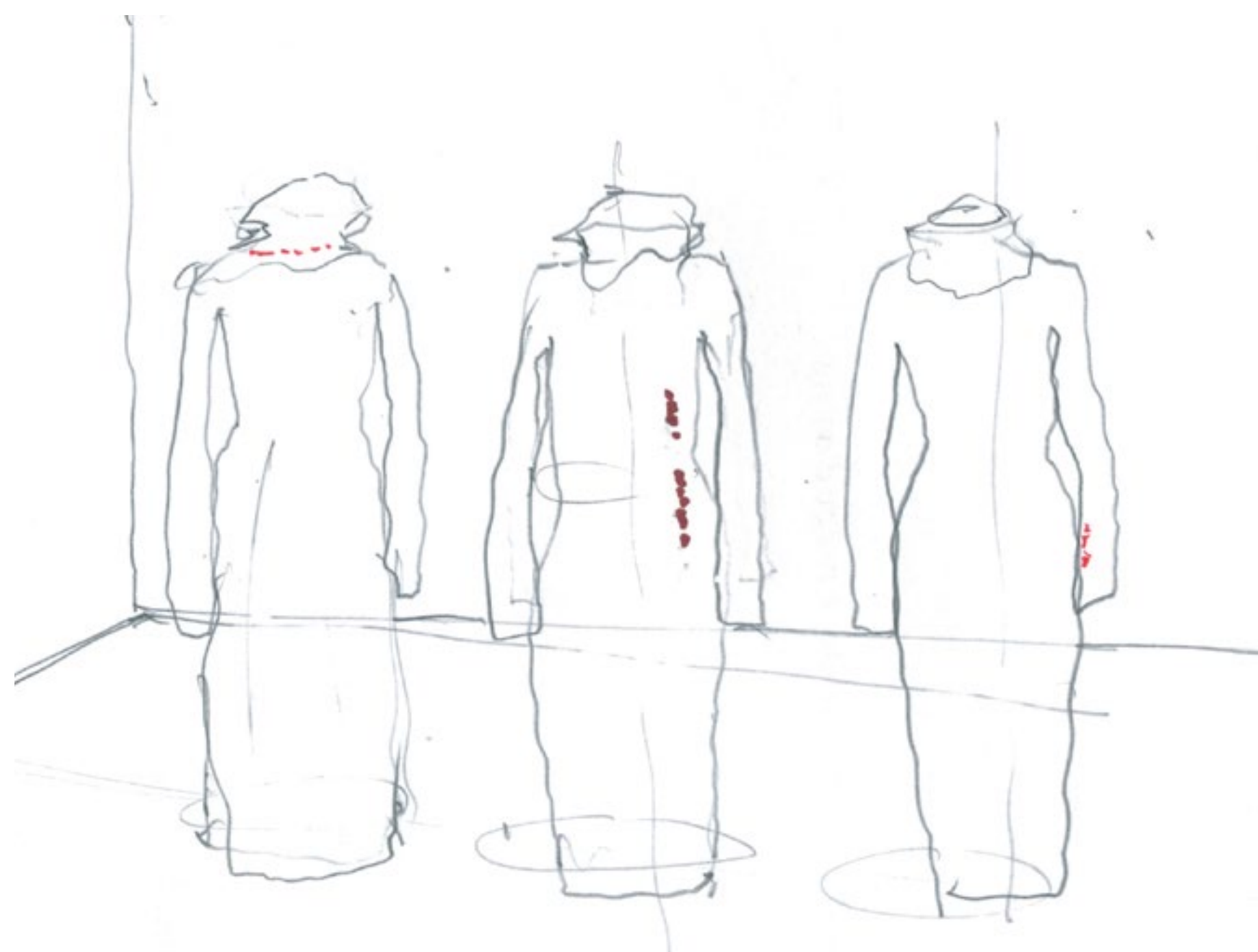
Broderie sur les corsage, chemisier, robes (détail), lin, grenat

MONIKA BRUGGER → *FIL ROUGE*  
→ PROJET EN COURS



Installation, lin ou organza de soie, fil rouge

MONIKA BRUGGER → *BLESSURES*  
→ INSTALLATION → TACHES EN RÉFÉRENCE À DES BLESSURES MORTELLES





La ligne de Mire, scène du bijou contemporain français, musée des Arts décoratifs, Paris, photo : Luc Boegly, 2013

MONIKA BRUGGER → LE FIL ROUGE  
 I PUNAINEN LANKA → EXPOSITION  
 → ARTISTE IN RESIDENCE → EKENÄS/  
 TAMMISSARI, FINLANDE, 2006



Images de l'exposition, 2<sup>e</sup> étage de l'ancienne mairie de la ville Ekenäs/Tammissari, ville de la partie suédoise de la Finlande



**Monika Brugger**

"Den röda tråden"  
 "Punainen lanka"  
 9.-14.12.2006

Smyckes- och textilkonst

Öppen verkstad och utställning i stadshuset, II vän  
 Rådhusstorget, Ekenäs

lo-la 9.12. kl(ö) 10-17, so-su 10.12. - to 14.12. kl(ö) 12-16

Koru- ja tekstiilitaidetta

Avoin työpaaja ja näyttely kaupungintalon II krs.  
 Raastihuoneentori, Tammissaari

Fritt inträde - Vapaa pääsy

VIP FINISSAGE  
 Avslutningsfest - Paattajaisjuhlat

14.12. kl(ö) 18.00

Välkommen! Tervetuloa!

PRO ARTIBUS  
 Artist in Residence 2006  
 www.proartibus.fi 019-2239 013

MONIKA BRUGGER → ROUGE AGRICOLE  
OU LA FRANCE EN DESSOUS → LICENCE  
ARTS APPLIQUÉS → UNIVERSITÉ PAUL  
VALÉRY, NÎMES



KIRSTY MACKAY → MY FAVOURITE COLOUR WAS YELLOW

Book

Self published February 2017

Limited edition of 200, signed

Size: 180 mm (w) x 220mm (h)

Cover: Cloth bound hard case with Giclee print

Printing: Full colour Indigo, on Mohawk eggshell ultra white

Extent: 84 pages

Binding: Swiss binding

Text: Essay by Professor Jo B Paoletti, author of *Pink and Blue: Telling the Boys from the Girls in America*.

[www.instituteartist.com/filter/book/...](http://www.instituteartist.com/filter/book/)

LAURENT BRASIER → LE PARADOXE  
DES LÉZARDS EN MAL DE FÉMINITÉ  
→ COULEURS → ORNEMENT → BIJOU  
→ SEXUALITÉ

Chez le lézard des palissades oriental (*Sceloporus undulatus*), certaines femelles présentent un ornement typiquement masculin : des taches bleues sur l'abdomen et sous la gorge, copies atténuées de celles, plus vives, qu'arborent les mâles. Selon les résultats d'une étude publiée en ligne dans *Biology Letters* le 6 novembre, ces femelles « à barbe » attirent moins les mâles, qui leur préfèrent leurs congénères plus « féminines ».

Ces femelles délaissées sont pourtant majoritaires (44 % à 95 % selon les populations) chez cette espèce de lézard ovipare natif d'Amérique du Nord. C'est ce curieux paradoxe qui a poussé la biologiste Tracy Langkilde, professeure à l'université d'Etat de Pennsylvanie (Etats-Unis), à s'intéresser à leur cas : « Si les femelles "à barbe" payent le prix de cet ornement par une diminution de leur valeur sélective, pourquoi ces traits masculins persistent-ils ? »

La chercheuse a exploité des données existantes sur la fécondité de 118 femelles prélevées en Alabama, au Mississippi et en Arkansas. Puis elle a testé la préférence de 17 mâles en matière de choix du partenaire sexuel (avec ou sans « barbe » ?), en examinant deux indicateurs : le temps passé par les mâles à proximité d'une femelle (à moins de trois lézards de distance) et à la courtoiser – un comportement consistant essentiellement en un hochement de tête si rapide qu'on a parfois l'impression que les lézards vibrent.

Verdict : les mâles frémissent préférentiellement pour les belles dénuées d'atours masculins. Les femelles « à barbe » se reproduisent pourtant in fine autant que leurs rivales. Mais elles pondent un petit peu moins d'œufs (9,9 contre 11,9) et, surtout, leurs couvées s'avèrent plus légères (3,73 contre 5,11 grammes) et plus tardives (la ponte a lieu en moyenne 13 jours plus tard, l'éclosion 8 jours plus tard), ce qui pourrait avoir des conséquences en matière de croissance ou de survie des jeunes.

Pourquoi ces femelles sont-elles si nombreuses à posséder un trait qui semble les désavantager et n'a aucune fonction connue par ailleurs ? La testostérone est peut-être la clé de l'explication.

En effet, les taches de couleur sont liées au niveau de concentration de cette hormone sexuelle mâle. « *Nous pouvons en déduire que les femelles qui présentent ces motifs présentent aussi des niveaux de testostérone plus élevés* », estime Tracy Langkilde, qui précise que ces niveaux restent à mesurer. En temps ordinaire, une forte concentration en testostérone est associée à de nombreux inconvénients : croissance et survie plus faibles, parasitisme accru, stress plus élevé...

Il serait donc possible que la possession de cet ornement masculin coûteux corresponde à un simple instantané dans un processus évolutif au long cours : les femelles « à barbe » seraient en fait en train de disparaître sous l'effet de la sélection sexuelle, préfigurant un dimorphisme sexuel plus accentué. Mais il est aussi envisageable que la testostérone leur procure des bénéfices cachés, que Tracy Langkilde compte étudier prochainement : « *Ces femelles ont peut-être des fils plus "sexy". Plus agressives, elles sont aussi peut-être favorisées dans la compétition pour les ressources, par exemple en cas de sécheresse.* » Second choix sur le plan sexuel, ces femelles plus masculines trouveraient ainsi matière à compensation dans une domination sociale de leurs congénères plus « attractives »... ■



**Ces lézardes présentent des taches bleues sous la gorge, un ornement masculin.**

### À VOIR

- Monika Brugger, *C'est cousu de fil rouge*, vêtement en coton
- Monika Brugger, *Les travailleuses*, installation
- Monika Brugger, *Stichwunde, geschenk der näherin*, bijou
- Monika Brugger, *Enfance*, photographie
- Monika Brugger, *Enfance(s)*, installation
- Monika Brugger, *Daphné*, sculpture

### À LIRE

- Mireille Coulomb, *Fil rouge*, écrit poétique

### BIBLIOGRAPHIE

- Goethe, *Traité des couleurs*, Paris, Triades, 2000
- Michel Pastoureau, *Les Couleurs expliquées en images*, Paris, Seuil, 2015
- Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000
- Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008
- Michel Pastoureau, *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016
- Michel Pastoureau, Dominique Simonnet, *Le Petit Livre des couleurs*, Paris, Panama, 2005
- *Mission mode, styles croisés*, musée des Arts décoratifs, de la faïence et de la mode, Château Borély, Marseille/musée de la Légion étrangère, Aubagne, Lienart, 2016
- Kirsty Mackay, *Me Favourite Colour was Yellow*, M, le Magazine du Monde, 18 mars 2017, p. 48. <http://www.kirstymackay.com/my-favourite-colour-was-yellow>

MARC ROCHE → ECOFRICTIONS RUBIS DE SANG BIRMANS

*Le Monde* 30 octobre 2007

# Ecofrictions

## Rubis de sang birmans

**A**près le diamant, les pierres précieuses ? Malgré les appels au boycottage des rubis et des jades en provenance de Birmanie et les sanctions de l'Union européenne, les gemmes extraites de la région de Mogok continuent de circuler librement sur les marchés internationaux.

C'est pourquoi certains experts de la lutte contre les « diamants de sang » préconisent d'élargir aux pierres précieuses, voire semi-précieuses, le processus de Kimberley. Appuyé par l'ONU, ce programme a été établi, en 2003, un système de certification assorti d'une série de contrôles et d'un suivi du diamant, de la mine à la bijouterie. Après tout, rubis, saphirs, émeraudes, mais aussi améthystes, topazes et turquoises sont aussi souvent les enjeux de guerres civiles sanglantes. Déstabilisant les pays producteurs, les filières des armes et des gemmes sont étroitement liées.

La Birmanie, dont le régime militaire a brutalement réprimé un mouvement de protestation populaire, produit 90 % des rubis de la planète. Le reste provient également de zones troublées, comme la Thaïlande, le Cambodge ou le Sri Lanka.

« La Birmanie produit 90 % des rubis de la planète. Le reste provient également de zones troublées, comme la Thaïlande, le Cambodge ou le Sri Lanka »

Pour cette raison, l'ONG londonienne Global Witness, spécialisée dans les matières premières, étudie actuellement la possibilité de créer un label « ressources de conflit », internationalement reconnu, « afin de mettre en place une sonnette d'alarme permettant d'agir ».

Reste que la certification des pierres précieuses pose problème. Ce marché n'est pas organisé : à l'inverse du diamant, contrôlé par le conglomérat sud-africain De Beers, négocié dans des bourses et des centres de taille, ce secteur est morcelé et dépourvu de

toute transparence. « Le marché des rubis, émeraudes et saphirs est plus compliqué et plus subjectif que celui du diamant, car il n'existe pas de certificat internationalement reconnu qui détermine leur couleur et leur pureté », souligne François Curiel, responsable de la joaillerie chez Christie's. Ainsi, en chauffant un rubis, il est facile de dissimuler les imperfections permettant de déterminer son origine géographique.

En dépit de ses carences administratives et politiques, le processus de Kimberley est considéré comme un succès. Après avoir tenté de résister à la campagne de Global Witness, l'industrie diamantaire s'était jointe à cette bataille contre la contrebande de pierres de conflit.

En sera-t-il de même des grands bijoutiers, qui affirment aujourd'hui qu'ils respectent l'embargo sur les gemmes birmanes ? Rien n'est moins sûr. Ainsi, la confédération des syndicats britanniques, le TUC, a accusé récemment trois prestigieuses maisons londoniennes – Asprey, Harrods et Leviev – de continuer à vendre des pièces comprenant des « rubis de sang ». ■

MARC ROCHE

(LONDRES, CORRESPONDANT)

*Le Monde*, 30 octobre 2007

<https://www.lemonde.fr/idees/article/2007/10...>

ROSE POUR LES FILLES BLEU POUR  
 LES GARÇONS → FORTSCHRITT  
 ODER RÜCKSCHRITT → PROGRÈS OU  
 RÉGRESSION



**Sechserpack** Gender-Forschung ist eine komplexe Sache, es geht um angeborene, angenommene und zugeschriebene Geschlechterrollen; um Gewürzgurken (3) ging es bislang nicht. Nun gibt es alles Mögliche in geschlechtsspezifischen Varianten: Lego (1), Duschgels (2), Kindereier (4), Schlümpfe (5) und selbst Zahnpasta (6). Ist das jetzt Fortschritt? Oder Rückfall?

Der Spiegel, avril 2015

Genderstudy : Cornichons pour filles ou garçons en rose ou en bleu, le « Kinder » selon le sexe vise à adopter des couleurs différentes... même le dentifrice n'y échappe pas !

# Mireille Coulomb

## FIL ROUGE

Texte publié dans *Quelques regards risqués sur Schweizer Heimarbeiten de Monika Brugger*, Fabras, Éd. du Pin, 2003.

Le grain du papier dense, redoublé, comme piqué, est d'une blancheur éblouissante.

La page est disposée.

Un fil rouge souligne les quatre coins, délimite la page, cerne ce qui va être qui est déjà là sans être visible.

Le fil rouge qui court sur les limites à l'envers de la page se voit aussi bien que caché.

Tension et vacuité intérieure, porosité et plénitude. On ne sait ce qui va avoir lieu. Est-ce donné ou rendu ?

C'est dans ce blanc, ce vide que le plein est pensable. Fil rouge. Suivre le geste créateur qui s'élève.





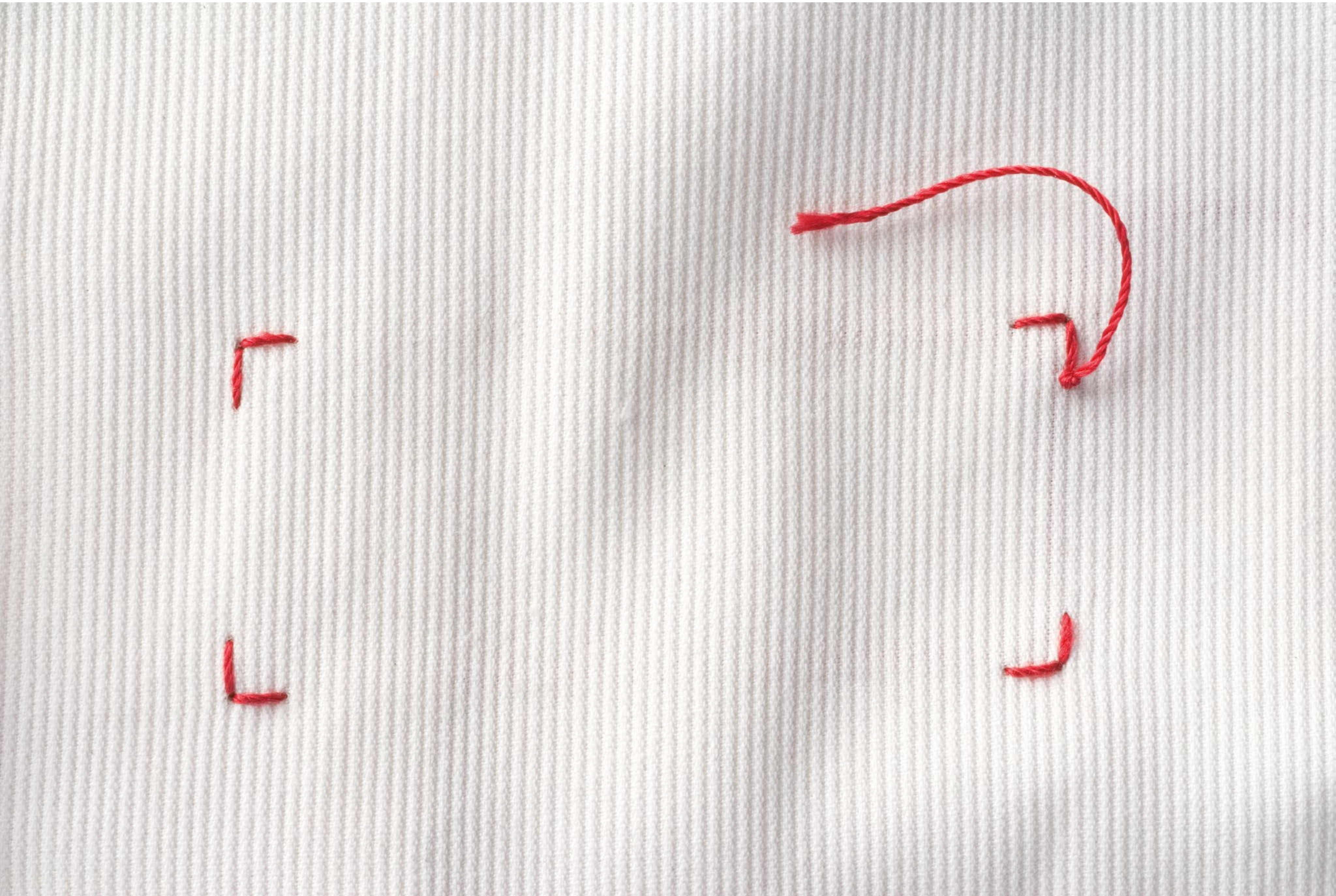
*C'est cousu de fil rouge*

Installation, 2003

Vêtement en coton, taille 38, bague de bout de doigt,  
bobine en argent, fil de soie, aiguille en or, écrin en bois

31,2 x 37,8 x 3,2 cm

Photo : Corinne Janier, Paris



*C'est cousu de fil rouge* (détail)  
Installation, 2003  
Broderie en fil de soie  
6,6 x 2,9 cm  
Photo : Corinne Janier, Paris



*Les Travailleuses*  
Installation, 2013-2015  
Lin, coton, bois  
Photos : Marie-Pierre Saunier, Limoges



D

DÉ À COUDRE • DÉ • ELISABETH G. SLEDZIEWSKI •  
MONIKA BRUGGER • DÉCOR • DÉCORATIF

## DÉ À COUDRE → DÉ

« ÉTYM. *deel* XIV<sup>e</sup> ◇ du latin populaire °*ditale* pour *digitale*, du classique *digitus* “doigt”, altéré d’après 1. *dé* [...] »

□ Petit étui cylindrique (de métal, de plastique...) à surface piquetée, destiné à protéger le doigt qui pousse l’aiguille. *Dé à coudre*.

◆ FAM. *dé à coudre* : verre à boire très petit. PAR MÉTON. Très petite quantité (de liquide). »

*Le Petit Robert de la langue française*, 2016

## DÉ

« 1. (1190 ; lat ; *datum* “pion du jeu”, p.p. de *dare* “donner”) 1° petite cube dont chaque face est marquée de un à six. [...] »

“*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*” (Mallarmé). [...] »

2° Partie cubique d’un piédestal. – Cube de pierre ; cheville ou tampon cubique, etc. [...] *Couper des carottes en dés*. [...] »

2. **DÉ** [de]. *n.m.* (*Deel*, XIV<sup>e</sup> ; *dé*, d’apr. *dé* (1) ; lat. pop. °*ditale* pour *digitale* ; rac. *digitus* « doigt »). Petit étui cylindrique, à surface piquetée, destiné à protéger le doigt qui pousse l’aiguille. **Dé à coudre** ◇ Fam. **DÉ À COUDRE** : verre à boire très petit ◇ HOM. D, des. 3.<sup>1</sup> »

<sup>1</sup> ajout par Monika Brugger

FINGERHUT [...] dit « chapeau de doigt » ou « dé » (1992) Petit étui cylindrique, à surface trouée, ou *emprunt* – *d’empreinte*, du majeur droit de préférence, destiné à parer le doigt ou à mettre sur un piédestal.

*Le Petit Robert 1*, nouvelle édition revue, corrigée et mise à jour en 1991

## CHP-CHI HA PAURU...! → UN DÉ !

→ PROJET



Monika Brugger

*Un dé*, 2011, prototype fabriqué par chp...?

Dés récupérés, or

<http://www.chpjewelry.com/chi-ha-paura/>

### À VOIR

- Monika Brugger, *Sans titre*, installation
- Monika Brugger, *Face à face*, installation
- Monika Brugger, *Jeu de dés ou les doigts de Pauline F*, bagues, boucles d’oreilles, pendentifs

### À LIRE

- Monika Brugger, *Au bout des doigts*, texte d’étude et de recherche
- Elisabeth G. Sledziewski, *Id quod mulier habet in digito*, texte critique

# Elisabeth G. Sledziewski

## ID QUOD MULIER HABET IN DIGITO

Texte également disponible sur  
<https://elisabethsledziewski.wordpress.com/>

« Ce que femme porte au doigt » : ainsi défini par le lexique médiéval, le dé à coudre ne se distingue guère de l’anneau nuptial ou de l’habileté ménagère, couronne de la maîtresse de maison.

Que ce doigt féminin soit majeur et coiffé de son heaume d’argent, ou annulaire et ceint d’or, qu’il soit singulier, attaché à son fief de toile, ou pluriel pétrissant la pâte, tressant les cheveux, tournant le fuseau, il est l’index des repères cardinaux d’un monde ancien qui veut mettre chaque sexe à sa place et croit l’un comme l’autre irremplaçable.

Au doigt de la femme, parce que toute femme sait cela sur le bout des doigts, est donné le signe et vanté le trésor de la différence qui fonde la société. La féminité, index d’elle-même, l’est aussi de l’ordre des choses : il ne lui est pas permis de se faire oublier dans l’universelle ressemblance des âmes et des corps. Mobilisée au service public du sens, cette féminité d’antan est sous les armes, comme le dit fièrement la Barberine de Musset, enjoignant au courtisan qui veut la pervertir de ne point mépriser sa quenouille ou ses aiguilles : « ce sont nos armes », « voici ma lance et mon épée », « vous autres hommes, vous en portez de plus glorieuses, mais celles-là ont aussi leur prix ».

Telle est la leçon d’être-ensemble de cet être-femme porté à bout de doigt, comme on dirait à bout de bras. En symétrie symbolique avec la cité terrestre se figurant elle-même *sub digito Dei*, conduite par l’amour que Dieu lui prodigue, la cité hétérosexuée se rend visible dans la métonymie d’une autre vassalité : celle du doigt féminin cuirassé pour manier l’aiguille, paré pour l’alliance, exalté dans sa royauté domestique. En ce sens, *id quod mulier habet in digito* matérialise un trésor politique, précieux au bien commun autant qu’à la paix des ménages : zèle, fidélité et identité de ceux, de celles qui savent servir.

Ce legs séculaire d'une métaphysique et d'une culture valorisant le service et la différence, nos sociétés le récusent désormais. Et avec lui les emblèmes de ce qui ne vaut plus rien : couture, mariage, gloire de la femme au foyer et de la fée du logis. Le doigt féminin n'a plus à se protéger de l'aiguille, ne revêt l'anneau nuptial qu'avec circonspection et se prête sans grâce à des tâches ménagères tenues, quand elles restent l'apanage du sexe, pour des corvées avilissantes, vestige scandaleux des temps d'inégalité. Peu importe alors « ce que femme porte au doigt ». *Exit digitus mulieris* puisque, tout simplement, *exit mulier*.

C'est tout cela ensemble, dé, anneau, couronne, leur splendeur puis leur disgrâce, que Monika Brugger donne à voir. À méditer sans nostalgie ni mièvrerie, sans grief ni leçon, comme des ruines ou de pieux souvenirs. Les bijoux qu'elle a forgés sont des doigts-reliquaires. Ils en renferment le mystère, en irradiant la piété.

Objets mystiques. Éclairant une dernière fois les gestes immémoriaux d'un corps féminin aujourd'hui forclos, ils témoignent que ce corps fut toujours uniment à l'honneur et à la peine. Que son blason porta autant d'attributs du pouvoir que d'instruments de la passion.

Objets témoins, objets martyrs : dés ouverts, criblés de trous à la place du bosselage protecteur ; couronnes brisées ou évasées comme pour servir d'emporte-pièce ; argent serti d'absence, or étiré des riches heures ; bagues chargées des stigmates d'une majesté défunte et de valeurs qui n'ont plus cours.





*Sans titre*

Installation, 2003

Métal blanc, argent, cire d'abeille

h. 2,6 cm

Photo : Corinne Janier, Paris



*Face à face*

Installation, 2003

Métal blanc, argent, soudure or

h. 2,7 cm

h. 2,41 cm

Photo : Corinne Janier, Paris

*Fingerhut*  
Bague, depuis 1992  
Argent, or





*Jeu de dés*

Bagues, boucles d'oreilles, pendentifs, depuis 2005

Dés récupérés, argent, or jaune ou rouge, grenats, coton

Photos : Corinne Janier, Paris





















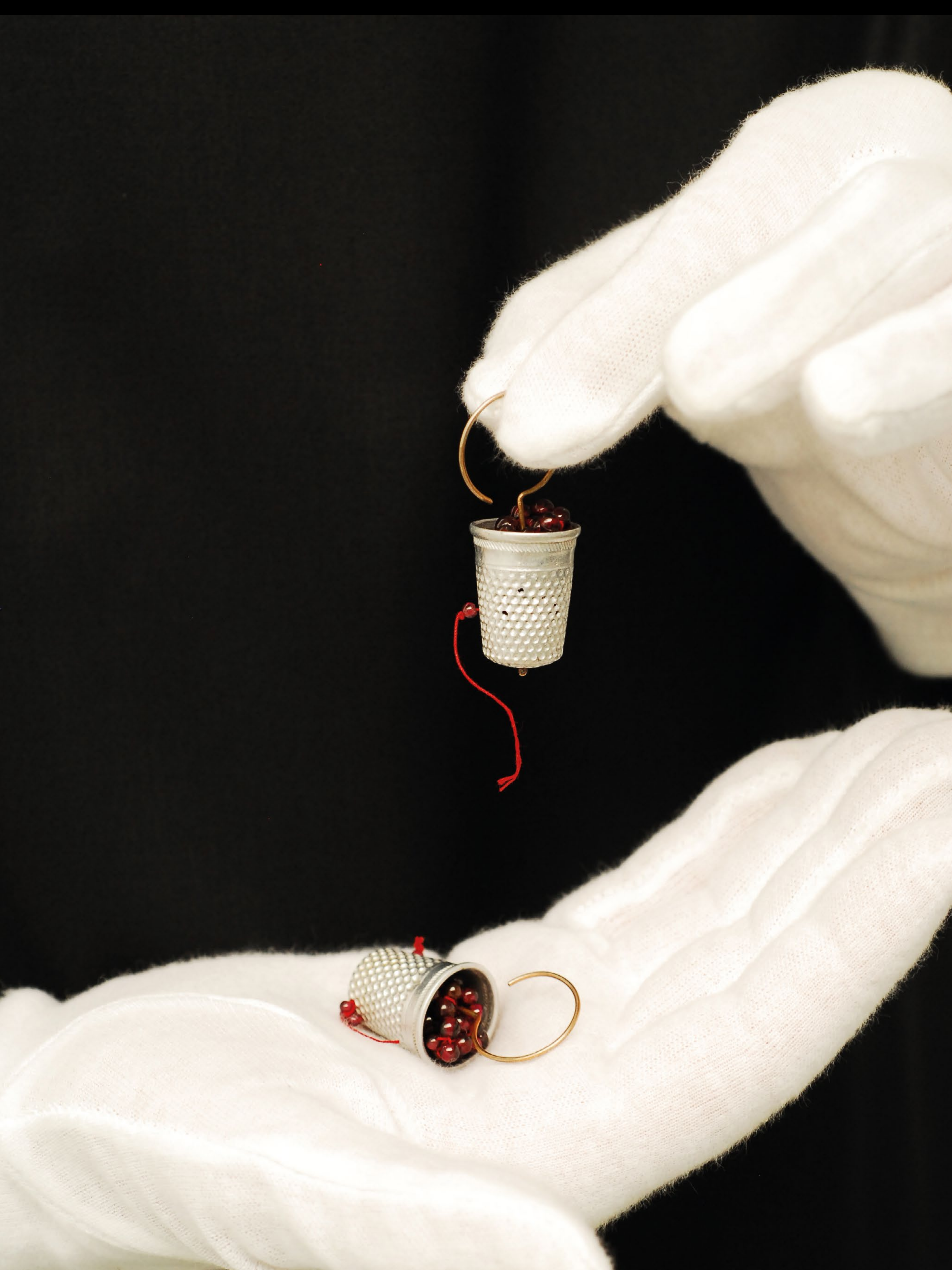




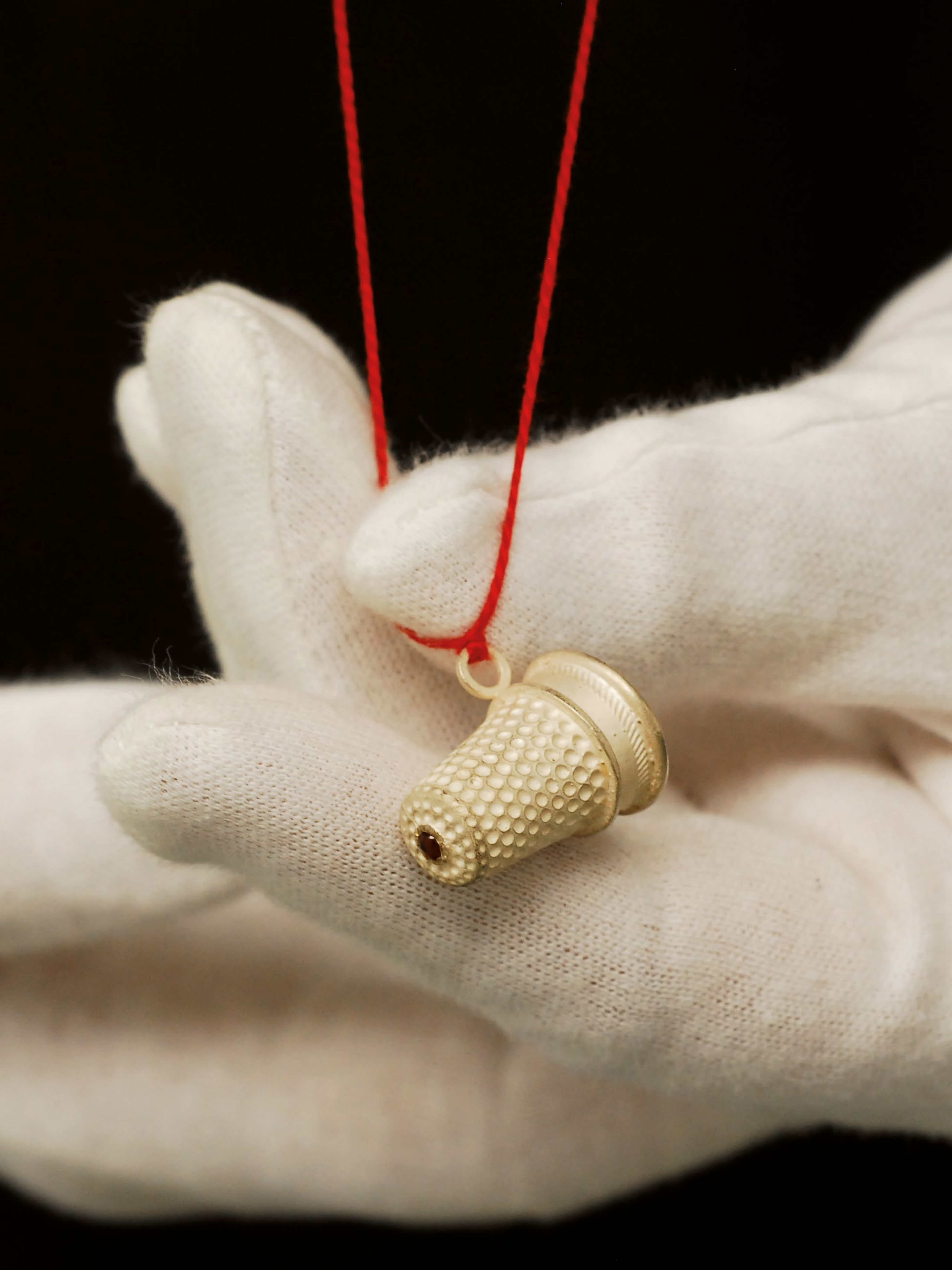












## DÉCOR

« **A.**– Ensemble de ce qui sert à orner, parer, embellir, etc. (Quasi-)synon. décoration (v. ce mot A), ornement, parure. [...] »

2. *En partic.* Ensemble des dessins, peintures qui ornent certains objets (faïences, porcelaines, céramiques, etc.) ou certains meubles. [...]

• 3. Le parallèle avec l'art guaicuru se fonde sur d'autres rapprochements : nulle part, ailleurs que dans les deux régions, le décor facial et corporel n'a atteint un semblable développement, ni un pareil raffinement. Les tatouages maori sont bien connus. (...) complexité du décor mettant en œuvre, des hachures, des méandres et des spirales (...) même tendance à remplir entièrement le champ facial, même localisation du décor autour des lèvres... C. LÉVI-STRAUSS, *Anthropol. struct.*, 1958, p. 282. »

<http://www.cnrtl.fr/definition/decor..>

## DÉCORATIF, IVE

« ÉTYM. v. 1465 ◇ de décorer »

1. Destiné à décorer. *Peinture, sculpture décorative. Motifs décoratifs.* → **ornemental**.

□ arts décoratifs : arts appliqués aux choses utilitaires, aussi nommés *arts appliqués, arts industriels* (ex. ameublement, costume, orfèvrerie, céramique, tapisserie, mosaïque). → **design, esthétique** (industrielle). [...]

2. Qui décore bien. Plante décorative.

□ FAM. (PERSONNES) Qui a une belle présence. *Un invité décoratif.*

3. PÉJ. Agréable, mais accessoire, gratuit, peu important. *Un rôle purement décoratif.* »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## DÉCORER

« **A.**– [P. réf. à *décor* A et *décoration* A]

1. [Gén. avec une idée d'intention marquée, de recherche] Orner, parer, agrémenter de décors ou de décorations un édifice, un appartement, une pièce d'ameublement, etc.

a) [Le suj. désigne une pers.] Garnir d'accessoires destinés à embellir ou à être un élément d'embellissement. [...]

3. *P. métaph.* Rehausser quelqu'un ou quelque chose par des qualités d'ordre moral. *Ta jeune sœur que la pudeur décore* (SAINTE-BEUVE, *Poésies*, 1829, p. 117). [...]

1. Remettre une décoration à quelqu'un en marque d'honneur. *Décorer un héros, un soldat ; décorer qqn de la Légion d'honneur ou absol. décorer. Ceux qui tenaient encore les yeux ouverts faisaient le rêve (...) qu'ils étaient des braves et qu'on les décorait* (ZOLA, *Fortune Rougon*, 1871, p. 247). »

<http://www.cnrtl.fr/definition/decorer...>

## JOURNÉES D'ÉTUDE N° 1 → LA QUESTION DU DÉCOR : DE L'ORIENT AU VIRTUEL

→ ENSA LIMOGES

Sous la direction de Geneviève Beaudou, Catherine Geel, 2 et 3 novembre 2010.

Une des dimensions de la valeur esthétique des objets (produits, œuvres, etc.) est de provoquer une émotion (litt. : une mise en mouvement, un ébranlement). Le décor en est une dimension. Certaines pratiques ou activités se basent sur lui. Pour d'autres il est crime. Il resurgit régulièrement avec force ou acuité. De quoi le décor est-il l'indice ? Pourquoi, dans quel but ?

Interventions :

– *Le retour de l'ornement ou l'ornement réinventé*, par Christine Buci-Glucksmann, philosophe, spécialiste en esthétique, professeur émérite de l'université Paris VIII-Vincennes

– Margherita Balserani, curateur et critique d'art, professeur de sémiotique et d'histoire de l'art dans l'école de Manga, Eurasiam

– *Art décoratif et ornement*, par Christine Colin, inspecteur de la création artistique, Centre national des arts plastiques, chargée de la collection « Design et métiers d'art » du Cnap jusqu'en 2009

– *Le décor domestique comme révélateur d'une esthétique ordinaire*, par Martyne Perrot, sociologue et ethnologue, centre Edgar-Morin, IIAC EHESS-CNRS

– *L'art par-delà les beaux-arts*, communication sur les axes de recherche de l'INHA par Julie Ramos, maître de conférence à Paris-1 et conseillère scientifique à l'INHA, pour le domaine de recherche « L'art par-delà les beaux-arts »

<http://Ensa-limoges.fr/...>

DÉCORS PEINT → ÉGLISE SAINT NICOLAS  
→ CIVRAY, MARDI 29 MAI 2018

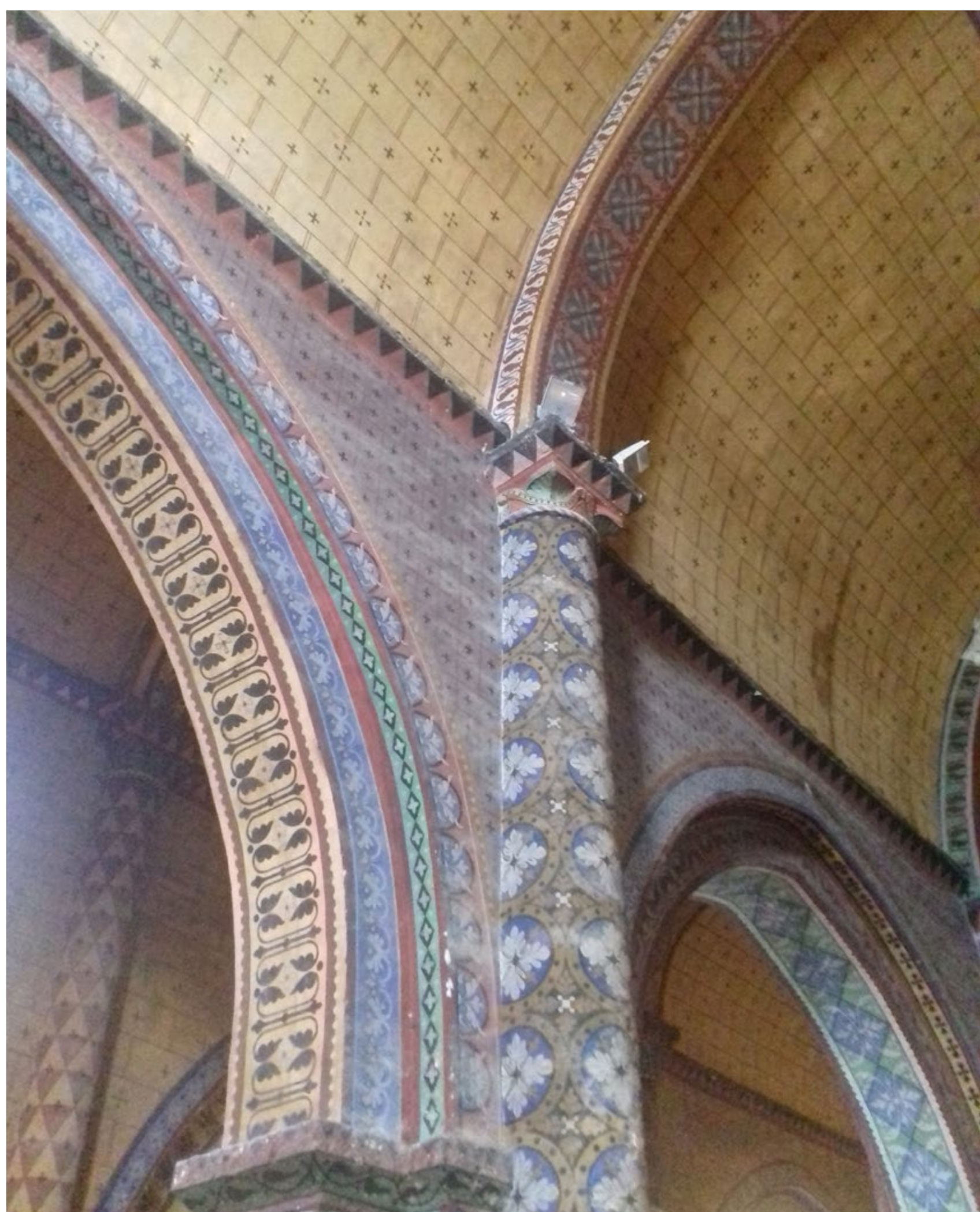


image : Église Saint Nicolas de CIVRAY

Saint-Nicolas de Civray (département de la Vienne) est une église construite au XII<sup>e</sup> siècle (art roman) avec une façade saintongeaise rectangulaire richement sculptée sur les deux étages divisées en trois arcades. Entièrement peinte à l'intérieur avec des décors d'une richesse étonnante et extrêmement variés.

#### BIBLIOGRAPHIE

- Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*, Paris, Galilée, 2008
- Jacques Soullou, *Le Décoratif*, Paris, Klincksieck, 1990
- Jacques Soullou, *Le Livre de l'ornement et de la guerre*, Marseille, Parenthèses, coll. « Eupalinos », 2003
- Odile Nouvel-Kammerer, « À qui l'ornement pose-t-il problème ? », dans *Questionner l'ornement*, Paris, Les Arts Décoratifs/INHA, 2013. <http://madparis.fr/>.

#### À VOIR

- [o → ORNEMENT](#)

# E

ÉPINGLE • EMPREINDRE • EMPREINTE • EMPREINTES DIGITALES  
• EMPRUNT • FRANÇOIS SEIGNEUR • ÉCHANGE •  
CHRISTOPH ZELLWEGER • ÉCHANGE • ARLES • CESARIO DI LIBERIO  
• EMPREINTE • ÉCHANGE • PHOTOGRAPHIES • IRIS ET CORINNE  
MERCADIER • MONIKA BRUGGER • CHRISTIAN FRIEDRICH HEBBEL

## ÉPINGLE

« ÉTYM. *espingle* XIII<sup>e</sup> ◇ latin *spinula* “petite épine”, de *spina* → épine

### FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → ÉPINE

1. Petite tige de métal, pointue d'un bout, dont l'autre bout est garni d'une boule (tête) ou replié en triangle, et qu'on utilise pour attacher, assembler des choses souples. Épingles de bureau, de couture. Boîte d'épingles. Pelote\* à épingles, d'épingles. Se piquer avec une épingle.

□ LOC. Être tiré à quatre épingles : être habillé avec un soin méticuleux.

□ Tirer son épingle du jeu : se dégager adroitement d'une situation délicate, se retirer à temps d'une affaire qui devient mauvaise, sauver sa mise (cf. Reprendre ses billes\*).

□ VIEILLI Coups d'épingles : atteintes, offenses légères, mais répétées. → 2. pique.

□ Pointe d'épingle : chose extrêmement fine, fragile. Les profits “qui parfois semblent énormes, reposent sur des pointes d'épingle” (Romains).

2. (XVI<sup>e</sup> « bijou ») Objet de parure servant à attacher, à fixer. Épingle de cravate. Épingles à chapeau. “Coiffées de toques maintenues par des épingles à tête d'argent” (Chardonne). Faire monter un camée en épingle.

□ LOC. Monter qqch. en épingle : mettre en évidence, en relief ; faire valoir avec insistance.

◆ Épingle à cheveux : tige recourbée à deux branches. Virage en épingle à cheveux, très serré.

◆ Épingle de sûreté ou épingle de nourrice (abusivement à nourrice), épingle anglaise, épingle double : tige de métal recourbée qui

se ferme, la pointe rentrée dans un étui métallique. → régional **imperdable**. “Voici un petit bijou d'or qui est une épingle double” (Louÿs).

◆ Épingle à linge. → pince.

## ÉPINE

### → NOTICE ÉTYMOLOGIQUE : ÉPINGLE

« Ce mot est issu du latin *spina* “épine, piquants d'animaux ; épine dorsale ; plante épineuse” (cf. roumain *spin*, italien *spina*, occitan, catalan et espagnol *espina*, portugais *espinho*), peut-être apparenté à *spica* “épi”.

■ La famille comprend *épinaie*, *épineux*, *épinier* (terme de vénerie), *épinière* qui qualifie la moelle, *épingle* (“petite épine”), *épinoche*, *aubépine* (“épine blanche” → 1. AUBE\*), les latinismes médicaux *spina-bifida* et *spina-ventosa* (→ VENT\*), *spinal*, *cérébrospinal* et certainement *pignocher*. Ont été empruntés à l'italien *épinette*, instrument de musique, *spinelle* et *porc-épic* (proprement “porc épineux”).

◆ Pin up et pin's n'appartiennent pas à cette famille (→ 1. PANNE\*).

■ L'anglais a emprunté *spine* “colonne vertébrale” à l'ancien français, puis *spinney* “bosquet” et *porcupine*.

→ Mots de cette famille :

**aubépine, cérébrospinal, épinaie, épine, 3. épinette, épineux, épingle, épinier, épinière, épinoche, pignocher, porc-épic, spina-bifida, spinal, spina-ventosa, spinelle.** »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

### À VOIR

• épine → épingle → empreinte



## EMPREINDRE

« ÉTYM. 1213 ◊ latin populaire °impremere, classique imprimere → **imprimer**

FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → PRÈS.

1 (Rare à l'actif) Marquer par pression sur une surface (une forme, un dessin). → **imprimer.** »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

EMPREINTE → EMPREINTES DIGITALES

→ EMPRUNT



Monika Brugger

*Empreintes des majeurs droit et gauche, 2016*

### À VOIR

- Monika Brugger, *Emprunt d'empreinte*, bagues
- Monika Brugger, *Un doigt seulement !*, bagues
- Monika Brugger, *À fleur de doigts*, broches
- Monika Brugger, *Au bout du doigt*, bague
- Monika Brugger, *Für Dürer*, tableau-relief
- Monika Brugger, *Emprunt-portrait de famille*, empreintes des majeurs de la famille Brugger, argent
- Monika Brugger, *Marianne en roberts*, broche
- Monika Brugger, *Les roberts*, broche

### À LIRE

- Monika Brugger, *Au bout des doigts*, texte d'étude et de recherche

### À VOIR

- CHEVALIÈRE → SIGILLAIRE → GERD ROTHMANN
- MASQUE MORTUAIRE → DITE AGAMEMNON → OR

### BIBLIOGRAPHIE

- Georges Didi-Huberman, *L'Empreinte*, Paris, centre Georges Pompidou, 1997
- Claude Lévi-Strauss, *Le Dédoulement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique*, Brentano's, 1945.

# François Seigneur

## LE TEMPS AU BOUT DES DOIGTS

Texte publié dans Monika Brugger, *Heimat. Bijou, objets pour le corps, installations, 1992-2008*, Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2009.

À peine franchi la porte il faut enduire son majeur de crème blanche, le tremper dans le bain d'ambre sombre d'une cire chaude liquéfiée au bain-marie d'une petite casserole posée sur la plaque chauffante de la cuisine.

Le geste doit être précis, net et mesuré, il ne faut pas trembler. La plongée doit s'arrêter au premier pli du doigt, juste à la première phalange.

Malgré la rapidité du bain l'ongle chauffe un peu. Il faut ressortir bien vertical, ne pas trembler, attendre que la cire s'égoutte, replonger le doigt exactement au même pli, ressortir, attendre que la cire s'égoutte, replonger le doigt, toujours exactement au même pli, bien vertical, sans trembler, ressortir encore, replonger encore, la lunule fait un peu mal. L'ambre s'épaissit et forme un étui tiède et mou, un peu lourd. Trois couches, quatre couches ? Je n'ai pas eu le temps de réagir. À la sortie du bain mon doigt est pris comme pour une empreinte de police, tourné vers le haut pour que le gras de son doigt majeur vienne s'appliquer exactement sur la peau de cire qui recouvre le mien.

Le geste est intime. La mince couche tiède qui nous sépare l'empêche à peine d'être sensuel. Le point de contact est si précis que je suis sûre que nos empreintes sont exactement superposées. Quelques secondes de pression mesurée. Un léger bourrelet de cire tendre apparaît à la lisière de sa peau, et, tout de suite, la séparation vive et lente, méticuleuse, pour ne pas gommer la précision du dessin. Je dois me détacher d'elle en déroulé ; perpendiculaire, vertical. Seul à nouveau l'étui fragile et tendre est doucement pressé sur les cotés. Il faut le tourner sans à-coup.

Décoller la cire de l'ongle, soulever imperceptiblement ce que je croyais déjà être ma seconde peau. Le doigt glisse doucement. L'ambre sombre s'éclaircit vers le miel. Aussitôt libre, l'empreinte est posée sur la planchette de bois.

Debout, dressées, pointant le plafond de la cuisine, ses formes extérieures sont douces, un peu floues. La goutte de cire figée au bout du doigt dessine un téton dressé. Quelques secondes après, encore un peu tiède de la chaleur

de mon doigt, on peut la prendre comme on tiendrait une chrysalide ou une mue de serpent. Monika regarde dans la lumière comme on mire un œuf. Son œil aminci observe les fissures, l'épaisseur de la peau, la minceur des bords.

Je suis allé un peu trop loin.

Il faut recommencer.

Oindre, plonger, retenir sa respiration, ne pas plier le doigt malgré l'échauffement presque douloureux. Tourner la main, s'appuyer contre son doigt, tourner, glisser l'étui intime. Crème, chaud, vertical, tourner, glisser, doux, tiède, glisser, décoller, poser, dresser, doucement, vite.

Sur la planche, à côté des siens sur lesquels j'ai imprimé mon empreinte en lui tordant le doigt, nos doigts de cire s'alignent.

Une heure du bout des doigts, six doigts pour elle, cinq pour moi.

Il faut choisir la paire qui sera bijou.

Quelques jours après j'ai retrouvé une peau d'argent. Mon doigt glisse à nouveau.

Le contact plus dur et précis ne me laisse aucun doute sur ma propriété. Mon extérieur s'emboîte exactement à l'intérieur. À l'extérieur de moi, sur ma peau, il y a un peu d'elle.

Au bout de mon doigt le temps s'est arrêté. L'intimité du temps et du geste est lisible dans l'épaisseur de l'argent.

J'ai envie de porter cette petite sculpture intime.

J'ai envie de porter ce bijou sensuel et précis.



*Emprunt d'empreinte. Empreinte du majeur de M.B.  
avec à l'extérieur l'empreinte de F.S. ; empreinte  
du majeur de F.S. avec à l'extérieur l'empreinte de M.B.*  
Bagues, 2003  
Argent

h. 2,75 cm  
h. 2,53 cm  
Collection FNAC  
-Fonds national d'art contemporain, Paris  
Photo : Corinne Janier, Paris



*Un doigt seulement !*  
Empreintes des majeurs de Juliette Paillet  
et d'Élise Paillet-Chaineau  
Bagues, 2004  
Argent

h. 2,34 cm  
h. 2,6 cm  
Collection particulière  
Photo : Corinne Janier, Paris

*Un doigt seulement !*

Empreintes des majeurs de Frédéric Fournier, cuisinier

Gobelets, 2000-2001

Argent

h. 4,74 cm

Photo : Bernard Moschini, Nîmes





Frédéric Fourmier  
Les Castellas



*Un doigt seulement !*

Empreintes des majeurs de Magrit Linder, artiste,  
et de Frédéric Fournier, cuisinier

Gobelets, 2000-2001

Argent

h. 3,88

h. 4,74

Photo : Corinne Janier, Paris



## ÉCHANGE

« ÉTYM. escange vers 1100 ◊ de échanger

1. Opération par laquelle on échange (des biens, des personnes considérées comme des biens). *Faire un échange, l'échange de qqch. avec qqn. Proposer un échange à un collectionneur.* »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

ÉCHANGE → BAGUE DE CHRISTOPH ZELLWEGER → CONTRE UNE BROCHE DE LA SÉRIE *FRAGILE*, 1996 → COLLECTION PERSONNELLE

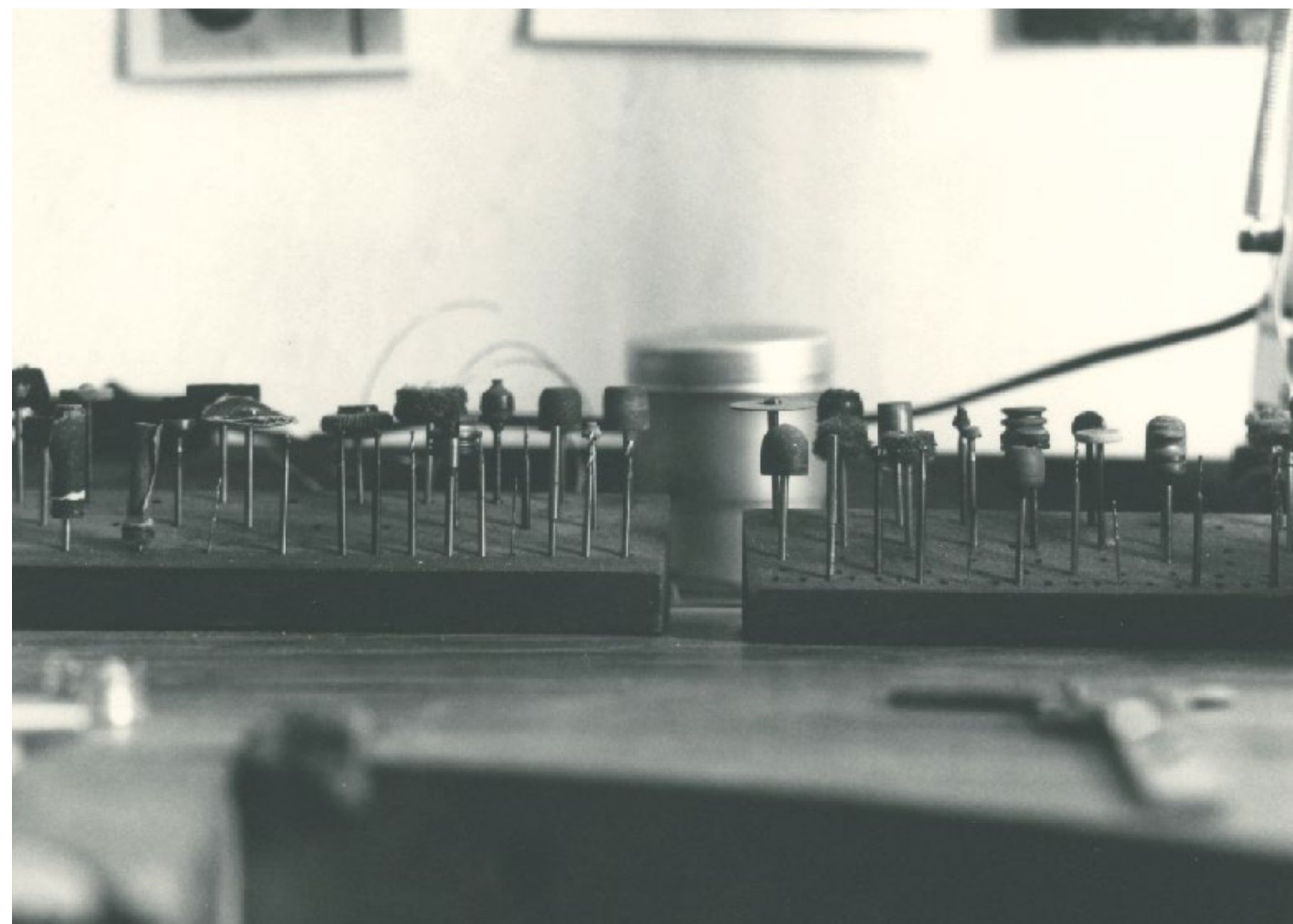
*Dessins portés*



Fusako Keiko

Dessin effectué pendant les cours d'histoire du bijou contemporain, en collaboration avec le cours de gouache classique à L'Afedap, Paris

ÉCHANGE → SÉRIE DE PHOTOGRAPHIES DE LA MAISON, 27, RUE NOGUIER À ARLES, PAR CESARIO DI LIBERIO → CONTRE *EMPREINTE DE SON POUCE DROIT*, VERS 2002



Établi dans l'atelier, 27, rue Noguier à Arles  
Photo par Cesario di Liberio en échange d'un bijou

ÉCHANGE → PHOTOGRAPHIES → *LA SUITE D'ARLES* → CORINNE MERCADIER → CONTRE BAGUES *UN DÉ!*, EMPREINTES DES MAJEURS DROITS → IRIS ET CORINNE MERCADIER, 2003

*La Suite d'Arles* est une œuvre photographique de Corinne Mercadier commandée par le musée Reattu et la Ville d'Arles. Travaux réalisés avec la collaboration de Corinne Janier, Christian Colombel, François Seigneur, Monika Brugger.



Corinne Mercadier  
*Saint Trophime* (détail du tryptique), 2003



Corinne Mercadier  
*Les Remparts*, 2003  
Modèle pour les deux photographies : Monika Brugger



Monika Brugger  
*Un doigt seulement !*, 2003  
Empreintes des majeurs droits d'Iris et Corinne Mercadier  
Argent

**BIBLIOGRAPHIE**

- Corinne Mercadier, *La Suite d'Arles*, Paris, Filigranes/Musée Réattu, 2003
- Marcel Mauss, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », dans *Sociologie et anthropologie* (1950), Paris, Puf, coll. « Quadrige/Grands Textes », 2004, p. 142-279

# Monika Brugger

## REDOUBLEMENT

Texte écrit à l'occasion de l'exposition *Medusa*, au Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 2017

« Ce n'est pas joli joli<sup>1</sup> » : si l'expression choisie par *Le Petit Robert* pour illustrer le redoublement sonne comme un air de chanson et s'amarre dans la tête – quelques notes de Bourvil pour les plus âgés –, ce ne sont plus les mots seuls qui construisent notre société mais aussi le regard. Sur ce point *Le Petit Robert* reste muet.

Ayant privilégié le regard comme miroir de nous-mêmes, des autres et pour les autres, déconstruisant et reconstruisant notre monde, nous nous obligeons à « bricoler » notre reflet. Puisant nos inspirations dans l'air du temps, au hasard de nos lectures, de nos rencontres, entre artefacts et accessoires vulgarisés par les médias et l'image publicitaire, selon nos manières individuelles et collectives, nous transformons en parures les moindres tendances et leurs représentations.

Copier et doubler la nature pour la rendre inaltérable nous a permis, dans le même temps, d'accroître nos connaissances et d'élargir nos imaginaires. Si empreintes, moulages et matériaux symboliques aux valeurs reconnues nous ont permis les redoublements *stricto sensu* de « morceaux choisis », fragments, détails intimes, etc., afin d'augmenter, de déconstruire ou de reconstruire un sens nouveau, de rendre plus aigus les regards posés sur nos physionomies, l'emploi de matériaux « décalés » ont permis, pour mieux les contester, de placer, caler ou décaler leurs formes sur nos corps et de leur donner un autre « corps ».

Troubler notre image au-delà de notre apparence est probablement une nécessité vitale.

Serait-ce l'ex-voto du futur ?

---

1 « Salade de fruits », chanson d'André Bourvil, paroles de Noël Roux, musique d'Armand Canfora, 1959.

# F

FEMME • NINA HAGEN • JOSEPH KARL STIELER • OTTO KÜNZLI  
• MADELEINE ALBRIGHT • CAROLE DELTENRE • GENRE FÉMININ  
• CHRISTIAN ALANDETE • FERRAGE DES FEMMES • CEINTURE •  
ALBRECHT DÜRER • FAMILLE ROYALE SUÉDOISE • BIJOU DE FEMME  
• SPORTIVES • LA FRANÇAISE, MEILLEUR « PRODUIT D'APPEL »  
HEXAGONAL • MONIKA BRUGGER • FILLE • FIFI BRINDACIER  
• FIFI BRINDACIER • ROSEBUD • ROXANE BOISSIÈRE • FILS •  
SIGMUND FREUD

## FEMME

## → NOTICE ÉTYMOLOGIQUE

« Ce mot est issu du latin *femina* “femelle, femme”, rattaché à la même racine indo-européenne °dhēi- “téter” que *fellare* “sucrer, téter” (→ fellation), *felix* “heureux” (→ félicité ; cf. Félix), *fecundus* “fécond”, *filius* “enfant, fils” (→ FILS\*) [...]

■ L'anglais doit au français *female*, *feminine* et *fawn* “faon” (XIV<sup>e</sup> s.) ; l'italien, *feminismo* et *feminista*. »

*Le Petit Robert de la langue française*, 2016

## NINA HAGEN



Stéphane Basset, Philippe Manœuvre  
*Rebel Anthology. Le concert impossible*  
Film, 2012, Arte France

## SCHÖNHEITSGALERIE KÖNIG LUDWIG I.



Joseph Karl Stieler (1781-1858)  
Caroline Lizius, geb. 21825  
Schönheitsgalerie, Schloss Nymphenburg, München

« Im Auftrag des Königs malte Joseph Stieler von 1827-1850 diese berühmte Reihe von Bildnissen schöner Frauen, nicht nur Hofdamen, wie in der Schönheitengalerie Max Emanuels, sondern Frauen aus den verschiedensten Gesellschaftsschichten.

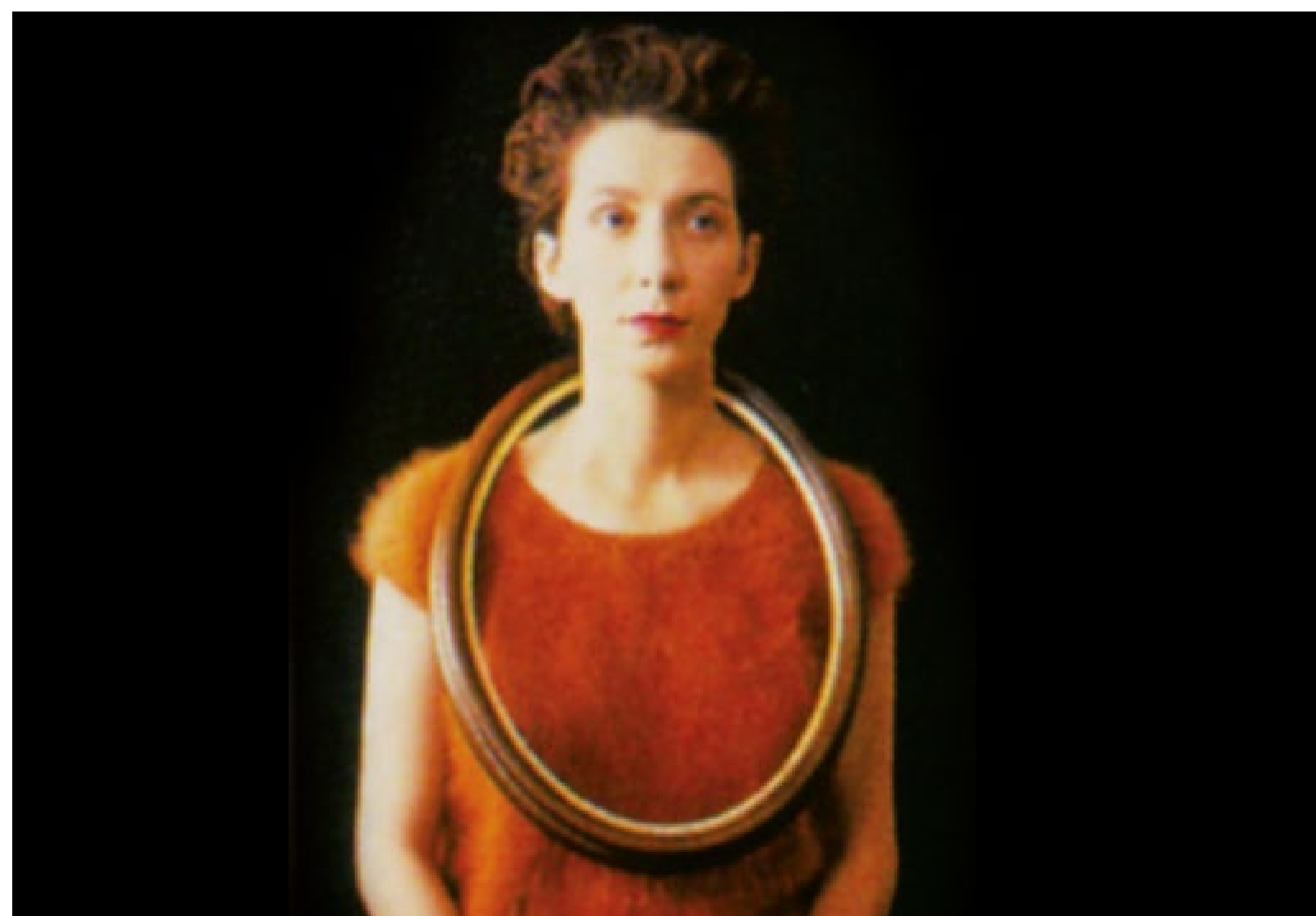
Zu den 36 Bildnissen, von denen später eines (Luise Freiin von Neubeck) verlorenging, fügte Friedrich Dürck 1861, nach dem Tode von Stieler, noch zwei Bildnisse hinzu (Carlotta von Breidbach-Bürresheim und Anna Greiner).

Am bekanntesten sind wohl die « Schöne Münchenerin » Helene Sedlmayr, Tochter eines Schuhmachermeisters, und die « spanische » Tänzerin Lola Montez, Anlass zur Revolution von 1848, durch die Ludwig I. gezwungen wurde, auf den Thron zu verzichten. »

<https://fr.pons.com/traduction/allemand-anglais/...>

Portrait acheté sous forme de carte postale, longtemps accroché à côté de mon bureau. Portrait d'une jeune femme sans bijou, une robe noire au décolleté dont la bordure est de dentelle blanche, d'une sobriété qui m'a inspirée pour la *Blackdresscollection*.

## OTTO KÜNZLI → SCHÖNHEITSGALERIE, 1984



Otto Künzli  
*Schönheitsgalerie*, 1984  
Cibachrome PS  
75 x 62,5 cm

« *Bijou de cou – le cadre*. Hommage, enthousiasme, récompense : l'encadrement. Le laurier glisse de la tête de la lauréate pour venir orner sa poitrine. Le cadre lui pend au cou, l'image n'est pas encadrée, le cadre est dans la photo. Aucun sourire dans ces portraits ; Marie-Antoinette avait les dents noires. »

Otto Künzli dans *Otto Künzli. The Book*, Stuttgart, Arnoldsche Art, 2013.

MADELEINE ALBRIGHT → *READ MY PINS*  
→ *DER SPIEGEL*, N° 42/2009

**Madeleine Albright**, 72, ehemalige US-Außenministerin, plaudert aus dem Schmuckkästchen: „Read My Pins“ heißt das gerade erschienene Buch der für ihre aussagekräftigen Broschen bekannten Politikerin. Angefangen hatte die Kommunikation via Anstecknadel mit einer goldenen Schlange am Revers. Die trug Albright, damals noch Uno-Botschafterin, zu einem Treffen 1994 mit Vertretern aus dem Irak. Das Schmuckstück war mit Bedacht gewählt, denn die irakische Presse hatte sie zuvor eine „Giftschlange“ genannt. Unzählige Motive folgten: Schildkröten, Frie-



*Albright, Arafat 1999*

denstauben, große Sonnen, Löwen. Bei einem Treffen in Gaza-Stadt 1999 mit Palästinensischerführer **Jassir Arafat** (1929 bis 2004) trug sie eine riesige juwelenbesetzte Wespe: „Wespen nahm ich an Tagen, an denen ich ein bisschen sticheln wollte und eine harte Botschaft zu übermitteln hatte.“ Die auf 300 Broschen angewachsene Sammlung ist derzeit im Museum of Arts and Design in New York zu bewundern.

Bijou : *Bee*, créateur inconnu  
Or rouge 14 ct, argent, émail, diamants, grenats  
6 x 4,9 cm

Article paru à l'occasion de la sortie du livre intitulé *Read my pins* ayant pour thème la collection de broches de Madame Madeleine Albright et sa manière d'utiliser cet atout féminin en tant que langage diplomatique.

Appelée « serpent vénéneux » par les Irakiens durant une réunion de l'ONU en 1994, Madeleine Albright, secrétaire d'État aux Affaires étrangères des États-Unis, avait pris par la suite l'habitude de s'orner d'un bijou dont le motif faisait référence aux problématiques à affronter ou au message à faire passer durant ses réunions ou représentations, ou faisait simplement part de son état d'esprit.

« *Yasser Arafat and I conferring by phone with président Clinton. I spent many hours wrangling with the Palestinian leader about the need for compromise in the Middle East. My pin reflected my mood.* »



Bijou : *Kuo*, créateur inconnu  
Métal doré, émail, strass  
11,3 x 3 cm

« *Nelson Mandela represented a new hope in Africa in the mid-1990's. I wore my favorite zebra pins when I meet him at the estate in Pretoria in December 1997.* »

## BIBLIOGRAPHIE

- Madeleine Albright, *Read My Pins. Stories from diplomatic's jewel box*, New York, Harper Collins, 2009, p 94, 103

CAROLE DELTENRE → GENRE : FÉMININ  
→ CHRISTIAN ALANDETE



Carole Deltenre  
*Nymphe*, 2007-2009  
Broche  
Porcelaine, argent  
De 3 à 10 cm

« Les hommes se sentent menacés par ce qui aurait une apparence phallique chez la femme, c'est pourquoi ils insistent pour que le clitoris soit enlevé (Marie Bonaparte, "Notes sur l'excision", *Revue française de psychanalyse*, XII, 1946).

A-t-on jamais dit à Carole Deltenre qu'il n'était guère de bon ton d'exhiber son sexe en société ? Que "la chose" ne se montrait pas en public sans en perturber l'ordre ? Que cet endroit du monde que certains ont nommé l'origine devait rester à jamais bien caché ?

Visiblement pas. Peu soucieuse des convenances, l'artiste se joue des interdits, provoque des réactions épidermiques excès-

sives et contradictoires, toujours radicales, comme son travail. Chez elle il n'y a pas de demi-mesure : c'est blanc ou c'est noir, masculin ou féminin. En l'occurrence ce sera féminin.

À première vue, de délicates broches de porcelaine fine, encadrées d'une gracieuse dentelle d'or ou d'argent. Un paysage vallonné ? Une forme végétale ? Minérale ? Animale peut-être ? Mais non, si le regard s'attarde un peu trop sur l'objet, le scrute en détail, "mon Dieu, quelle horreur, mais c'est un sexe !"

Que Dieu peut-il bien avoir à faire dans cette histoire ? Dans la célèbre fresque d'Adam et Ève chassés du Paradis terrestre, le peintre Masaccio représente le couple banni, l'homme dans sa nudité naturelle quand la femme dans un geste coupable dissimule sous sa main ce sexe responsable de tous les maux. Pourtant, les grottes préhistoriques ont laissé des traces bien différentes en préservant jusqu'à nos jours ces vulves gravées dans la roche ou tracées au pigment.

De Gustave Courbet représentant avec un réalisme troublant le sexe offert du modèle de son *Origine du monde* en 1866 à Valie Export exhibant son propre sexe dans la performance *Action Pants: Genital Panic* en 1968, c'est toute une histoire de l'art qui ne cesse de revenir sur le même motif.

Quarante ans plus tard, Carole Deltenre reproduit la forme métonymique de Valie Export en présentant des fragments pour mieux parler du tout, réactivant à l'occasion la même panique d'une partie du public. À son tour, elle ne se contente pas de "représentation" au sens pictural du terme. Elle prélève du réel, moule le sexe sur modèle vivant avec force détails des lèvres et du clitoris, produisant une série de "portraits" d'une nature bien singulière.

Sous une apparence frontale, quasi anatomique, l'artiste produit une œuvre qui se revendique à la fois légère et profondément tragique. *Corps diplomatique* est une réinterprétation du Komboloi, ce passe-temps traditionnel grec, réservé à l'usage exclusif des hommes, qui n'est pas sans rappeler la forme du chapelet. Objet de méditation, son propriétaire doit en caresser les perles en les faisant tourner entre ses doigts pour atteindre un état de béatitude spirituelle qui devient ici orgasmique ; l'artiste ayant, dans un geste blasphématoire, remplacé les perles par 33 clitoris en argent provenant d'autant de femmes. On dit les hommes avides de conquêtes, et l'artiste de leur donner l'occasion de passer de l'une à l'autre d'un simple geste de rotation. Comme souvent dans le travail de Carole Deltenre, derrière l'apparence séduisante se dissimulent pas mal d'autres réalités bien plus sombres, que ces pièces nous suggèrent avec force, rappelant au passage que sous couvert du plaisir des hommes, aujourd'hui encore, se perpétue la barbarie de l'excision. »

Adapté de « Genre : féminin », écrit par Christian Alandete pour une exposition itinérante intitulée *AKAJ (Also Known As Jewellery)*, organisée par La Garantie, une association pour la promotion du bijou, 2009-2010.

Christian Alandete est un curateur freelance basé à Paris. Il explore à travers ses projets la transdisciplinarité et l'expérimentation, au croisement de l'art contemporain, de la littérature et des arts appliqués.

« At first glance, one sees fine porcelain brooches framed by delicate gold lace or silver. What do they depict... is that a hilly landscape ? Are those forms animal, vegetal or mineral ? Wait a minute! If the eye lingers a bit to scrutinize the details, it becomes obvious that one is looking at – « Good Lord – a female sex organ ! ». Didn't anybody ever tell Carole Deltenre that one cannot expose genitalia in public without disturbing the peace?

Or that the female sex organ, sometimes referred to as « the origin of the world » is always supposed to be well concealed ? In this series of medallions, which draws on a long tradition of cameo-making, the artist does not stop at pictorial « representation » but makes castings from living models, yielding detailed portraits that are quite singular. This process of production involves the model as much as the artist and invites each woman to take the well-known feminist publication « Our Bodies, Ourselves » literally. Each woman must embrace her own sexuality before exhibiting it to the world. Taking the full frontal (anatomical) approach, Carole Deltenre has created works that are light-hearted yet profoundly tragic. They make a strong statement: the seductive appearance of the female body cannot conceal the darker realities that have marked its history. »

Adapted from « Genre : féminin » written by Christian Alandete for a traveling exhibition entitled *AKAJ (Also Known As Jewellery)*, organized by La Garantie, an association for the promotion of jewellery, 2009-2010.

## FERRAGE DES FEMMES

« L'informatrice fait une libre association avec la coutume de “ferrer le cochon” en lui perçant le nez avec l'alêne du cordonnier, pratiquée dans son village de l'Italie du Sud. J'ai consacré une partie de ma recherche à étudier la corrélation entre le ferrage des animaux, notamment les chevaux, et le “ferrage des femmes”. Je me suis interrogée à partir des données des enquêtes de Van Genep sur la Savoie. Dans cette région, le perçage et la pose des boucles d'oreilles se font au moment du mariage et s'appellent “ferrer la femme”. Ce rituel (qui existe ailleurs sous d'autres formes) et cette dénomination prennent sens si l'on examine les savoir-faire



et les pouvoirs du forgeron – qui peut être également orfèvre, comme le montre le cas de saint Éloi : il est celui qui refait les corps et se trouve par là même apte à “faire” les femmes qu’il fait passer, en les “ferrant”, de la nature sauvage à l’univers domestique. »

Patrizia Ciambelli , « La boucle et la marque », *Terrain*, n° 27, 1996, p. 115-130.

## CEINTURE → SOUS LA CEINTURE → CORPS

« Sur la plaque de cette boucle, composée d’une plaque de métal rectangulaire sur laquelle s’insère l’extrémité de la lanière de la ceinture, figure “un chevalier monté sur son destrier, la fine fleur de la chevalerie suivie de son page, s’approche d’une dame debout dont le bras se tend pour toucher le sien. La boucle proprement dite montre le chevalier agenouillé devant sa dame, qui de nouveau lève la main pour lui parler. L’iconographie de la rencontre et l’hommage des deux amants résumant le lien et la réunion des deux extrémités de la ceinture, l’extrémité active masculine, se dirigeant vers son propre centre à sa droite (porté sur la taille), mais sa dame debout à l’endroit où l’extrémité en cuir sera pénétrée par l’ardillon en est la partie fixe, immobile. Donc, bien que cette ceinture figure l’attachement de l’amant à sa dame, elle épinglait littéralement sa dame en tant qu’objet – à lui et non l’inverse lorsqu’elle était de sa taille”. »



Boucle de ceinture, vers 1200, Stockholm, argent doré, 9,5 x 5cm, Musée des Antiquités nationales, Stockholm



Ceinture féminine, Italie, XIV<sup>e</sup> siècle  
Argent doré, émaux translucides  
236,5 x 2,9 x 6 cm  
Cleveland Museum of Art

De nombreuses ceintures évoquent la division du corps humain : la notion d’être pensant au-dessus de la ceinture et le désir bestial qui l’anime, ce qu’on appelait – par euphémisme – “au-dessous de la ceinture”. *Le Traité de l’amour courtois* d’André Le Chapelain [...] comprend un long argument érudit quant aux mérites relatifs de la “partie supérieure” et la “partie inférieure” du corps féminin. [...]



On connaît nombre de ceintures de dame datant de l'époque gothique qui jouent sur cette division horizontale du corps, en représentant des hybrides (mi-humain, mi-animal), notamment une ceinture en émail conservée au musée de Baden-Baden, composée de monstres masculins et féminins, semi-humains, qui se rejoignent autour de la taille.

L'exemple de Cleveland, de plus de deux mètres de long, de vingt et une minuscules quadrilobes d'émail translucide. La longueur est calculée de manière que son extrémité tombe sur l'ourlet du vêtement. La boucle a la forme d'une femme jouant du tambour, les motifs gravés et émaillés sont disposés de façon à apparaître toujours verticaux lorsque la ceinture était portée. Des hommes semi-bestiaux (non des femmes), gravés sur le revers, étaient dissimulés contre le corps de la femme lorsque la ceinture tombait vers le sol. Sur les derniers segments de la ceinture proprement dite figurent deux scènes : sur la première, le soupirant semble fort éloigné de sa dame, mais sur le dernier il parvient à l'étreindre. Si, comme Marcel Maus l'a soutenu dans son étude anthropologique, *Essai sur le don*, le don rituel est "toujours possédé par l'esprit de son donateur", le fait d'offrir un tel objet à une dame supposait des relations extrêmement intimes, aussi intimes que celles de l'homme qui étreint ici sa propre possession. »

Michael Camille, *L'Art de l'amour au Moyen Âge. Objet et sujet du désir*, Köln, Könenmann, 2000, p. 61-63.

## ALBRECHT DÜRER (1471-1528) → UNTER DER HAUBE



Albrecht Dürer  
*Paumbartner Altar* (détail), *Geburt Christi*  
 (panneau central), Lindenholz  
 155 x 126 cm  
 Alte Pinakothek, Munich

Les donateurs sont dessinés en bas à droite sur le tableau. Les femmes mariées portent des coiffes → Coiffe de couleur blanche pour cacher les cheveux.

## FAMILLE ROYALE SUÉDOISE → UNTER DER HAUBE



Le roi Carl XVI et la reine Silvia (à droite) entourés de leurs enfants le 6 juin 2013, jour de la fête nationale suédoise. Au premier rang, le prince Daniel, époux de l'héritière du trône Victoria, à son côté avec sa fille Estelle. Au deuxième rang, Chris O'Neil et sa femme la Princesse Madeleine et le Prince Carl Philip.  
*M, le magazine du Monde, 14 février 2014*

On constate que les hommes portent un costume sobre mais il est important de remarquer que les femmes sont « coiffées », donc → « sous la coiffe », comme il convient pour les femmes mariées, et habillées en costume traditionnel. Ce, pour tous les membres féminins de la famille royale. → en vêtement de paysannes → mais ici se pose la question de la région. Je suppose que même en Suède les costumes varient selon les régions

## UNTER DER HAUBE → SOUS LA COIFFE

Umgangssprachlich : jemanden unter die Haube bringen: eine Frau verheiraten.

Unter die Haube bringen bezieht sich auf die Zeit im Mittelalter und der Frühen Neu-

zeit, als die Frauen ab ihrer Hochzeit ihr Haar flechten und unter der Haube verstecken mussten. Nur ledigen Mädchen war es erlaubt, ihr Haar offen zu tragen. Auch bei den Römern erkannte man verheiratete Frauen am verborgenen Haar.

[http://www.dwds.de/...](http://www.dwds.de/)

## BIJOU DE FEMME → KLEDERDRACHT MUSEUM | DUTCH COSTUME MUSEUM HERENGRACHT 427 AMSTERDAM, PAYS-BAS



« Œillères pour animaux » est la première chose à laquelle j'ai pensé lorsque j'ai enfin vu l'image de ce bijou. J'en avais entendu parler pour la première fois par Willem, étudiant néerlandais, à Pforzheim en 1978. Je suis tombée par hasard sur des croquis dans un livre – dont j'ai oublié le titre entre-temps –, avant de recevoir des images par Marine. Il semblerait que ces bijoux étaient encore plus inclinés vers l'avant, placés comme des œillères. Au fil du temps, les pièces se sont ouvertes pour se trouver comme aujourd'hui placées davantage sur les côtés, comme deux miroirs au-dessus des yeux. Ces œillères sont souvent très décorées sur l'arrière, ce qui est invisible sur l'image. Il existe des variantes ressemblant à des spirales ou à des trèfles, parfois richement décorés. Bien sûr, la coiffe fait partie de la panoplie des paysannes.



<http://hetklederdrachtmuseum.nl/en/the-museum/>

**SPORTIVES : UN COMBAT → IMAGE →  
FÉMINISATION → BIJOU → ACCESSOIRE  
→ MAKE-UP**

#### À ÉCOUTER

- France Inter, *Interception*, 10 juillet 2016, Philippe Baronnaud, Pascal Dervieux, Vanessa Descouraux.

#### À VOIR

- **Monika Brugger, *Héritage*, bois d'acajou, fer**

#### À LIRE

- **Monika Brugger, *Le corps, territoire d'investigation*, texte d'étude et de recherche**
- **Monika Brugger, *Frauenbild(er), eine Diplomrede*, texte d'étude**
- **Friedrich Schiller, *Würde der Frauen*, poème**

#### BIBLIOGRAPHIE

- Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998
- Mona Chollet, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, Zones, 2012
- Patrizia Ciambelli, « La boucle et la marque », *Terrain*, n° 27, 1996, p. 115-130
- Marlène Albert-Llorca, « L'instant et l'éternité. Les bijoux dans la vie des femmes », *Terrain*, n° 29, 1997, p. 69-82. <http://terrain.revues.org/3230>
- Claudine Cohen, *La Femme des origines. Images de la femme dans la préhistoire occidentale*, Paris, Herscher, 2003

- Nathaniel Hawthorne, *La Lettre écarlate* (1850), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1977
- Elisabeth G. Sledziwski, « Le bijou, index du sujet sexué », dans *Corps & Objet*, Paris, Le Manuscrit, 2004
- Jacques Souilhou, *Le Livre de l'ornement et de la guerre*, Parenthèses, coll. « Eupalinos », 2003
- Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, t. I et II, Paris, Gallimard, 1949
- Tanizaki Junichiro, *Éloge de l'ombre*, Publications orientalistes de France, 1977
- Adolf Loos, *Ornement et crime* (1908), Paris, Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2003
- Guy de Maupassant, *La Parure*, 1884
- Desmond Morris, *La Femme nue*, Paris, Calman-Lévy, 2005
- Dominique Paquet, *Une histoire de la beauté. Miroir, mon beau miroir*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1997
- Luc Renaut, « *Die Tradition der weiblichen Tätowierung seit dem Altertum : Schönheit, Liebesspiel und soziale Wertschätzung* », (« Le tatouage féminin dans les sociétés anciennes et traditionnelles. Beauté, sexualité et valeurs sociales »), in *Der schönen Körpe, Mode und Kosmetik als Topos der Kulturwissenschaften*, Annette Geiger (HG), Köln, Böhlau Verlag, 2008
- Jean-Paul Roux, *La Femme dans l'histoire et les mythes*, Paris, Fayard, 2004
- Gottfried Semper, *Über die Formelle Gesetzmässigkeit des Schmucks und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*, Monatsschrift des wissenschaftlichen Vereins in Zürich Heft 3, Akademische Vorträge 1, Zürich, Meyer & Zeller, 1856
- Georg Simmel, « Psychologie de la parure », dans *La Parure et autres essais*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1998
- Georges Vigarello, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2004
- Virginia Woolf, *La Soirée de Mrs Dalloway*, Paris, Les Al-lusifs, 2014
- Virginia Woolf, *Une chambre à soi* (1929), Paris, 10/18, 2001
- Christine Mennesson, « Les sportives professionnelles : travail du corps et division sexuée du travail », 2007. <https://www.cairn.info/revue>.

MARIE-ODILE BIET → LA FRANÇAISE,  
LE MEILLEUR « PRODUIT D'APPEL »  
HEXAGONAL → METROPOLITAN



**EN** PUBLISHED HERE LAST September, *You're So French!* is our ultimate style guide, combing through the secrets and subtleties of French elegance. Already translated into English, German and Spanish, it will soon be available in Brazil, China and Japan. Ah, *la Française!* And her finest incarnation, *la Parisienne!* Inès de La Fressange, paragon of the breed, had already devoted a short, best-selling guide to the subject. The photographer Baudouin, for his part, recently captured 75 *Parisiennes*, with portraits ranging from young girls to grannies, all of whom display great individual style. For French women do not blindly follow fashion, you understand; they play with clothing conventions. Excelling in the art of effortlessly combining cheap and high-end, vintage and new, masculine and feminine, they create their own style, a mix of intelligent chic and sex appeal, à la Jeanne Moreau or Catherine Deneuve in their heyday. The French women of today have Charlotte Gainsbourg's rock-chick look, Audrey Tautou's sharp wit, Léa Seydoux's natural charm and the impertinence of Marion Cotillard.

Cliché it may be, but it sells. Balenciaga's collaboration with Charlotte Gainsbourg, and Dior's with Cotillard, show how the luxury fashion houses deftly keep the dream alive. Icons of this decidedly unconventional French chic, such as the designers Isabel Marant and Vanessa Bruno, today enjoy a huge international following. Of course, in reality, few of us actually know how to look sexy in a little casual dress and bikers' boots. We rarely sport a stripy jumper with such panache as Françoise Sagan or Jeanne Moreau in *Jules and Jim*. We may even carry a few too many pounds, contrary to the claims of the huge bestseller *French Women Don't Get Fat*.

But shhh! Keep it to yourself! Let's not ruin *la Française*, a gold mine for writers and a linchpin of the tourism and fashion industries since Bardot. The real *Françaises* have no choice but to try to live up to a myth that is as cumbersome as it is flattering. But, as national destinies go, it could be worse.

*La Française, le meilleur « produit d'appel » hexagonal*

**FR** **YOU'RE SO FRENCH!** C'est le titre d'un épatant « manuel de style », sorti en septembre, qui décortique tous les secrets de la *French touch* en matière d'élégance. Ah, la Française ! Et son avatar ultime, « la Parisienne » ! Inès de La Fressange, parangon de l'espèce, lui avait déjà consacré un petit guide best-seller. Le photographe Baudouin, lui, vient de peindre 75 *Parisiennes*, de la pré-ado à la mamie, qui ont toutes une allure folle. Car la Française, voyez-vous, ne suit pas bêtement la mode et se joue des conventions vestimentaires. Experte à marier, sans effort apparent, le cher et le pas cher, le neuf et le vintage, le masculin et le féminin, elle crée son propre style, mix de cérébralité et de sex-appeal, comme Jeanne Moreau ou Catherine Deneuve en leur temps. Aujourd'hui, la Française a la dégaine rock d'une Charlotte Gainsbourg, le piquant d'une Audrey Tautou, le charme nature d'une Léa Seydoux, l'impertinence d'une Marion Cotillard.

Le cliché vaut ce qu'il vaut, mais il fait vendre. Comme Balenciaga avec Charlotte Gainsbourg, ou Dior avec Cotillard, l'industrie du luxe l'entretient habilement. Symboles du chic décalé « *so French* », des créatrices comme Isabel Marant ou Vanessa Bruno cartonnent aujourd'hui à l'international. Bien sûr, en vrai, on est assez peu nombreuses à savoir rester sexy avec une petite robe fluide et des boots de motarde. On porte rarement la marinière avec le panache de Françoise Sagan ou de Jeanne Moreau dans *Jules et Jim*. On a même parfois quelques kilos de trop, contrairement à ce qu'affirmait le best-seller anglo-saxon *French Women don't get fat*.

Chut ! Que ça reste entre nous. On ne déboulonne pas « La Française », vrai filon éditorial et pivot du tourisme et de la mode depuis Bardot. Les Françaises, elles, n'ont d'autre choix que d'essayer d'être à la hauteur d'un mythe aussi encombrant que flatteur. Comme destin national, il y a pire ...

# WAS IST DAS FÜR EIN FRAUENBILD...

Christian Friedrich Hebbel (1813-1863),  
deutscher Dramatiker und Lyriker.

*Was ist das für ein Frauenbild  
In dürftigen Gewand?  
Sie stützt ein Antlitz krank und mild,  
In eine weiße Hand.  
Sie sieht nach mir, wird rot und bleich,  
Lacht gellend auf und weint  
Und ist dem Regentropfen gleich,  
Durch den die Sonne scheint.  
Ach, jetzt versteh' ich ihren Schmerz,  
Und er betrübt mich sehr:  
Einst liebt ich dich, du armes Herz,  
Nun kannst' ich dich nicht mehr.  
Doch wer erkennt ein Blumenbeet,  
Das ihn im Lenz entzückt,  
Wenn zwischen Herbst und Winter spät  
Der Sturm die Stengel knickt!*

# Monika Brugger

## FRAUENBILD(ER)

*Diplomrede*, pour l'École nationale supérieure des arts décoratifs, Paris, juin 2016. Diplôme équivalent au grade de master.

Bonjour, merci de m'accueillir parmi vous.

Mon nom est Monika Brugger.

Je me suis adressée à l'école des arts décoratifs, et plus précisément à l'option design d'objet, dans le but d'obtenir la validation de mes acquis d'expérience, parce que la production du bijou s'inscrit, pour la majorité des personnes interrogées, dans une production d'objets et non dans une production d'œuvres d'art. Vous pouvez contester cette affirmation, mais concernant ma production il est clair qu'elle ne se situe pas dans ce que vous appelez les « métiers d'art », où souvent nous sommes rangés. Je fais un travail utilisant des notions exigées par le design et des notions empruntées au champ de l'art.

Je conçois que je suis peut-être assez loin de ce que vous enseignez ici, j'espère pourtant être au niveau des connaissances et des aptitudes exigées pour l'obtention de ce diplôme.

Je suis éloignée d'une approche généraliste de ce que vous considérez être le design d'objet, puisque je vous présente un travail de bijou. Je vous propose de regarder et d'écouter ce que je pense et réalise, en tant qu'orfèvre, dans le cadre d'une pratique polymorphe qui s'est emparée, depuis cinquante ans, des nouveaux territoires de la pensée et de la création contemporaine.

« Théoricienne » de la question de l'ornement corporel et de l'évolution du bijou en tant que discipline artistique à part entière se situant entre les champs de l'art et du design, je suis, depuis 2007, enseignante responsable de POP, l'atelier bijou de l'Ensa Limoges.

Mon travail théorique s'appuie depuis toujours sur une pratique personnelle ; c'est en « faisant » que j'ai commencé à étudier les questions théoriques autour d'une pratique de niche qui est celle du bijou contemporain. Je donne des cours sur l'histoire du bijou contemporain, ou bijou d'auteur, depuis 1996. Pour mieux montrer la multiplicité du bijou contemporain et ses évolutions, il est important d'intégrer la question de la parure dans un ensemble de secteurs de création comme la mode, le luxe, le design et bien entendu l'art.

Dans le but de m'inscrire en tant que doctorante, j'ai soutenu une maîtrise à l'UFR Paris 1 Panthéon-Sorbonne avec Pierre-Damien Huyghe en 2005. C'est

également dans ce but que je suis candidate à la VAE, pour obtenir un master, donc un bac + 5. Faire une thèse, c'est pour moi poursuivre l'analyse d'une pratique et d'une discipline dans un contexte spécifique et me procurer l'aide d'outils supplémentaires. J'envisage de définir ma position dans la création contemporaine en relation avec les domaines de connaissance et d'analyse aussi bien de l'histoire propre au bijou, de la philosophie, de l'étymologie que de l'anthropologie.

Je vous présente le travail d'une orfèvre ou, « pour utiliser un mot à la mode dans le design, d'une autoproductrice<sup>1</sup> ».

Dans la dénomination « orfèvre » résonne le mot *Goldschmied* – écho à l'origine lointaine d'un métier et à mes origines. Cette dénomination définit ma pratique avec plus de souplesse et moins de préjugés. Elle évoque la porosité des frontières qui permet aujourd'hui une nouvelle perception de cette pratique historiquement rattachée aux arts décoratifs, et plus communément aux métiers d'art. Elle est certainement issue d'un savoir-faire autant que d'une « culture d'atelier ».

Parler du bijou est, me semble-t-il, toujours un exercice délicat.

Le bijou n'est pas une chose monolithique. Il fonctionne autour de segments bien définis allant du bijou bricolé<sup>2</sup> par les enfants pour la fête des Mères au joyau de la haute joaillerie. Ces segments s'établissent autour de références esthétiques, matérielles et techniques.

Les parures, comme tous les artefacts et autres objets techniques – allant du vêtement à l'ordinateur portable –, sont des éléments qui construisent et permettent la lecture du corps social. Le bijou est l'un d'eux – « un détail, un rien<sup>3</sup> », pour citer Roland Barthes.

Sa lecture dépend de l'angle de vue, de l'endroit où l'on se place, spectateur ou porteur, et cela a été parfaitement analysé en 1906 par Georg Simmel, dans *Philosophie des Schmuck*, ouvrage toujours très actuel excepté concernant son analyse sur la « personnalité du bijou ». La parure permettant un « être ensemble » dans le paraître, donc une construction de l'individu dans la communauté basée sur l'imitation, pour Simmel, le bijou ne peut donc avoir une essence personnelle. Il doit s'inscrire dans un général, dans ce qu'il appelle un « style ».

Et c'est bien là que la production que je défends s'installe dans une rupture :

---

1 <http://calenda.org/205093>  
<http://next.liberation.fr/design/2014/04/18/...>

2 Le collier de nouilles.

3 Voir Roland Barthes, « Des joyaux aux bijoux », *Jardin des arts*, n° 77, avril 1961, repris dans *Diamant*, n° 36, déc. 1961, ou voir l'extrait dans « *B comme bijou* » de mon travail.



cette production n'est plus liée à un style, mais est au contraire issue de cette « essence personnelle ». Il s'agit donc de proposer des « objets » issus d'une problématique de recherche personnelle, où les différentes formes et réponses évoluent au cours d'expérimentations et de mises à l'épreuve sur un plan conceptuel et poétique.

Je vous présente quatre pièces, intitulées *Frauenbild(er)*, portrait(s) d'une femme. Ils sont ce que me semble être aujourd'hui le parfait reflet de ce qui me préoccupe dans la question de la parure et du bijou.

Dans mon travail, et je le redis, je parle bien du bijou « petit objet ouvragé et précieux ». C'est dans ce champ que je l'inscris, et c'est à partir de cet énoncé qu'il faut le comprendre. Quelles que soient les formes que je choisis – bijou, photographie, broderie, vêtement ou livre –, c'est de ce petit objet, ouvragé et précieux, duquel – en même temps que je m'y réfère – je me détache.

Mon travail d'orfèvre est contextualisé à travers l'apprentissage d'une langue et d'une culture. Mes éléments de travail sont l'idée, la catégorie, la tradition du langage, pour citer Pierre-Damien Huyghe, qui a le mieux compris et défini cet aspect de mon fonctionnement<sup>4</sup>.

Utiliser les mots, d'une langue à l'autre, n'est ni anodin ni neutre, cela peut aussi s'appuyer sur des lapsus ou des erreurs de compréhension. Comprendre les mots à travers leurs définitions dans les dictionnaires est une manière de les appréhender, et surtout de les utiliser des façons les plus diverses. Chaque mot ouvre des horizons linguistiques, évoque des références et des images en relation à des époques ou ancrés dans des milieux. Chaque mot permet d'évoquer des références issues de connaissances multiples ou de sa propre fantaisie. Les mots sont liés à des sensibilités personnelles, à la capacité de recevoir et de mettre en question ses propres perceptions. Les mots permettent la lecture du monde réel ou imaginaire et les idées, plus que l'approche technique, me permettent de faire des formes construisant des sens et des questionnements.

Les travaux montrés sont des pièces faites pour être portées. Ceci est d'une importance première et c'est dans ce sens qu'ils se rapprochent du design et donc d'un usage réel, d'une fonction concrète pour les vêtements et d'une fonction « symbolique », entre guillemets, pour les bijoux.

La présentation des pièces n'est à aucun moment une opération performatrice, mais une façon d'augmenter la lecture des objets.

---

<sup>4</sup> « La bague et le dé », dans Monika Brugger, *Heimat*, Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2009.



*Frauenbild(er)*  
Impressions jet d'encre sans cadre  
Dimensions variables

## *Frauenbild(er)*

Quatre bijoux, trois images.

Un écrin en référence au médaillon.

Une narration, les portraits d'une femme imaginaire.

Des scénarii pour des lectures.

*Inséparable* : une définition brodée sur un corsage, en écho aux mots imprimés. En écho à mes premières broches qui avaient un accrochage particulier et qui se fixaient au vêtement à l'aide d'un anneau de caoutchouc. Une broche qui n'avait donc plus les éléments techniques nécessaires à l'identification de sa typologie. Broder le concept du dictionnaire est devenu une réalité matérielle. Une investigation d'étymologiste, inévitable référence à Joseph Kosuth, un travail conceptuel avec la technique la plus appliquée, voire la plus désuète, cantonnée au rang d'artisanat et de pratique « féminine<sup>5</sup> ». Même si depuis les années 1970-1980 on peut constater un intérêt renouvelé, voire une fascination pour ces techniques (aussi bien dans le design que dans l'art), remplacer la broche par sa définition brodée est une manière d'« incarner » toutes les broches par leur absence. Un paradoxe certainement. Aimer *Le Petit Robert* plus que le *Larousse* a été et est toujours une chance.

Si j'ai choisi cette technique et si j'utilise un langage proprement féminin en écho à des temps passés où il nous fallait apprendre l'alphabet en brodant sur ce qui était appelé la « marquette<sup>6</sup> », c'est pour construire un regard critique en écho à ce que disait J.-J. Rousseau dans *Émile ou De l'éducation* (p. 479) :

« Presque toutes les filles apprennent avec répugnance à lire et à écrire ; mais quant à tenir l'aiguille, c'est ce qu'elles apprennent toujours volontiers. Elles s'imaginent d'être grandes et songent avec plaisir que ces talents pourront un jour leur servir à se parer. »

Et même si cette phrase n'est certainement plus représentative de nos éducations, même si la citer est peut-être aussi désuet que le travail de la broderie lui-même, elle énonce toujours un constat : le bijou est une affaire de femme

---

<sup>5</sup> Sonia Recasens, *De l'art de tisser des liens. Quand les femmes révolutionnent les arts textiles*, <http://archive.is/c1xgA>.

<sup>6</sup> « Petit alphabet en point de croix rouge sur blanc que confectionnaient, jusqu'au milieu du siècle dernier, les adolescentes françaises, en y ajoutant leur nom, leur âge, quelques maximes et parfois des figures [...], relation symbolique de cet ouvrage avec le marquage de leur identité et leur véritable entrée dans la vie féminine. » Yvonne Verdier, *Façon de dire façon de faire*, p. 178, 186-187. En relation avec les marquettes, voir également la suite page 188 : « “Voir”, on s'en souvient, désigne à Minot les règles, mais “voir”, c'est voir “la marque”, car “marquer”, c'est aussi métaphoriquement avoir ses règles. [Cela renvoie] au sang de la défloration, comme le laisse présumer l'emploi du terme “marquetée” en droit féodal : le “droit de marquette”, mieux connu sous le nom de “droit de cuissage”. »

et s'orner serait inhérent à la nature même des femmes, comme le dit une référence certainement trop ancienne elle aussi, Gottfried Semper, dans une conférence intitulée : *Schmuck und dessen Bedeutung als Kunstsymbol (Le bijou et son importance en tant que symbole dans l'art)* en 1856.

Mais retenons un aspect, le temps pour développer davantage nous manquant : le bijou est comme tous les éléments de la parure vestimentaire, marqueurs de passage toujours d'actualité quand il s'agit de poser la question de la sexualisation du corps de l'enfant.

*Inséparable* renvoie comme beaucoup de mes pièces à ma manière de travailler et permet toujours une lecture polysémique. Une affaire de femme, encore. Un ustensile qui a servi de point de départ pour les deux autres pièces. Ou plutôt une bague qui était perçue, malgré moi, comme une sorte de dé à coudre. Un ustensile qui renvoie aux tâches dites « domestiques » telles que la broderie, la couture<sup>7</sup>, et qui n'a pas tout à fait fait le prestige de l'outil ; un ustensile qui renvoie à l'intimité de la maison<sup>8</sup>.

Le dé à coudre se porte au bout du majeur. Le doigt le plus long de la main, au *Mittelfinger* – le doigt du milieu –, doigt d'honneur, doigt du mauvais geste. Ces empreintes digitales, des empreintes prises à l'aide de cire, des bouts de doigts parfaitement ajustés, sont tout à la fois une signature et un original.

Ce geste, la prise d'empreinte, consiste selon Georges Didi-Huberman à « émettre une hypothèse technique, pour voir ce que cela donne, tout simplement ». Et cette prise d'empreinte n'était pas forcément « une surprise, ou une attente surpassée », mais ouvrait la possibilité de nouvelles investigations.

Ces empreintes, celles des majeurs, sont devenues cuillers, gobelets, bagues et alliances et médailles. Des roberts et des fascinums, ex-voto ou talismans, des médailles du mérite à venir, des réponses à des articles de presse de 2010 sur la surenchère de médailles distribuées par M. le président de la République de l'époque. Des *Attributs gothiques*<sup>9</sup>, provocations et/ou nouveaux at-

---

<sup>7</sup> Dans son ouvrage *Bodies Matter* (1993), la philosophe Judith Butler rappelle comment, depuis Aristote, le féminin est lié à la matière en référence à sa fonction génitrice. C'est donc sans surprise que, lorsqu'à la Renaissance on interdit aux femmes de travailler dans les ateliers des peintres – forcément masculins –, on les renvoya aux tâches dites « domestiques » comme la broderie, la couture, la tapisserie... afin de parfaire leur éducation de « femmes d'intérieur ». Voir aussi Françoise Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*

<sup>8</sup> « Chez les Grecs, l'une des qualités essentielles de la femme, outre la tempérance, était l'adresse aux travaux de tissage. Aucune femme ne devait se risquer à quitter son panier à laine, son miroir ou sa quenouille sous peine de se voir renvoyer, comme Pénélope, dans ses pénates : "Rentre au logis, occupe-toi de tes travaux, de ton métier, de ta quenouille [...]. La parole est l'affaire des hommes." » Une réalité toujours d'actualité si l'on regarde les jouets pour jeunes filles proposés dans les catalogues de Noël.

<sup>9</sup> Voir image de « Gothic Attributs ».

tributs sous forme de médailles des roberts et de fascinum. La photographie propose une lecture du couple, utilisé à outrance dans le système de la mode – mère et fille ou homme et femme, ou encore femme et femme, etc.

Mais je me pose aujourd'hui encore la question de savoir si j'ai fabriqué ces pièces pour pouvoir enfin réaliser cette photographie en référence à la peinture de 1930 *American gothic*, de Grant Wood. La jeune fille de la première pièce est devenue une épouse !

La broche a besoin du vêtement pour être portée. C'est le seul bijou ayant une fonction qui ne soit pas uniquement symbolique, mais également pratique.

En partant du principe qu'un bijou est toujours porté pour s'harmoniser avec un ensemble, qu'il s'oppose à la fluidité du tissu et que ce détail, ce rien fait de lui un objet signant une volonté de composition pour mettre en relief une excellence non par une démonstration directe de puissance, mais par quelque chose qui contraint l'autre à regarder<sup>10</sup>, en mettant côte à côte, ou même en superposant des références parfaitement évidentes, comme la forme si parfaite des empreintes évoquées, et en prenant pour support d'accrochage un tissu connecté à l'idéal de la femme française d'un temps révolu, un passé collectif est suggéré.

Cette pièce intitulée *Most excellent* (l'équivalent britannique de la Légion d'honneur) est composée d'une robe en vichy et d'une broche. Les plus parfaites des empreintes digitales ; les plus parfaits des roberts. Un bijou qui s'harmonise à son support aussi bien par sa forme que par sa symbolique, bien que la robe ressemble davantage à une blouse de la fermière des années 1950-1960 qu'à celle de la fermière reine ou à celle de Jacques Esterel portée par Brigitte Bardot, qui à son époque avait défié le star-system et les conventions avec sa robe de mariée.

En utilisant le vêtement comme un des éléments constructifs de mon travail, je mets en question un ensemble de paramètres. Avoir recours à la fabrication de robes aux patrons bien définis me permet de créer un ensemble cohérent et de contredire de nouveau Georg Simmel. Le vêtement n'a pas le même temps d'existence qu'un bijou. Non qu'il se démode plus vite, mais son usure est plus rapide que celle des bijoux. Par là je fais une incursion dans le champ de l'art, où il est nécessaire de définir pour le public ou le propriétaire la position de la pièce. Dois-je la porter ou non ? À quel moment définis-je qu'elle est au-delà d'un simple habit ? Et, bien entendu, le fait de donner des titres aux pièces (un classique dans les défilés de mode me direz-vous) ou de dire

---

<sup>10</sup> Georg Simmel, « Psychologie de la parure », dans *La parure et autres essais*, Paris, éd. La Maison des sciences de l'homme, p. 79.

qu'elles sont uniques ou tirées à plusieurs exemplaires induit de ma part l'envie de leur donner le statut d'« œuvre », ou du moins l'idée qu'elles peuvent prendre place dans une « collection » et survivre au-delà du temps de leur usage en tant qu'habit. Mais c'est avant tout une « investigation d'étymologiste » dans la langue allemande, où « se bijouter dans un vêtement » est à l'origine du mot *Schmuck*, donc du mot « bijou » autant que du mot « parure » dans la langue française.

Une dernière pièce, construite comme un « médaillon » et issue d'une série de pièces intitulée *Les Bijoux de Pauline F*<sup>11</sup>.

Si nous avons évoqué le bijou en tant qu'indicateur social autant qu'objet fabriqué et impliquant des choix techniques et esthétiques, il est aussi un objet sentimental, un objet de souvenir, héritage de filiation matrilinéaire.

Ici, il est enfermé, protégé, conservé dans un écrin, souvenir d'un passé imaginaire, bijou de famille sans famille réelle ; il construit en quelque sorte un héritage.

Cette série de boucles d'oreilles, photographiées en lointain écho au tableau de Johannes Vermeer et réalisées à partir de dés à coudre, présente des bijoux utilisant un langage que je qualifierais de « folklorique », voire de « populaire ».

Elles semblent avoir été fabriquées en dehors du temps, avec ce qui était disponible, sans lien avec la modernité ni perception de ce que pourrait être le bijou contemporain ou classique, et sans rapport avec l'image de la femme telle qu'on la perçoit aujourd'hui. Clin d'œil aux bijoux du XIX<sup>e</sup> siècle anglais, ce sont des boucles d'oreilles inspirées de la nature, avec des matériaux incongrus et un imaginaire assez décalé.

C'est à travers les boucles d'oreilles, objets de consommation et bijoux de femme par excellence, que j'exprime ce que le bijou doit ou peut contenir pour moi. Une petite pointe d'humour, un brin d'ironie ; distiller un peu de dérision. Faire écho – par un drôle de ricochet –, à notre course à la beauté, à notre soumission aux règles, aux multiples diktats des modes. Pour cette raison, je dirais que se parer d'ustensiles, même remplis de pierres fines, c'est défier les conventions quant aux esthétiques en place.

Il est facile de les faire, peut-être plus difficile est de les porter !

Merci à vous.

---

<sup>11</sup> Aller voir image de « Conversation avec Pauline F ».



*Un dé !*  
Boucle d'oreille



*Héritage*

Bois d'acajou, fer  
70 x 35 x 17,5 cm





### *Héritage (détails)*

#### *Mémoire*

Livre numéroté 0  
Livre, 13,9 x 14,4 x 1 cm

#### *Larme*

Broche (détail vu de dos)  
Argent, alliance transformée en  
1987 par Erika Brugger  
h. 2,58 cm

#### *Souvenir*

Argent, photographie sur porce-  
laine  
ø 2 cm



*Héritage (détails)*

*Mémoire*  
Livres numérotés de 1 à 29  
Papier, carton, argent  
13,9 x 14,4 x 1 cm

Anneau à la taille de l'alliance  
d'Erika Brugger serti dans la 1<sup>re</sup> de  
couverture et de Roland Brugger  
serti dans la 4<sup>e</sup> de couverture

für Erika und Roland

a l l i a n c e

Anneaux d'alliance, ou elliptiquement (1611) Alliance, anneau nuptial, symbole de l'union.

Petit Robert 1  
dictionnaire de la langue française

1 9 7 7

Roland 2.4.76



Erika 2.4.76





*Héritage (détails)*

*Bijou de famille*

Broches numérotées de 1 à 4

Argent, nielle

2,4 x 3,5 cm



## FILLE

« I.- Être humain de sexe féminin (le subst. masc. correspondant est *garçon*). *École de(s) filles* ; *vêtements de filles* : [...]

b) [Avec une valeur caractérisante]

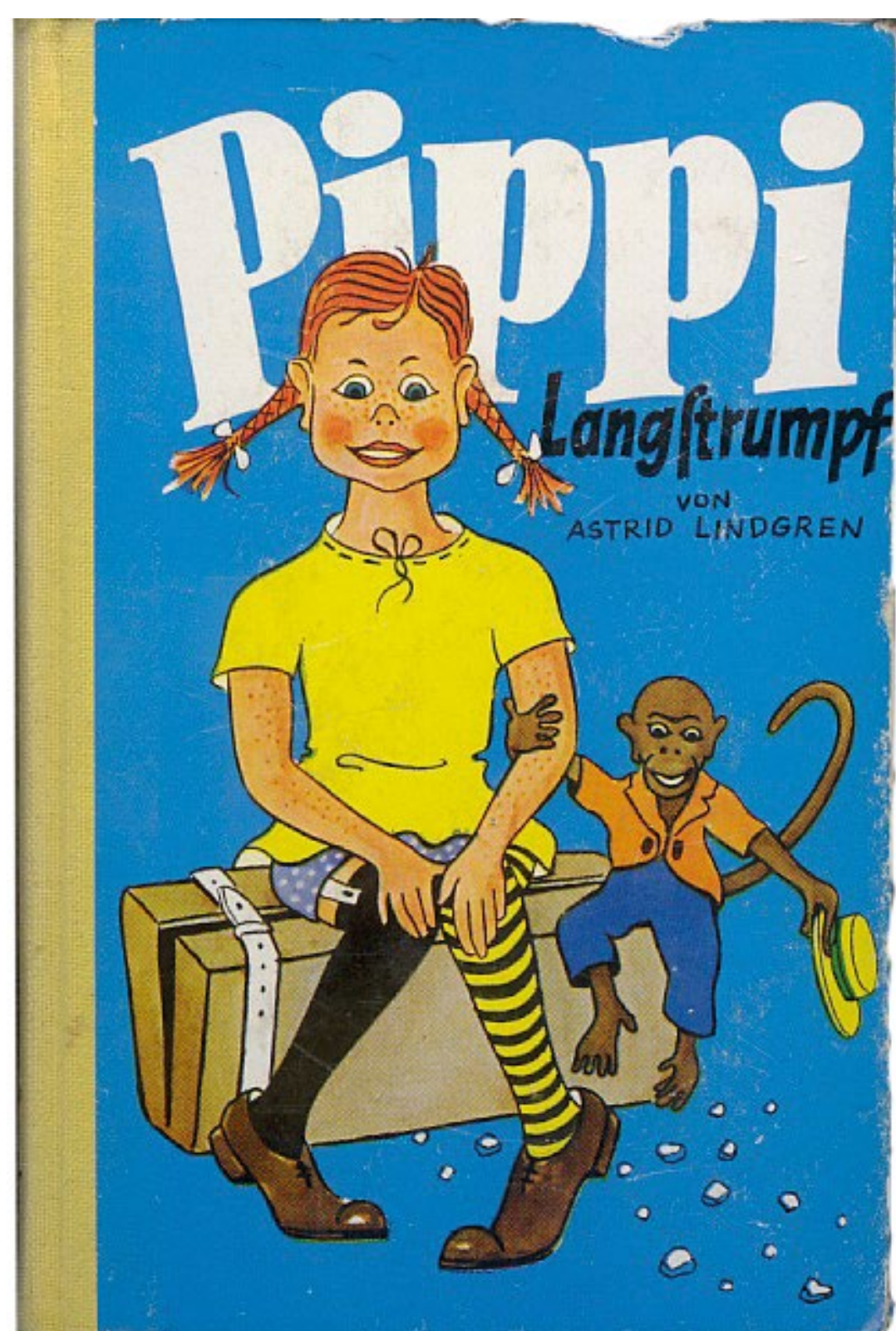
– Subst. + de fille. Qui a les caractéristiques d'une fille. *Cheveux, joues, manières de fille. Beau cavalier, Monmond, et qu'on s'arrache ! Clerc de notaire, une figure de fille et des cheveux noirs bouclés, comment voulez-vous qu'on résiste ?* (COLETTE, *Cl. école*, 1900, p. 307) : [...]

a) Jeune fille. [P. oppos. à *dame, jeune femme (mariée)* ; le masc. correspondant est *jeune homme*] [...]

◆ Nom de jeune fille. Patronyme d'une femme avant son mariage. »

<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/fille>

PIPPI LANGSTRUMPF → FIFI BRINDACIER



Pipi Langstrumpf  
Fifi Brindacier

<http://www.afds.tv/fifi-brindacier/> par Sarah Sepulchre, professeure à l'Université de Louvain (UCL), Belgique

BAGUE SENTIMENTALE → ROSEBUD  
→ XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE



Bijou de style néo-classique, 1785  
Or, émaux opaques peints  
Victoria & Albert Museum, Londres

« Le bouton de rose de cette bague anglaise avec l'inscription – *nip't in the bud* – est faite en souvenir d'un enfant mort à deux ans (en 1792). L'utilisation du bouton de rose est donc une allégorie de cet enfant mort avant d'avoir éclos. »

Clare Phillips, *Jewels and jewellery*, V&A Publishers, Londres, 2000, p. 67.

## À VOIR

- Monika Brugger, *Jeuje*, installation
- Monika Brugger, *Passage*, installation

ROXANE BOISSIÈRE → BUDS → MARGOT, COLETTE, CLAUDINE, MARIE-ANTOINETTE, 2014-2015

« Une série de tours de cou

D'abord l'idée du col, particulièrement du col Claudine, qui est surtout porté par les écolières et les femmes. Il est le stéréotype de la fille sage. J'ai voulu effacer cet aspect de l'objet de base en utilisant le fil de fer. Le bijou comme figé autour du cou l'emprisonne et efface cette image douce du col Claudine.

Ensuite, dans le si fameux *Air des Bijoux de Faust*, Gounod nous parle d'une métamorphose. Celle d'une vierge en séductrice. Ou plutôt d'une jeune fille qui jusqu'alors se jouait laide en femme sûre de sa beauté. "Métamorphose". Dès l'instant où la naïve en-

fant ouvre la cassette qu'un inconnu a placée chez elle, revêt les bijoux qu'elle renferme, et surtout, s'admire ainsi parée dans son miroir.

Au travers de ce collier, j'ai interprété cette métaphore de façon très directe. Effectivement, comme Marguerite découvrant son corps de femme en se parant, ce tour de cou dessine de façon graphique une poitrine sur la poitrine, en quelque sorte un redoublement. Ainsi, les formes féminines sont mises en exergue.



Roxane Boissière  
*Marie-Antoinette*, 2015  
Collier  
Fer, corail



Roxane Boissière  
*Claudine*, 2015  
Collier  
Fer

Dans ces deux projets, le bijou joue un rôle dans la transformation de l'enfant à la femme.

Dans le même temps, j'ai réalisé le collier *Marie-Antoinette*. Une réinterprétation du

ras du cou rouge porté lors de la Révolution française. Un collier qui dessine des gouttes rouges autour du cou, le dessin d'un destin. »

## FILS

→ NOTICE ÉTYMOLOGIQUE : FILLE

« Ce mot est issu du latin *filius* "enfant, fils" [...] dont le féminin est *filia* "fille", rattaché à une racine indo-européenne °dhē(i)- signifiant "téter" (→ **FEMME\***). »

*Le Petit Robert de la langue française*, 2016

## JOHN CARL FLÜGEL

VOIR

• Homme

## SIGMUND FREUD

« Le côté utilitaire de la beauté n'apparaît pas clairement ; on ne discerne pas qu'elle soit nécessaire à la civilisation, et celle-ci pourtant ne saurait s'en passer. C'est sur la beauté que la psychanalyse a le moins à nous dire. Un seul point semble certain, c'est que l'émotion esthétique dérive de la sphère des sensations sexuelles ; elle serait un exemple typique de tendance inhibée quant au but. Primitivement, la "beauté" et le "charme" sont des attributs de l'objet sexuel. »

Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* (1929), traduction de 1934.

<http://philosophie.ac-creteil.fr/IMG/...>

## BIBLIOGRAPHIE

- Sigmund Freud : *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften*. Mit einer Einleitung von Alfred Lorenzer und Bernard Görlich, Frankfurt am Main, Fischer/Taschenbuch, 1994
- Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres textes*, Paris, Gallimard, Folio, 2001



# G

---

GANT • HANDSCHUH • LUCAS CRANACH L'ANCIEN  
• MERET OPPENHEIM • MOUFLE • JOSEPH BEUYS •  
CAROLINE BROADHEAD • MONIKA BRUGGER

## GANT

« Étymol. et Hist.

1. a) Ca 1100 guant “pièce de l’habillement qui recouvre la main en épousant la forme de chaque doigt isolément” (Roland, éd. J. Bédier, 2664) ;

b) 1558 comme un gant “très bien ajusté” (B. Des Périers, *Œuvres françoises*, Nouv. récréations, 106 ds Quem. DDL t. 9) »

<http://www.cnrtl.fr/etymologie/gant> vu le 28/01/15.

## GANT

« ÉTYM. v. 1155 ; *guant* 1080 ◇ francique °want

1. Pièce de l’habillement qui s’adapte exactement à la main et la recouvre au moins jusqu’au poignet en épousant la forme de chaque doigt séparément. *Une paire de gants. [...] Gant laissant à nu les premières phalanges → mitaine. [...] “Les autres femmes mettent des gants pour se parer” (Gautier). → se ganter. “Le gant est à la main comme une seconde peau, comme une mue. Enfiler des gants, c’est enfiler l’image de sa main sur sa main” (J.-C. Bailly). Enlever, retirer ses gants. → se déganter.*

2. SPÉCIALEMENT Gant, moufle que l’on utilise pour protéger la main. *Gants de caoutchouc. Gant de cuisine, pour tenir des plats chauds. [...]*

◆ SPÉCIALEMENT *Gant de pelote basque. → chistéra. “Les lanières qui tiennent le gant de bois, d’osier et de cuir” (Loti). [...]*

◆ FIG. *Gant de Notre-Dame : campanule, digitale.*

3. Loc. *Être souple comme un gant : avoir un caractère docile, servile. [...]*

□ *Aller comme un gant à qqn : convenir parfaitement. [...]*

□ *Une main\* de fer dans un gant de velours.*

□ *Jeter le gant à qqn, le défier, le provoquer. Ramasser, relever le gant : accepter le combat, se disposer à la riposte.*

◆ FAM. *Prendre, mettre des gants : agir avec ménagement, précaution. »*

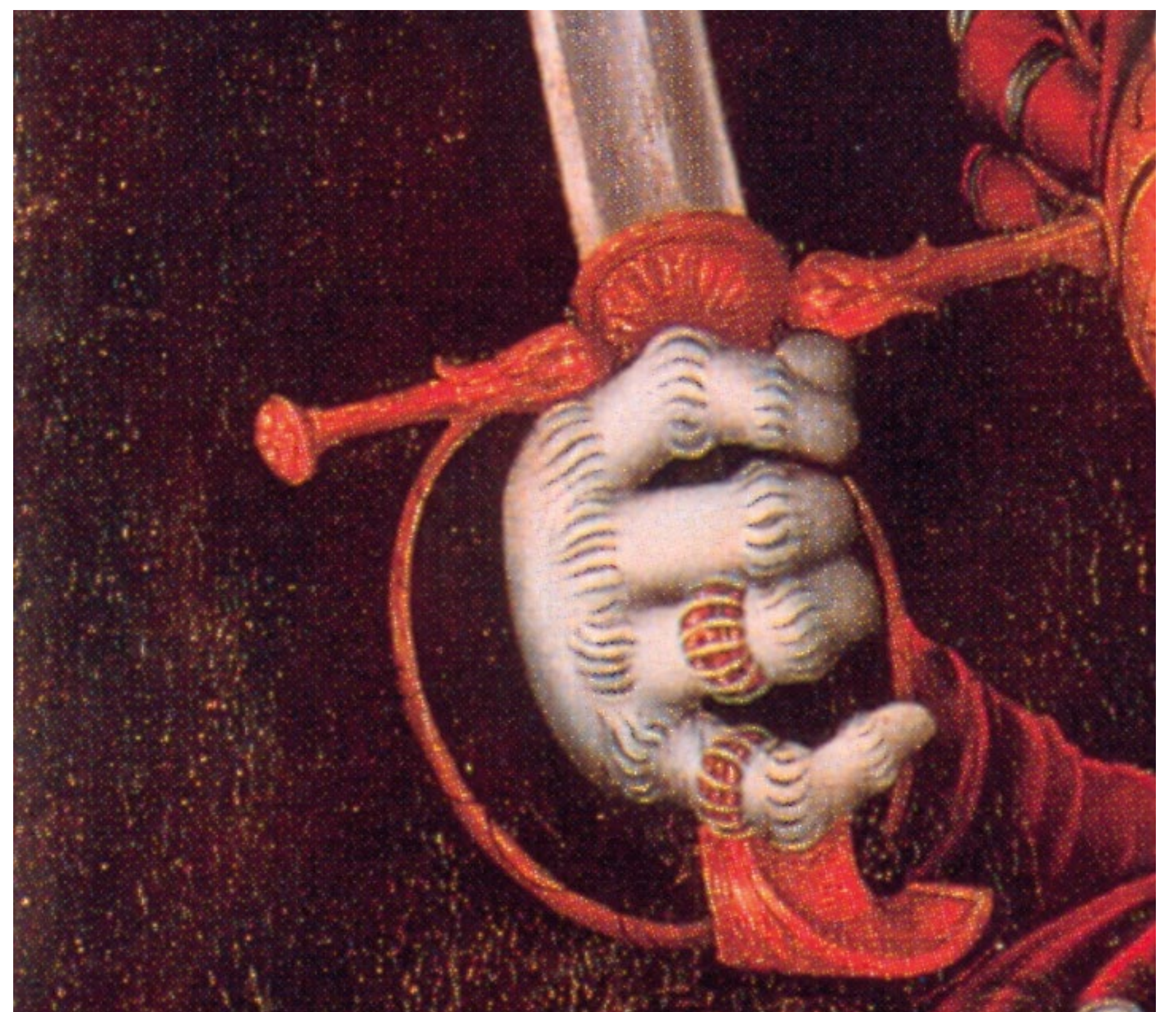
*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## HANDSCHUH

« vor allem im Mittelalter galt der Handschuh als Rechts-und Herrschaftsymbol und war so Zeichen für Gewalt oder Schutz, [...] Später wurde der Handschuh zum allgemeinen Symbol des hohen Standes, den das tragen von Fingerhandschuhen war lange nur Vorrecht des Adels. In diese Sinn komm der Handschuh in vielen Portraitdarstellungen bis in die Barockzeit vor. »

Hildegard Kretschmer, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart, Reclam Sachbuch, durchgesehene und aktualisierte Ausgabe, 2011, p. 178.

## LUCAS CRANACH L’ANCIEN → JUDITH ET LA TÊTE D’HOLOPHERNE



Lucas Cranach l’Ancien  
*Judith et la tête d’Holopherne* (détail), 1530  
Panneau de tilleul  
87 × 56 cm  
Kunsthistorisches Museum, Vienne

## MERET OPPENHEIM, 1985



Meret Oppenheim

*Gloves*, 1985

Daim de chèvre avec sérigraphie et cousu à la main, inclus dans le n° 4 de *Parkett*

21,3 x 9,3 cm

Éd. 150 / XII, signée et numérotée, *Main dans le gant*

Réalisant un design original de 1936 – l'année de la création de la fameuse « Tasse Fur-lined » –, le chic savamment désinvolte de ces gants met les mains du porteur à l'envers.

« Meret Oppenheim's abstruse, multi-leveled work sometimes stubbornly eludes facile interpretation; her virtuoso performance on many instruments at once has long left viewers at something of a loss. On a picture done early in 1933 she wrote the laconic statement: 'Well, then we'll live a little later. Only gradually, after the critic's stodgy demand for clear development and stylistic consistency had paled, yielding to a growing fascination for the unfettered approach of recent art, Meret Oppenheim has finally come into her own. »

Jacqueline Burckhardt, *Parkett*, n° 4, 1985.

## MOUFLE

« ÉTYM. v. 1220 ◇ latin médiéval *muffula*, probablement d'origine germanique → *mufle*

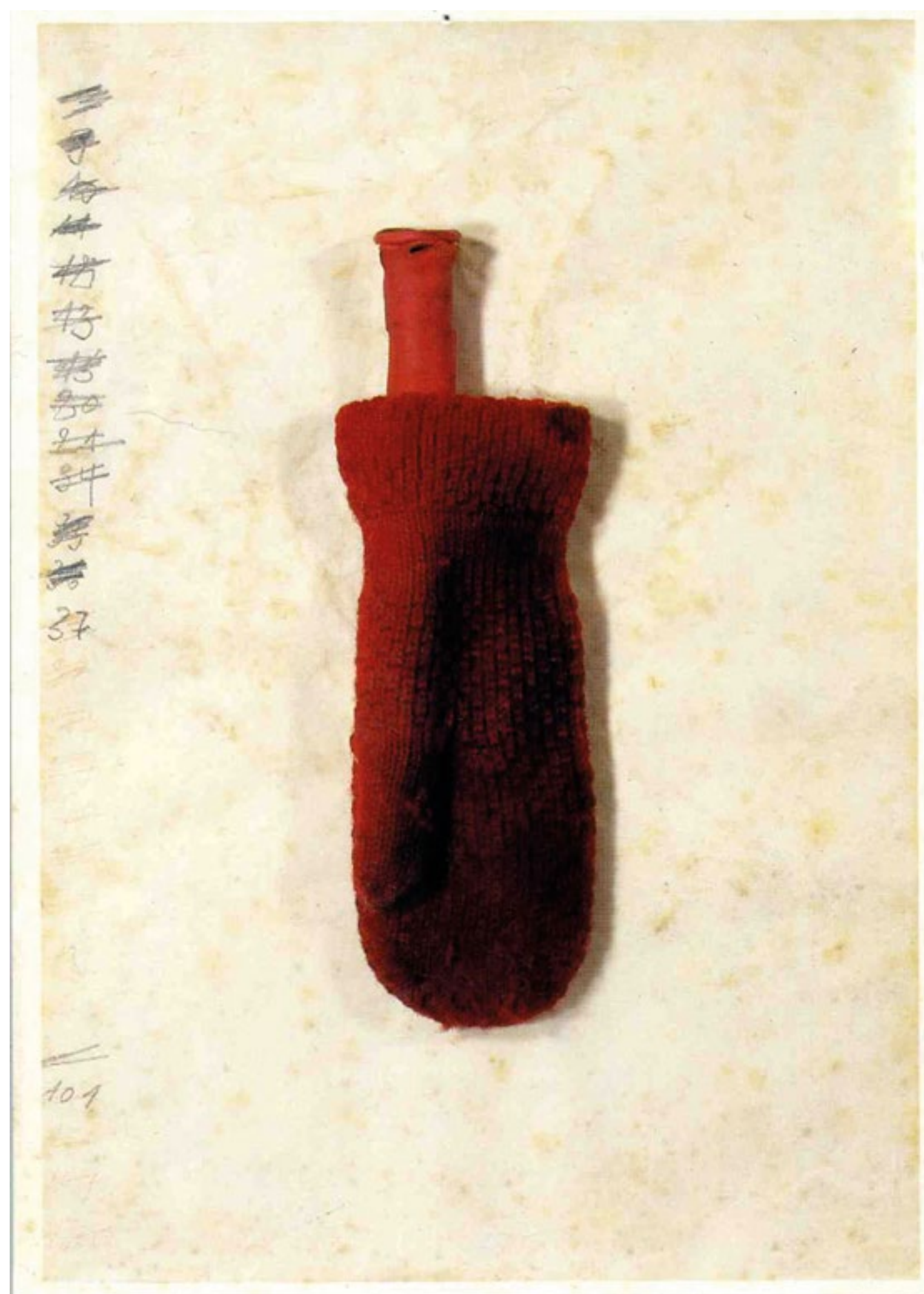
I. N. f. Courant Pièce de l'habillement qui couvre entièrement la main, sans séparation pour les doigts, sauf pour le pouce. → *gant*, RÉGIONAL *mitaine*. [...]

III. N. m. (1611 n. f.) Chim. Vase de terre permettant de soumettre un corps à l'action du feu sans que la flamme le touche.

◆ N. m. ou f. TECHNOL. Dans un four, Encinte réfractaire destinée à recevoir les pièces à cuire et à traiter. *Four à moufle pour la poterie, la porcelaine.* »

*Le Petit Robert de la langue française*, 2016

## JOSEPH BEUYS (1921-1986) → HAND, 1957



Joseph Beuys

*Hand*, 1957

Depositum der Emanuel Hoffmann-Stiftung  
Museum für Gegenwartskunst, Basel (CH)  
(carte postale)

## ENFANCE(S)



Monika Brugger  
*Enfance(s)*, 1999

Recherche de mise en scène pour les 7 paires. J'ai finalement décidé de les détricoter et de les retravailler, pour les installer à hauteur d'enfant, en souvenir de mon *Kindergarten* à Stuehlingen, en souvenir de mon enfance et de mes hivers allemands, mais aussi en souvenir des collants rouges tricotés par mon arrière-grand-mère, en pensant aux 7 nains et aux 7 vies des chats.

Une recherche entreprise suite à une première paire de moufle tricotée par ma mère en 1998.

La moufle *Enfance* fait écho en tant que photographie aux moufles *Enfance(s)*.

## DAMAGE CONTROL, 2012 → NATIONAL TAIPEI UNIVERSITY OF EDUCATION, DEPARTMENT OF ARTS AND DESIGN ART GALLERY



Monika Brugger  
*Enfance*, 1999

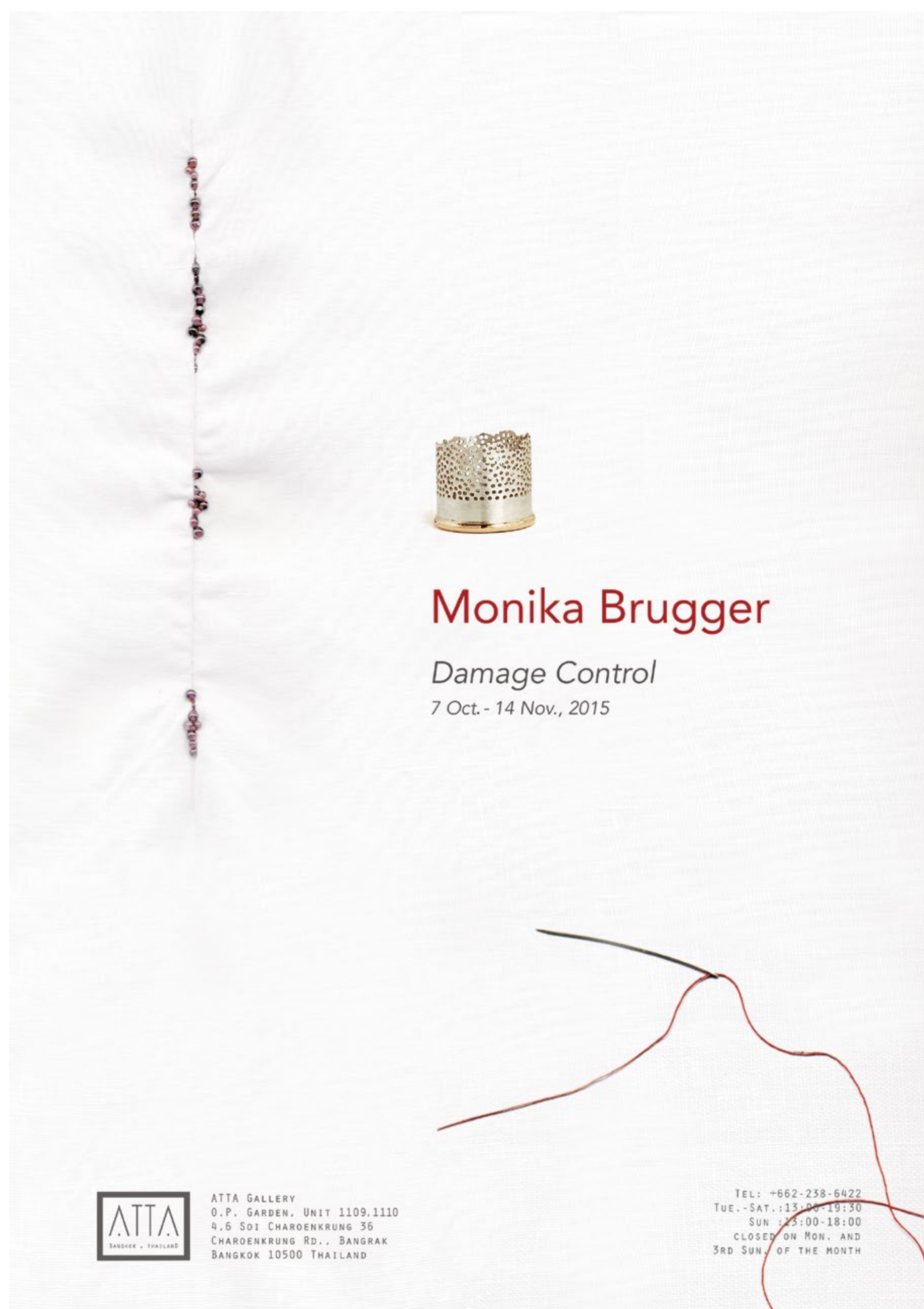
Installation

Laine, argent, acier

Moufles tricotées par ma mère et retravaillées



MONIKA BRUGGER → *DAMAGE CONTROL*  
→ EXPOSITION PERSONNELLE → ATTA  
GALLERY, BANGKOK, THAILAND → BY  
SUSAN CUMMINS → 2015



<https://artjewelryforum.org/node/7175>

**À VOIR**

- Monika Brugger, *Enfance*, photographie
- Monika Brugger, *Enfance(s)*, installation
- Monika Brugger, *Daphnée*, sculpture

# Caroline Broadhead

## DESTRUCTION CONTRÔLÉE

Texte publié dans Monika Brugger, *Heimat. Bijou, objets pour le corps, installations, 1992-2008*, Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2009.

Traduction de Geneviève Bégou

Le travail de Monika Brugger se décline sur un mouvement oscillatoire entre potentiel de dégâts et mesures nécessaires à leur prévention. Il renvoie à notre danse quotidienne et universelle de survie. Reflète de nos manières de protéger, de préserver notre personne, nos biens et nos souvenirs des petits dangers de la vie. Rappelle le temps qui sape les efforts.

Ses premières pièces en argent perforé posent une subtile harmonie entre plénitude et désintégration. Sur un fil tendu entre beauté et destruction, chaque broche joue la fragilité de son existence en équilibrant soustraction et maintien de la matière. Par simple perçage, mais poussé à l'extrême, avec une précision obsessionnelle et une merveilleuse délicatesse, Monika sabote un matériau solide jusqu'au point de (presque) désintégration, transforme l'opaque en transparence, le métal en textile. Et, au fur et à mesure que disparaît la matière, le travail de Monika s'enrichit.

Une photographie montre un vêtement après le retrait d'une de ces broches. Le tissu froissé en conserve encore le spectre. Effet direct d'une chose sur une autre. Sur le même thème, trois robes suspendues : chacune présente la trace accidentelle ou criminelle d'un bijou porté sur la poitrine. Désormais imaginées, les broches ont disparu, là aussi, mais en laissant une empreinte, brûlant ou décolorant la zone de contact. Au lieu de protéger, les robes elles-mêmes ont été endommagées, et les marques et les reprises sont une célébration de ce processus destructeur, de magnifiques bijoux.

Sur d'autres vêtements, d'infimes traces d'interventions, concentrées, attirent l'attention sur un éventuel écoulement de fluide corporel. De banales taches de sang ou de sueur, amoureusement brodées ou ornées de perles, confèrent au contact inévitable avec le corps, aux preuves habituellement indésirables du port du vêtement, un statut de symbole. Coutures et reprises sont généralement en fil rouge. La couleur rouge parcourt le travail de Monika comme une veine. Couleur du danger et du sang, blessure, tache gênante, intimité exposée au regard public.

« Il est étonnant de constater combien de souvenirs se construisent autour de choses passées inaperçues sur le moment », écrit Barbara Kingslover dans son roman *Animal Dreams*. Le travail de Monika Brugger ramène sans bruit au passé et vous le murmure à l'oreille. À qui appartiennent les souvenirs très personnels qu'il évoque ? À Monika ? Ou sont-ils miens ? Souvenirs intenses des gants de laine reliés par un cordon passé dans les manches de mon manteau ; des tiges de marguerites coupées avec l'ongle pour faire de somptueux colliers ; de la recherche des grappes de cerises doubles ou triples pour m'en faire des boucles d'oreilles avant mes sœurs. Éléments d'une enfance heureuse, mais au sentiment de sécurité et aux sensations de plaisir se mêle une conscience de la fugacité de la vie, du passage de moments précieux. Je me souviens du froid sur mes doigts malgré les gants, lourds et mouillés de neige : la maille laissait passer le vent glacé ; de la magie du collier de pâquerettes qui s'évanouissait bien trop vite quand il se défaisait, se faisait écraser ou fanait ; et du lustre si appétissant des cerises dont il ne restait bientôt plus que les queues et les noyaux glissants auxquels s'accrochaient encore quelques lambeaux de pulpe.

Le travail de Monika Brugger suggère la profusion de ces souvenirs d'hiver, d'été, évoquant les sensations d'une première expérience, amplifiant et arrêtant un moment dans le temps. Son esthétique permet cette dérivation du tangible à l'intangible, du visuel au sensoriel. Les mots de Lynsey Winship sur le travail de Pina Bausch trouvent une résonance dans celui de Monika Brugger qui, lui aussi :

*...raconte rarement une histoire – pas de la manière attendue – mais parle souvent de l'expérience, nous rappelle des sensations ou des sentiments et concorde avec nos propres souvenirs.*



*Enfance, moufles tricotées par ma mère*  
Photographie, 1999





*Enfances*

Installation, 2008

Laine, argent, acier, bois

Photo : Corinne Janier, Paris

# G

---

GESTE • PORTRAIT • HENRI LEHMANN • FRANZ LIZST •  
REMBRANDT VAN RIJN • JOHANNES VERMEER • ANDREA MANTEGNA  
• MONIKA BRUGGER • MÉDAILLE • POSTURE • DOMENICO  
GHIRLANDAIO • GIOVANNI FRANCESCO CAROTO • ORIGINE DE  
LA PEINTURE • AUTO PORTRAIT • SELFIE • MONIKA BRUGGER •  
FELIX GONZALES-TORRES • DOUBLE PORTRAIT • JANUS KOPF •  
GRANT WOOD • AMERICAN GOTHIC • IMAGE • PHOTOGRAPHIE  
• MONIKA BRUGGER • AUGUST SANDER • PORTRAIT DE TYPE •  
ARNOLDO POMODORO • JOHANNES MUGGENTHALER • POURQUOI  
LES TOP-MODÈLES NE SOURIENT PAS ? • DELPHINE LESBROS •  
NORMAN WEBER • MONIKA BRUGGER

## GESTE

« fem., -, -n

Herkunft Latein

1. unwillkürliche oder beabsichtigte Bewegung der Hände oder Arme, die die Rede begleitet oder sie auch ersetzt

2. übertragen Handlung, Zeichen

dieses Entgegenkommen erschien uns als freundliche Geste

Etymologisches Wörterbuch

Geste f. 'Gebärde, Körperbewegung beim Sprechen' wird im 15. Jh. in der Wendung *gesten machen* 'ausdrucksvolle Körperbewegungen machen' (von Gauklern und Spaßmachern) aus lat. *gestus* 'Bewegung der Hände, Gebärde der Schauspieler oder Redner', zu lat. *gerere* (*gestum*) 'tragen, (aus)führen', (refl.) 'sich verhalten', ins Dt. entlehnt. Daneben begegnet vielfach die lat. Form *Gestus* (auch mit lat. Flexion); erst im 18. Jh. wird der Plur. *Gesten*, dann auch der Sing. *Geste* üblich. »

<http://www.dwds.de/?view=1&qu=geste>



École française, fin XVI<sup>e</sup> siècle  
*Jeune femme à sa toilette*  
105 x 76 cm  
Musée de Beaux-Arts, Dijon

« L'anneau qui est replacé dans le coffret à bijoux représente peut-être un lien fini, une promesse rompue à laquelle s'est substituée une autre. L'anneau au rubis, à l'annuaire de la main gauche, se présente comme un cadeau amoureux et un symbole du lien.

Le coffret à bijoux et le miroir n'indiquent pas la *vanitas*, mais la contemplation de sa propre beauté. »

Silvia Malaguzzi (traduit de l'italien par Claire Mulkai), *Bijoux, pierres et objets précieux*, Paris, Hazan, 2008, p. 68.

## GESTE

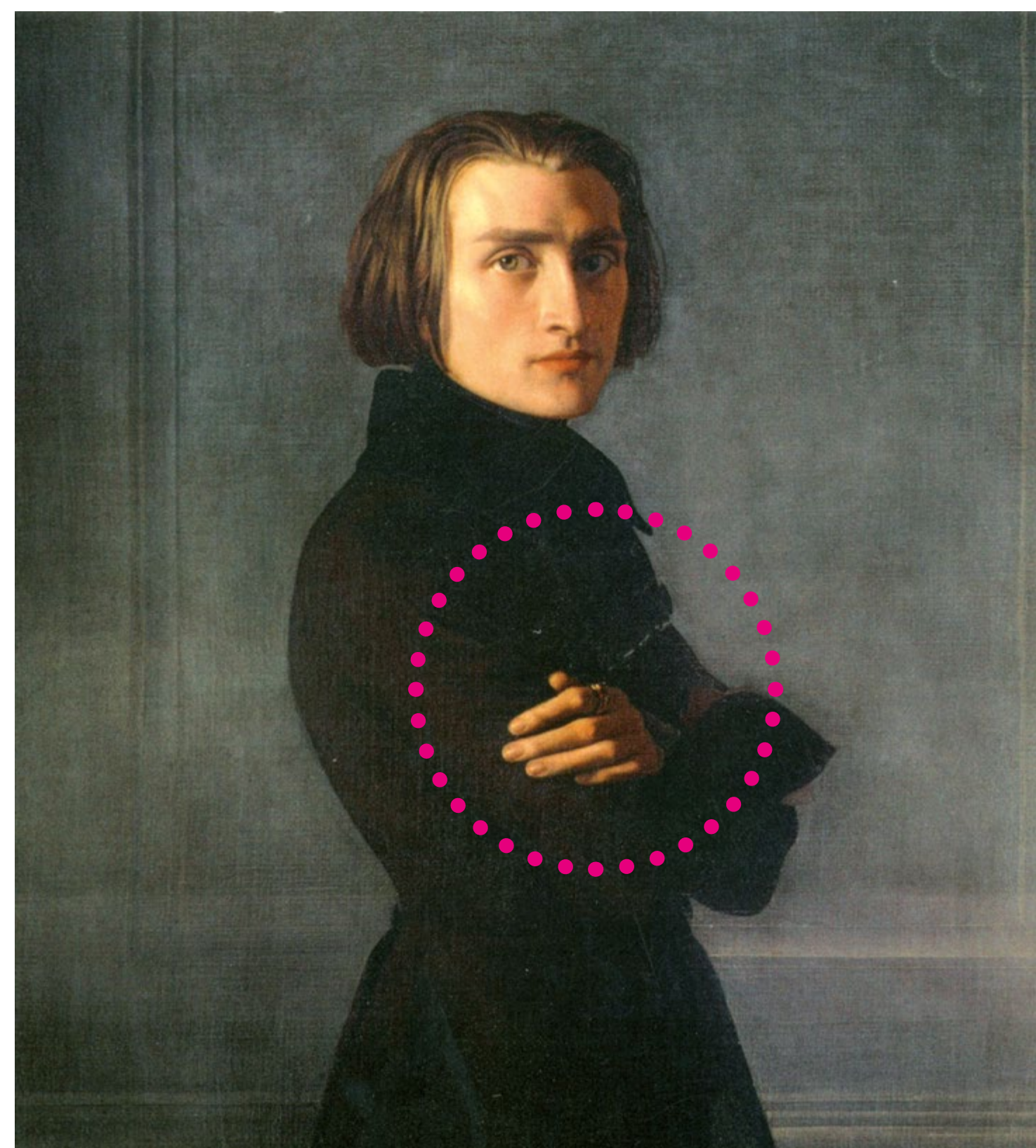
« A. –

1. [Le geste désigne une activité corporelle particulière d'une pers.]

a) Mouvement extérieur du corps (ou de l'une de ses parties), perçu comme exprimant une manière d'être ou de faire (de quelqu'un). »

<http://www.cnrtl.fr/definition/geste>

HENRI LEHMANN (1814-1882) → *PORTRAIT DE FRANZ LIZST, VERS 1829*



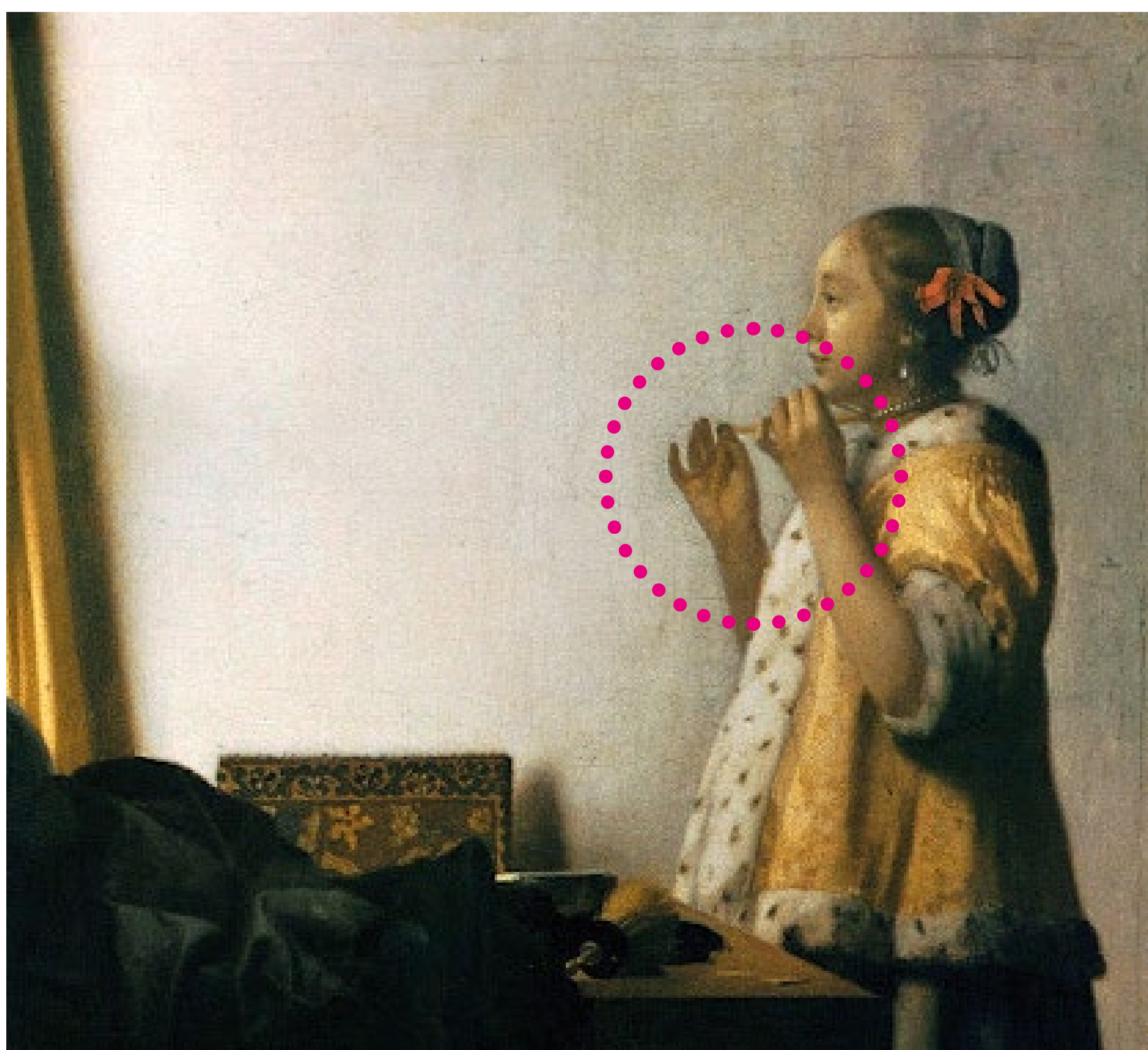
Henri Lehmann  
*Portrait de Franz Liszt, vers 1829*  
Huile sur toile  
113 x 86 cm  
Musée Carnavalet – Histoire de Paris, Paris

REMBRANDT VAN RIJN → JEUNE FEMME  
EN TRAIN DE METTRE DES BOUCLES  
D'OREILLES, 1654



Rembrandt  
*Jeune femme en train de mettre des boucles d'oreilles*, 1654  
Huile sur bois  
39,5 x 32,5 cm  
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg

JOHANNES VERMEER → DAME AU  
COLLIER DE PERLES, 1664



Johannes Vermeer  
*Dame au collier de perles*, 1664  
Huile sur toile, 55 x 45 cm  
Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz,  
Gemälde-galerie, Berlin

ANDREA MANTEGNA → CAMERA DEGLI  
SPOSI (CHAMBRE DES ÉPOUX), 1471-1475  
→ FRESQUE → PALAZZO TE, PALAZZO  
DUCALE, MANTOVA (ITALIE)



Andrea Mantegna  
*Chambre des époux, mur de la rencontre* (détail), 1471-  
1475  
Palais ducal de Mantoue, Italie

LETTRE → MEDAILLENBRIEF

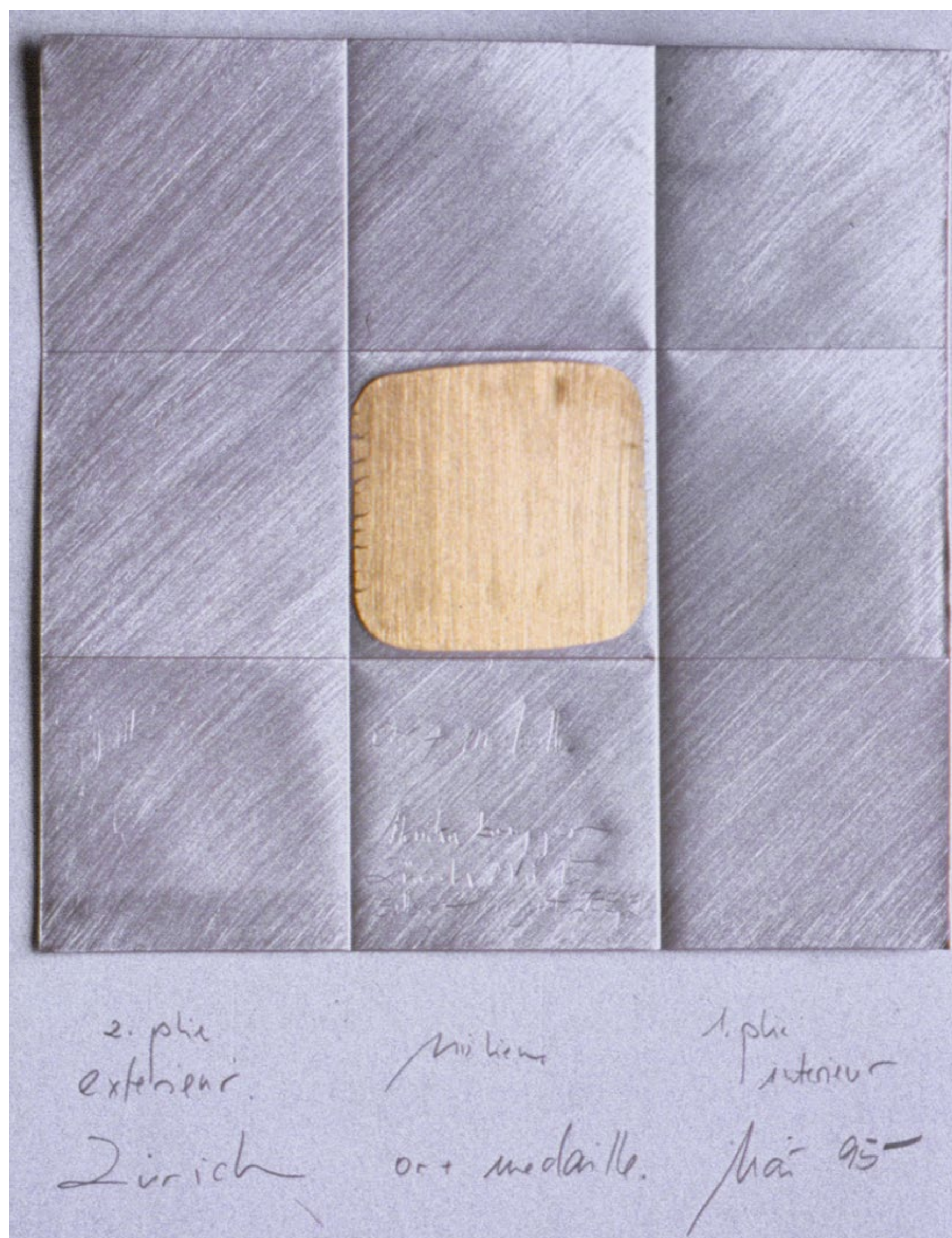


Andrea Mantegna  
*Chambre des époux, mur de la cour* (détail), 1471-1475  
Palais ducal de Mantoue, Italie

MONIKA BRUGGER → MEDAILLENBRIEF  
→ MÉDAILLE → PROJET POUR LE WORLD  
GOLD COUNCIL, 1995

Le projet était composé d'une feuille d'or fin de 5 x 5 cm sur laquelle il était possible d'écrire un hommage ou autre texte et d'une enveloppe en feuille d'argent fin. Une fois pliée, l'enveloppe était posée dans un écrin de bois peint en noir. Mais l'enveloppe en argent fin, fragile, ne pouvait recouvrir la lettre sans être détruite.

La pièce ne fut pas exposée durant l'événement !!! Selon l'explication donnée à l'époque, « l'écrin était trop grand pour la vitrine » !!!



Monika Brugger  
Medaillenbrief, 1995

Or fin, argent fin

Enveloppe : 5,5 x 5,5 cm ; boîte en bois : 20 x 20 x 10 cm

VOIR

- Colloque international, *Le Mouchoir dans tous ses états*, Cholet, Musée du textile, 12-13 novembre 1997

## POSTURE

« **A.** – Attitude, position du corps, volontaire ou non, qui se remarque, soit par ce qu'elle a d'inhabituel, ou de peu naturel, de particulier à une personne ou à un groupe, soit par la volonté de l'exprimer avec insistance. Synon. *attitude, contenance, maintien, pose.* »

<http://www.cnrtl.fr/definition/posture>

## POSTURE

FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → PONDRE

DOMENICO GHIRLANDAIO → GIOVANNA DEGLI ALBIZZI → 1489-1490



Domenico Ghirlandaio  
 Giovanna Degli Albizzi, 1489-1490  
 Tempera sur panneau  
 75,5 × 49,5 cm  
 Musée Thyssen-Bornemisza, Madrid

« Cette représentation de profil respecte les conventions dominantes dans le portrait florentin de l'époque, où la femme est représentée suivant cette typologie pendant toute la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle. »

Elisabeth Gigante, *L'Art du portrait. Histoire, évolution et technique*, Paris, Hazan, coll. « Guide des arts », 2012, p. 204.

1931 → FACE - DOS - PROFIL



Galerie du Crédit municipal de Paris, 2013

GIOVANNI FRANCESCO CAROTO, 1480-1555 → PORTRAIT → GIOVANE CON DISEGNO DI PUPAZZO



Giovanni Francesco Caroto  
 Giovane con disegno di pupazzo, 1521-1523  
 Huile sur bois  
 37×29 cm  
 Museo de Castelvecchio, Vérone (I)  
 (Carte postale achetée à Vérone en 1994)

## PORTRAIT → ORIGINE DE LA PEINTURE

« Plin l'Ancien rapporte que la fille d'un portier de Corinthe, voulant conserver le souvenir du jeune homme dont elle était éprise et qui allait partir [...], traça sur le mur le contour de l'ombre de sa tête projetée par la lumière d'une lampe [...]. Pour Leon Battista Alberti, le mythique « inventeur » de la peinture est Narcisse, épris de sa propre image reflétée à la surface d'un étang. [...] Dans les deux cas, le mythe d'origine de l'art s'attache à l'image d'un visage, à l'amour et à la connexion physique entre modèle et représentation ».

Elisabeth Gigante, *L'Art du portrait. Histoire, évolution et technique*, Paris, Hazan, coll. « Guide des arts », 2012, p. 10.

## À VOIR

- Monika Brugger, *Emprunt-portrait de famille, empreintes des majeurs de la famille Brugger*, argent

## PORTRAIT → AUTO PORTRAIT [→ SELFIE]

## PORTRAIT

« ÉTYM. *portret, pourtrait* 1175 ◇ participe passé de *portraire* « dessiner »

## FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → TRAIRE

1. Représentation (d'une personne réelle, SPÉCIALEMENT de son visage), par le dessin, la peinture, la gravure. [...]

→ **autoportrait.**

2. Photographie (d'une personne), SPÉCIALEMENT Photographie posée, photographie de personnage officiel.

□ SPÉCIALEMENT Photographie du visage. [...]

◆ TECHN. Format portrait, où la hauteur est plus importante que la largeur. [...]

4. FAM. Figure. *Se faire abîmer\* le portrait.*

II FIG. Description orale, écrite (d'une personne). → **peinture.** *Portrait physique, moral d'une personne.* [...]

□ *Jeu des portraits*, où un joueur doit deviner le nom d'une personne ou d'une chose, en posant des questions auxquelles on ne répond que par oui ou par non. Portrait chinois, jeu de portrait à base de comparaisons, de métaphores, d'analogies. [...]

*Le Petit Robert de la langue française*, 2016

## MONIKA BRUGGER → AUTO PORTRAIT



Monika Brugger

*Portrait avec À propos du Fingerhut-Autoportrait*, 1999

Photo : Bernard Moschini, Nîmes

## À VOIR

- Monika Brugger, *À propos du fingerhut-autoportrait*, installation

## FELIX GONZALES-TORRES → PORTRAIT

« Repoussant encore les limites du genre, F. Gonzales-Torres a aussi utilisé le « portrait » pour décrire le corps en tant qu'entité physique. En 1992, il réagit à une commande de portrait émanant d'un collectionneur français, en créant dans l'angle d'une pièce un tas composé des bonbons préférés de ce collectionneur – des bonbons à l'emballage bleu et brillant, chacun portant en lettres blanches le mot passion –, son poids (90 kilos) étant déterminé par celui du sujet. *Untitled (Portrait de Marcel Brient)* renvoie non seulement au désir sensuel, à l'impulsion amoureuse et à l'envie de vivre, mais cette pièce est mangeable, indéfiniment remplaçable et disponible à tous. En tant que « portrait », cette accumulation de bonbons « représente » à la fois le corps physique et l'esprit ardent de son sujet. Mais, comme elle est là pour être ingérée par les spectateurs, elle renvoie aussi à leur *propre* corps et à leur appétit. [...] Les sous-entendus érotiques de telles sculptures – corps maléables et savoureux qui attendent d'être grappillés et consommés – sont délibérés. Comme l'artiste l'explique lui-même : *C'est une métaphore. Je ne prétends pas avoir créé autre chose que cela – je ne répands pas du plomb sur le sol. Je vous donne cette petite chose sucrée ; vous la glissez dans votre bouche et vous sucez le corps de quelqu'un d'autre. De cette manière, mon travail s'intègre à d'innombrables autres corps.* »

Nancy Spector, « Le corps », dans *Felix Gonzales-Torres*, catalogue d'exposition du 11 avril au 16 juin 1996, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, p. 146-150.



Felix Gonzales-Torres

*Untitled (Portrait de Marcel Brient)*, 1992

Bonbons enveloppés de papier cellophane bleu clair  
Quantité illimitée, poids idéal : 90 kilos

## PORTRAIT → DOUBLEPORTRAIT → JANUS KOPF

« Der doppelköpfige Gott der Türe, der Hüter der Schwellen und der Übergänge im alten Rom, stand für den Jahreswechsel, den Monate Januar, später wurde er auch zum Zeichen für Zwiespältigkeit und Doppeldeutigkeit. »

Hildegard Kretschmer, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart, Reclam Sachbuch, durchgesehene und aktualisierte Ausgabe, 2011, p. 204.

« Le nom de Janus est assimilable à un nom commun signifiant « passage ». L'irlandais a dérivé de la même racine le mot désignant le « gué » et la porte d'une maison se dit en latin *janua* ; inutile sans doute de recourir au dieu étrusque Anı pour expliquer le Janus latin. Il est le dieu qui préside à toute espèce de transition d'un état à un autre.

Dans l'espace d'abord : il veille sur le seuil de la maison, protégeant le passage de l'intérieur à l'extérieur et inversement ; il préside au passage de la paix à la guerre et inversement, c'est-à-dire au départ de l'armée pour



l'espace extérieur à la ville et à son retour vers l'espace intérieur de la même ville ; il assure enfin le passage du monde des hommes à celui des dieux et, à ce titre, est toujours invoqué au début de toute prière rituelle.

Dans le temps ensuite : il est le dieu du matin ; on l'honore le premier jour du mois, aux calendes, et il a donné son nom au mois qui devait devenir le premier de l'année, *januarius* (janvier). Il préside de même au passage à l'histoire, comme premier roi légendaire du Latium, ce qui a justifié son assimilation au Chaos des Grecs. Sa représentation iconographique traditionnelle résume ces deux aspects : les deux visages de la statue évoquent le présent comme transition du passé au futur et il est paré des emblèmes du portier, le bâton et la clé.

Dans l'être enfin : il veille sur la naissance comme passage du néant à la vie. En fait, si la notion de passage reste partout sensible, elle se confond parfois avec celle de commencement, en particulier à l'occasion de la naissance et des calendes ; d'où des interférences avec d'autres divinités, Junon entre autres. »

Jean-Paul Brisso, article «Janus», *Encyclopaedia universalis* en ligne.

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/janus/>



Têtes accolées de Roquepertuse à la façon des Hermès grecs  
Sculpture celto-ligure (Velaux, Bouches-du-Rhône, France), v<sup>e</sup> siècle av. J.-C.  
Musées de Marseille, Frédéric Dadena, Ceter, Ville de Marseille

« L'un des ensembles sculptés les plus célèbres est celui de Roquepertuse, dans les Bouches-du-Rhône. On a trouvé sur le site deux guerriers assis, un portique ainsi que cette représentation d'Hermès bicephale (souvent nommée Janus de Roquepertuse). D'abord considérées comme appartenant à un sanctuaire celto-ligure juste antérieur à la conquête romaine, les statues ont été réinterprétées comme bien plus anciennes.

Des fouilles récentes ont permis de mettre à jour la structure générale de ce site composé d'un oppidum et d'un habitat important, détruits au II<sup>e</sup> s. av. notre ère. »

Brigitte Lescure, « La statuaire de Roquepertuse et ses nouveaux indices d'interprétation à l'issue des fouilles récentes », *Documents d'archéologie méridionale*, n° 27, 2004.

<http://dam.revues.org/document633.html>

F. Cognard, L.-F. Gantès, B. Lescure, « Le sanctuaire celto-ligure de Roquepertuse », *Archeologia*, n° 303, 1994.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/...>

**À VOIR**

- Monika Brugger, Janus, bague
- Monika Brugger, Alliance, bagues

**GRANT WOOD → AMERICAN GOTHIC, 1930**

Grant Wood  
*American Gothic*, 1930  
 Huile sur isorel  
 78 x 65,3 cm  
 Institut of art of Chicago, Chicago, États-Unis

**À VOIR**

- Monika Brugger, Gothic attribut, Gothic attribut(s), broches

**IMAGE**

« ÉTYM. milieu XII<sup>e</sup>, au sens I, 2<sup>o</sup> ◇ du latin *imago*

FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → IMAGE.

**I REPRODUCTION VISUELLE D'UN OBJET SENSIBLE**

1. (fin XII<sup>e</sup>) Reproduction inversée qu'une surface polie donne d'un objet qui s'y réfléchit. → **reflet**. [...]

- ◆ (1843) *Image photographique*. → **cliché, épreuve, photo, photographie. Image nette**. [...]

2. (milieu XII<sup>e</sup>) Représentation d'un objet par les arts graphiques ou plastiques (→ **dessin, figure**) ou par la photographie. [...]

- *Droit à l'image* : droit que toute personne physique a sur son image et sur l'utilisation qui en est faite. [...]

3. Petite estampe. *Album, livre d'images*. → *imagier*. *Collection d'images d'un musée, d'une bibliothèque*. → **iconothèque**. Images qui illustrent un texte. → **gravure, illustration ; iconographie**. *Il ne sait pas lire, il regarde juste les images*. *Images d'Épinal* : images populaires très colorées du XIX<sup>e</sup> siècle. FIG. *Une image d'Épinal* : représentation exagérément schématique (souvent d'un optimisme excessif) d'une réalité complexe. [...]

- Petite carte illustrée d'une image. *Images pieuses*. [...]

**II CE QUI ÉVOQUE (QQCH., QQN), QUI CORRESPOND À (QQCH., QQN)**

1. (fin XII<sup>e</sup>) Reproduction exacte ou représentation analogique d'un être, d'une chose. → **portrait, reflet**. [...]

- Manifestation sensible de l'invisible ou de l'abstrait. → **expression**.

2. Ce qui évoque une réalité (en raison d'un rapport de similitude, d'analogie). → **figure, icône, symbole**. [...]

**III REPRÉSENTATION MENTALE D'ORIGINE SENSIBLE**

2. Vision intérieure (plus ou moins exacte) d'un être ou d'une chose. *Conserver l'image d'un être*. → 2. **souvenir**. [...]

3. (1647) Produit de l'imagination. *Images incohérentes du rêve. Images trompeuses*. → **illusion, vision**.

□ *Image de soi. L'image parentale.* « elle pensait se révolter efficacement contre son vieux à elle, elle voulait ternir "l'image du père" » (Pennac).

4. (vers 1965) IMAGE DE MARQUE : représentation singularisant la notoriété (d'une marque) aux yeux du public. »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## PHOTOGRAPHIE

« ÉTYM. 1834, d'après l'anglais *photograph* ◇ de *photo-* et *-graphie* [...] »

2. (1858) VIEILLI *Une photographie.* → **photo.**  
« *Les photographies ne sont jamais des témoignages objectifs. Avec le temps, elles se chargent du pouvoir évocateur des petites fleurs séchées que l'on retrouve entre les pages d'un livre* » (Doisneau). »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

MONIKA BRUGGER → FRÉDÉRIC FOURNIER → DÉS → PORTRAIT

Dans le cadre de *À Tables. Parcours gastronomique*, exposition dans 17 restaurants du département du Gard en 2000-2001.

Photographie en collaboration avec Bernard Moschini, Nîmes.



Monika Brugger

*Un doigt seulement !*

Gobelets avec l'empreinte des majeurs droit et gauche de Frédéric Fournier, cuisinier

Argent

h. 4,74 cm

Photo : Bernard Moschini, Nîmes

Les pièces fabriquées pour cet événement étaient de « petits verres à boire », comme l'explique *Le Petit Robert, dictionnaire de la langue française*, en parlant du dé et plus précisément du dé à coudre. Ce n'est pas le point de départ de cette série de petits verres, mais plutôt un travail en écho à mon apprentissage de la langue française. Donc des verres à « Schnaps » pour les clients les plus prestigieux ou les plus fidèles du restaurant *Le Castellat*, à Collias (30).

Sur la photographie, les gobelets sont tenus à l'envers !

À VOIR

• *Monika Brugger, Un doigt seulement !, bagues*

AUGUST SANDER → OUVRIER  
→ PORTRAIT DE TYPE

August Sander est un photographe allemand né en 1876 et mort à Cologne en 1964.



August Sander

*L'Ouvrier*

[https://blogs.mediapart.fr/floreal-meneto/...](https://blogs.mediapart.fr/floreal-meneto/)

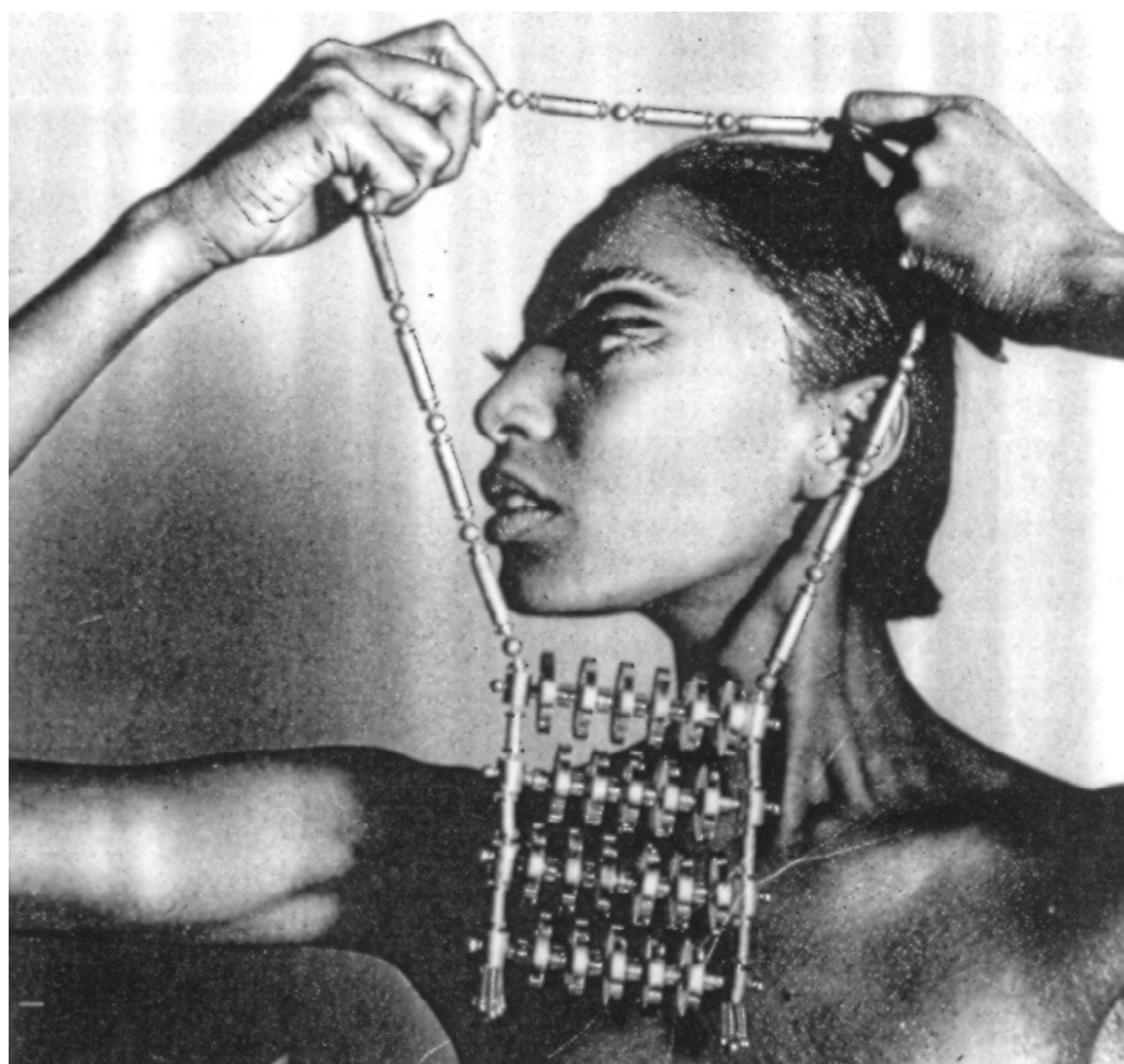
## PORTRAIT DE TYPE

« En réduisant les traits individuels au profit des signes d'appartenance à un groupe, le portrait se fait image d'un type humain ou social.

Par opposition aux portraits « physionomiques » ou « authentiques », les historiens de l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge appellent « typologiques » ou « typiques » les portraits qui ne se caractérisent comme tels que par la présence d'un nom ou d'un attribut spécifique et dans lesquels ce n'est pas tant la physionomie somatique et psychique de l'individu qui est figurée que la fonction sociale, le métier, le type humain qui incarne le portraituré. [...] Une photographie ou un tableau qui affiche pour titre « Mendiant » ou « Femme éthiopienne », même s'il décrit des physionomies individuelles, n'est le portrait de personne, ou mieux, il est devenu un portrait d'un type humain : générationnel, social, ethnique. »

Elisabeth Gigante, *L'Art du portrait. Histoire, évolution et technique*, Paris, Hazan, coll. « Guide des arts », 2012, p. 173.

## PHOTOGRAPHIE → PENDENTIF → ARNOLDO POMODORO



Arnaldo Pomodoro  
Pendentif, 1965  
Or blanc, or rouge, nacre

## JOHANNES MUGGENTHALER

→ PHOTOGRAPHIE → AVEC BIJOU(X)  
→ GALERIE SPEKTRUM, MÜNCHEN



Johannes Muggenthaler  
*Der Automat*, 1993

60 x 47 cm, Cibachrom

Bijoux de Karl Fritsch : 4 bagues, argent fin partiellement doré, ø 2,2 cm



Johannes Muggenthaler  
*Der Zauberer*, 1993

60 x 47 cm, Cibachrom

Bijoux de Irmard Zeitler : boucles d'oreilles, argent, or, aluminium, grenats

Né en 1955 en Allemagne, Johannes Muggenthaler est peintre, photographe et écrivain. Il vit à Munich.

BAPTISTE COULMONT → CARTE  
BLANCHE → POURQUOI LES TOP-MODÈLES  
NE SOURIENT PAS

## Pourquoi les top-modèles ne sourient pas

Ouvrez *Vogue*, et vous y trouverez des jeunes femmes maigres dont les expressions, qui vont du mépris à la tristesse, de l'exaltation à la mélancolie, laissent de côté le sourire : seules 13 % des top-modèles activent les zygomatiques. Pour quelles raisons ? Elise van der Laan (université d'Amsterdam) y a consacré sa thèse.

Cette enquête pourra vous faire sourire – vous n'êtes pas un top-modèle –, mais elle a tous les signes du sérieux le plus académique. Cette thèse repose sur l'analyse d'un échantillon diversifié de 13 353 photographies de mode publiées entre 1982 et 2011 dans dix magazines de quatre pays différents. Chaque photo a fait l'objet de 156 questions (nom du modèle, noir et blanc ou couleur, type de vêtement porté, angle de la caméra, etc.).

On peut trouver trois raisons à l'absence de sourire.

Le sourire est démodé : il était fréquent en 1982 et, en 2011, il est daté. D'autres éléments, peu fréquents en 1982, remplacent le sourire : une bouche ouverte, un regard perdu dans le lointain, la compagnie d'autres top-modèles dans une photo de groupe.

Un sourire, c'est comme un pull bleu turquoise en mohair, un signe de ringardise. Mais ce n'est pas que ça. Si ce n'était que ça, étant donné le caractère cyclique des modes, le sourire aurait déjà pu revenir au goût du jour.

### Logique sociale

C'est que le sourire est aussi vulgaire : il est toujours plus fréquent dans les magazines populaires (*Cosmopolitan*) que dans les véritables magazines de mode (*Vogue*). Elise van der Laan a observé le travail des photographes et des modèles de plusieurs de ces magazines. « Ne me fais pas un sourire Cosmo, tu dois avoir l'air en colère », disent en substance les uns.

« Sois naturelle, fais-moi un beau sourire, tu dois avoir l'air détendue, c'est pour Modes & travaux », demandent les autres.

Le sourire mais aussi la coiffure et la pose différencient la recherche de distinction de la recherche de familiarité. Faire la gueule, c'est être *high fashion* – haute couture. Sourire, c'est ressembler au mannequin du catalogue de La Redoute. Les frontières sont

tellement fermées entre vulgaire et distingué qu'il n'est pas rare que les photographes aient plusieurs identités : un pseudonyme pour les photos de mariage, un autre pour les photos des magazines grand public, un dernier, leur vrai nom, pour leur « œuvre ».

Un troisième élément disqualifie le sourire. Car, s'il n'était que vulgaire et démodé, des créateurs rebelles en quête de rupture avant-gardiste auraient pu se l'approprier. Le sourire est aussi une marque d'amateurisme : dans *Vogue*, celles et ceux qui sourient, ce sont les célébrités ou des « personnes ordinaires ».

Tous magazines confondus, 85 % de ces personnes ordinaires sourient, ce n'est le cas que de 33 % des mannequins. L'air grognon est devenu une marque de professionnalisme, à mesure que le métier de photographe de mode et celui de top-modèle devenaient des activités autonomes, des niches professionnelles.

Les formes que prennent les représentations de la beauté peuvent ainsi être transformées en chiffres, quantifiées. Les statistiques font émerger les règles du comportement. Il y a une logique de l'esthétique, et elle est sociale et professionnelle. ■

Le Monde, 22 février 2016

<https://www.lemonde.fr/sciences/article/2016/02/22/...>

### À VOIR

- Monika Brugger, *Emprunt-empreints, empreintes des majeurs droits de la famille Brugger*
- Monika Brugger, *À propos du fingerhut – autoportrait*
- Monika Brugger, *Wiederaufbau, ein Erfurter Portrait*

### À LIRE

- Delphine Lesbros, *Portrait tactile : un portrait de famille aux confins du bijou*, texte critique
- Norman Weber, *Wiederaufbau, ein Erfurter Portrait*, texte critique

### BIBLIOGRAPHIE

- Elisabeth Gigante, *L'Art du portrait. Histoire, évolution et technique*, Paris, Hazan, coll. « Guide des arts », 2012
- Michael Brix, Anne Schmidt, *Gesten, eine Installation, Werkstücke, Schriften und Medien der Fachhochschule München*, München, 1998
- Brigitte Lescure, « La statuaire de Roquepertuse et ses nouveaux indices d'interprétation à l'issue des fouilles récentes », *Documents d'archéologie méridionale*, n° 27, 2004. <http://dam.revues.org/>
- Johannes Muggenthaler, *Was ihr wollt*, exposition à la Galerie Spektrum, München, Badisches Landes Museum Karlsruhe, 1993-1994
- Johannes Muggenthaler, *Romantik der Zukunft*, Photographien und ein Theaterstück, catalogue d'exposition, MMKSLW, Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien, 1995-1996.

# Delphine Lesbros

## PORTRAIT TACTILE : UN PORTRAIT DE FAMILLE AUX CONFINS DU BIJOU

Qu'est-ce que c'est ? Ça tient de l'architecture ou du charnel ? Ça se mange ? On dirait que ça coule, comme nappé. Le dessus est onctueux, mais la base grignotée. Dômes bizarres, objets de design, casques futuristes ? Tétons, prépuces ? Ça goutte à l'envers au bout des doigts ce que la langue va lécher ? La coulure est figée en l'air. Une main cadrée sur les dernières phalanges ?

Ce sont des bijoux. Un *Emprunt – Portrait de famille*<sup>1</sup> de Monika Brugger. Des petites pièces creuses en argent qui épousent la dernière phalange du majeur droit des membres de sa famille. Erika, la mère, est entourée de ses quatre enfants.

L'artiste a choisi de traiter un thème familier aux sculpteurs, peintres et photographes, mais peu courant somme toute dans le bijou. Le portrait orne pourtant toutes sortes de bijoux, en vogue depuis la Renaissance jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle et connu sous forme d'intailles et camées dès l'Antiquité. Le portrait de groupe en revanche est moins répandu dans ce domaine jusqu'à nos jours, peut-être à cause de l'espace de représentation réduit.

En créant un portrait de famille de forme inédite en bijou, qui ne tienne pas par exemple de la miniature peinte, comme les médaillons des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, l'artiste ouvre le champ du bijou comme du genre qu'elle aborde.

Monika Brugger inscrit son travail dans la tradition du portrait à plusieurs titres. En regroupant une mère et sa progéniture, elle cite un type spécifique de portrait de famille. Ensuite, elle actualise la fonction immémoriale du portrait, évoquée notamment par Alberti, de rendre présents les absents<sup>2</sup>. À part son autoportrait, ces petites effigies sont celles d'êtres chers et lointains pour cette Allemande qui vit en France. En outre, cette réunion de famille peut également compter parmi les portraits de deuil puisque

<sup>1</sup> *Emprunt – Portrait de famille. Empreintes des majeurs de la famille Brugger*, 2000, argent, 2,5 à 3 cm de haut, collection de l'artiste.

<sup>2</sup> Leon Battista Alberti, *De la peinture* (1435), préface, traduction et notes de J.-L. Schefer, Paris, Macula/Dédale, 1993, § 25, p. 130-131. La fonction commémorative se retrouve aussi dans un type spécifique de bijou.

cette œuvre a vu le jour lors du Noël qui a suivi la mort de Roland, le père. L'absence de l'effigie de celui-ci marque le manque pour ceux qui restent. L'artiste est aussi l'héritière de l'usage qui fait du portrait le terrain d'expression de la virtuosité des artistes. Non pas dans l'imitation du modèle comme c'est habituellement le cas, mais dans son choix d'une formule originale de portrait qui constitue presque l'antithèse de ce genre tel qu'il a été pensé depuis ses origines – avec de nombreuses exceptions pour la période contemporaine.

En effet, dans cette optique, la finalité du portrait tend à l'adéquation maximale, en termes d'imitation, de l'œuvre produite à son référent. Plus précisément, il s'agit de traduire avant tout la physionomie du visage, en incluant éventuellement le corps ou une partie de celui-ci<sup>3</sup>. Ce sont aussi les traits moraux, le caractère, un état d'esprit que le portraitiste tente de rendre dans son œuvre par l'attitude, les mimiques, la mise en scène du modèle, l'action qu'il lui insuffle, le contexte, le fond du tableau sur lequel la figure se détache quand il s'agit d'une peinture. Or, en réalisant des portraits sans visage, Monika Brugger brouille à première vue l'identité des modèles. Il est impossible de discerner leur sexe ou leur âge. On ne distingue même pas la mère des enfants. Pas de visage, donc, pour ces portraits, mais des phalanges de majeurs droits. Cette substitution détourne le repère usuel de la ressemblance dans le portrait vers un référent peu commun qui se dérobe facilement à la reconnaissance et à la lecture des affects.

En outre, le contexte, qui pourrait infléchir ces portraits, n'existe pas en soi. Les cinq pièces sont autonomes ; elles peuvent être placées n'importe où, dans des dispositions variant à l'infini comme ce serait le cas pour des sculptures. Le contexte n'est pas plus fixe lorsque ces œuvres sont portées au bout du doigt de leur modèle ou d'autres personnes à qui elles vont. C'est-à-dire que ce portrait de famille est de l'ordre du possible ; il peut à chaque instant être créé ou dérangé, dissous. Son existence est seulement tributaire de la présence de l'ensemble des pièces qui le forment.

Ainsi, Monika Brugger renouvelle totalement le genre du portrait en proposant un *Portrait de famille* soumis à des conditions d'existence instables, formé d'effigies non identifiables, et surtout en n'ayant pas recours à l'imitation. Par la technique de l'empreinte dans la cire qu'elle a ensuite coulée en argent, elle recueille directement la trace du réel, le doigt des modèles. L'artiste obtient des portraits qui ne relèvent pas d'un savoir-faire tenant de l'imitation,

---

<sup>3</sup> Dès son origine mythique contée par Pline l'Ancien, le portrait aurait été celui d'un visage, de profil, dont l'ombre aurait été tracée par la fille du potier Butadès ; celui-ci l'aurait ensuite modelé en relief (*Histoire naturelle*, XXXV, *La peinture*, trad. J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1997, § XLIII, p. 132-133).

mais du prélèvement. Elle renverse par conséquent le fondement séculaire du portrait qu'elle fait sortir du champ de la représentation. Il en résulte qu'en un sens ces portraits sont des non-portraits où le geste de l'artiste se fait discret, si bien qu'il a souvent été rejeté hors de la sphère de l'art vers la non-œuvre.

Pourtant, ce *Portrait de famille*<sup>4</sup> n'en demeure pas moins portrait<sup>5</sup>. Le choix d'employer l'empreinte n'est pas étranger à ce genre qui, dès ses origines, a utilisé des masques mortuaires, moulés sur le visage d'un défunt. Grâce à cette technique, Monika Brugger fait indirectement allusion aux sources du genre qu'elle traite.

L'empreinte lui permet également de créer une forte ressemblance des membres du portrait à leur modèle, une ressemblance quasi exacte – au retournement près du volume de la phalange. Le dehors passe au-dedans. La marque que le doigt a laissée dans la matière, précise et finement ciselée, propose une phalange creuse abritée par un dôme. L'allure extérieure de ce dernier reproduit la phalange, avec l'ongle mais sans « empreinte digitale », amo- lie et plus floue malgré la dureté du métal<sup>6</sup>. La matière s'est parfois figée dans une coulure élancée vers le haut.

Si ces phalanges ébauchées ne se prêtent pas facilement à l'identification de leur modèle, elles n'en détiennent pas moins une marque d'identité très significative. Elles renferment en effet les sillons d'un dessin de la peau unique au sein du patrimoine génétique humain, propre à chaque individu : les empreintes digitales de leur modèle. Bien que ces dernières ne présentent pas aussi ouvertement des traits singuliers portant les traces du temps ou d'une humeur qu'un visage, elles affirment une identité hautement symbolique.

Les empreintes digitales renvoient à une marque d'identité individuelle au sein de notre société. Au même titre que la photographie du visage, cette marque est consignée par la police pour le compte de l'État et des autorités judiciaires. L'appropriation sociale de cette partie du corps ne la rend pas pour autant véritablement publique ; les empreintes digitales restent de l'ordre de l'intime – un intime dévoilé aux autorités, susceptible de trahir ou disculper, qui positionne l'individu face à la loi de son pays et prend de ce fait une connotation morale. Cette partie du corps constitue pourtant une intimité

---

4 Sur ce geste, voir le passionnant catalogue d'exposition *sous la direction de Georges Didi-Huberman, L'Empreinte*, Paris, Éd. du Centre Georges-Pompidou, 1997, et les p. 20-21 en particulier.

5 Donc une œuvre en tant qu'image de son référent. Sur les nuances entre imitation et ressemblance où l'image du modèle tient un rôle capital, voir Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature. Le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts* (1823), Bruxelles, 1980. Je remercie Arnaud Maillet d'avoir attiré mon attention sur ce texte.

6 Avec l'ongle, la silhouette de la phalange peut évoquer l'esquisse d'une tête cagoulée ou casquée.



parfois méconnue de soi ou de ses proches, alors qu'elle est aisément accessible au regard, sans impudeur.

C'est cette intimité paradoxale qu'a lovée Monika Brugger au fond de ses portraits. La silhouette de la phalange forme un écrin de l'impression digitale ; elle est dépositaire de l'identité intime, mais aussi du tact de l'individu. De fait, le bout du doigt est l'un des endroits les plus sensibles du corps ; sa fonction tactile est très sollicitée. Ainsi, l'empreinte d'empreintes digitales est un portrait au sens plus traditionnel qu'il n'y paraît d'abord : un portrait physique de la phalange et un portrait moral de la sensibilité du doigt comme de l'être qui l'éprouve.

En effet, les portraits-empreintes de Monika Brugger constituent la trace d'un contact entre la peau du doigt et la cire, d'un contact de la peau du doigt avec la cire, de la cire avec la peau du doigt. Reste d'une brève étreinte dont la sensation est passée... L'empreinte est par conséquent la trace – durable – d'une sensation fugitive. Elle se fait mémoire d'un état par définition intime et personnel, une trace ontologique.

Ces effigies sont peut-être en même temps témoins du tact de l'artiste dont la délicatesse est d'emprunter ces empreintes, comme le titre de l'œuvre l'indique, et non de s'en emparer. La technique employée par Monika Brugger a recours seulement temporairement à ses modèles, qu'elle laisse intacts. L'emprunt et le contact, passagers par définition, ont en commun de se servir d'un objet dont ils se séparent après usage : le doigt du modèle.

Autre preuve du tact de Monika Brugger : sa pudeur de montrer une zone sensible du corps pour évoquer la vie psychique et sensitive, sans dévoiler ce qui est ressenti ; mais aussi la dissimulation des empreintes de sensibilité à l'intérieur d'une silhouette de phalange<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Le tact du portraitiste est une qualité que revendique le célèbre photographe Nadar dans le procès qui l'oppose à son frère en 1856. La nature de ce tact diffère de celui de Monika Brugger, mais il vise également la « ressemblance intime », car Nadar affirme : « Ce qui s'apprend encore beaucoup moins, c'est l'intelligence morale du sujet ; c'est le tact rapide, qui vous met en communion avec le modèle, vous le fait juger et diriger vers ses habitudes, dans ses idées, selon son caractère, et vous permet de donner, non pas banalement et au hasard, une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier savant de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière et la plus favorable, la ressemblance intime. » (*Exposé des motifs pour la revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar*, M. F. Tournachon-Nadar contre M. A. Tournachon, Jeune et compagnie. Mémoire adressé à MM. les membres du tribunal de commerce de la Seine, siégeant le 23 avril 1856 (1857)). Je remercie Magali Le Mens de m'avoir fait découvrir ce texte qu'elle a cité dans un article inédit concernant les photographies d'un cas d'hermaphrodite par Nadar, article émanant de son intervention du 29 novembre 2002 : « Usage de la photographie, lisibilité de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle », dans le cadre du séminaire *Signe, déchiffrement, interprétation*, organisé à l'École normale supérieure.

À ce propos, l'artiste a donné un nom significatif à ce type de portrait dont elle a réalisé, au-delà de ce *Portrait de famille*, une série rassemblée dans le présent ouvrage : les *Fingerhüte*. Ce terme allemand, qui signifie mot à mot « chapeaux de doigts », désigne des dés à coudre. Or le *Fingerhut* tel que l'artiste le définit fait précisément référence au dé à coudre : qu'il s'agisse des bagues qui imitent l'aspect d'un dé percé ou des parures qui coiffent la dernière phalange du doigt. Mais pas n'importe lequel : le plus long, celui du milieu de la main : le majeur. De la main droite car notre société a tendance à mettre en avant ce côté. Monika Brugger insiste elle-même sur ces caractéristiques pour expliquer son choix systématique du majeur pour ses empreintes. Ce choix du doigt et de l'empreinte favorise le passage entre l'intime et le social comme le portrait peut le faire, participant souvent de ces deux aspects<sup>8</sup>.

Les *Fingerhüte* fabriqués à partir d'empreintes qui se portent sur la dernière phalange ouvrent la réflexion sur la fonction des bijoux à travers les différentes façons dont ils parent le doigt ou en parlent<sup>9</sup>. À mi-chemin entre la bague et le dé à coudre, ces objets hybrides, pénétrables mais non enfilables, demeurent difficiles à classer. Au bout du doigt, ils doivent être portés par une main relevée ou le majeur plié esquissant peu de mouvements. Ils tiennent plus facilement posés sur un support, d'autant qu'ils possèdent une réelle autonomie en dehors du corps. De ce point de vue, ils sont plus proches de la sculpture que du bijou.

Leur auteur donne d'ailleurs une définition du bijou en général susceptible d'éclairer sa conception du *Fingerhut*. C'est avant tout « un objet pour le corps ». Ce « pour » le corps est assez clair : il invite à penser le bijou pas nécessairement sur le corps. Monika Brugger tient à ce statut d'« entre-deux » de ses œuvres. Elle imagine aussi le bijou comme quelque chose de fragile, ou « un petit caillou qu'on met dans sa poche pour se reconforter ».

---

<sup>8</sup> Sur cette tension et notamment l'usage public ou privé du portrait, voir Diane Bodart, « Pouvoirs du portrait sous l'empire des Habsbourg d'Espagne, 1500-1700 », Paris, thèse de doctorat soutenue à l'École des hautes études en sciences sociales, sous la direction de D. Arasse, 2003, p. 23-32.

<sup>9</sup> Ce type de *Fingerhüte* est ici *Emprunt – Portrait de famille, De doigt à doigt* ou *Emprunt d'empreintes* par exemple. La réflexion sur le rapport du bijou au corps est une préoccupation très vivace chez les créateurs dès les années 1960. En ce qui concerne la bague et les ornements de doigt ou de main, deux tendances se retrouvent : celle de l'« entre-deux doigts » (chez Henri Gargat, Pierre Degen, Ruudt Peters, Florence Lehmann, Christophe Burger, Astrid Meyer, Angela Hübel, Maud Rottier, etc.) et le double anneau pour deux doigts mi-toyens (H. Gargat et Herman Hermsen entre autres). Voir Sylvie Lambert, *La Bague. Parcours historique et symbolique* (1998), Paris, Éd. du Collectionneur, 2000, p. 161 et suiv.

Ce geste de collecte, auquel fait écho la technique de l’empreinte, met en évidence la notion essentielle de réconfort dans *Emprunt-Portrait de famille*. D’une part, on peut supposer que ce portrait de deuil a sans doute un effet cathartique sur sa créatrice. Mais, surtout, le *Fingerhut*, casquant le doigt, agit comme protection. Revêtir son portrait comme un masque ou une prothèse permettrait de mettre à l’abri une partie très sensible du corps (et, par métonymie, l’ensemble du corps<sup>10</sup>), la parer.

Tout le sens de la parure est peut-être là. L’artiste renoue ainsi avec l’origine du bijou, chargé d’une intention autre qu’une recherche esthétique. En parant les cinq membres<sup>11</sup> restants de la famille Brugger directement sur leur corps ou à distance, ces *Fingerhüte* fonctionnent comme des amulettes. Unis comme les doigts de la main, ils brandissent le majeur dressé en un geste de défi, un « vilain geste » ancestral démultiplié qui fait de *Emprunt-Portrait de famille* un portrait apotropaïque !

Paris, 2008

---

<sup>10</sup> Notons que le portrait en soi est déjà une métonymie.

<sup>11</sup> Le jeu de mots sur le sens de « membre », désignant aussi bien la partie du corps que la personne d’un groupe, est valable en français comme en allemand, avec le terme *Glied*.

# Norman Weber

## WIEDERAUFBAU – EIN ERFURTER PORTRÄT

Texte publié dans Monika Brugger, *Heimat. Bijou, objets pour le corps, installations, 1992-2008*, Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2009.

Das Foto, das im Rahmen des 11. Erfurter Schmucksymposiums 2006 entstanden ist, zeigt eine Frau flankiert von zwei Männern. Der Hintergrund ist monochrom weiß. Die drei Personen fixieren den Betrachter. Aufgrund des symmetrischen Bildaufbaus sowie des nüchternen Bildhintergrundes wandert der suchende Blick des Betrachters zunächst von Gesicht zu Gesicht, bis er schließlich auf der Kleidung der Personen innehält. Die Ästhetik der Kleidung ist irritierend, da sie in einer gewissen Unstimmigkeit zur gewichtigen Aufstellung der drei Personen zu stehen scheint. Monika Brugger nennt ihren Beitrag zum Erfurter Schmucksymposium „Wiederaufbau“.

Machen wir uns nichts vor, an Kleidung und Schmuck haftet der Makel der Verschwendung und Dekadenz. Dennoch kulturhistorisch betrachtet gehören sie zu den am tiefsten im öffentlichen Leben verankerten Merkmalen des menschlichen Verhaltens. Ob Freund, ob Feind, ob möglicher Zeugungspartner oder Rivale, derlei Informationen werden direkt und ohne nennenswerte Beeinträchtigung übermittelt. Durch Kleidung und Schmuck treten wir in Kommunikation mit anderen Menschen. Beides ist Ausdruck, Instrument und Ergebnis sozialer Orientierung. Das Spezifische und faszinierende an Kleidung und Schmuck ist deren völlig künstlicher, von der Kultur überformter Charakter.

Letzteres ist die Thematik von Monika Brugger. Mit ihren textilen Arbeiten setzt sie sich auf subtile Weise mit persönlichen und gesellschaftlichen Codierungen auseinander.

Meine erste und indirekte Begegnung mit Monika Brugger fand im Vorfeld des 11. Erfurter Symposiums 2006 statt. Es wurde die Bitte der Künstlerin an mich herangetragen, dass ich ein zusätzliches, persönliches Kleidungsstück in meinen Koffer packen möge, welches ich ihr für ein Projekt zur Verfügung stellen könnte. Einzelheiten über das Projekt wurden mir nicht genannt und inwieweit ich das Kleidungsstück gegen Ende des Symposiums (unversehrt)

wiederhaben könnte, blieb ebenfalls offen. Insofern fand ich es nicht einfach, mich unter den verschiedenen Alternativen zu entscheiden und stand unentschlossen vor meinem Kleiderschrank.

Schwankend zwischen eingetragen und abgetragen entschied ich mich schließlich für ein Hemd, das ich zusammen mit meinem Vater Ende der 90er Jahre in Wien in einem kleinen Second-Hand-Laden entdeckt hatte. Mein Vater hatte es mir als Andenken an die gemeinsame Reise gekauft. Es sollte die letzte sein, die ich mit meinem damals bereits schwer erkrankten Vater unternehmen konnte.

Hinsichtlich meiner anfänglichen Unschlüssigkeit ist mir erst viel später klar geworden, dass meine Überlegungen um die Punkte: Ästhetik, biografische Beziehung, Entbehrlichkeit und – um offen zu sein – längst überfälliger Entsorgung, gekreist waren. Mit dem Entschluss, das in Wien erworbene Hemd Monika Brugger zu überlassen, war die Entscheidung zugunsten eines besonderen, überaus biografisch und emotional besetzten Gegenstands ausgefallen. Durch ihre Bitte an ihrem Projekt mitzuwirken, hatte Monika Brugger es verstanden auf eine weitgehend undidaktische Art und Weise unter den Beteiligten des Symposiums eine Sensibilität für die feinen Unterschiede zu wecken: Kleidung ist eben nicht gleich Kleidung.

Im Gegensatz zur Mode, die mit ihrer „radikalen Geschichtlichkeit“<sup>1</sup> in immer kürzeren Zyklen das Neue schafft und sich damit gleichzeitig dem Prozess des Überfälligwerdens hoffnungslos ausliefert, sind getragene Kleidungsstücke aus diesem dynamischen Prozess der formalen und ökonomischen Beschleunigung herausgefallen. Wobei innerhalb der Mode der charakteristische Überdruß sich weniger am tatsächlichen (technischen) Verschleiß bzw. materiellen Zerfall der Kleidung bemisst als vielmehr am Auftreten ästhetisch innovativer Alternativen und der damit verbundenen visuellen Abnutzung des Vorangegangenen. Die Mode inszeniert Neuigkeit als eigentlichen Wert und betreibt gleichzeitig deren demonstrative Zerstörung.

Zugespitzt formuliert, sind aus-der-Mode-gekommene Kleidungsstücke Abfall. Vergleichbar den übrigen Gegenständen einer Müllhalde, materialisiert sich auch in ihnen die Gesellschaft. Spuren der Produktion, des Konsums und der Ausscheidung werden vom Müll gespeichert. Abfälle sind von ihren Verursachern nicht zu trennen. Nun, es wird nicht jedes Kleidungsstück nach erstmaligen Gebrauch sofort auf der Müllhalde entsorgt. Und die meisten Textilien finden über Kleiderspenden oder Second-Hand-Läden ihren Weg zu einem neuen Besitzer, doch eines haben sie gemeinsam, der von der Mode inszenierte Werteverlust liegt weit hinter ihnen.

---

<sup>1</sup> Groys, Boris, „Über das Neue“, München/Wien, 1992, S.46.

Für alle uns umgebenden Dinge gilt jedoch - und das noch lange vor dem unabweichlichen Überdruß und der finalen Entsorgung -, dass sie uns, wie Vilém Flusser sagt, „be-dingen“<sup>2</sup>. Unser Ringen mit den Gegenständen und dem schlussendlichen Arrangement mit deren Bedingtheiten lassen das Neue zum Gewohnten werden. Kaum bemerkbar geht mit dem Gebrauch ein Prozess der individuellen Besetzung einher. Diese Konnotation kann zugunsten aber auch zum Nachteil des Gegenstandes ausfallen. Defizitär werden die Spuren des Gebrauchs vor allem dann empfunden, wenn sie ausschließlich als Zeugen für die physische Abnutzung und den Verbrauch interpretiert werden. Am Beispiel der Mode entlarft die Gebrauchsspur das mit der Mode engverknüpfte Bild des verschwenderischen Müßiggangs und der unberührten Schönheit.

Andererseits legen Spuren von Gebrauch immer auch Zeugnis einer biografischen Beziehung zum Gegenstand ab. Vilém Flusser schreibt: „Das Ungeheuerliche an den Dingen oder, um es noch unheimlicher auszudrücken: das nicht ganz Geheure, ist allerdings durch dicke Schichten der Gewöhnlichkeit dieser Dinge und der Gewöhnung an sie verdeckt und tritt meistens nur bei der Anstrengung zur Entfernung dieser Schichten zu Tage.“<sup>3</sup> In diesem Sinne können Gebrauchsspuren einen eigenständigen, ideellen Wert haben. Im günstigen Fall liegt dieser über dem, der dem ursprünglichen Kaufimpuls vorausging. Farbveränderungen, Löcher usw. werden nicht als ästhetisches Stigma erfahren, sondern als Zeichen einer authentischen biografischen Identifizierung. Das Kleidungsstück verkörpert ein Stück gemeinsam bewältigter Lebensgeschichte. Dies stellt bei weitem keine vereinzelte persönliche Befindlichkeit dar, sondern – mit Blick auf die Kulturgeschichte – kann man in diesem Zusammenhang von einer Erfahrung sprechen, die im kollektiven (Unter-)Bewusstsein tief verankert ist. Denn als Tauf- oder Brautkleid, Buß- oder Totenhemd markieren Kleidungsstücke seit alters wichtige Stationen im Leben eines Menschen. Innerhalb katholischer Riten nehmen nicht wenigen Textilien, aufgrund der unabdingbaren Nähe zum menschlichen Körper, sowie der Eigenschaft Gerüche und Körperflüssigkeiten aufzunehmen, eine exponierte Stellung als Reliquien ein.

Doch um nicht vorschnell in die Authentizitätsfalle zu tappen, ist eine gewisse Skepsis angebracht und der Blick sei nochmals kurz auf die Mode gerichtet. Der Slogan der Firma Wrangler aus dem Jahr 1996 „Every pair tells a story“<sup>4</sup> zeigt auf, dass die Modeindustrie ebenso das Potential der ideellen, sprich:

---

<sup>2</sup> Vilém Flusser, *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 1993.

<sup>3</sup> Eben da, S.7.

<sup>4</sup> Wrangler Werbung, 1996.

(auto-) biografischen Überhöhung, als ästhetischen Mehrwert erkannt und für sich instrumentalisiert hat. Als eines der gemeinhin geläufigsten Beispiele gilt die Blue Jeans. Seit den 70er-Jahren wird ein nie stattgefundener Gebrauch durch aufwändige technische Verfahren imitiert, um den Charakter des „authentic wear“ herauszustellen. Die Illusionsmaschine Mode hat auch hier professionelle Arbeit geleistet.

Wenngleich - mit Blick auf die Biografie - Monika Brugger zeitweise für namhafte französische Modemacher gearbeitet hat, geht es ihr nicht darum eine bereits etablierte formalästhetische Strategie zu bestätigen.

Mit der Entscheidung Kleidungsstücke der am Symposium beteiligten Personen als künstlerisches Material zu verwenden, schlüpft sie in die Rolle eines Archäologen, der die „dicken Schichten der Gewöhnlichkeit“ entfernt, um das Wesen der Dinge freizulegen.

Hierbei steht Brugger durchaus in einer Kontinuität der französischen Kunst des 20sten Jahrhunderts, verwiesen sei auf Marcel Duchamp, die Surrealisten sowie deren legitime Nachfolger: die Nouveaux Realistes. Künstlerinnen und Künstler, die die Trennung von Kunst und Leben als längst überfällig empfunden und in den Dingen des Alltags ein künstlerisches Potential entdeckt hatten.

Mit der kunstlosen Demonstration der gefundenen Gegenstände durch Marcel Duchamp fällt zunächst der Akt der Bearbeitung weg, welchem vordem von der Nachahmung der Natur mittels des Tafelbildes eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zukam. Gleichzeitig werden durch die Isoliertheit des Gegenstandes Zweifel über frühere Funktionszusammenhänge und Bedeutungszuschreibungen geweckt. Die Exponiertheit und dadurch gewonnene unverstellte Sicht auf den Gegenstand eröffnen und verstärkt durch den musealen Kontext wird der Gegenstand mit der Würde eines Bedeutungsträgers ausgestattet.

Im Gegensatz zum ready-made markiert das eigentliche surrealistische Objekt eine Wende und verkörpert den Schritt vom Finden zum Erfinden. Es entsteht aus den verschiedensten Teilen der uns umgebenden Dinge und unterscheidet sich von diesen gerade durch die formale Mutation. Das Verfahren der Montage wird von den Surrealisten als unverfälschtes Aufzeigen einer Wahrnehmungsebene interpretiert, in der alles mit allem kommuniziert.

Die Arbeiten von Monika Brugger fügen sich in diese historische Linie. Die Künstlerin nimmt zunächst eine bescheidene Position ein und tritt in Distanz zur Rolle des ex-nihilo-Schöpfers bzw. des Designers, indem sie sich zunächst ganz in den Dienst der ihr anvertrauten Dinge stellt. Brugger vertraut auf die

Materialien und deren Aussagekraft. Die Annäherung erfolgt langsam und respektvoll - jedoch entbehrt sie nicht einer Radikalität. Brugger sezziert. Sie analysiert ihr Material nicht indem sie den Stoff einschneidet, sondern indem sie behutsam und akribisch Naht für Naht auftrennt. Schichtungen werden offenbar und sorgfältig voneinander getrennt.

Ursprünglich die Plastizität des Körpers nachzeichnend, liegen die Kleidungsstücke aufgetrennt und sorgsam geordnet neben einander. Auf ihre ursprüngliche Flächigkeit zurückgeworfen und ihres dienlichen Zusammenhangs beraubt, repräsentieren die Einzelteile die Matrix, aus der sich die persönlichen und gesellschaftlichen Codierungen speisen und die sich nun weitgehend nüchtern über Farbe, Stoffart, Schnittmuster usw. mitteilen.

In diesem Zusammenhang erscheint es mir interessant auf eine kurze Episode der Mode zu verweisen, die während der Saison 1993/94 in den Journalen unter den Bezeichnungen Grunge, Trash, Fashion-Anarchie oder Neue Armut firmierte. Ihre exponierten Vertreter waren Marc Jacobs, Xuly Bet, Martin Margiela und Rei Kawakubo. Die Mode bestand aus einer chaotisch wirkenden Kombination aus Resten von durchsichtigem Blümchenkrepp, Ringelshirts, derben zerschnittenen Wollsakkos und knallengen Boxershorts. Die propagierte Ästhetik des Fragmentierten wurde gesteigert durch die Kontraste verschiedenster Materialien und deren radikale Verfremdung. Aufgrund der widersprüchlichen Verwendung der Zeichen hatte sich die Mode als Code zur Unterscheidung von gesellschaftlichen Klassen ebenso überflüssig gemacht wie zur Markierung der Geschlechter. Dadurch, dass die einzelnen Kleidungsstücke ebenfalls fragmentarisch blieben, blieb die Frage, inwiefern der Fertigungsprozess abgebrochen wurde oder die Kleider bereits dem Zerfall preisgegeben sind, unbeantwortet. So fehlten an Blusen und Jacken Revers oder Ärmel. Vorder- und Rückenteile waren verschieden lang, Hosenbeine aufgetrennt oder abgerissen und Hemden wurden zu Röcken umfunktioniert. Die Kunstfertigkeit des traditionellen Schneiderhandwerks kollidierte mit einer bewussten Verletzung von Tabus. Stoffe wurden eingeschnitten, zerfetzt und verknotet. Die ansonsten unsichtbare Technik wurde betont sichtbar vorgeführt.

Durch die formale Radikalität bewiesen die Modedesigner einen außergewöhnlich hohen Grad an Selbstreflexivität. Der Trend attackierte unverhohlen die Grenzen der Mode. Als zynische Parodie empfunden, der die bis dato gültigen Codes unterläuft, war dem anarchistischen Trend nur ein sehr kurzzeitiges Aufflackern beschieden. Die ambivalente Resonanz seitens des Publikums und das darauf folgende Bekenntnis der Modewelt zu Glamour und Silhouette überblendeten das formale und inhaltliche Potential.



Monika Bruggers Arbeiten stellen keine Wiederauflage des eben skizzierten Phänomens dar. Brugger betreibt keine Dekonstruktion im Sinne der Fashion-Anarchie, mit dem Ziel einer formalen Erneuerung inhaltlich gedeckt von einer modeimmanenten Kritik. Ebenso wenig erschöpft sich ihre Arbeit im Spiel von Farb-Form-Beziehungen, die Gefahr läuft Bedeutungsebenen des ursprünglichen Materials zu verunklären oder gar zu negieren.

Kehren wir wieder zum Eingangs beschriebenen Foto und damit konkret zu den drei darauf vorgestellten Arbeiten zurück. Es ist auffällig, dass Monika Brugger im Zusammenhang mit ihren textilen Objekten häufig das Wort Bild verwendet und so ist es nicht wenig verwunderlich, wenn sie von den drei Kleidungsstücken, die auf dem Foto zu sehen sind, von einem Bild in drei Teilen, einem Tryptichon, spricht.

Analog äußert sich Brugger über das einzelne Kleidungsstück. Durch ihren Eingriff wird dies zum Abbild einer Person. Insofern ist deutlich nachvollziehbar, dass die Künstlerin bereits beim Vorgang des Sezieren sehr behutsam vorgeht und sich am jeweiligen Schnitt orientiert, die Nähte auftrennt und nicht die Schere unabhängig durch den Stoff führt. Es wäre ein viel zu brutaler Akt den Stoff zu zerschneiden. Eine Zerstörung im Sinn der Fashion-Anarchie käme einer Verletzung der Person gleich. Ausdrücklich verweist sie darauf, dass sie nicht verletzt, sondern verbinde, repariere. Insofern reflektiert der Titel „Wiederaufbau“ neben einer politischen Anspielung auch die künstlerische Strategie.

Von der handwerklichen, manuellen Seite her betrachtet, ist Reparieren im Sinne Monika Bruggers nicht als eine akribische Rekonstruktion eines Gegenstandes zu verstehen, die sich ausschließlich am Original orientiert. Gegen den perfekten Moment einer sachlich begründbaren Rekonstruktion stellt Brugger den mühsamen Prozess der traditionellen, manuellen Tätigkeit, die über Jahrhunderte dem häuslichen und klösterlichen Umfeld zugeschrieben wurde und ähnlich dem Weben und Spinnen als Sinnbild für tugendhafte Weiblichkeit galt.

Das Verb reparieren beinhaltet für die Künstlerin die Möglichkeit der Veränderung des Originals durch Ergänzungen, wie beispielsweise die Applikation der metallenen Platte am Hemd von Ben Lignel oder der weiße, mit Franzen versehene Kragen an dem gemusterten Hemd. Dergleichen gilt auch für das Gegenteil. Reparieren bedeutet auch das Weglassen von Details, wie die fehlenden Ärmel am Hemd von Ben Lingel belegen. In beiden Fällen reagiert Brugger auf Gegebenes. Sie pariert die Gewichtigkeit der Vorgeschichte.

Der ursprünglichen „story“, um den Jargon von Wrangler aufzugreifen, stellt Brugger eine neue gegenüber, die neben kulturgeschichtlichen Bezügen ihren Ursprung gleichfalls in der Biografie der Künstlerin selbst haben kann.

Der besseren Veranschaulichung wegen, möchte ich auf das Hemd zurückkommen, das ich Monika Brugger überlassen habe. Auf dem Foto sehen wir, dass der Kragen des gemusterten Hemdes durch einen weißen, mit Fransen versehenen ersetzt wurde. Der Schnitt des Kragens stammt von einer Bluse Monika Bruggers aus der Hand von Yoshi Yamamoto. Das Zitat ist nicht nur der Verehrung gegenüber dem Werk des japanischen Modemachers geschuldet, sondern das Zitat spiegelt die persönlichen Umstände wider, unter denen die Künstlerin das Kleidungsstück erworben hatte. Sie hatte die Bluse von einer kleinen Erbschaft nach dem Tod ihres Vaters gekauft.

Das Weiß des Kragens und der Schnitt markieren die subtilen Eingriffe, die Monika Brugger vornimmt. Ähnlich einer Mehrfachbelichtung überlagern sich beide Geschichten und Perspektiven zu einem Bild. Mit der intuitiven Arbeit am Porträt einer Person tritt gleichsam das der Autorin selbst in Schichten zu Tage.

Bezüglich der drei Objekte auf dem Foto spricht Brugger von einem Tryptichon. Die Textilobjekte begreift sie als materialisiertes Gruppenporträt. Die Kleidungsstücke beschreiben drei Individuen, bilden jedoch gleichzeitig auch die Gruppenkonstellation ab, innerhalb derer sich die drei Menschen begegnet sind. Dies gilt nicht nur für das vorliegende Tryptichon sondern analog für alle Kleidungsstücke, die Brugger in Erfurt bearbeitet hat.

Wie bereits angedeutet ist den Kleidern von Monika Brugger eine nicht unwesentliche, politische Komponente eigen. Das 11. Erfurter Symposium war als eine französisch-deutsche Begegnung konzipiert, innerhalb derer Künstlerinnen und Künstler unterschiedlichen Alters und Sozialisation aufeinander trafen, um miteinander zu arbeiten. Mit dem Beitrag Monika Bruggers erhalten die beteiligten Nationen ein personifiziertes Abbild in dem sich historische Begebenheiten gegenüberstehen. Dieser politische Entwurf findet sich selbst in so unscheinbaren Details wie zum Beispiel der Farbe des Seidenfadens wieder. Neben Weiß und Schwarz malt Monika Brugger ihre Erfurter Porträts ausschließlich in den Farben der vertretenen Nationen.



*Emprunt-empreints, empreintes des majeurs droits  
de la famille Brugger,  
Installation  
Hohentengen, 25/12/2000  
Argent, h. 2,4 à 2,7 cm*



À propos du fingerhut – autoportrait

Installation, 1998-1999

Matériaux divers

h. 1,1 à 3,7 cm

Photos : Corinne Janier, Paris



*Janus*  
Bague, 2013  
Argent  
Empreintes : h. 2,4 à 2,7 cm  
Collection particulière



*Wiederaufbau, ein Erfurter Portrait*  
Installation, 2006  
Photo : Corinne Janier, Paris



HOMME • MEN'S DRESS REFORM PARTY • GIJS BAKKER •  
HORROR VACUI

HOMME → MDRP → *MEN'S DRESS REFORM PARTY*, 1937

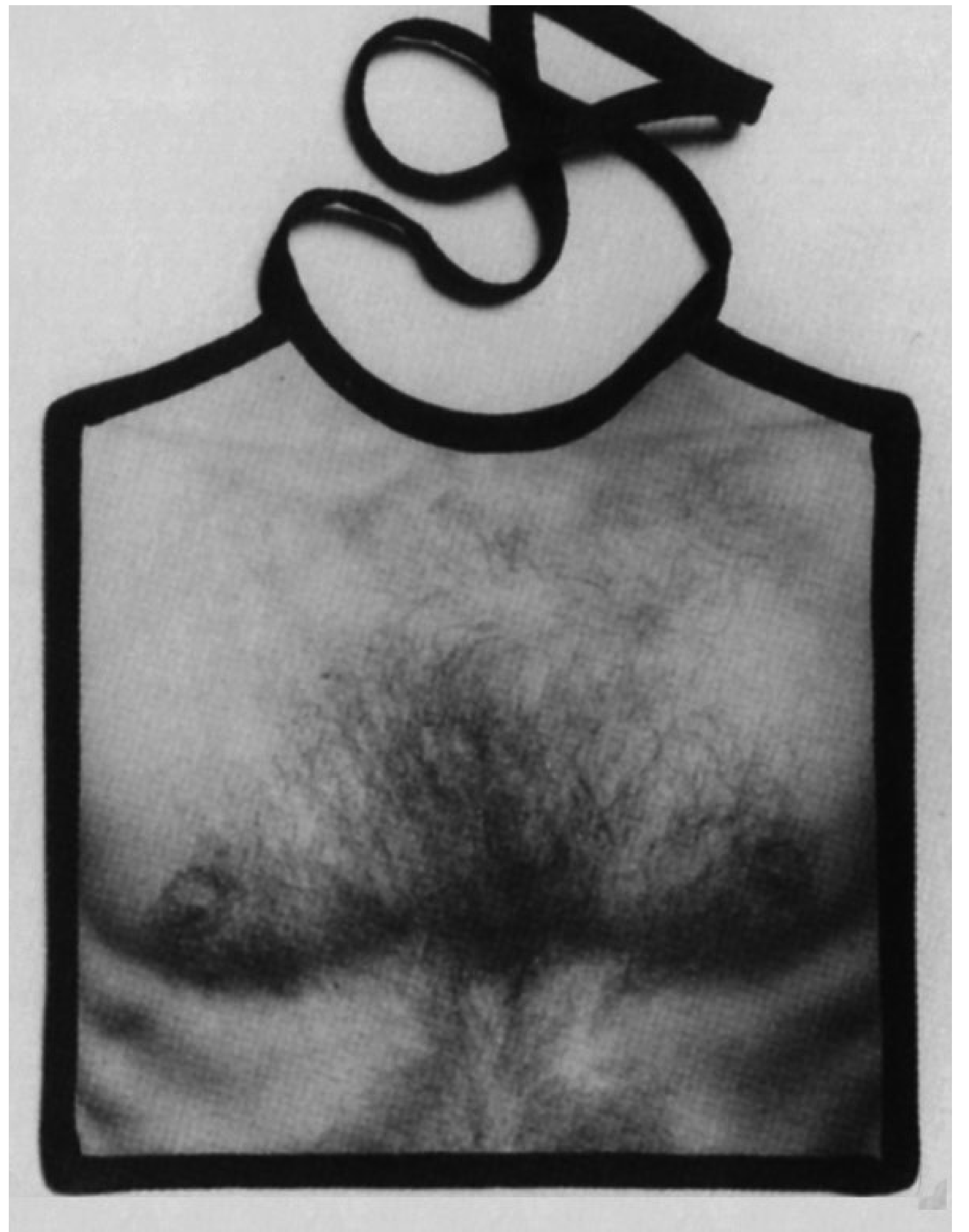
Men attired in MDRP approved styles were taking part in dress contest.

Published in magazine *The Listener*, 1937.



<https://quizlet.com/...>

GIJS BAKKER → *BIP*, 1976

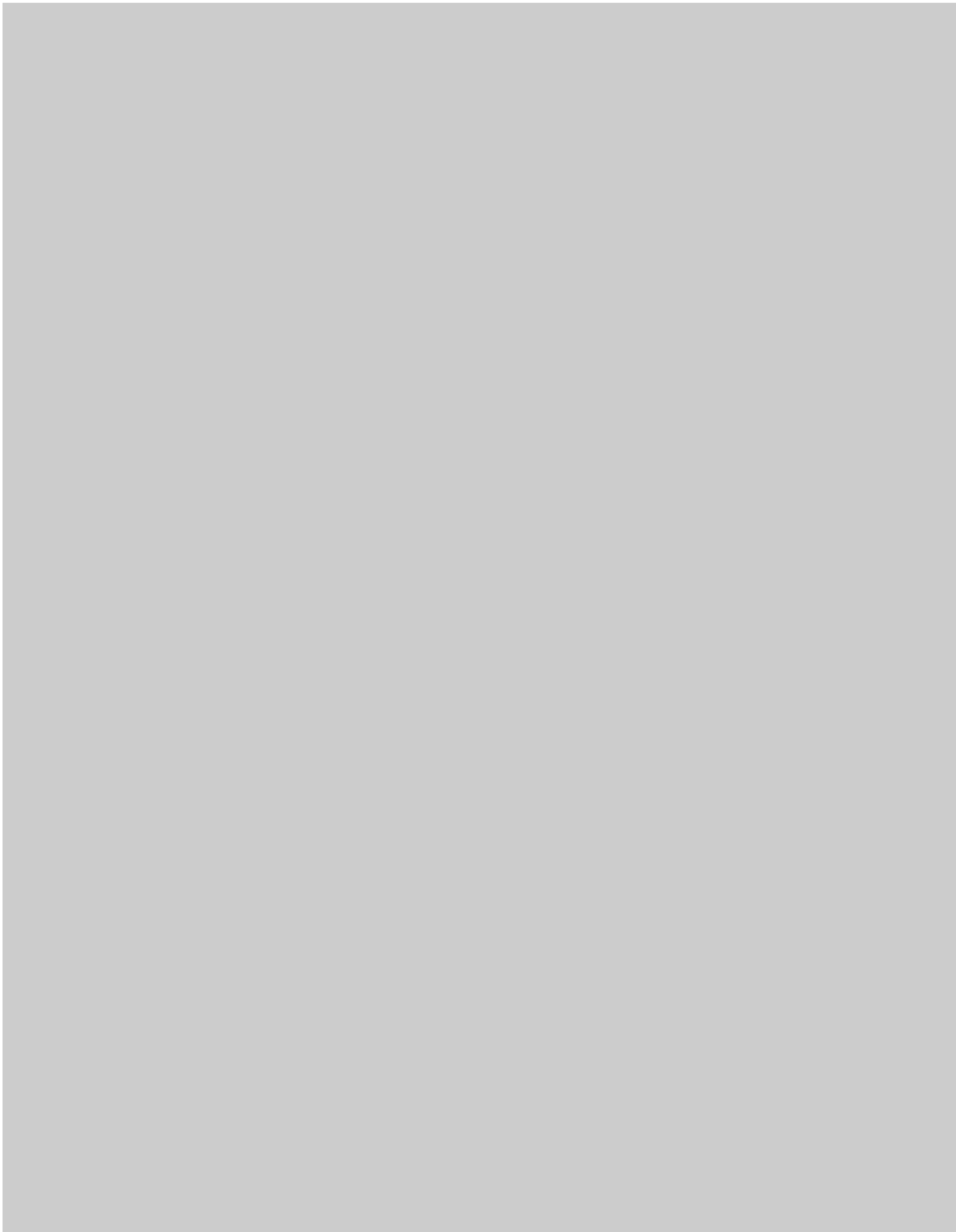


Gijs Bakker  
*Bip*, 1976  
Photographie sur lin

**BIBLIOGRAPHIE**

- *Bijoux masculins*, musée de Carrouge, Carnet du Musée, n° 2, printemps 2001
- J.-C. Flügel, *Le Rêveur nu. De la parure vestimentaire*, Paris, Aubier Montaigne, 1982
- « Der Männerohring », in Karin Göbel, Theodor Kolmann, Heidi Müller, Konrad Vanja, *Auf's Ohr geschaut*, Berlin, SMPK, Dietrich Reimer Verlag, 1998, pp. 77-123





J

JEU • TATI OR • JOAILLERIE • JOAILLIER • JOYAU • JONC

## JEU

→ NOTICE ÉTYMOLOGIQUE DE : JOYAU

« Ce mot est issu du latin *jocus* “plaisanterie, badinage” [...]

■ L'ancien français *juel*, *jo(i)el*, forme primitive de *joyau*, est à l'origine de l'anglais *jewel*, de l'allemand *Juwel* (par le néerlandais), de l'italien *gioiello*, du catalan *joiell*, de l'espagnol *joya*, du portugais *joia*. L'allemand a également emprunté *Jongleur* (xviii<sup>e</sup> s.), de même que l'anglais (*juggler*, xiv<sup>e</sup> s., de l'ancien français *jogleour*). »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

SCANDALE → RUE DE LA PAIX → TATI OR,  
9/4/1997



**Tati Or** s'est installé rue de la Paix, la rue des joailliers, dans le 1<sup>er</sup> arrondissement de Paris, en 1997. Scandale : ce fut un choc pour les Parisiens de l'arrondissement, et un buzz pour Tati. À l'époque, les journaux, la télévision, la radio ne cessent de parler de l'ouverture de ce magasin dans un quartier où, depuis 1815, sont installés les plus grands

joailliers (Meller fut le premier), haut lieu du luxe si important économiquement pour la France et peu désireux de voir arriver en son sein Tati, enseigne à bas prix.

<http://www.liberation.fr/...>

## JOAILLERIE

« Art et commerce du joaillier ; magasin, atelier du joaillier. Les grandes joailleries de Paris, Londres et New-York [...] Paris passait déjà pour la capitale de la mode. Les textes abondent qui font connaître le détail du costume féminin et les merveilles de la joaillerie qui ajoutaient à son effet (Faral, *Vie temps st Louis*, 1942, p. 185). »

<http://www.cnrtl.fr/definition/joaillerie>

« ÉTYM. *juelerye* 1434 ◇ de *joaillier*

Famille étymologique → **JEU**.

1. Art de monter les pierres précieuses ou fines pour en faire des bijoux. [...]

2. Métier, commerce du joaillier. [...] (→ **bijouterie**). [...]

3. Atelier, magasin de joaillier. → **bijouterie**. »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## JOAILLIER, -IÈRE

« **A.** – Artisan fixant sur des bijoux des pierres précieuses ou des perles fines. [...]

**B.** – COMM. Personne vendant des bijoux comportant des pierres précieuses ou des perles fines ; p. méton., la boutique elle-même. »

<http://www.cnrtl.fr/definition/joaillier>

## JOYAU

« **A.** – Parure faite de métal précieux ou de pierreries. Synon. *bijou*. [...] »

▼ *Joyaux de la Couronne*. Ensemble des bijoux transmis aux rois par droit héréditaire (d'apr. Ac.).

**B.** – *P. ext.* Chose, objet d'une grande valeur. »

<http://www.cnrtl.fr/definition/joyau>

« ÉTYM. 1379 ; au plur. *joiaux* v. 1135 ◇ de jeu et du suffixe *-au*, plutôt que du latin populaire °*jocalis*, plur. neutre *jocalia*, de *jocus* "jeu" [...] »

1. Objet de matière précieuse (or, argent, pierreries), de grande valeur, qui est destiné à orner ou à parer. → **bijou**. [...] *Commerce des joyaux*. → **joaillerie**.

2. FIG. Chose rare et belle, de grande valeur. *Le Mont-Saint-Michel, joyau de l'art médiéval*. »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## JONC

« ÉTYM. v. 1175 ; *junc* 1160 ◇ latin *juncus* [...] »

4. (1631) Bague, bracelet dont le cercle est partout de même grosseur. [...]

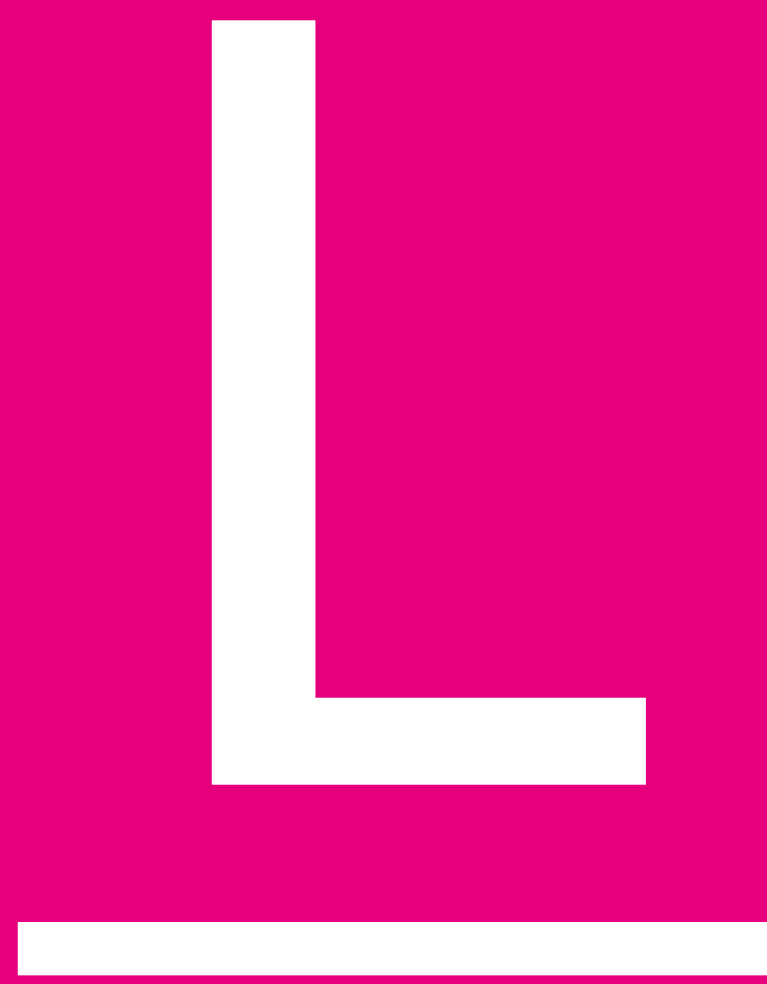
□ (1885) VIEILLI Argent\*. → **fric**. »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

À CHERCHER

Bracelet de Dorothea Prühl

Jonc en or



LANGUE • LANGUE MATERNELLE • MUTTERSPRACHE • LANGAGE

LANGUE → LANGUE MATERNELLE  
→ MUTTERSPRACHE

LANGAGE → SPRACHE  
→ AUSDRUCKSWEISE  
→ SPRECHFÄHIGKEIT  
→ UMGANGSSPRACHE

SPRECHEN → DENKEN → SEIN → ODER →  
→ DENKEN → SPRECHEN → SEIN

#### BIBLIOGRAPHIE

- Jean-Christophe Bailly, *Le Propre du langage. Voyage au pays des noms communs*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du xx<sup>e</sup> siècle », 1997
- Heinz Wismann, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque des idées », 2012



MAIN • ALBRECHT DÜRER • OTTO KÜNZLI • MELANIE BILENKER •  
WENZEL JAMNITZER • ABRAHAM JAMNITZER • MONIKA BRUGGER  
• DOIGT • HANS HOLBEIN • DIGITUS IMPUDICUS • LUCAS CRANACH  
DER JÜNGERE • MONIKA BRUGGER

## MAIN

### → NOTICE ÉTYMOLOGIQUE

« Ce mot est issu du latin *manus* “main” [...] »

■ La famille de *main* est massivement issue du latin et elle concerne cet organe : *maintenir*, avec *maintenant* et *manutention*, *manche* “partie du vêtement” (et *manchette*, *manchon*, *mancheron*, *emmanchure*) et “partie d’un outil” (et *mancheron*, *emmancher*, le régional *ramancher* “remettre en état” [au Canada] et *démancher*), [...] Elle évoque également la main symbole de la force et de l’autorité : *commander*, *manu militari*, *mancipation* et *émanciper* (“prise en main”) [...]

■ *Commander* a été repris par l’anglais (to *command*), l’allemand (*kommandieren*, avec *Kommandant* que l’on retrouve dans *Kommandantur*), [...] l’allemand, *Manege*, *Maniküre*, *Manipulation*, *Manöver* (vocabulaire militaire), *manuel* ; [...] *Manière* est passé en anglais (*manner*), en allemand (*Manier*), [...] ; *manchette* se retrouve en allemand (*Manschette*) »

*Le Petit Robert de la langue française*, 2016

### ALBRECHT DÜRER → MAINS EN PRIÈRE



Albrecht Dürer,  
*Betende Hände*, 1508 (détail)  
Papier encre, 29 x 19 cm  
Albertina, Wien

### OTTO KÜNZLI → FÜR GERD, 1982



Otto Künzli  
*Für Gerd*, 1982

Photographie dans le cadre de l'exposition *Otto Künzli, Gerd Rothmann, Körperkultur*  
Galerie am Graben, Vienne, Autriche/Landesmuseum  
Oldeburg, Allemagne

### MELANIE BILENKER → ARMS, 2005



Melanie Bilenker  
*Arms*, 2005

Broche

Or, argent, touches de piano en ivoire, résine, cheveux  
5 x 3,5 x 7 cm

Photo : K. Yanoviak



The Victorians kept lockets of hair and miniature portraits painted with ground hair and pigment to secure the memory of a lost love. In much the same way, I secure my memories through photographic images rendered in lines of my own hair, the physical remnants. I do not reproduce events, but quiet minutes, the mundane, the domestic, the ordinary moments.

<http://www.melaniebilenker.com/creation.shtml>

## STATUETTE DE DAPHNÉ

→ WENZEL JAMNITZER

→ ABRAHAM JAMNITZER



Wenzel Jamnitzer  
Statuette de Daphné, Nuremberg, vers 1570-1575  
Musée de la Renaissance d'Écouen

<http://musee-renaissance.fr/objet/...>



Abraham Jamnitzer et Wenzel Jamnitzer  
*Daphné*, 1580-1586

Argent, en grande partie doré, corail  
h. 64,6 cm

Staatliche Kunstsammlungen, Dresde, Allemagne

### À VOIR

- Monika Brugger, *Envergure*, sculpture
- Monika Brugger, *Daphné*, sculpture
- Monika Brugger, *Für Dürer*, tableau relief

## MONIKA BRUGGER → DE MAIN À MAIN → MAQUETTE DE RECHERCHE, 1998



Monika Brugger  
*De main à main*, 1998

Fil de soie, terre

Photo : Bernard Moschini, Nîmes

## DOIGT

« I.– Chacune des parties distinctes, articulées et généralement libres qui terminent la main et le pied de l'homme et de certains animaux. *La membrane qui réunit les doigts des oiseaux palmipèdes* (CUVIER, *Anat. comp.*, t. 2, 1805, p. 556). *Les "mammifères onguiculés" (...) ont quatre membres, des ongles aplatis ou pointus à l'extrémité de leurs doigts* (LAMARCK, *Philos. zool.*, t. 1, 1809, p. 142) :

- 1. Les **doigts** sont les avances libres et mobiles qui terminent la main. (...) Ils sont au nombre de cinq. Chacun d'eux, à l'exception du pouce, est composé de trois phalanges ou articles, dont le premier, ou celui qui est reçu sur l'os du métacarpe, est le plus long. Le plus petit est celui qui termine le **doigt** et qui porte l'ongle *ongueal*. CUVIER, *Anat. comp.*, t. 1, 1805, p. 308. [...]

II.– P. méton. Unité de mesure grossièrement évaluée à l'épaisseur d'un doigt. Un doigt de vin. Une couche épaisse de deux ou trois travers de doigt (CUVIER, *Anat. comp.*, t. 2, 1805, p. 578) :

6... on pouvait croire que l'un des cinq doigts était l'unité de mesure [du corps], et, dans ce cas, c'était le médium qui avait dû être choisi, parce que le médium était, pour les initiés au symbolisme antique, le doigt de la destinée, comme il est pour les chiromanciens, originaires de l'Égypte, le doigt de Saturne. CH. BLANC, *Gramm. des arts du dessin*, 1876, p. 41.

– P. ext. Un doigt de. En petite quantité. Synon. un brin de, un peu de »

<http://www.cnrtl.fr/definition/doigt>

## DOIGT

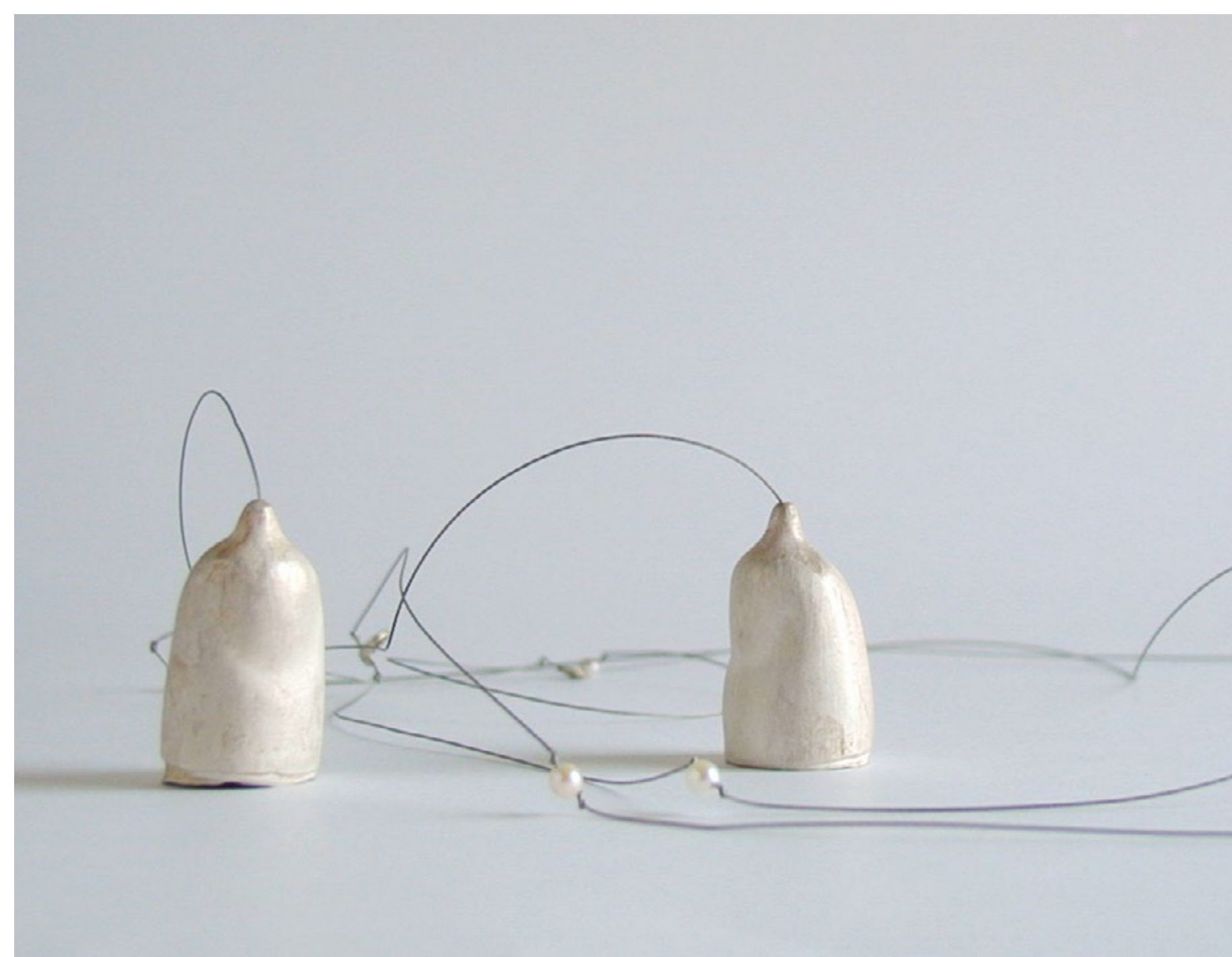
### → NOTICE ÉTYMOLOGIQUE

« Ce mot est issu du latin populaire °*ditus* et *dita* "doigt" et "largeur d'un doigt" [...]

■ La famille latine a donné au français l'élément *digiti-* entrant dans la composition de termes scientifiques, ainsi que *digité* (et *paridigité*), *digital* et *digitale* duquel le français a tiré *digitaline* alors que *digitaliser* nous vient de l'anglais *digit* "chiffre" [...]

*Le Petit Robert de la langue française*, 2016

### MONIKA BRUGGER → DE DOIGT À DOIGT, VERS 1998



Monika Brugger

*De doigt à doigt*, v. 1998

Argent, fil d'acier, perles d'eau douce

Empreintes des majeurs en fonte à cire perdue

La longueur du fil correspond à la longueur entre les majeurs droit et gauche, les articulations sont marquées par des perles.

"FINGER *mask.*, -s, - *Etymologisches Wörterbuch 'jedes der fünf Endglieder der Hand'*, *ahd. fingar* (8. Jh.), *mhd. vinger*, *asächs. fingar*, *mnd. vinger*, *mnl. vingher*, *nl. vinger*, *aengl. engl. finger*, *anord. fingr*, *schwed. finger*, *got. figgrs*. Germ. \**fengra-* kann auf eine Bildung mit *ie. ro-* Suffix zur *ie. Form des Zahlworts fünf* (s. d.) zurückgehen, so daß *ie. \*penkuro-* anzusetzen wäre, das dann für 'einen aus der Gesamtheit der fünf Finger' gelten würde. Aber auch Anschluß an die Verbalwurzel von *fangen* (germ. \**fanhan* 'fassen, ergreifen') mit einem Ansatz *ie. \*penkro-* ist mög-

lich. Die einzelnen Finger haben bereits frühzeitig eigene Bezeichnungen: Daumen (s. d.); Zeigefinger m. (15. Jh.), dafür ahd. *zeigari* (9. Jh.), mhd. *zeiger*; Mittelfinger m. (15. Jh.); Ringfinger m. (16. Jh.) oder Goldfinger m., ahd. *goldfingar* (Hs. 12. Jh.), mhd. *goltvinger*; kleiner Finger m. (16. Jh.). – *finger* Vb. ‘mit den Fingern sich an etw. zu schaffen machen, mit ihnen an etw. herumspielen’, mhd. *vingern* ‘mit den Fingern Zeichen machen, etw. berühren’. Fingerling m. ‘Schutzhülle für einen verletzten Finger’ (16. Jh.), vgl. mhd. *vingerlinc* ‘Fingerring, Siegelring’. Fingernagel m. ‘Hornschicht auf der Fingerkuppe’, mhd. *vingernagel* (14. Jh.). Fingerhut m. ‘Schutzhülle für den Mittelfinger beim Nähen’, ahd. *fingerhuot* (Hs. 13. Jh.). Fingerzeig m. ‘Hinweis, Wink’ (16. Jh.); vgl. mhd. *vingerzeic* ‘Tadel oder Hohn, indem man auf jmdn. mit dem Finger zeigt’.”

<http://www.dwds.de/?view=1&qu=finger>

## DIGITUS IMPUDICUS → DRITTER FINGER

C'est l'unique doigt sur lequel on ne porte pas de bagues durant la Renaissance (probablement aussi durant la fin du Moyen Âge). Sinon, elles étaient portées aussi bien sur la phalange que sur la phalange ! Et sur tous les autres doigts, même si à cette période existent encore des lois (*Luxusgesetze*) pour réglementer le port des bagues selon la place occupée dans la société (*gesellschaftlicher Stand*).

Voir Erich Steingraber, *Alter Schmuck : Die Kunst des europäischen Schmuckes*, München, Verlag Georg D.W. Callwey, 1956

## HANS HOLBEIN (AUGSBURG 1497/98–1543 LONDON) → BENEDIKT VON HERTENSTEIN

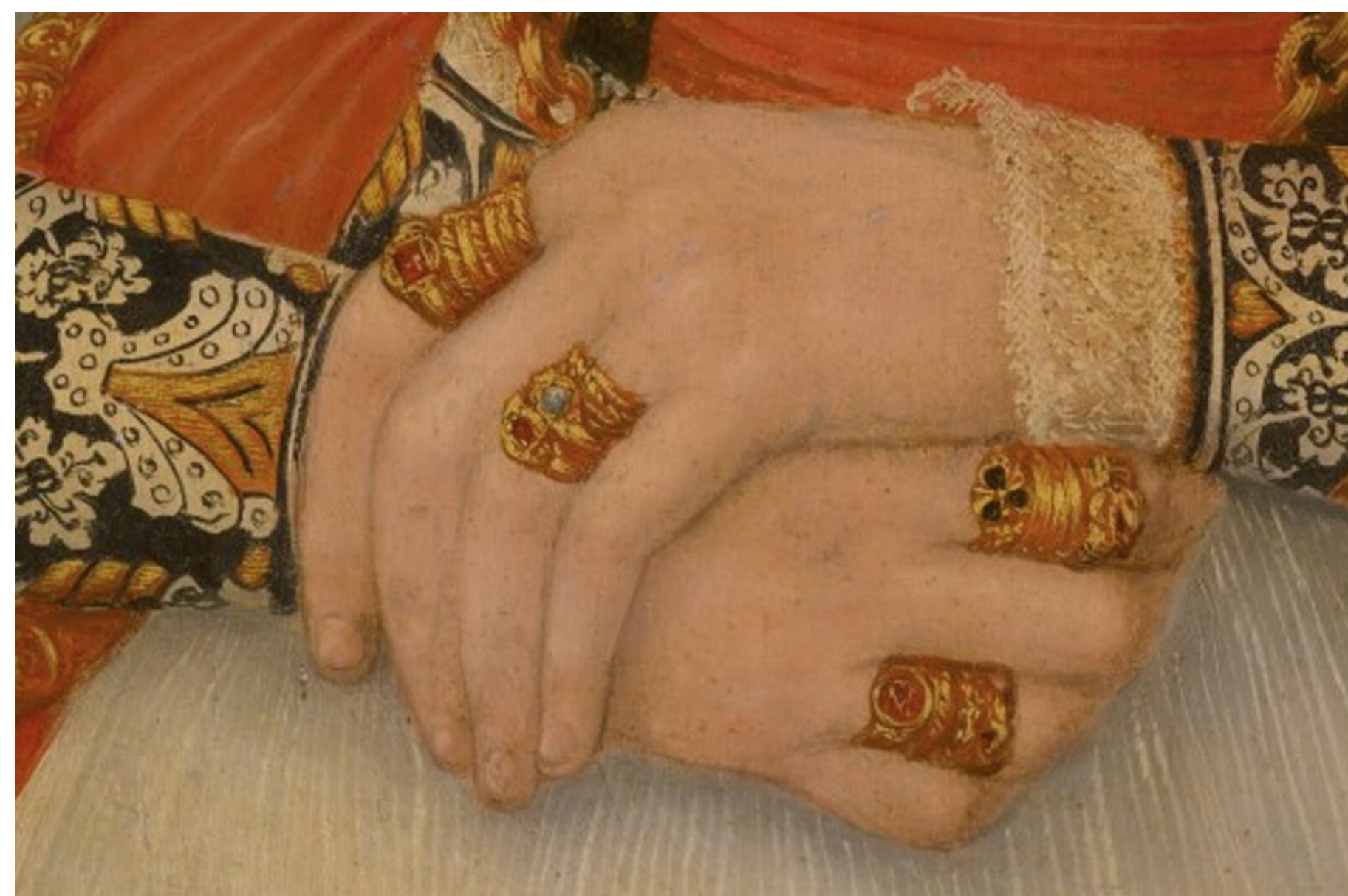


Hans Holbein  
Benedikt von Hertenstein, 1517 (détail)  
Huile et or sur papier, fixé sur bois  
Surface peinte, 51.4 x 37.1 cm  
Metropolitan Museum of Art, New York

<http://images.metmuseum.org/CRDImages/...>

<http://www.metmuseum.org/art/collection/...>

## LUCAS CRANACH DER JÜNGERE (1515–1586) → WEIBLICHES BILDNIS



Lukas Cranach der Jüngere  
Weibliches Bildnis, 1564  
Peinture sur bois (tilleul)  
Sans cadre : 83,5 x 63,7 cm x 3,4 cm  
Avec cadre : 106,5 cm x 89,5 cm x 5 cm,  
Kunsthistorisches Museum, Vienne, Autriche

**À VOIR**

- Monika Brugger, *Emprunt d'empreinte*, installation
- Monika Brugger, *Un doigt seulement !*, bagues
- Monika Brugger, *Un doigt seulement !*, gobelets
- Monika Brugger, *Fleur de doigts*, broches
- Monika Brugger, *Au bout du doigt*, bague
- Monika Brugger, *Für Dürer*, tableau-relief
- Monika Brugger, *Emprunt-portrait de famille, empreintes des majeurs de la famille Brugger*, argent

**À LIRE**

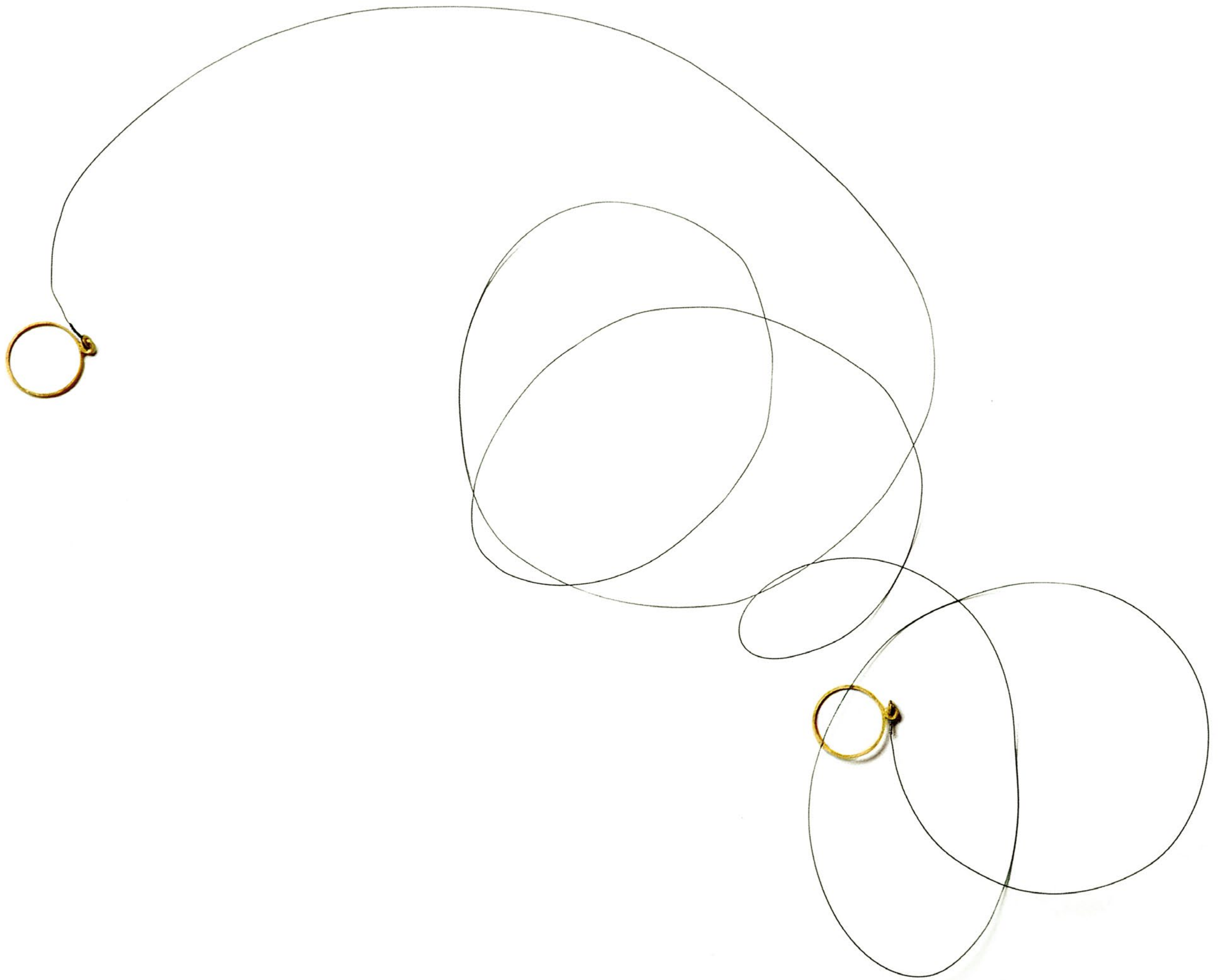
- Monika Brugger, *Au bout des doigts*, texte d'étude et de recherche

**BIBLIOGRAPHIE**

- Georges Didi-Huberman, *L'Empreinte*, Paris, Centre Pompidou, 1997
- Esther Knobel, *The Mind In The Hand*, Jérusalem, 2008

**À VOIR**

- symbolique → doigt
- Ami Ronnenberg, *Le Livre des symboles. Réflexions sur des images archétypales*, Köln, Taschen, 2011, p. 362-364
- symbolique → doigt d'honneur



*Envergure, la longueur du fil correspond à la distance entre les deux anneaux portés sur les deux annulaires les bras déployés*

Sculpture, 1998 à 2004

Or, fil de fer

l. 160,95 cm



*Daphné*  
Sculpture, 2017  
Laine  
Photos : Matthieu Gauchet



*Für Dürer*  
Tableau-relief, 2008  
Photographie, argent, bois  
Collection de l'artiste  
Photos : Matthieu Gauchet

M

MARQUE • MARQUAGE • MICHEL JOURNIAC • LA LETTRE ÉCARLATE  
• WIM WENDERS • VICTOR SJÖSTROM • FLÉTRISSURE • SOUILLURE •  
STIGMATE • TACHE • MONIKA BRUGGER • MODE • MODÈLE • MOULE  
• PASCAL GAUTRAND • SILHOUETTE • GEORGES VIGARELLO



## MARQUE

« ÉTYM. milieu xv<sup>e</sup> ◇ de marquer

FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → MARCHER.

### I. SIGNE FAIT INTENTIONNELLEMENT

1. Signe matériel, empreinte mis(e), fait(e) sur une chose pour la distinguer, la reconnaître ou pour servir de repère. → **griffe, signe**. *Marque au couteau, à la scie.* → 1. **coche, encoche**, 1. **trait**. *Marque indélébile, ineffaçable. Marques sur des arbres* (→ martelage).

□ *Coudre une marque à son linge*, une petite pièce de tissu portant une marque (initiales, nom, chiffre).

□ *Marques sur des papiers, des dossiers*, pour en faciliter le classement. → **cote**. *Marque numérique* (→ **matricule, numéro**), *littérale, conventionnelle*. *Faire une marque sur une liste, à un mot.* → **astérisque, croix**, 1. **point, renvoi**.

□ (1690) Signe, croix qu'un illettré appose en place de signature\*. → **griffe**. [...]

3. (1531) Signe infamant que l'on imprimait sur la peau d'un condamné. → 2. **flétrissure**.

4. (1626) COMM. Signe attestant un contrôle. → **cachet, contrôle, estampille, poinçon, sceau**. *Marque de la douane. Marque nationale de qualité*. [...]

5. (1690) Signe distinctif appliqué sur une chose par celui qui l'a faite, fabriquée. *Marque d'orfèvre* (→ **poinçon**), *d'ébéniste* (→ **estampille**). *Marque d'atelier d'une monnaie.* → **symbole**.

6. (1846) *Marque de fabrique, de commerce ou de service* : signe, nom servant à distinguer les produits d'un fabricant, les marchandises d'un commerçant ou d'une collectivité. → **cachet, chiffre, estampille, étiquette, label, poinçon, sceau, timbre, vignette**. *Marque descriptive* (→ **dénomination**), *figurative*

(→ **emblème, vignette**), *nominale* (→ **logo**).

□ (1948) *Marque déposée* (à l'Institut national de la propriété industrielle). *Enregistrement, protection, propriété d'une marque. Marque de distributeur.* → 1. **enseigne**. *Produit commercialisé sans nom de marque* (cf. *Produit libre\**). [...]

□ *Produits de marque*, qui portent une marque connue, appréciée. [...]

8. (1636) Ce qui sert à faire une marque. → **cachet, poinçon**.

### II. SIGNE ACCIDENTEL

1. (1530) Trace naturelle dont l'origine est reconnaissable. → **impression, trace**. *Marques de pas, de pneus.* → **empreinte**. *Marques de doigts gras sur une feuille de papier.* → **tache**. *Marques qui restent sur un tissu froissé* (→ 1. **pli**), *sur la carrosserie d'une voiture* (→ **éraflure**, 1. **raie** ; FAM. **pète**). *Marques sur la peau ; marques de coups, de contusions ; de blessures.* → **bleu, cicatrice, couture, ecchymose, marbrure, stigmaté, vergeture, zébrure**. *Marque de bronzage*. "Elle était bronzée jusqu'à la pointe des seins, sans ces marques de soutien-gorge qui défigurent tant de filles nues" (Vian). *Marque de dents* : morsure.

◆ *Chasse Trace*, indice que laisse une bête et qui permet de l'identifier. → **connaissance**.

2. (1538) Signe naturel, tache que l'on compare à une marque. *Avoir une marque sur le visage.* → **envie, nævus, tache**.

3. *Témoignage*. "L'horreur de ces quatre ans est toujours en moi. Je porte la marque. Tous les survivants portent la marque" (Giono). → **stigmaté**.

### III. OBJET

1. (1549) Objet matériel servant à faire reconnaître une chose, à la retrouver. → **memento**. *Mettre une marque dans un livre*

pour retrouver facilement une page.  
→ marque-page, signet.

□ VIEUX Marque de théâtre : ticket d'entrée.  
→ contremarque.

□ LOC. Chercher, trouver, retrouver, prendre, reprendre, poser ses marques, des repères.

◆ Signe ou objet matériel indiquant une limite, une démarcation\*. → **borne, jalon, repère ; brisées.** [...]

3. (1538 "armoiries") *Marques distinctives d'une dignité, d'un grade, d'une fonction.* → 2. **insigne, signe, symbole ; chevron, galon.**

◆ FIG. de marque : de distinction, de qualité. *Hôtes de marque. Clientèle de marque.*

#### IV. SIGNE QUI EXPRIME QQCH.

1. (1538) Caractère, signe particulier qui permet de reconnaître, d'identifier qqch. → **annonce, attestation, attribut, caractère, critère, indication, indice, manifestation, présage, preuve, signe, symptôme, témoignage, témoin, trace.** Être la marque de qqch. → **révéler.** "Instinct et raison, marques de deux natures" (Pascal). *Réflexion qui porte la marque du bon sens* (cf. Frappée au coin\* du bon sens). *Recevoir qqn avec des marques de joie.* → **démonstration.** *Marques d'affection, d'intérêt, d'estime, de franchise.* → **preuve, 1. trait.**

2. (1949) LING. Trait pertinent (phonologique, morphologique, syntaxique) dont la présence ou l'absence dans une unité linguistique donnée fonde une opposition. *Le s est la marque du pluriel en français* (→ **marqué**). »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## MARQUAGE

« ÉTYM. 1873 ; t. de jeu de paume 1613 ◇ de marquer

1. Opération par laquelle on marque (des animaux, des arbres, des marchandises, du

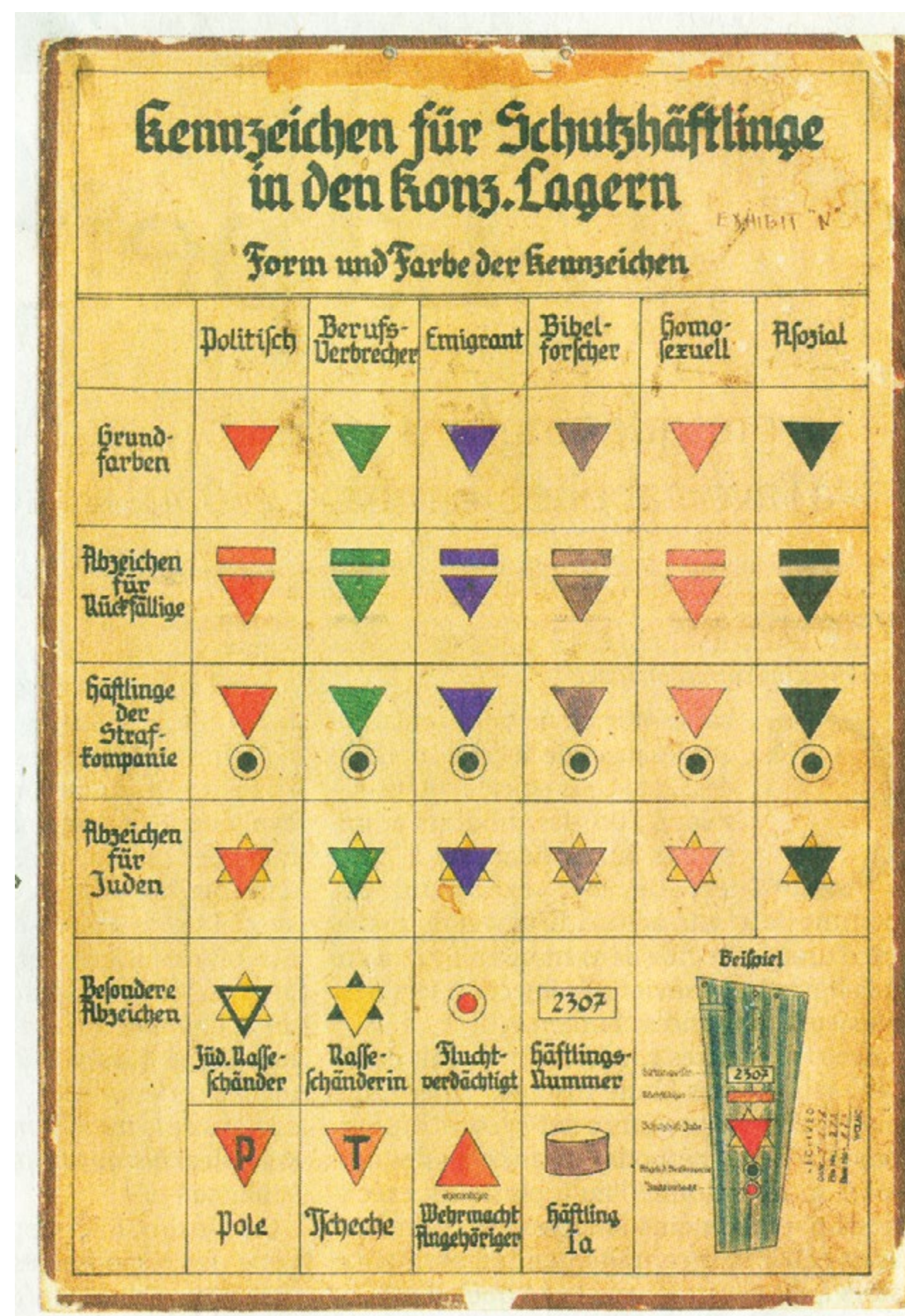
linge...). *Marquage antivol d'une voiture.* »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

VOIR AUSSI

<http://www.cnrtl.fr/definition/marquage>

## KENNZEICHEN FÜR SCHUTZHÄFTLINGE → ENSEIGNES POUR PRISONNIERS DES CAMPS DE CONCENTRATION



*Le Monde, 4 juillet 2015*



Prisonniers homosexuels du camp de concentration de Sachsenhausen, Allemagne, 1938.

*Le Monde, 10 juin 2016*

## MICHEL JOURNIAC → ACTION DU CORPS EXCLU, 1983

« Ainsi, Michel Journiac proclame de manière profondément radicale, déterminée et sacrificielle, sa volonté de défaire le corps de son aliénation culturelle (sacrificielle, dans le sens où l'artiste, de formation théologique<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Michel Journiac, oppose au schéma corporel judéo-chrétien une posture critique véritablement incarnée dans son œuvre, fondée sur des actions spéculaires, en miroir des grandes images – ou icônes – de la Bible). *Messe pour un corps* (1969) est une performance tout à fait spectaculaire et initiatrice de l'art corporel, qui rejoue le rituel de transsubstantiation, proposant au public présent lors du vernissage d'ingérer du boudin réalisé à partir du sang cuisiné de l'artiste. Toutes les actions ou performances de l'artiste (*La Lessive* et *Piège pour un voyeur*, 1969 ; *Piège pour une exécution capitale*, 1971 ; *Contrat pour un corps*, 1972 ; *Contrat de prostitution*, 1973 ; *Action érotico-patriotique*, 1979 ; *Action de corps exclu*, 1983 ; etc.), sont d'abord contestataires, et en cela assez proches des pratiques situationnistes. Mais, au-delà d'une objection systématique, la démarche de Michel Journiac n'est ni vraiment anticulturelle, ni tout à fait contre-culturelle ; elle est avant tout alternative. Michel Journiac assurait ne pas critiquer la société en tant que telle, mais davantage l'idéologie qui la déstructure pour la régir. Cette idéologie, clairement identifiée comme judéo-chrétien, brise et maintient les corps dans des conformations asservies et subordonnées au pouvoir. Il s'agit donc d'interroger la société depuis les sources de son dysfonctionnement pour repenser la culture, déformer le corps de son ancrage religieux afin de lui laisser la liberté de se révéler.

Jean-Marc Lachaud, Claire Lahuerta, "De la dimension

critique du *corps en actes* dans l'art contemporain", *Actuel Marx*, 2007/1, n° 41, *Corps dominés, corps en rupture*, p. 84-98, paragraphe 8.



Photographie noir et blanc

### À VOIR

- Homosexuel (marque corporelle : boucle d'oreille volontaire)

### Note de travail

- (re) -inversion sémantique :
  - marque corporelle
  - marquage corporel

## DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE → LA LETTRE ÉCARLATE → VICTOR SJÖSTROM



Lillian Gish dans le rôle de Hester Prynne  
Film muet, 1926

## MARQUAGE



Source perdue

## FLÉTRISSURE

“ÉTYM. 1611 ; *flastrissure* 1404 ◇ de 2. *flétrir*

1. ANCIENNEMENT Marque au fer rouge. → **stigmat**. La flétrissure fut abolie en 1832.

2. VIEILLI Grave atteinte à la réputation, à l'honneur. *Imprimer une flétrissure à la mémoire de qqn.* → **avilissement, déshonneur, infamie, opprobre, souillure.**

→ **CONTRAIRES** : **Considération, honneur ; gloire, réhabilitation.**”

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

VOIR AUSSI

<http://www.cnrtl.fr/definition/fletrissure>

## SOUILLURE

“ÉTYM. 1630 ; *soilleüre* v. 1280 ◇ de *souiller*

1. RARE Marque laissée par ce qui souille ; saleté, tache. *Les Grecs ‘se purifiaient tous, et ils jetaient leurs souillures dans la mer’* (Leconte de Lisle).

2. FIG. et LITTÉR. Avilissement, corruption, flétrissure. → **péché, tache, tare.** Souillure morale. ‘une intransigeance de cœur toute puritaine, qui ne pouvait admettre les souillures de la vie’ (R. Rolland).”

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

VOIR AUSSI

<http://www.cnrtl.fr/definition/souillure>

## STIGMATE

“ÉTYM. 1406 ◇ latin *stigmata*, plur. de *stigma*, mot grec ‘piqûre, point’

FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → ÉTIQUETTE.

I. 1. PLUR. Blessures, cicatrices, marques miraculeuses, disposées sur le corps comme les cinq blessures du Christ. *Les stigmates de saint François d’Assise. Recevoir les stigmates.*

2. Marque laissée sur la peau (par une plaie, une maladie). → **cicatrice, 1. marque.** *Les stigmates de la petite vérole. Un stigmat.* [...]

3. (XVI<sup>e</sup>) ANCIENNEMENT Marque imprimée au fer rouge sur le corps comme châtiment. → 2. **flétrissure.**

4. LITTÉR. Marque, signe qui révèle un état de détérioration. → **empreinte, trace.** *Les stigmates de l’alcoolisme. ‘le visage marqué de tous les stigmates de la stupidité’* (Queneau).

II. SC. NAT. [...].

2. (1747) Bot. Extrémité supérieure du pistil, partie terminale d’un carpelle qui retient le grain de pollen et où il germe (cf. Tube\* pollinique). *Stigmates distincts ; soudés.*”

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

VOIR AUSSI

<http://www.cnrtl.fr/definition/stigmat>

## TACHE

“ÉTYM. v. 1175 ; fin XI<sup>e</sup> *taje* ◇ origine inconnue, peut-être du gotique *taikns* ‘signe’ ou d’un latin populaire °*tagicare*, de *tangere* ‘toucher’

FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → TACHE

→ NOTICE ÉTYMOLOGIQUE

I. MARQUE, ZONE COLORÉE

1. (XII<sup>e</sup>) Altération à la surface d'une substance, petite étendue de couleur, d'aspect différent du reste.

□ (Sur la peau) *Tache de naissance. Taches de rousseur, de son.* → **éphélide**. 'le teint mouche-té de taches de rousseur' (Verlaine). Taches rouges. → 1. **macule, rougeur**. *Tache de vin.* → **envie, nævus**. *Taches brunes, taches de vieillesse.* 'sa main parsemée de ces taches qu'on appelle taches de cimetières' (P. Bruckner). *Taches provenant d'un coup.* → **bleu ; ecchymose**.

2. (1550) Marque colorée naturelle sur le poil, les plumes, le tégument (des êtres vivants). Taches du léopard, de la panthère. *Taches du plumage d'un oiseau.* → 1. **maille**. 'une salamandre noire marbrée de taches orangées' (Genevoix). *Semis de taches.* → **moucheture, tacheture, tiqueture**.

□ RELIG. JUD. *Animal sans tache offert en holocauste.* FIG. *L'Agneau sans tache : Jésus-Christ.* [...].

## II. Salissure, souillure

1. Surface salie par une substance étrangère ; cette substance. → **éclaboussure, salissure, souillure**. *Tache d'huile, de graisse, de cambouis, d'encre, de rouille, d'humidité.* Par extension *Tache de doigts gras.* → 1. **marque, trace**. *Sans tache* (→ **immaculé**). *Faire des ratures et des taches en écrivant.* → **bavure, pâté**.

□ *Se faire des taches. Il a fait une tache à, sur sa cravate. Jupe pleine, couverte de taches. Enlever, ôter les taches* (→ 2. **détacher ; antitache, détachant**). Tache indélébile.

◆ **FAIRE TACHE** : rompre une harmonie de couleurs ou toute autre harmonie. *Ce vase fait tache dans le salon.* → **détonner**. FIG. (1830, Stendhal) 'et le chef de chantier, François, lui me regardait d'un sale œil, j'avais l'air de faire le tapin, je faisais tache' (Ch. Rochefort).

□ *Faire tache d'huile\**.

2. FIG. Souillure morale. → **déshonneur, tare**. *Une vie sans tache. C'est une tache à sa réputation.*

□ (1560) Chose impure, contraire à la religion. → impureté, péché. *La tache originelle : le péché originel.* 'L'innocence, une pureté sans tache' (Vauvenargues). **SPÉCIALEMENT, IRONIQUE** *Pur et sans tache : vierge.*

3. FAM. Personne méprisable. 'pauvre tache ! S'il savait à quel point je l'emmerde...' (Pennac)"

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## TACHE

### → NOTICE ÉTYMOLOGIQUE : TACHE

"Ce mot est d'origine incertaine : comme l'occitan et le catalan *taca*, l'italien *tacca* ou l'ancienne forme *teche*, on l'a rattaché au gotique *taikns* 'signe', du germanique *\*taikna-* (cf. allemand *Zeichen*, néerlandais *teken*, anglais *token*, suédois *tecken* 'signe ; marque'), remontant à une racine indo-européenne *\*dei* (ə)- 'paraître, apparaître' ; plus récemment, les formes *tache* et *teche* ont été distinguées : la première (*tache*), viendrait d'un latin populaire *\*tagicare*, de *tangere* 'toucher' (→ **AT-TEINDRE\***), influencé par *tingere* 'teindre', la seconde (*teche*), d'un latin populaire *\*tigicare*, de *tingere* 'teindre'.

■ Cette famille est liée par la notion de marque (*tacheté, tacheture, tachisme*), souvent salissante et qui disparaît difficilement (*anti-tache, entacher, tacher et détacher, détachant*) ; se rattachent peut-être à cette famille, par l'italien *tacca* 'entaille' et 'tache', *attaquer* et *attaque, attaquant, contre-attaque, cyberattaque* ; de l'ancienne forme *teche*, nous tenons (s') *enticher*.

■ *Tache*, au sens de 'défaut', a été emprunté dès le XII<sup>e</sup> s. par l'espagnol *tacha* 'faute' et l'italien *taccia* 'mauvaise réputation', par le breton *diantek* 'innocent' ('sans tache'). L'al-

Quelqu'un s'est doté de *Attacke* au XVII<sup>e</sup> s. en même temps que l'anglais (*attack, to attack*).

→ Mots de cette famille : **antitache, attaquant, attaque, attaquer, contre-attaque, cyberattaque, détachant, 2. détacher, entacher, enticher, tache, tacher, tacheté, tache-ture, tachisme.**”

*Le Petit Robert de la langue française*, 2016

### À VOIR

- Monika Brugger, *C'est cousu de fil rouge*, vêtement en coton
- Monika Brugger, *Schmuck*, installation
- Monika Brugger, *Stichwunde, Geschenk der Näherin*, bijou

### À LIRE

- Monika Brugger, *Taches*, écrit poétique

### BIBLIOGRAPHIE

- Nathaniel Hawthorne, *La Lettre écarlate* (1850), Paris, coll. "Folio classique"
- Jacqueline Kelen, *La tache, opuscule furtif sur les salissures du monde*, Paris, Scarabée et compagnie, 1984
- Luc Renaut, *Marquage corporel et signation religieuse*, Thèse de doctorat sous la direction d'Aline Le Boulleuc, décembre 2004. <http://hal.archives-ouvertes>.
- Michel Thevoz, *Le Corps peint*, Genève, Skira, 1984



*Schmuck*

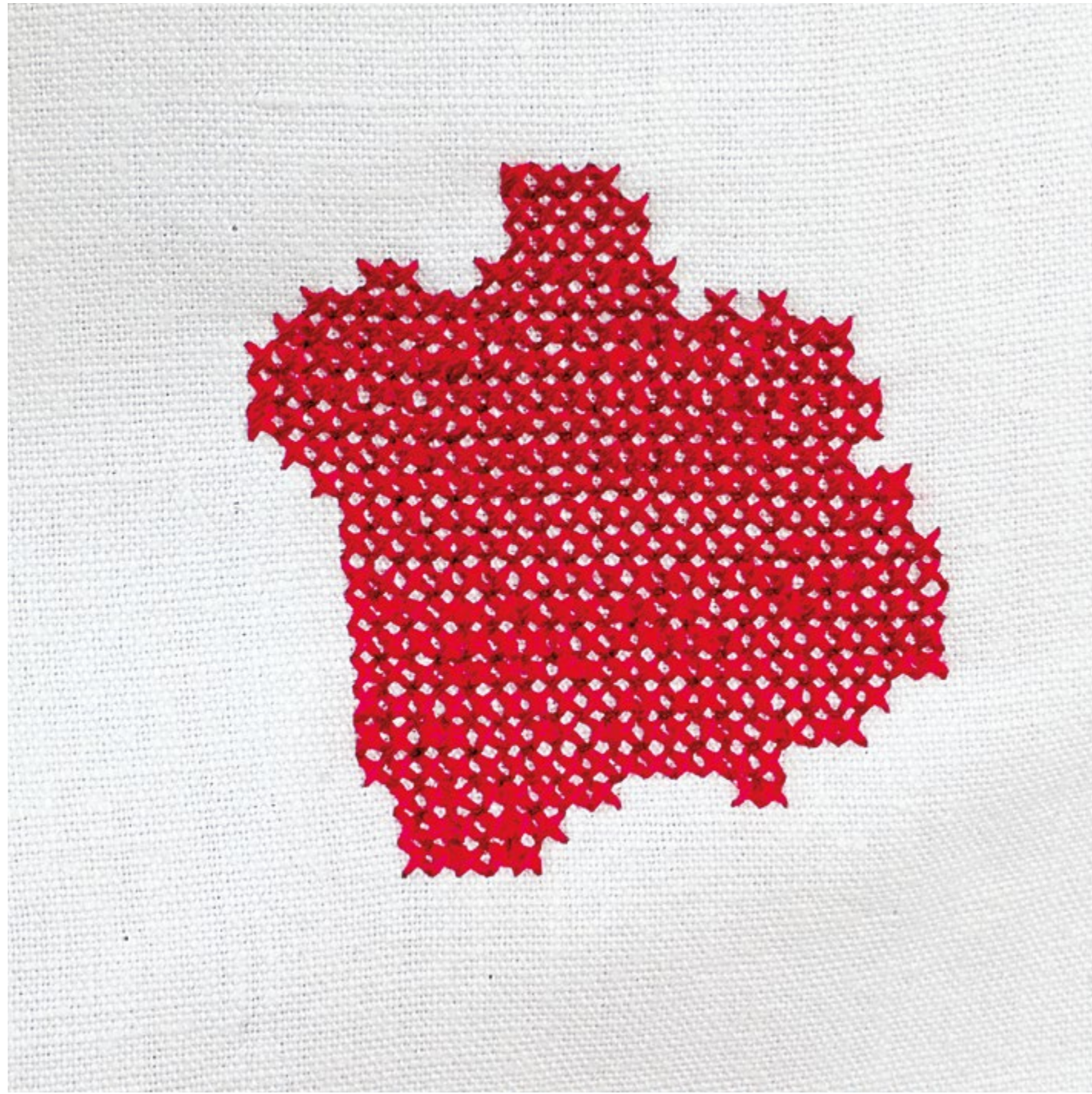
Installation, 2001

Rouge – Brandmal – Soleil

Lin, coton, soie, bois

h. vêtement : 129-134 cm

Photo : Corinne Janier, Paris







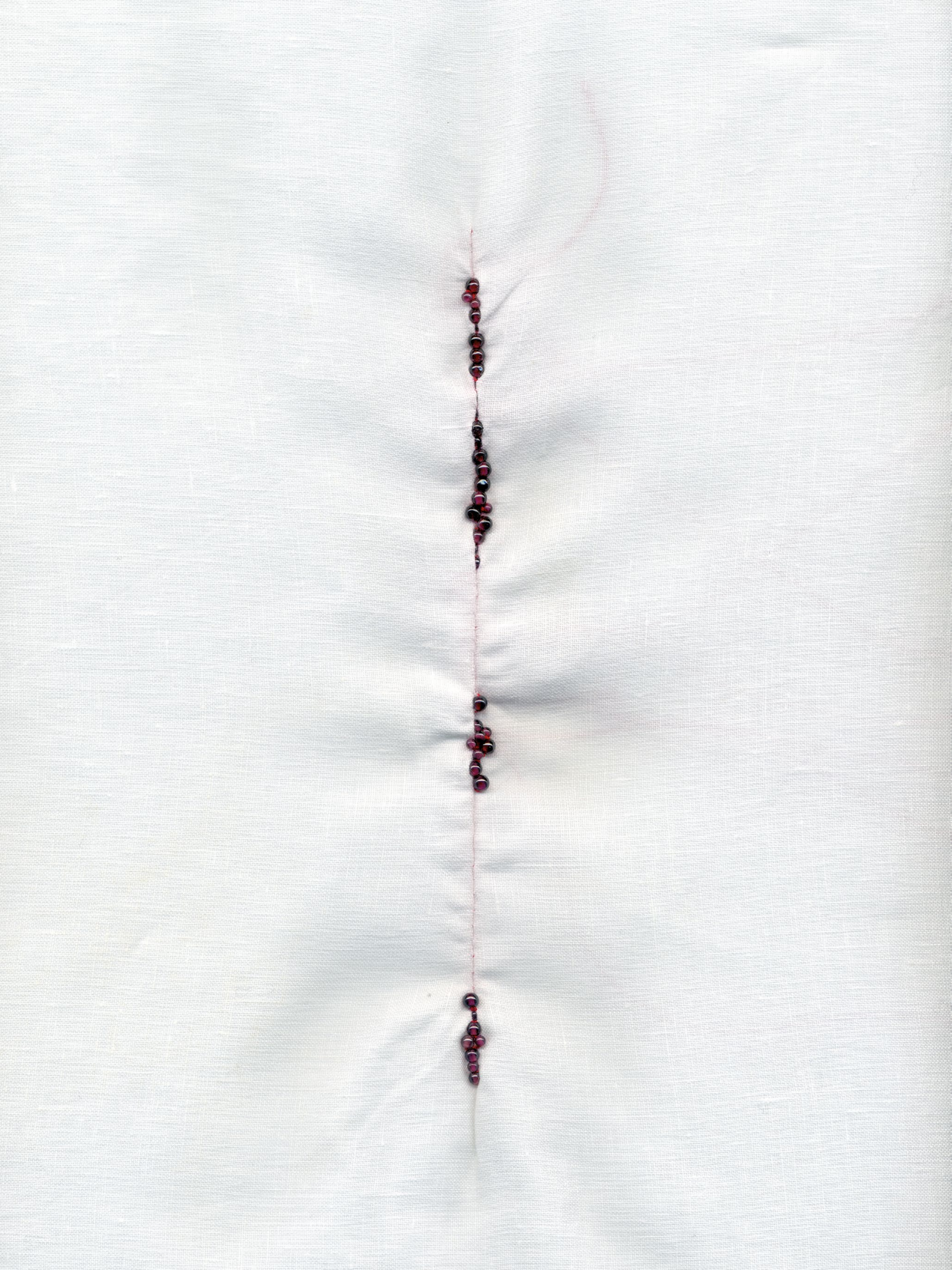
*Stichwunde, Geschenk der Näherin*  
Bijoux en 3 modèles, depuis 2007  
Tirage max. 7 ex. par modèle  
Lin, grenats, coton  
Photo : Matthieu Gauchet

Travail réalisé avec le soutien du  
Centre national des arts plastiques en 2005 et du pro-  
gramme A.i.R de ProArtibus à Ekenäs/Tammisaari (FI)  
en 2006  
Fabriqué à l'atelier textile du Yrkesinstitutet Sydväst  
Photos pages suivantes : Corinne Janier









# Monika Brugger

## TACHES

Texte publié dans *Medusa*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2017.

*C'est pourtant sur le blanc, et toujours sur le blanc que la tache s'impose comme une évidence.*

Jacqueline KELEN<sup>1</sup>

Signes de nos maladresses et de nos étourderies sans mérite, jamais admirées et difficiles à saisir – bien que beaucoup d'entre elles s'attachent et s'accrochent avec plaisir – et n'ayant aucune grâce aux yeux de notre perfection, nous nous obsédons à les cacher. Si elle peut parfois lui ressembler, la tache n'égalera pourtant jamais la mouche bien nommée et indispensable parure de nos précieuses du Grand Siècle. Qu'elle soit une vulgaire peluche, ou une forme microscopique, elle mérite pourtant qu'on lui reconnaisse de savoir jouer de nos a priori avec humour et finesse.

Si nous évoquons rarement les taches des couturiers ou des brodeuses, traces d'une tâche peu valeureuse, ce sont bien trois gouttes de sang sur la neige qui, à l'origine d'un de nos magnifiques contes de fées, font toujours rêver tant de jeunes filles.

Couleur rouge : double symbolique de la vie et de la mort ; couleur de la jouissance et de la douleur, présence palpable par son intensité, évocations de souvenirs troublants et passionnés, dramaturgies sous-jacentes, échos lointains de notre condition humaine. Ce rouge endosse un rôle votif pour devenir reliquaire, et nous renvoie inmanquablement à nos souvenirs personnels ou collectifs.

En écrivant sur mon ordinateur – machine parfaite –, j'efface et me prive des taches laissées par ma pensée et ma main, traces aussi belles qu'inattendues de mes inquiétudes, de mes hésitations et de mes rêves. Finir ces quelques lignes par une réflexion intimement liée à nos souvenirs, c'est regretter nos idéaux sans taches et souvent sans mémoire.

Aux artistes de les faire revivre.

---

<sup>1</sup> *La Tache, opuscule furtif sur les salissures du monde*, Paris, Scarabée et Cie, 1984.

## MODE

« ÉTYM. xv<sup>e</sup>, aussi aux sens de 2. mode ◇ latin *modus* “manière, mesure”

FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → MOULE.

voir → NOTICE ÉTYMOLOGIQUE

1. VIEUX Manière individuelle de vivre, d'agir, de penser. “*Maître chez moi, j’y pouvais vivre à ma mode*” (Rousseau). [...]

2. VIEILLI sauf dans l’expr. *à la mode de...* Manière collective de vivre, de penser, propre à une époque, à un pays, à un milieu. “*Savez-vous planter les choux à la mode de chez nous ?*” (chans. pop.). [...]

□ *Bœuf (à la) mode. Tripes à la mode de Caen.* [...]

□ LOC. **À LA MODE** : conforme au goût du jour, en vogue. [...]

4. ABSOLUMENT (xvii<sup>e</sup>) la mode : les habitudes collectives et passagères en matière d’habillement. *Mode masculine, féminine, enfantine. La mode printemps-été. Les accessoires de mode. Suivre la mode. S’habiller à la dernière mode. Passionné de mode.* → **modeux**. [...]

5. PAR EXTENSION (fin xviii<sup>e</sup> plur.) Commerce, industrie du vêtement. Travailler dans la mode. → **confection, couture, prêt-à-porter. Les métiers de la mode** (→ **couturier, créateur, styliste**). »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## MODÈLE

« ÉTYM. 1564 ; *modelle* 1542 ◇ italien *modello*, famille du latin *modulus* qui a également donné 1. *moule* et *module*

FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → MOULE

voir → NOTICE ÉTYMOLOGIQUE

1. Ce qui sert ou doit servir d’objet d’imitation pour faire ou reproduire qqch. → **archétype** [...]

2. ARTS Personne ou objet dont l’artiste reproduit l’image. → 3. sujet. *Peindre d’après le modèle.*

◆ SPÉCIALEMENT Personne dont la profession est de poser pour des artistes, des photographes (→ **cover-girl**). *Figure dessinée d’après le modèle nu.* → **académie**.

◆ PAR EXTENSION Personne sur laquelle un couturier, un coiffeur, etc. essaie ses créations. → 1. **mannequin**. [...]

◆ Catégorie, variété particulière, définie par un ensemble de caractères et à laquelle peuvent se rapporter des faits ou objets réels. *Les différents modèles d’organisation industrielle.* → 2. **mode, type**.

5. Objet, type déterminé selon lequel des objets semblables peuvent être reproduits à de multiples exemplaires. → 1. **standard, type**. Modèle reproduit en grande série. Modèle courant. Modèle de luxe. Dernier modèle. [...]

6. Objet de même forme qu’un objet plus grand, mais exécuté en réduction. → **maquette**. [...]

◆ Objet matériel dont on reproduit la forme, les contours pour obtenir des objets du même type. *Modèle d’après lequel on confectionne un objet, un vêtement.* → **gabarit, 1. moule, 2. patron**. »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## MOULE

→ NOTICE ÉTYMOLOGIQUE : MODE

« Ce mot est emprunté au latin *modulus* “mesure”, “module (architecture)” et “mode, mélodie” [...]

■ La famille latine de *modus* a légué au français, qui l'a agrandie, de nombreux mots continuant les sens latins : "mesure" avec *muid*, *trémie* (→ **TROIS\***) ainsi que *mode* [...], *module* [...] et ses doublets *moule* [...] et *modèle* [...]

■ L'anglais a emprunté *to modify* (XIII<sup>e</sup> s.) [...] L'allemand s'est doté de *Mode* (féminin) et de *Kommode* au XVII<sup>e</sup> s. ainsi que de *modern* (XVIII<sup>e</sup> s.) et *Modistin* [...]

→ Mots de cette famille :

**accommoder, combien, comme, comment, 1. commode, commodité, démodé, grosso modo, immodéré, incommode, intermodal, modal, modalisateur, modalisation, modaliser, modalité, 1. mode, 2. mode, modèle, modeler, modéliser, modem, modénature, modération, modéré, moderne, moderniser, modernité, modeste, modestie, modeux, modification, modifier, modique, modiste, modulateur, modulation, module, moduler, modus operandi, modus vivendi, 2. moulage, 1. moule, mouler, moulure, moyeu, muid, Quasimodo, raccommoder, trémie. »**

*Le Petit Robert de la langue française*, 2016

## PASCAL GAUTRAND → DE LA PRODUCTION ARTISANALE EN SÉRIE INDUSTRIELLE ?

« Créateur de mode et ancien pensionnaire de la villa Médicis, Pascal Gautrand (IFM/Management, 1999) explique comment les marques de mode peuvent revaloriser le processus de fabrication en repoussant les limites de la standardisation. Les processus de fabrication peuvent mêler à la fois des phases industrielles et artisanales afin d'obtenir des produits tous différents les uns des autres. Prada, par exemple, propose désormais du sur-mesure en complément de son offre standardisée. Même si artisanat n'est

pas forcément synonyme de qualité et si industrie n'est pas forcément synonyme de non-qualité, la culture de la fabrication peut regagner du terrain sur la culture de l'image omniprésente dans la mode. »

Conférence à l'IFM, le 11 décembre 2012.

<http://www.ifm-paris.com/fr/...>

### BIBLIOGRAPHIE

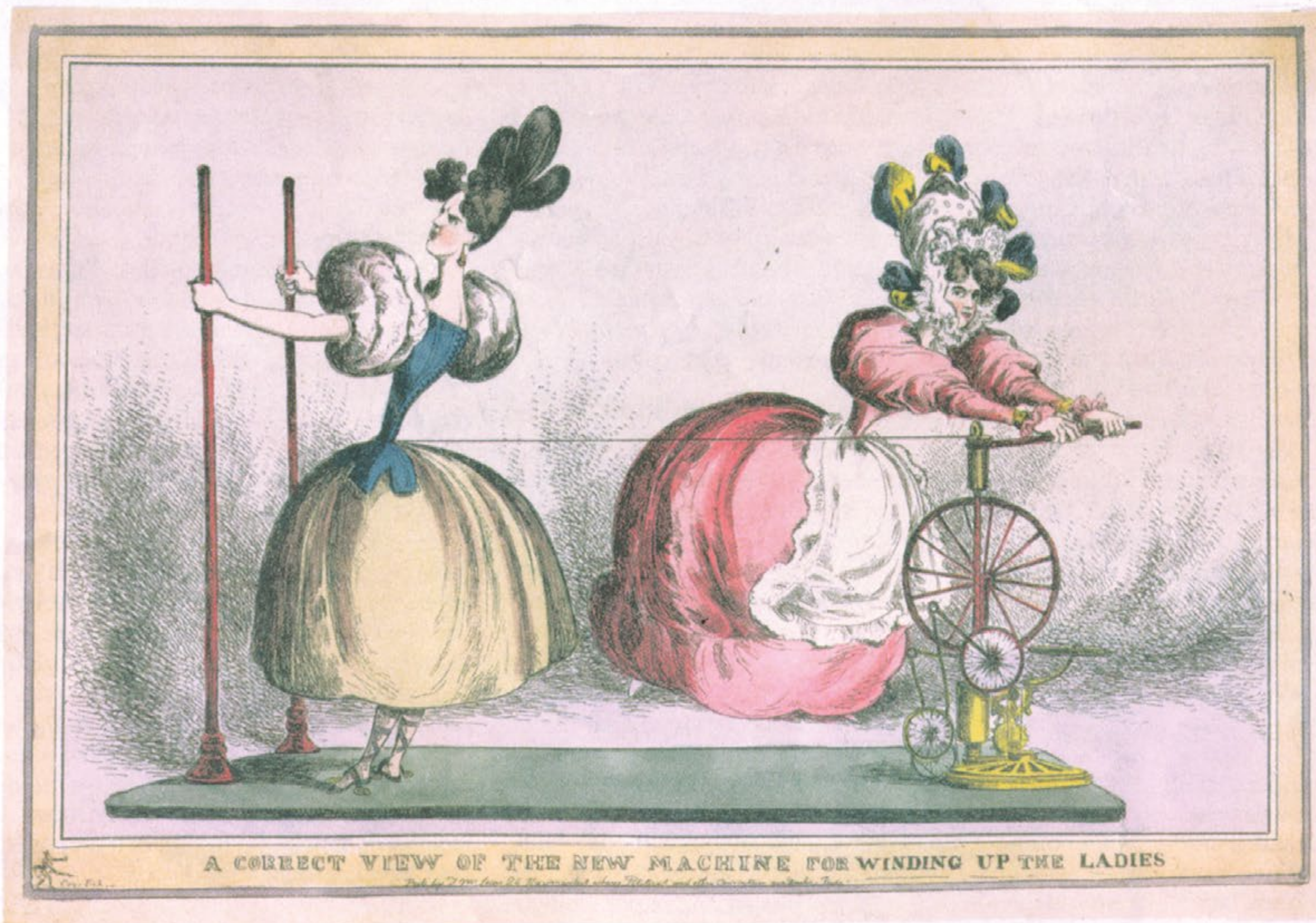
- Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année et autres articles*, Paris, Éditions de l'Institut français de la mode, 2001
- Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967
- Denis Bruna (dir.), *La Mécanique des dessous. Une histoire indiscreète de la silhouette*, Paris, Les Arts décoratifs, 2013
- Denis Bruna (dir.), *Tenue correcte exigée. Quand le vêtement fait scandale*, Paris, Les Arts décoratifs, 2016
- René König, *Sociologie de la mode*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque », 1969
- Georgina O'Hara Callan, *Dictionnaire de la mode*, Londres, Thames & Hudson, coll. « L'Univers de l'art », 2009
- Catherine Örmén, *Comment regarder... La mode, histoire de la silhouette*, Paris, Hazan, coll. « Guide des arts », 2009
- Georg Simmel, *Philosophie de la mode*, Paris, Allia, 2015



CÉCILE DAUMAS → LIGNES À HAUTE TENSION → LA SILHOUETTE → GEORGES VIGARELLO

# LIGNES À HAUTE TENSION

Des dessins de Daumier aux diktats du look, un inventaire illustré des bouleversements de la silhouette.



À Londres, une technologie savante pour lacer fermement le corset, vers 1830. PHOTO THE BRIDGEMAN ART LIBRARY

C'est une bascule de bassin historique. Face à l'ovale d'un vaste miroir, une jeune femme, coiffure courte de garçonne, maillot de bain une pièce descendant chastement jusqu'à la naissance des cuisses, s'adonne à quelques mouvements de gymnastique. Nous sommes en 1930 et la nouvelle ambition est de se sculpter une silhouette. Le corset vient de voler en éclats, les rondeurs ne sont plus au goût du jour, la taille se libère et s'affine. L'élégance devient liane, le tissu épouse de plus près les morphologies.

Historien, spécialiste du corps, Georges Vigarello retrace l'étrange histoire du mot silhouette dans un livre qui vient de paraître au Seuil. Il désigne tout d'abord un dessin, esquisse au XVIII<sup>e</sup> siècle avec ses ombres et ses contours noirs, dont le but est de «provoquer le maximum d'effet avec le minimum de traits».

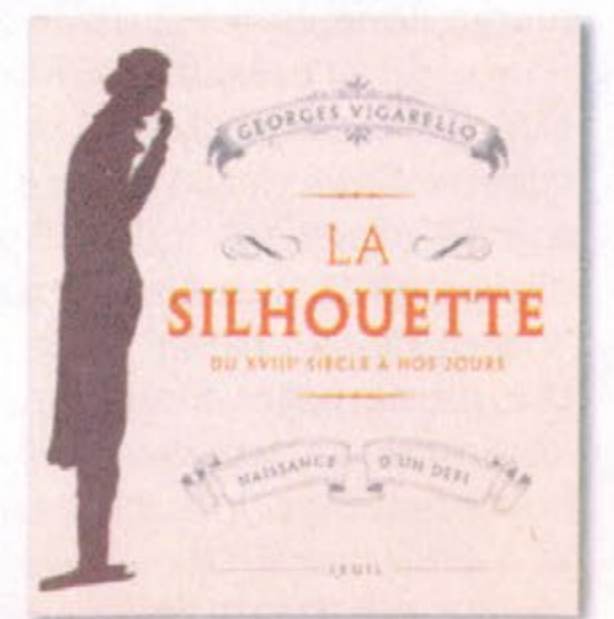
Au début du XX<sup>e</sup> siècle, le terme change radicalement de signification. Il ne s'agit plus de dessiner mais d'affirmer une apparence toute en minceur, en accord avec la fluidité, la vitesse et la mobilité du siècle naissant. La silhouette devient obsession physique, «exigence intime», qui gagne l'autre sexe. «Hommes et femmes se défi-

nissent plus que jamais par la ligne», souligne l'historien. La dictature de la minceur ne fait que commencer.

Dans une très belle conclusion à un livre richement illustré, Georges Vigarello démontre comment le mot silhouette se charge encore, de nos jours, de sens et de primordiales attentes. «L'état de silhouette est quasiment aujourd'hui une valeur : une présentation spécifique de soi», écrit-il.

Objet de surveillance et de travail incessant, ce modelage spécifique du corps a pour ambition démesurée de résumer l'identité tout entière. Offrir, en toutes circonstances, son meilleur profil ?

CÉCILE DAUMAS



LA SILHOUETTE  
de GEORGES  
VIGARELLO

Seuil,  
156 pp., 35 €

Le Monde, 9 novembre, 2012

<https://www.lemonde.fr/livres/article/2012/12/...>

# M

---

MOUCHE • EMILY DICKINSON • MOUSTIQUE • PAPILLONNADES •  
MOUCHE PEINTE • VOLER • NATURE MORTE • VANITÉ • MOUCHES  
ÉGYPTIENNES • ROCOCO • JEAN DE LA FONTAINE • JACQUES  
HIGELIN • LES PRÉCIEUSES RIDICULES • VANITIES FOR AFFECTED  
YOUNG LADIES • PETRUS CHRISTUS • SCARABÉES • IDAR-OBERSTEIN  
• OPHRYS INSECTIFER • ALIX TRAN • SOPHIE HANAGARTH  
• LIBELLULE • POUX DE SERPENT • LÉZARD • OSIAS BEERT •  
AMBROSIUS BOSSCHAERT LE VIEUX • AKITSU • KACHI-MUSHI •  
SAMOURAÏ • DOTAKU • CHANSON • FRAUENBILDER • ART GREC  
• ABEILLE ET CIGALE • CULTURE MINOENNE • JULIEN KERNAT •  
EMBLÈMES IMPÉRIAUX • AIGLE ET ABEILLE • ART MÉROVINGIEN •  
CHILDÉRIC I<sup>er</sup> • PAPILLON • VÉNUS ET PSYCHÉ • BOUCLES D'OREILLES  
• PUNAISE DES BOIS • JARDIN • HÉDÉ-BAZOUGES • PAIMPONT •  
MONIKA BRUGGER • LAURENCE VERDIER

# I HEARD A FLY BUZZ - WHEN I DIED

Emily Dickinson, 1862  
Traduction par Claire Malroux

*I heard a Fly buzz - when I died -  
The Stillness in the Room  
Was like the Stillness in the Air -  
Between the Heaves of Storm -*

*The Eyes around - had wrung them  
dry -  
And Breaths were gathering firm  
For that last Onset - when the King  
Be witnessed - in the Room -*

*I willed my Keepsakes - Signed away  
What portion of me be  
Assignable - and then it was  
There interposed a Fly -*

*With Blue - uncertain - stumbling  
Buzz -  
Between the light - and me -  
And then the Windows failed - and  
then  
I could not see to see -*

*J'entendis bourdonner une Mouche -  
à ma mort  
Le Silence dans la Pièce  
Était pareil au Silence de l'Air -  
Entre les Râles de la Tempête -*

*Les Yeux à la ronde - s'étaient taris -  
Les Souffles rassemblaient leurs  
forces  
Pour l'ultime Assaut - quand le Roi  
Ferait son entrée - dans la Chambre  
-*

*Je léguai mes Souvenirs - d'une  
Signature  
Cédai la part de moi  
Transmissible - et c'est alors  
Qu'une Mouche s'interposa -*

*Un incertain, trébuchant - Bleu  
Bourdonnement -  
Entre la lumière - et moi -  
Alors les Vitres se déroberent - alors  
La vue me manqua pour voir -*



MOUCHE → DU LATIN MUSCA

MOUCHE → MOUSTIQUE →  
PAPILLONNADES DIVERSES → AILES



Monika Brugger, *Sans titre*, 2008 ; avec mouche, 2017.

« La mouche, partout, règne et transforme, dès qu'elle se pose, le monde en un tableau de vanité. »

Jean-Louis Schefer, *Figures de différents caractères*, Paris, P.O.L, 2005.

MOUCHE → SYMBOLIQUE

« Animal néfaste, se nourrissant sur les cadavres et transmettant les maladies et en particulier, selon Pline l'ancien, la peste, la mouche à une valeur morale en peinture. »

Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2008, p. 117.

MOUCHE PEINTE → ANECDOTE DE L'ORIGINE

« Giotto, dans sa jeunesse, peignait d'une manière si frappante une mouche sur le nez d'une figure commencée par Cimabue que le maître [...] essaya plusieurs fois de la chasser de la main avant de s'apercevoir de sa méprise. » Anecdote rapportée par Vasari, qui attribue la paternité de ce motif à Giotto. Vasari travaille [bien entendu] pour la gloire de Florence.

Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion,



2008, p. 117.



MOUCHES PEINTES → LE DÉTAIL

« La mouche était un motif pictural qui avait connu un succès entre la seconde moitié du quattrocento et le début du xv<sup>e</sup> siècle. On la retrouve en de nombreux exemplaires : qu'elle soit intégrée à la composition, peinte sur le rebord de l'image ou comme posée à même la surface du tableau, ou encore que ces dispositifs se combinent, la liste des mouches peintes est loin d'être close. Le motif n'est pas florentin d'origine ; il semble qu'il provienne plutôt du Nord, Flandres, Allemagne ou Italie du Nord. [...] »

La mouche peinte exalte donc la capacité de la peinture à tromper les yeux en faisant venir un détail de l'image vers le spectateur, comme s'il sortait du plan du tableau. [Pas de trompe-l'œil], mais au contraire [la création] d'un espace qui "troue le mur".

Le détail de la mouche marque en effet, dès le xv<sup>e</sup> siècle, l'émergence d'une conscience artistique assez "moderne" pour que le motif vive pendant plusieurs siècles. [Il faut reconnaître] que la signification accordée à ce détail était plus complexe que ce qu'une approche trop moderne conduirait à penser. [...] Mais] en plaçant la mouche de Giotto sur le nez d'une figure, Vasari en limite très consciemment l'interprétation à la seule valeur qui intéresse : la démonstration de virtuosité artistique [...], qui apparaît par exemple dans le contexte du portrait : la "vérité" de la mouche confirme celle de la figure, elle contribue à la faire "sortir du tableau", à "rendre l'absent présent". [...]

Sur son rebord "eyckien", à la limite idéale qui sépare l'espace de la représentation et celui du spectateur, le *Portrait de chartreux* peint par Perus Christus en 1446, présente

une mouche de taille imposante, vue de profil. C'est un des premiers exemples du motif ; c'est le seul attribut de la figure ; sa présence est visuellement très forte et constitue un élément important du message du tableau. [...] Les interprétations demeurent incertaines, car trois instances œuvrent à y travailler conjointement.

– [...] *memento mori*.

– [...] la mouche peut devenir une allusion au *De venustate mundi*, où Denys le Chartreux décrit la beauté du monde comme une hiérarchie des beautés dont le degré le plus humble est représenté par les insectes. Loin d'être alors un *memento mori*, la mouche témoigne de l'universelle beauté du monde créé, telle que l'a décrite le modèle représenté.

– [...] elle signe le savoir-faire d'un artiste [...]. Dans le contexte, et dans un tableau où l'espace géométrique est réduit au minimum, concentré justement sur le rebord, la mouche peinte a valeur de signature artistique et théorique : le peintre y porte sa marque personnelle [...].

[La mouche a] un statut polysémique auquel l'iconographie traditionnelle doit se résoudre : combien de fleurs, d'animaux ou d'objets soigneusement ressemblants et reconnaissables, nommables [...] sont-ils effectivement porteurs d'un sens spécifique ? Le "symbolique déguisé" dont parle Panofsky à propos des primitifs flamands est précisément fonction de cette capacité à déguiser le message dans la ressemblance de l'image avec le monde.

[...] il suffit [...] de souligner que cette conquête du détail se marque entre autres par le fait qu'un même détail – une mouche – peut avoir plusieurs sens dans un même tableau et qu'il peut acquérir une histoire propre au cours de laquelle son sens peut

demeurer aussi variable qu'incertain. »

Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2008, p. 118-126.

AILES → MOUCHES → FLIEGEN → VOLER

*Fliegen* n'est pas uniquement la traduction en allemand du mot « mouches », c'est aussi un verbe qui signifie « voler », bien entendu, non pas bijouter adroitement les bijoux de quelqu'un, mais battre des ailes pour décoller du sol.

MOUCHE → ESTHER KNOBEL → ACHAT À ÉDIMBOURG → RÉPARER → L'AIR DES MOUCHES



Esther Knobel  
Métal, mouche en plastique  
Broche

« Ça commence de la manière la plus banale qui soit : un bijou qu'on casse. On lui répare les ailes et on s'attache à cette mouche, on a envie de lui faire des copines. On en fabrique une puis deux. C'est léger, sans prétention. On se distrait avec des mouches comme d'autres font du tricot. Le fil est épinglé, il n'y a plus qu'à le tirer. [...] on se dit que ce serait pas mal de mettre de la couleur, on achète un four à émail, on prend des stagiaires, on se passionne pour les planches de dip-tères. [...] »

dans *Les ritournelles de Monika Brugger* par Laurence Verdier



MOUCHE → NATURE MORTE → VANITÉ



Monika Brugger  
*Vanities for Affected Young Ladies*, 2017  
 Robe et broches, laine, cuivre, shibushi, émail (détail)

À VOIR

- Monika Brugger, *In der fliegenkammer, les éphémères, mouches, moustiques et autres papillonades*

MOUCHES ÉGYPTIENNES → TOMBE DE LA REINE AHHOTEP → XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> AV. J.-C.

Parmi les objets funéraires se trouve ce collier composé de trois mouches en or, une distinction attribuée pour récompenser le courage.



Tombe de la reine Ahhotep  
 Thèbes, Dra Abu el-Naga, XVIII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.  
 Musée égyptien, Le Caire, Égypte



Paire de pendentifs en forme de mouche  
 1550-1300 av. J.-C.  
 British Museum, Londres  
 Fabriqués à partir d'une feuille d'or moulée autour d'un noyau

MOUCHE → ROCOCO, XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

Le XVIII<sup>e</sup> siècle n'est pas uniquement celui du rococo, mais aussi le siècle des Lumières et de la recherche sur la nature et ses lois. Le besoin de traduire un certain « air du temps », le *Zeitgeist* d'une époque aussi frivole qu'ouverte aux découvertes se retrouve aussi dans les bijoux, à l'image de ce pendentif, fabriqué dans le style dit Giardinetti, avec son cadre représentant des fleurs et feuilles et dans lequel est taillée, au centre, une mouche (Naturalistisch staffierte Fliege ?).



Pendentif, France  
 Or, argent, rubis, émeraudes, cristal de roche, mouche  
 3,1 x 2,6 cm  
 Collection Hans-Ulrich Haedeke, Allemagne

JEAN DE LA FONTAINE (1621-1695) → LE  
COCHE ET LA MOUCHE, 1678

« Dans un chemin montant, sablonneux, malaisé,  
Et de tous les côtés au Soleil exposé,  
Six forts chevaux tiraient un Coche.  
Femmes, Moine, vieillards, tout était descendu.  
L'attelage suait, soufflait, était rendu.  
Une Mouche survient, et des chevaux s'approche ;  
Prétend les animer par son bourdonnement ;  
Pique l'un, pique l'autre, et pense à tout moment  
Qu'elle fait aller la machine,  
S'assied sur le timon, sur le nez du Cocher ;  
Aussitôt que le char chemine,  
Et qu'elle voit les gens marcher,  
Elle s'en attribue uniquement la gloire ;  
Va, vient, fait l'empressée ; il semble que ce soit  
Un Sergent de bataille allant en chaque endroit  
Faire avancer ses gens, et hâter la victoire.  
La Mouche en ce commun besoin  
Se plaint qu'elle agit seule, et qu'elle a tout le  
soin ;  
Qu'aucun n'aide aux chevaux à se tirer d'affaire.  
Le Moine disait son Bréviaire ;  
Il prenait bien son temps ! une femme chantait ;  
C'était bien de chansons qu'alors il s'agissait !  
Dame Mouche s'en va chanter à leurs oreilles,  
Et fait cent sottises pareilles.  
Après bien du travail le Coche arrive au haut.  
Respirons maintenant, dit la Mouche aussitôt :  
J'ai tant fait que nos gens sont enfin dans la  
plaine.  
Ça, Messieurs les Chevaux, payez-moi de ma  
peine.  
Ainsi certaines gens, faisant les empressés,

S'introduisent dans les affaires :

Ils font partout les nécessaires,

Et, partout importuns, devraient être chassés. »

Jean de La Fontaine, *Le Coche et la Mouche*, 1678.

JACQUES HIGELIN → UNE MOUCHE SUR  
MA BOUCHE, 1974

<https://www.youtube.com/...>

<http://higelinlesite.free.fr/paroles...>

## MOUCHE

Point noir au centre d'une cible.

### MOUCHES

Petites rondelles de taffetas noir que les précieuses<sup>1</sup> des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles se collaient sur le visage ou sur la gorge afin de mettre en valeur la blancheur de leur peau et envoyer des messages codés selon l'endroit où elles les positionnaient (1609).

<sup>1</sup> Les précieuses : femmes qui adoptèrent une attitude nouvelle et raffinée envers les sentiments et un langage recherché. Voir *Les Précieuses ridicules*, de Molière.

## MOUCHES → LES PRÉCIEUSES

**Près de l'œil : paupière inférieure** → assassine ; **paupière supérieure** → passionnée

**À la commissure des lèvres** → baiseuse

**Sous la lèvre** → friponne ou coquette

**Sur le nez** → effrontée ou gaillarde

**Sur le front** → majestueuse

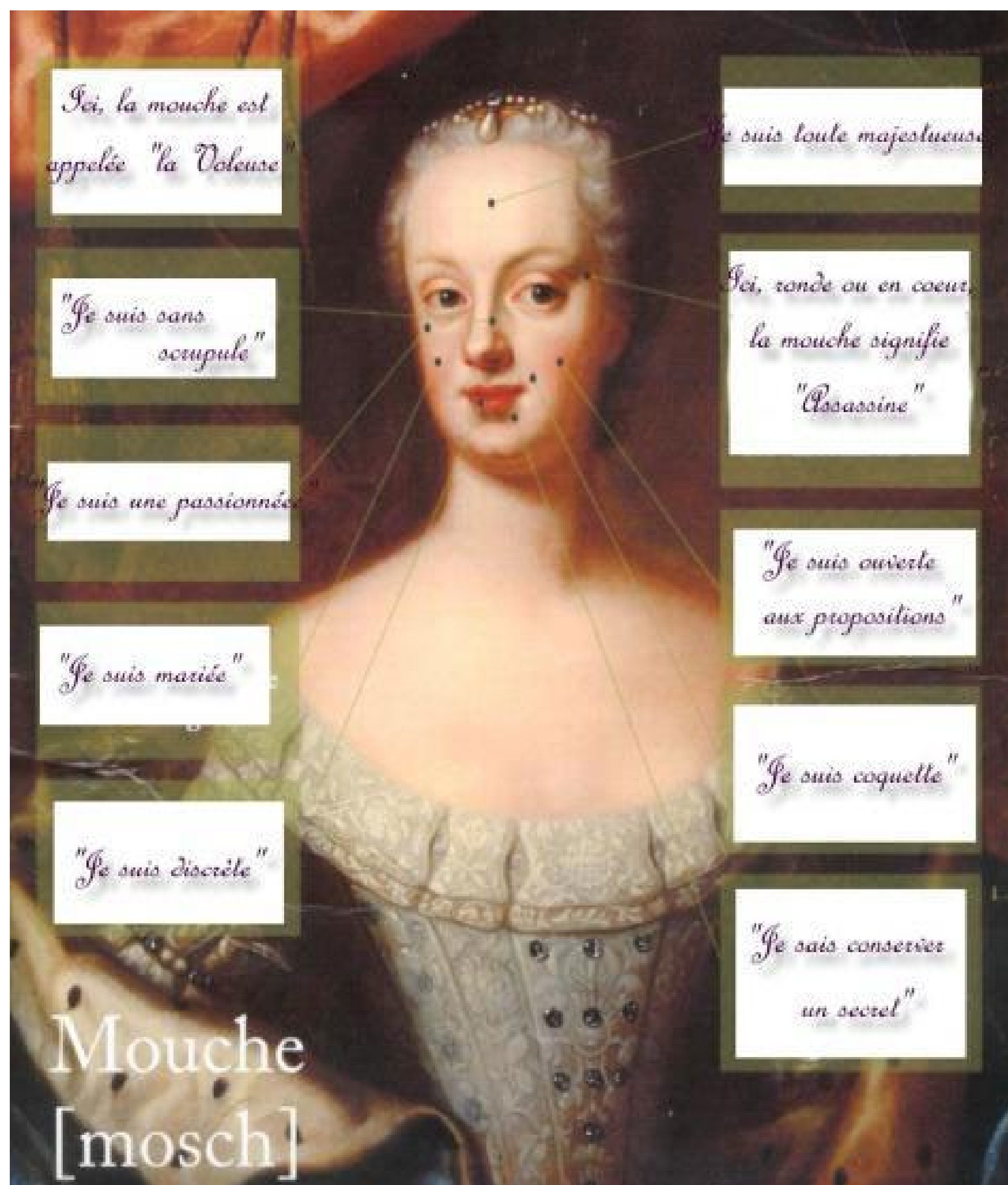
**Sur le haut de la joue** → galante

**Sur une ride, dans le creux du sourire** → enjouée

**Sur le haut du sein** → généreuse

**Sur un bouton** → receleuse

**Ou bien sur le menton** → la discrète.



Source perdue

WOMEN PORTRAITS → VANITIES FOR  
AFFECTED YOUNG LADIES → MARLÈNE  
→ MOLIÈRE → LES PRÉCIEUSES RIDICULES  
→ COMÉDIE → 18 NOVEMBRE 1659



Élodie Frenck interprète Marlène Leroy dans la série *Les Petits Meurtres d'Agatha Christie*, série policière française créée par Anne Giafferi et Murielle Magellan en 2009 pour France 2.

## À VOIR

- Monika Brugger, *Marlène et ses mouches, robe et broches*

MOUCHES → DIE FLIEGENKAMMER  
→ PHOTOGRAPHIE



Petrus Christus (mort en 1475/1476)

*Portrait d'un chartreux*, 1446

Huile sur bois

29,2 x 18,7 cm

The Metropolitan Museum of Art, New York

Dans André Chastel, *Musca Depicta* (italien), Franco Maria Ricci, 1984.

L'inscription en trompe-l'œil des lettres gravées est PETRVS XPI ME FECIT, puis, en plus petits caractères, A 1446. La date fut probablement ajoutée au panneau lorsque le cadre d'origine fut enlevé.

Voir Maryan W. Ainsworth et Maximiliaan P. J. Martens, *Petrus Christus*, Gand/New York, Ludion/The Metropolitan Museum of Art, 1995.



MOUCHES → SCARABÉES → BIJOUX  
DE LA GRÜNDERZEIT (« ÉPOQUE DES  
FONDATEURS »), IDAR-OBERSTEIN,  
ALLEMAGNE

Gründerzeit : ainsi sont nommées les premières années suivant la formation de l'Empire allemand, en 1871 (Deutsches Kaiserreich, 1871-1918). Dans le domaine de la culture et de l'architecture, la Gründerzeit s'étend parfois jusqu'en 1914 pour décrire la phase importante de la création de l'industrie en Allemagne. Cette période est aussi marquée par l'essor des arts appliqués, qui s'appuie sur les industries naissantes (voir AEG). Idar-Oberstein est le centre de la taille de pierre en Allemagne depuis le Moyen Âge. Les pierres utilisées sont d'abord extraites dans la région même (agate et jaspe), avant que les savoirs concernant la taille ne soient transmis pour tailler des pierres importées du Brésil et de l'Afrique.

Le XIX<sup>e</sup> siècle est une période singulière dans l'histoire de la région. Les pièces fabriquées par des entreprises familiales sont distribuées à travers l'Europe, l'Amérique mais aussi la Chine et le Japon, voire la Nouvelle-Zélande, d'où seront importées les matières premières au même moment. Une industrie impliquant des tailleurs de pierre, mais aussi des bijoutiers ou des fondeurs spécialisés dans la fabrication des métaux non précieux. Il ne faut pas oublier que le XIX<sup>e</sup> siècle est aussi celui des premiers « grands magasins » dans les centres-villes et des magazines de mode. Les besoins en bijou sont importants et la mode change : ce qui s'appellera bientôt « Modeschmuck », « bijou fantaisie » ou « bijou pour la journée » va commencer à arriver sur le marché en plus grand nombre, et avec des « dessins » inspirés des modes au goût du jour dans différents pays.

Parfois, pour le marché anglais ou en guise de souvenirs des Alpes, Idar-Oberstein fabrique des bijoux en pierre de qualité parfaitement taillées et au design singulier. Si j'en crois ce que j'ai pu en observer, cela évoque une modernité que l'on constate aussi dans le design allemand. J'ai été frappée par la simplicité et l'équilibre des formes, parfois inspirées de formes du passé, comme pour les boucles d'oreilles ou les broches (girandoles), ou prises dans le vocabulaire formel du moment.

Dans les collections de Gebrüder Wild, j'ai vu des mouches et des scarabées. Des mouches et des scarabées posés sur des pierres fines et portés en tant que boucles d'oreilles ou en tant que broches. Des insectes plutôt mal aimés, travaillés avec sensibilité et avec des détails inattendus, notamment deux mouches et des scarabées sans doute inspirés des éléments à la mode en Angleterre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.



Pendentif, 1866  
Cristal de roche avec scarabée  
Gebrüder Wild, Idar-Oberstein

Deux mouches seront intégrées à mon travail !

Merci à Herr und Frau Wild et à Julia pour cette leçon d'histoire du bijou un soir du mois de mai à Idar-Oberstein.



Mouches, fin XIX<sup>e</sup>  
Lapis allemand ou lapis suisse, quartz fumé  
2,4 x 1,46 cm et 1,68 x 1,7 cm  
Gebrüder Wild, Idar-Oberstein

#### VOIR AUSSI

- le Gründerzeitmuseum, Gutshaus Mahlsdorf, à Berlin, fondé par Charlotte von Mahlsdorf.

Exposition *Modeschmuck der Gründerzeit, Geschliffene Preziosen aus Idar*, 5 août-4 octobre 2011, Villa Bengel, Idar-Oberstein.

<http://www.jakob-bengel.de/home/...>

« Karambolage », n° 202, Arte, 14 mars 2010.

<https://sites.arte.tv/karambolage/fr/...>

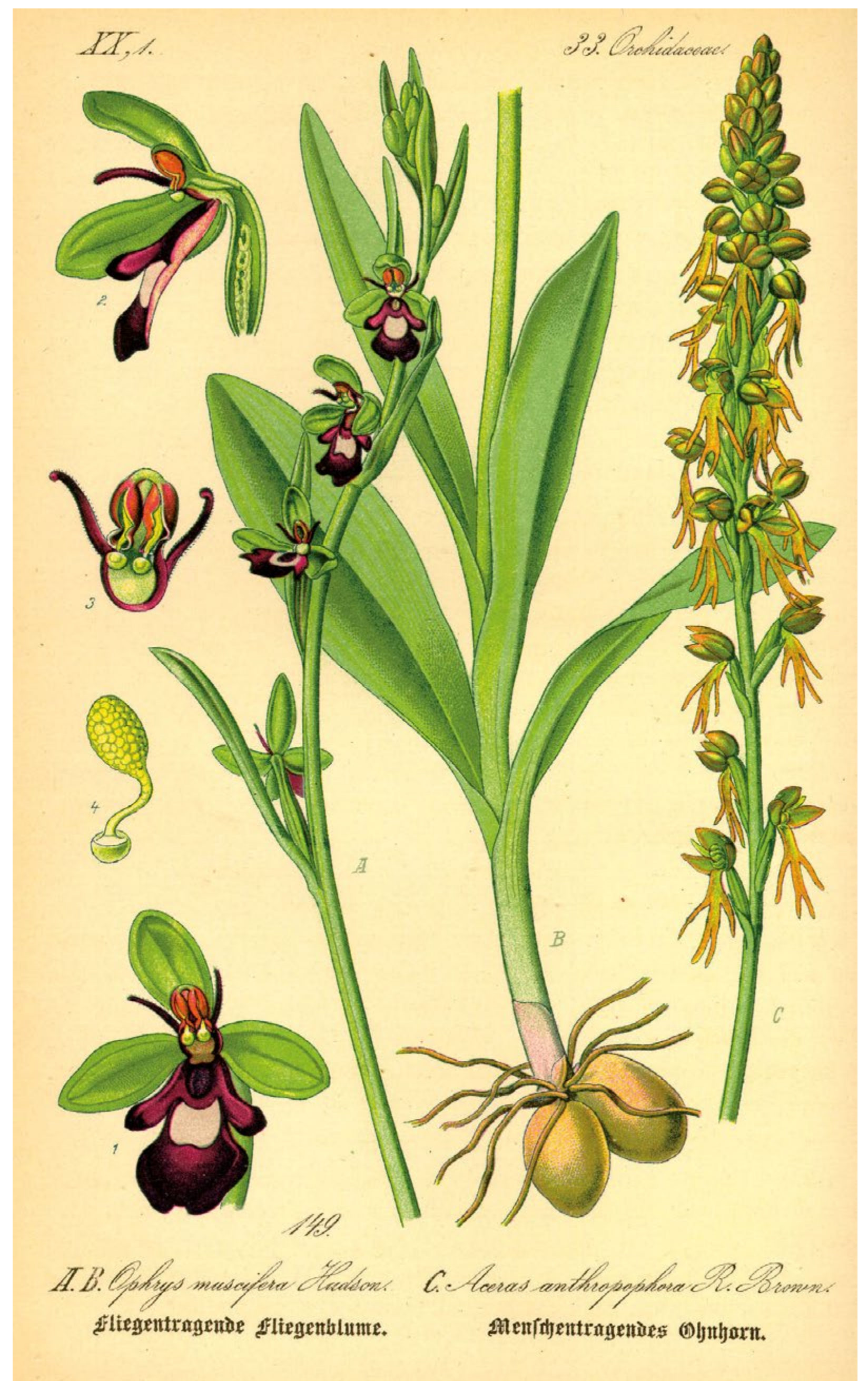
#### À VOIR

- Monika Brugger, *Die Fliegenkammer*, triptyque, portraits

## OPHRYS MOUCHE → OPHRYS INSECTIFER



Timbre  
Norvège, 1992 (?)



Flora von Deutschland  
Oesterreich und der Schweiz (1885)  
Prof. Dr Otto Wilhelm Thomé

[https://inpn.mnhn.fr/espece/cd\\_nom/110410](https://inpn.mnhn.fr/espece/cd_nom/110410)

MOUCHES → ALIX TRAN, 2000, HEAR STRASBOURG



Alix Tran  
Collier, 2000  
Cuivre

MOUCHES → SOPHIE HANAGARTH → CRAFT, LIMOGES → 2007



Sophie Hanagarth  
Broches  
Porcelaine colorée, argent

MOUCHE → LIBELLULE (→ POUX DE SERPENT → AIGUILLES DU DIABLE) → LÉZARD → SOUVENT EN OPPOSITION AU PAPILLON

La libellule est considérée comme une espèce de mouche et, avec le lézard, ils ont la même signification négative d'emblème du diable et du mal.

Lucia Impelluso, *La Nature et ses symboles. Repères iconographiques*, Paris, Hazan, coll. « Guide des arts », 2004 : mouche : p. 75, 112, 160, 165, 277, 319, 330, 331 ; libellule : p. 75, 134, 160, 277, 330, 341; lézard : p. 226-277 ; papillon : p. 330-334.

LIBELLULE → OSIAS BEERT (1580-1624) → NATURE MORTE AUX PRUNES, NOIX, POMMES ET FRAMBOISES



Osias Beert  
*Nature morte aux prunes, noix, pommes et framboises*  
Huile sur chêne  
51 x 69 cm  
Collection particulière

LIBELLULE → AMBROSIUS BOSSCHAERT  
LE VIEUX (1573-1621) → *NATURE MORTE DE  
FLEURS*, 1614



Ambrosius Bosschaert le vieux  
*Nature morte de fleurs*, 1614



Huile sur cuivre  
38,1 x 28,6 cm  
J. Paul Getty Museum, Los Angeles, États-Unis

Un œillet rose, une rose blanche et une tulipe jaune à rayures rouges sont posés sur la table. Roses, myosotis, un cyclamen, violette, jacinthe, et des tulipes, des fleurs qui fleurissent à des saisons différentes. Les textures, comme les détails des pétales, sont peintes avec minutie. Chacun des insectes est peint en détail et avec soin.

Les fleurs comme les insectes sont ici une vague référence et un rappel à la brièveté de la vie et à la fugacité de la beauté.

L'intérêt pour la botanique vers la fin 1500 se retrouve dans la peinture par une augmentation de la représentation des fleurs peintes dans les natures mortes.

Ambrosius Bosschaert était l'un des premiers peintres néerlandais spécialisés dans les fleurs et les fruits.

LIBELLULE → AKITSU, JAPON  
(DRAGONFLY)

La libellule est un symbole japonais désigné par ailleurs *Akitsu-shima*, c'est-à-dire *l'Île de la libellule*. Ce surnom date du règne de l'empereur Yuryaku Tenno. Au cours d'une chasse sur la lande de Yoshino, une libellule sauva le souverain d'une piqûre de taon en l'attaquant et l'emportant dans les airs. L'empereur donna donc l'ordre d'appeler ce pays *Akitsu-no*, la *Plaine de la Libellule*. Ce nom s'étendit plus tard sur l'ensemble du Japon, qui fut appelé *Akitsu Shima* – les *îles des Libellules*.

Le nom *îles des Libellules* fut également inspiré par une description historique donnée par Jimmu-tennô (premier empereur et fondateur du Japon (660-585 av.J.-C.) à Hondô (Honshu). Alor qu'il contemplait l'île de Hondô depuis la petite montagne du Yamato, il déclara : « On dirait une libellule », ou encore : « Mon pays a la forme de deux *akitsu* accouplés. »

LIBELLULE → *KACHI-MUSHI* (INSECTE VICTORIEUX) → INSECTE-ROI AU JAPON → SAMOURAÏ → EXPOSITION, MUSÉE NATIONAL DES ARTS ASIATIQUES, PARIS, AVRIL 2018



Kabuto d'une armure du clan Matsudaira  
Époque Edo (1603-1867)  
Fer, galuchat, daim, cuir, laque, soie  
Coll. Musée national des arts asiatiques, Paris



Kabuto, xvii<sup>e</sup> siècle  
Fer, laque, bois, cuir, dorure, pigment, soie, papier mâché  
Minneapolis Institute of Arts, Minnesota, États-Unis

La libellule est un symbole de persévérance qui inspira surtout les samourais. Elle symbolise la force et le courage, voire la victoire, et fut longtemps surnommée *kachimushi*, l'« insecte de la victoire ». L'une des principales raisons du rattachement aux samourais tient à ce que la libellule a la particularité de toujours aller de l'avant et de ne jamais faire demi-tour. Elle peut certes faire « marche arrière » mais reste toujours de face, tel le samourai faisant continuellement face à ses adversaires, sans jamais leur tourner le dos, et ce, quelle que soit la situation. La libellule a donné son nom à une lance légendaire créée par le forgeron Masazane Fujiwara et qui aurait appartenu au daimyô Honda Tadakatsu : la *tonbogiri* ou *trancheuse de libellule*. La lance tiendrait son nom d'une libellule qui, s'étant posée sur sa lame, se vit instantanément couper en deux.



Époque Edo  
*Tsuba nadekakugata* en fer à décor d'araignée  
 et de libellule incrusté en takazogan  
 h. 8,7 cm

LIBELLULE → DOTAKU

Des représentations de libellules – sous forme de motifs assez primitifs – figurent sur des *dotaku*, cloches cérémonielles en bronze, fondues entre le milieu et la fin de la période Yayoi (II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. - III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. environ).

LIBELLULE → CHANSON, JAPON, 2018

<https://www.youtube.com/watch?v=ILoSvWK9aJ8>

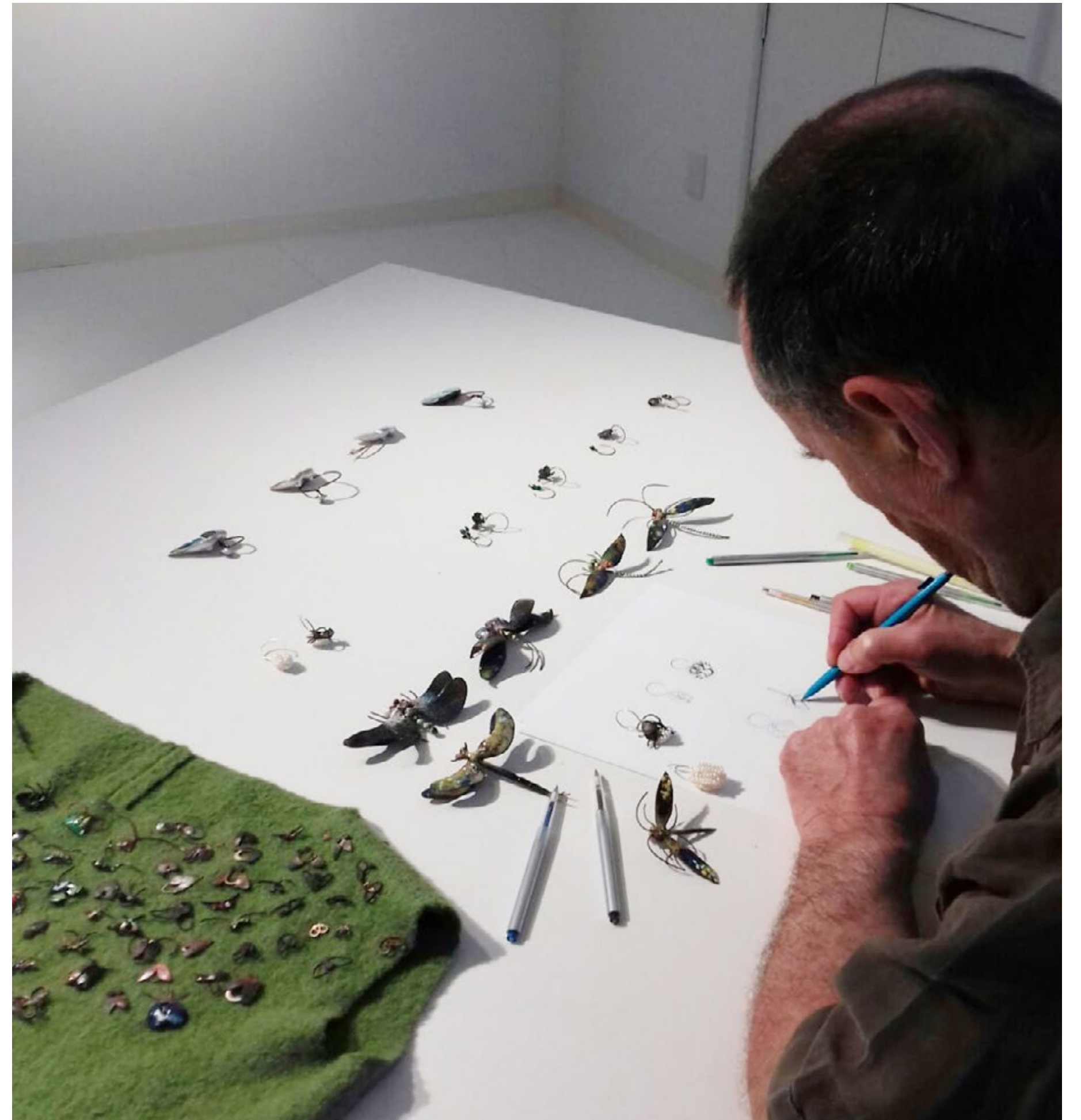
MOUCHE → LIBELLULE → FRAUENBILDER  
 - VANITÉS, POUR LES PRÉCIEUSES RIDICULES  
 → HET LABO ATRIUM, TOKYO, 2018



Monika Brugger  
*Jeu de dés*, 2013  
 Boucles d'oreilles  
 Dés récupérés, or jaune,  
 grenats



Monika Brugger  
*Marlène et ses mouches*,  
 2017  
 Robe et broches



Monika Brugger, exposition *Frauenbild(er)*, – *Vanités pour les couturières et les précieuses ridicules / Women Portraits – Vanities for seamstresses and affected young ladies*, 20 avril-20 mai 2018, Het Labo Atrium, Tokyo, Japon

ABEILLE → ART GREC



Hans Reichardt, *La Conquête de l'Europe au temps des Romains*, Paris, Chantecler, 1979

## ABEILLE ET CIGALE → ART GREC



Couronne en or, 350-300 av. J.-C.

Une abeille et deux cigales

Or

∅ couronne : 23 cm ; h. abeille : 2,1 cm

Probablement du Dardanelles Tomb Group, British Museum, Londres



La couronne – probablement un mobilier funéraire – est construite à partir de deux « branches », tenues ensemble par un fermoir sur lequel est posée une abeille. La couronne est composée de feuilles de tailles différentes, de glands de chêne où se cache une cigale.

Voir Dyfri Williams, Jack Ogden, *Greek Gold. Jewelry of the classical world*, New York, Harry N. Abrams, INC. Publishers, 1994, p. 106-107 et p. 41.

## PENDENTIF AUX ABEILLES → CULTURE MINOËNNE

Ce pendentif associe à la précision réaliste des formes une grande pureté de lignes. Il figure deux « guêpes affrontées », dont le corps incurvé en demi-cercle se soude par la tête et par la pointe de l'abdomen. L'articulation des plaques ventrales est soulignée en grènetis, de même que la rondeur des yeux ; le contour des ailes est ourlé de guillochures ; les pattes en fil d'or portent au centre un disque couvert de granules en lignes concentriques ; sur la tête des insectes, une petite cage d'or sphérique en fils d'or enferme une boule d'or ; trois petits disques d'or cerclés de grènetis sont suspendus, l'un à la pointe de l'abdomen, les deux autres aux ailes.

→ présence d'un motif solaire qu'on retrouve dans de nombreux bijoux



Pendentif aux abeilles (parfois aussi identifiées comme guêpes), v. 1700 av. J.-C., Mali

Or

4,6 cm

Archaeological Museum, Héraklion, Crète

Jean Marcadé, *L'Art ancien de l'humanité. Bijoux*, Genève/Paris/Munich, Nagel, 1973

Anderson Black, *Histoire des bijoux*, Paris, Atlas, 1984

ABEILLE → JULIEN KERNAT, 2000,  
HEAR STRASBOURG → NAPOLEON →  
EMBLÈMES IMPÉRIAUX → L'AIGLE ET  
L'ABEILLE



Boîte à musique  
Or, fer

L'Empire s'affirme en adoptant la figure de l'animal par opposition à la fleur de lys royale. L'aigle renvoie au mythe des origines de Rome, fondatrice de la civilisation, et l'abeille à la lignée des rois mérovingiens. Ces images sacrées, expressions totémiques du pouvoir, ont eu pour fonction de désigner le chef politique, sauveur héroïque, héritier direct de l'Antiquité, et de donner à sa victoire une dimension collective et historique.

ABEILLES → ART MÉROVINGIEN →  
TOMBE DU ROI FRANC CHILDÉRIC I<sup>er</sup>  
(457-482)



Abeilles  
Or, grenat cloisonné sur feuilles de métal gaufrées  
Bibliothèque nationale de France, Paris

<http://gallica.bnf.fr/ark:/...>

## PAPILLON

Signification : l'âme, ma mort, la résurrection. Dans certaines natures mortes nordiques de l'époque baroque, présentant des bouquets de fleurs et des tables magnifiquement tres-sées, les peintres décrivent la lutte du bien et du mal [...], représentent symboliquement la résurrection par opposition au péché, figuré sous l'aspect de divers insectes, comme la mouche ou le lézard.

Le papillon aux ailes ouvertes fait allusion à la résurrection de l'âme.

Lucia Impelluso, *La Nature et ses symboles. Repères iconographiques*, Paris, Hazan, 2004, p. 330-333.



*VÉNUS DE FOURNEAU ET PSYCHÉ, 2.*  
 GDAŃSK BALTIC AMBER BIENNALE, 2017,  
 ECS EUROPEAN SOLIDARITY CENTER,  
 GDAŃSK

Le mot *psukhé* signifie « âme », mais aussi « papillon » : c'est pour cela que Psyché est parfois représentée avec des ailles de papillon.

Commissaires : Wim Vanderkerckhove (Galerie Villa De Bondt, Gent), Slawomi Fijalkowski (Academy of Fine Arts, Gdańsk).



*Vénus de fourneau et Psyché, 2017*  
 Ambre, cuivre  
 h. 3 cm

**À VOIR**

• *Psyché* → r → *Vénus de fourneau et Psyché,*

NATURE → BOUCLES D'OREILLES,  
 XIX<sup>e</sup> SIÈCLE, BRITISH MUSEUM, LONDRES



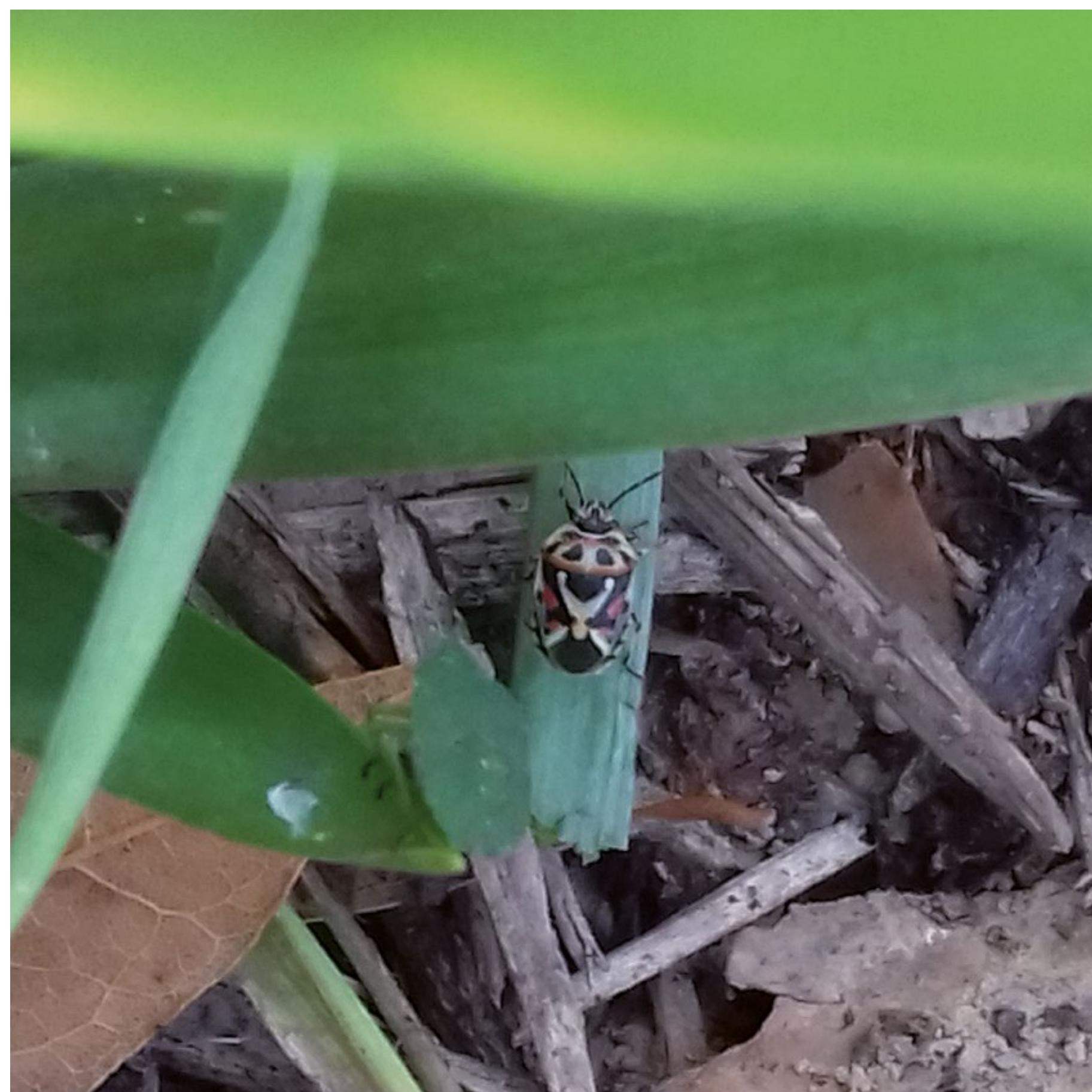
Paire de boucles d'oreilles  
 Or, argent  
 British Museum, Londres



Paire de boucles d'oreilles  
 Or, turquoises  
 British Museum, Londres

<http://www.britishmuseum.org/research/...>

PUNAISE DES BOIS → JARDIN, HÉDÉ-  
 BAZOUGES, AOÛT 2017



JARDIN → FOURNEAU À PAIMPONT,  
DÉCEMBRE 2016



JARDIN, 12, RUE DES FORGES, HÉDÉ-  
BAZOUGES, MAI 2012



JARDIN, 12 RUE DES FORGES, HÉDÉ-  
BAZOUGES, MAI 2018



#### BIBLIOGRAPHIE

- Daniel Arasse, « Dispositifs. La conquête du détail », 5 : « Mouches », dans *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 117-126
- Hans-Gert Bachmann, *L'Or. Mythes et objets*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006
- André Chastel, *Musca Depicta*, Rome, Franco Maria Ricci, 1984
- Luc Derroitte, *Dictionnaire de l'ornement*, Paris, Jean-Paul Gissot, 2012
- Michèle Moutashar (dir.), *Dards d'art. Mouches, moustiques... Modernité*, Arles, Musée Réattu, 1999
- Lucia Impelluso, *Jardins, potagers et labyrinthes*, Paris, Hazan, coll. « Guide des arts », 2005
- Lucia Impelluso, *La Nature et ses symboles. Repères iconographiques*, Paris, Hazan, coll. « Guide des arts », 2004
- Jean-Paul Sartre, *Les Mouches* (1943), Paris, Bordas, 1999



*In der Fliegenkammer, les éphémères –  
mouches, moustiques et autres papillonnades, 2017*

Dispositif, broches, shibuchi

Argent, cuivre, perles de verre, émaux

Photo : Matthieu Gauchet, Paris

# Monika Brugger

## IN DER FLIEGENKAMMER LES ÉPHÉMÉRDES – MOUCHES, MOUSTIQUES ET AUTRES PAPILLONNADES

Texte écrit à l'occasion de *Frauenbilder – vanités pour les couturières et les précieuses ridicules* (*Women portraits – vanities for seamstresses and affected young ladies*, exposition personnelle, Het Labo atrium, Tokyo, 20 avril-20 mai 2018).

Elle n'est plus couturière, et la Reine Mère a jeté définitivement son dé aux oubliettes.

Alors que faire ? Que faire de ces ustensiles portés au bout des majeurs ? Que faire de ces bouts de doigts du milieu, doigts les plus longs, doigts d'honneur et de mauvais gestes ?

Parfaites imitations en écho au temps révolu où les jeunes filles se penchaient sur les « ouvrages pour dames », ces ustensiles sont devenus bagues. Renversés ils se sont emplis de pierres précieuses et sont devenus gobelets à boire pour les dînètes. Elle a fait des empreintes du bout de ses doigts et les a transformées en cuillères à lécher ou en gobelets pour alcools forts.

Prometteur comme projet, et plus encore à prendre avec doigté, *mit Fingerspitzengefühl*, ces empreintes de bouts de doigts parfaitement ajustés sont, en même temps, de parfaites signatures.

Nos précieuses ridicules portaient des mouches qui n'étaient pas des bêtes affreuses mais de simples pastilles de tissu noir. Elles les posaient sur leur visage non seulement comme bijoux mais aussi comme signes et messages. Aujourd'hui encore la coquette ne se déplace jamais sans ses vanités ni sans son vanity, plein à craquer de tout le nécessaire superflu et admirablement inutile.

Vanités composées de mouches, de moustiques et autres papillons ou libellules, parfois répulsives, ces bêtes omniprésentes dans la peinture depuis longtemps nous parlent de nos vanités et de notre vie.

Des bijoux portraits de femmes et portraits d'artistes ?

Une affaire de femme.



*Marlène et ses mouches*

2017

Robe et broches

Laine teintée, shibushi, cuivre oxydé, émail,  
perles de verre, laiton

Photo : Matthieu Gauchet, Paris



*Marlène et ses mouches*

2017

Robe et broches

Laine teintée, shibushi, cuivre oxydé, émail,  
perles de verre, laiton

Photo : Matthieu Gauchet, Paris



Contrairement aux apparences, la femme avec son air déterminé de sportive du dimanche ne tient pas une raquette de tennis mais une immense tapette à mouches. Électrique. Une sorte de Taser à insectes. Mort immédiate par électrocution pour tout ce qui s'approche. Peut-être exagérément technologique par rapport à la modestie de l'insecte visé (certes désagréable par son bourdonnement et son incapacité à sortir d'une pièce malgré les fenêtres grandes ouvertes), mais instrument de torture efficace dont l'odeur de grillé vient hélas remplacer le bourdonnement. On n'a rien sans rien.

On comprend mieux alors que les mouches fassent profil plat alignées gentiment (nous font-elles croire) en escadron collerette (figure militaire de la renaissance italienne) sur la robe de la sportive du dimanche. Nous la connaissons la sportive, nous nageons avec elle à la piscine, c'est nous qui l'emmenons en voiture non pas le dimanche mais le samedi matin ; elle nous dépasse en crawl mais sur la nage papillon, plus sophistiquée, nous nous rattrapons.

Revenons aux mouches en escadron collerette sur la robe verte (d'ailleurs, nous qui savons toujours mieux que tout le monde n'ignorons pas que cette robe la sportive la porte avec des palmes aux pieds, ce qui confirme qu'elle ne joue pas au tennis et que nous attendons la fin de la séance photo pour l'emmener à la piscine). Les mouches, passe-temps sans prétention, dixit l'artiste, les mouches ont déjà accepté d'être exhibées sous forme de cabinet de curiosités dans des chambres de mouches, rangées par taille et par espèce comme de vulgaires bijoux à vendre. Ces mêmes mouches exécutent de vrais numéros de cirque perchées sur des perles blanches de pendants d'oreilles. Elles posent comme des potiches (ce sont leurs mots) sur le rebord de cadre façon Petrus Christus pour faire illusion mais personne n'est dupe : elles ne trouveront jamais la sortie vers le ciel bleu des prairies verdoyantes. Elles devront se contenter d'une robe vert gazon et manger les pissenlits par la racine en attendant que l'artiste ait achevé de se distraire.

Mais cette ultime photo avec notre sportive du dimanche et sa raquette Taser est la provocation de trop. Les mouches ne pouvant faire grève décident de se rebeller. Non pas en arrêtant de voler (ce qui n'influencerait en rien les grèves qui perlent à ce jour le pays ni ne permettrait à la conseillère artistique d'arriver le 29 mai 2018 comme initialement prévu) mais en jetant un sort à cette ultime photo. L'idée étant d'amener l'artiste à reconnaître que ce sont elles les reines et non pas ces stupides femmes en noir ou collants à fleurs, tapisseries et amies - prétendues - de l'artiste. Après diverses manipulations de pixels, les mouches annihilent tout espoir d'agrandissement de la photo. L'artiste s'entête, brandissant sa coupe de cheveux militaire et son accent allemand, mais les mouches ne se laissent pas impressionner : elles brouillent les agendas du photographe et de notre sportive et portent le coup de grâce le samedi 19 mai en engageant un voleur à gages pour dérober le matériel du photographe. L'artiste s'avoue vaincue et déclare C'est juste drôle. De notre côté nous pouvons enfin aller nager avec Karine, car tel est le nom de notre sportive du samedi matin.

Laurence Verdier, Marseille, 23 mai 2018

*Fliegenkönigin*

2018

Diptyque

Impression jet encre couleur,

impression en noir et blanc

41,9 x 60 cm par impression

Travail en cours

Contrairement aux apparences, la femme avec son air déterminé de sportive du dimanche ne tient pas une raquette de tennis mais une immense tapette à mouches. Électrique. Une sorte de Taser à insectes. Mort immédiate par électrocution pour tout ce qui s'approche. Peut-être exagérément technologique par rapport à la modestie de l'insecte visé (certes désagréable par son bourdonnement et son incapacité à sortir d'une pièce malgré les fenêtres grandes ouvertes), mais instrument de torture efficace dont l'odeur de grillé vient hélas remplacer le bourdonnement. On n'a rien sans rien.

On comprend mieux alors que les mouches fassent profil plat alignées gentiment (nous font-elles croire) en escadron collerette (figure militaire de la renaissance italienne) sur la robe de la sportive du dimanche. Nous la connaissons la sportive, nous nageons avec elle à la piscine, c'est nous qui l'emmenons en voiture non pas le dimanche mais le samedi matin ; elle nous dépasse en crawl mais sur la nage papillon, plus sophistiquée, nous nous rattrapons.

Revenons aux mouches en escadron collerette sur la robe verte (d'ailleurs, nous qui savons toujours mieux que tout le monde n'ignorons pas que cette robe la sportive la porte avec des palmes aux pieds, ce qui confirme qu'elle ne joue pas au tennis et que nous attendons la fin de la séance photo pour l'emmener à la piscine). Les mouches, passe-temps sans prétention, dixit l'artiste, les mouches ont déjà accepté d'être exhibées sous forme de cabinet de curiosités dans des chambres de mouches, rangées par taille et par espèce comme de vulgaires bijoux à vendre. Ces mêmes mouches exécutent de vrais numéros de cirque perchées sur des perles blanches de pendants d'oreilles. Elles posent comme des potiches (ce sont leurs mots) sur le rebord de cadre façon Petrus Christus pour faire illusion mais personne n'est dupe : elles ne trouveront jamais la sortie vers le ciel bleu des prairies verdoyantes. Elles devront se contenter d'une robe vert gazon et manger les pissenlits par la racine en attendant que l'artiste ait achevé de se distraire.

Mais cette ultime photo avec notre sportive du dimanche et sa raquette Taser est la provocation de trop. Les mouches ne pouvant faire grève décident de se rebeller. Non pas en arrêtant de voler (ce qui n'influencerait en rien les grèves qui perlent à ce jour le pays ni ne permettrait à la conseillère artistique d'arriver le 29 mai 2018 comme initialement prévu) mais en jetant un sort à cette ultime photo. L'idée étant d'amener l'artiste à reconnaître que ce sont elles les reines et non pas ces stupides femmes en noir ou collants à fleurs, tapisseries et amies – prétendues – de l'artiste. Après diverses manipulations



de pixels, les mouches annihilent tout espoir d'agrandissement de la photo. L'artiste s'entête, brandissant sa coupe de cheveux militaire et son accent allemand, mais les mouches ne se laissent pas impressionner : elles brouillent les agendas du photographe et de notre sportive et portent le coup de grâce le samedi 19 mai en engageant un voleur à gages pour dérober le matériel du photographe. L'artiste s'avoue vaincue et déclare C'est juste drôle. De notre côté nous pouvons enfin aller nager avec Karine, car tel est le nom de notre sportive du samedi matin.

Laurence Verdier, Marseille, 23 mai 2018



*Fliegenkönigin,*  
2018  
Portrait  
Impression jet d'encre, acrylique sur carton  
64 x 51 x 3 cm



*Fliegenkammer*, 2018  
Tryptique  
Impression jet encre  
Swiss lapis, shibushi, vers 1880  
32,7 x 45 x 3 cm



*Fliegenkammer*, 2018  
Tryptique  
Impression jet encre  
32,7 x 45 x 3 cm



*Fliegenkammer*, 2018  
Tryptique  
Impression jet encre  
32,7 x 45 x 3 cm



*Fliegenschmuck - la nouvelle vanité*  
Boucles d'oreille, 2018  
Shibuchi, cuivre, perles d'eau douce  
h. 2,5 à 3,5 cm



*Fliegenschmuck - la nouvelle vanité*  
Boucles d'oreille, 2018  
Shibuchi, cuivre, perles d'eau douce  
h. 3,5 cm env.



*Fliegenschmuck – la nouvelle vanité*  
Boucles d'oreille, 2018  
Shibuchi, cuivre, perles d'eau douce  
h. 3,5 cm env.





*Fliegenschmuck – la nouvelle vanité*  
Boucles d'oreille, 2018  
Shibuchi, cuivre, perles d'eau douce  
h. 3,5 cm env.



*Fliegenschmuck - la nouvelle vanité*  
Boucles d'oreille, 2018  
Shibuchi, cuivre, perles d'eau douce  
h. 3,5 cm env.



*Fliegenschmuck – la nouvelle vanité*  
Boucles d'oreille, 2018  
Shibuchi, cuivre, perles d'eau douce  
h. 2,5 cm env.



*Fliegenschmuck – la nouvelle vanité*  
Boucles d'oreille, 2018  
Shibuchi, cuivre, perles d'eau douce  
h. 2,5 cm env.



*Fliegenschmuck – la nouvelle vanité*  
Boucles d'oreille, 2018  
Shibuchi, cuivre, perles d'eau douce  
h. 2,5 cm env.



*Kachi-mushi*  
Broche, 2018  
Cuivre, argent, émaux  
h. 8 cm env.



*Kachi-mushi*  
Broche, 2018  
Cuivre, argent, émaux  
h. 8 cm env.



*Kachi-mushi*  
Broche, 2018  
Cuivre, argent, émaux  
h. 8 cm env.





*Kachi-mushi*  
Broche, 2018  
Cuivre, argent, émaux  
h. 8 cm env.



*Kachi-mushi*  
Broche, 2018  
Cuivre, argent, émaux  
h. 8 cm env.



*Kachi-mushi*  
Broche, 2018  
Cuivre, argent, émaux  
h. 8 cm env.



ORFÈVRE • DER GOLDSCHMIED • RAINER MARIA RILKE • OR •  
BERLINER GOLDHUT • CÔNE RITUEL EN OR • MASQUE MORTUAIRE  
• AGAMEMNON • PORTRAITS DU FAYOUM • HUBERT DUPRAT •  
KARL FRITSCH • POUR UNE POIGNÉE D'OR PUR • JAN VAN EYCK  
• ORFÈVRE • ORFÈVRERIE • POINÇON • ONNO BOEKHOUDT •  
PIN BENCH MUSEUM • ATELIER • ARLES • PAIMPONT • MICHÈLE  
MOUTASHAR • ORNEMENT • ORNER • ELVIRE BLANC-BRIAND •  
MARINE CHEVANSE • ANNI WAHLÈN • LIMOGES • GOTTFRIED SEMPER

# DER GOLDSCHMIED

Rainer Maria Rilke, in *Letzte Gedichte und Fragmentarisches*,  
1910-1926

Warte! langsam! Droh ich jedem Ringe  
Und verträste jedes Kettenglied:  
Später, draußen, kommt das, was geschieht.  
Dinge, sag ich, Dinge, Dinge, Dinge!  
Wenn ich schmiede; vor dem Schmied  
Hat noch keines irgendwas zu sein  
Oder ein Geschick auf sich zu laden.  
Hier sind alle gleich, von Gottes Gnaden:  
Ich, das Gold, das Feuer und der Stein.  
Ruhig, ruhig, ruf nicht so, Rubin!  
Diese Perle leidet, und es fluten  
Wassertiefen im Aquamarin.  
Dieser Umgang mit euch Ausgeruhten  
Ist ein Schrecken: Alle wacht ihr auf!  
Wollt ihr Bläue blitzen? Wollt ihr bluten?  
Ungeheuer funkelt mir der Hauf.  
Und das Gold, es scheint mit mir verständigt;  
In der Flamme hab ich es gebändigt,  
Aber reizen muß ichs um den Stein.  
Und auf einmal, um den Stein zu fassen,  
Schlägt das Raubding mit metallnem Hassen  
Seine Krallen in mich selber ein.



Époque minoenne, 220 av. J.-C.  
Épingle  
Or

## OR

### → NOTICE ÉTYMOLOGIQUE

« Ce mot est issu du latin *aurum* “or” et “objet en or”, “couleur d’or” puis “richesse” [...] »

■ La famille regroupe des mots référant au métal précieux ou à ce qui lui ressemble : les savants *aurifère*, *aurifier*, *aurique*, les anciens *oripeau* (→ peau) et archaïque, le plus récent *similor* ou encore *orfroi*, *orfèvre* (→ FORGER\*), *orpailleur*, *doreur*, *dorer* et *dorure* ainsi que *auréole* ou *ormeau* [...]. La couleur du métal fédère les adjectifs *mordoré* et *doré*, des noms d’objets [...], de substances chimiques [...], de matériaux (*portor* [de l’italien]), de plantes

([...], bouton-d’or)[...] – Les prénoms Aurèle, Aurélie, Aurélien ou *Oriane* ont été rattachés, dès l’Antiquité, à *aurum* mais appartiennent à la famille étymologique de *aurore*. [...]

→ Mots de cette famille :

**aurélie**, **auréomycine**, **aurifère**, **aurifier**, **bouton-d’or**, **chrysalide**, **chrys(o)-**, **dariole**, **dorade**, **doré**, **dorer**, **doreur**, **dorure**, **eldorado**, **loriot**, **mordoré**, 1. **or**, **orfèvre**, **orfroi**, **oriflamme**, 2. **ormeau**, **orpailleur**, **orpiment**, **orpin**, **portor**, **similor**. »

## OR

« ÉTYM. fin IX<sup>e</sup>, au sens B ◇ du latin *aurum* → orfèvre, orfroi, oriflamme ; dorade, loriot »

FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → **OR**.

**voir** → NOTICE ÉTYMOLOGIQUE

### I. MÉTAL

#### A. MATIÈRE À L’ÉTAT BRUT OU TRANSFORMÉE

Élément atomique (SYMB. Au [...]), métal jaune, brillant, inaltérable et inoxydable. [...]

□ *Le veau\* d’or*. *La poule\* aux œufs d’or*. [...]

2. L’OR : métal précieux allié ou non à d’autres substances, dans des proportions variables (titre, aloi). *Or de coupelle\**, *affiné*. *Or vierge*, *or pur*, *or fin*. *Titre de l’or*. → **aloi**, **carat**, **titre**. *De l’or 18 carats*. *Or contrôlé*, *poinçonné*. → *poinçon*. *Or jaune*, *or blanc*, *or rose* [...], *or rouge* [...], *or gris* [...], *or vert* [...]

□ *Étoffe brodée d’or* : *brocart* [...]

□ *Être (tout) cousu\* d’or*. [...]

B. SYMBOLE DE RICHESSE (fin IX<sup>e</sup>) Symbole de richesse, de fortune (qu’il s’agisse ou non d’or monnayé). → **argent**, **richesse**. *Le pouvoir de l’or*. “*la soif de l’or dessèche tous les cœurs*” (Marat). [...]

□ *Valoir\* son pesant d’or*. [...]

□ [...] *Rouler sur l'or* : être dans l'opulence, la richesse. (milieu XII<sup>e</sup>) [...] *Pour tout l'or du monde : à aucun prix.* → **jamais** [...]

## II. SENS FIGURÉS

1. (1578) (En parlant de ce qui a une couleur jaune, un éclat comparable à celui de l'or) [...] *Jaune d'or. Cheveux d'or, d'un blond doré. L'or des blés, des ajoncs. L'or et la pourpre de l'automne.* [...]

3. (fin XI<sup>e</sup>) Chose précieuse, rare, excellente. [...]

□ LOC. Noces\* d'or.

□ *Parler d'or* : dire des choses excellentes, très sages. *Le silence est d'or. Règle\* d'or.* [...]

4. (Désignant une ressource naturelle qui est source de richesse) (1937) L'or noir : le pétrole.

□ *L'or blanc* : la neige des sports d'hiver.

□ *L'or vert* : les ressources procurées par l'agriculture ou la forêt.

□ *L'or bleu* : l'eau douce, l'eau potable. [...]

□ *L'or rouge* : l'énergie solaire.

□ *L'or gris* : les personnes âgées, source de profits. »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## BERLINER GOLDHUT → CÔNE RITUEL EN OR

« Aus einem einzigen Stück ist er gearbeitet, ganz ohne Naht, von allen Seiten gleich. Das Goldblech ist papierdünn ausgetrieben, so dass das Stück trotz seiner Höhe von 74 Zentimetern nur 490 Gramm wiegt. Ein sanftes Relief aus Rillen und Ringen, in deren Mitte Buckel sitzen, rhythmisiert den langen, goldschimmernden Schaft. [...]

Wahrscheinlich war dieser Goldhut ursprünglich gefüttert, vielleicht mit Filz oder Leder. Er passt auf den Kopf eines Mannes.

Nur drei weitere aus Gold getriebene Zeremonialhüte aus der Bronzezeit haben sich erhalten. Getragen wurde diese zeremonielle Kopfbedeckung wohl von einem Priester oder Stammesführer bei kultischen Handlungen. Der Hut erhöhte seinen Träger nicht nur, er machte ihn auch zum Herrscher über die Zeit und die Abläufe in der Natur. Denn die Kreisscheiben, die den Kegel scheinbar zur Zierde überziehen, bilden ein ausgeklügeltes kalendarisches System. Dieser Hut enthält das Wissen über Sonnen- und Mondjahre und ihr Verhältnis zueinander und damit auch über Mondfinsternisse. Was man weiß, sogar berechnen und vorhersagen kann, verliert seinen Schrecken. [...]



.Zeremonialhut, um 1000 v. Chr.  
Goldblech,  
Höhe 74,5 cm  
Fundort unbekannt, wohl Süddeutschland  
visible au : Neues Museum, Berlin  
Photo : Claudia Plamp

Auch auf dem Berliner Goldhut findet man wahrscheinlich den Saroszyklus in verschlüsselter Form. Wenn man alle Musterelemente der horizontalen Zonen 3 bis 13 zusammenzählt, erhält man die Zahl 223, die 223 Monate eines Finsterniszyklus'. Die Ornamentstempel der Zonen 2 bis 18 ergeben die 354 Tage eines Mondjahres. Anschaulich wird auf dem Hut möglicherweise auch der Metonzyklus, benannt nach dem Griechen Meton. 432 vor Christus berechnete er, dass alle 19 Jahre Sonnen- und Mondzyklus synchronisiert sind, also der Mond wieder die ursprüngliche Position zu den anderen Himmelskörpern eingenommen hat. Dann fallen beispielsweise die Vollmonde wieder auf die gleichen Tage. 228 mal 365,24 Tage, die ein Sonnenjahr hat, entsprechen 235 mal 29,5 Tagen des Mondmonats. Es ist eine Überraschung, dass schon die bronzezeitlichen Gelehrten im noch schriftlosen Europa diese Verhältnisse kannten. Dazu muss man die Anzahl der Kreise auf dem Goldhut berücksichtigen, die die einzelnen Buckel umgeben. So sind auf dem äußeren Ring der Hutkrempe 47 fünffache Kreise dargestellt, das entspricht den 235 Mondmonaten des Metonzyklus. Auf dem inneren Ring und dem Ansatz der Kalotte sind es insgesamt 228 Kreise, also die Zahl der solaren Monate des Zyklus. Die fünfte Zone von oben weist eine besondere Ornamentik auf: ein Mandelau-genmuster (liegende Rauten) begleitet von liegenden Halbmonden, die mit einem Punkt gefüllt sind. 19 Mondsicheln sind es, die die 19 Mondjahre symbolisieren, bis Sonnen- und Mondzyklus wieder zusammenfallen. Auch die Sonne, das zentrale, lebensspendende Gestirn, ist präsent – wie bei zwei der drei anderen Zeremonialhüte auch: Sie wird durch die acht langen Strahlen versinnbildlicht, die sich um die Spitze des Kegels legen. Der Goldhut ist also nicht nur ein Meister-

werk spätbronzezeitlicher Goldschmiedekunst, er ist auch ein hochkomplexer Kalender. Nichts an diesem Stück ist dem Zufall überlassen, weder die Zahl der Schmuckzonen insgesamt noch die der einzelnen Teile, nicht einmal die Anzahl der Ringe um die vielen Buckel. Doch kann man ihn nur lesen, wenn man um die Symbolik und die Regeln weiß. Er verkörpert mithin die Kenntnisse einer Elite. »

Annette Meier

<https://www.museumsportal-berlin.de/..>

### MASQUE MORTUAIRE → DIT AGAMEMNON



*Masque mortuaire d'un guerrier*

Mycènes, vers 2000 av. J.-C.

Or, 25 x 27 cm

Musée archéologique national, Athènes, Grèce

Heinrich Schliemann pensait que ce masque était celui d'Agamemnon.

« La présence du masque avait pour fonction de préserver les traits du visage du tabès de la mort et l'emploi d'un métal comme l'or avait comme fonction symbolique de le rendre éternel. »

Marco Bussagli, *Le Corps. Anatomie et symboles*, Paris, Hazan, coll. « Guide des arts », p. 263.



## LES PORTRAITS DU FAYOUM → L'OR, SYMBOLE D'IMMORTALITÉ



Portrait de femme dite « L'Européenne », II<sup>e</sup> siècle  
Bois de cèdre peint à l'encaustique et doré  
42 x 24 cm  
Département des Antiquités égyptiennes, Égypte romaine (30 av. J.-C. - 392 ap. J.-C.)  
Musée du Louvre, Paris

« Au moment de son utilisation funéraire, la planche de bois, rectangulaire à l'origine, a été adaptée à la forme de la momie selon une découpe dite "à épaulures", technique qui semble caractéristique de la ville d'Antinopolis. On a aussi appliqué plusieurs petites feuilles d'or carrées qui couvrent le cou et, en partie, le vêtement, mais sans masquer l'ovale du visage.

L'éclat de l'or, semblable à celui du soleil, en fait un métal magique, symbole d'immortalité. Il est souvent appliqué sur les portraits de momies pour couvrir le fond gris autour de la tête, le cadre en stuc qui entoure le portrait

ou, comme ici, cacher le cou. Mais il ne dissimule jamais les traits du visage car l'individualité du défunt doit être préservée. »

## HUBERT DUPRAT → TRICHOPTÈRES, 1988-2000



Hubert Duprat  
*Trichoptères*, 1988-2000  
Or, perles, turquoises  
l. 2 à 2,5 cm ø 0,5 cm

« Hubert Duprat transpose les éléments naturels et réels dans un monde imaginaire puissant et étrange. Avec ce langage formel qui lui est propre, il confectionne des buissons de coraux, des marqueteries de bois précieux et autres troncs d'arbres cloutés. Les idées de déplacement et de mutation sont omniprésentes dans ces œuvres fascinantes. L'attraction est provoquée par l'appropriation et la confrontation des matières, ainsi que par la réinterprétation de leurs significations. Les petits étuis précieux constituant *Sept tubes de trichoptères* (1980-1997)

ont une origine pour le moins inattendue. L'artiste récolte des larves aquatiques dans les rapides des rivières où celles-ci se confectionnent un étui de débris divers pour lutter contre le courant. Débarrassées de leur fourreau naturel, les larves sont ensuite placées dans un aquarium dont le fond est recouvert de paillettes d'or et de pierres précieuses. De bâtisseur, l'insecte devient joaillier, puisque l'objet artificiel qui résulte de son travail devient à la fois habitat et sculpture. Les parures obtenues par le dispositif mis en place par l'artiste renvoient à la notion de réalisation automatique de l'œuvre d'art. Duprat dépasse cependant le ready-made pour aborder le concept de la métamorphose : celle de la larve qui deviendra papillon de nuit, mais aussi celle de l'activité artistique et des objets naturels transformés en sculptures intemporelles. »

Sophie Richard, FRAC Lorraine

KARL FRITSCH, 1995

« *Ich möchte einmal mit Gold so umgehen wie mit Plastilin.* »



Karl Fritsch  
Broche, 1995  
Or

DANIEL SCHWEIZER → *DIRTY PARADISE*,  
LONG-MÉTRAGE, 2009

*Dirty Paradise* est une histoire vraie, celle du peuple Wayana, des Indiens français d'Amazonie dont la malédiction est de vivre dans une région recelant de l'or. L'exploitation incontrôlée de cette richesse porte en corollaire une détérioration profonde de l'écosystème de la forêt, une pollution irréversible des cours d'eau, ainsi que d'innombrables violations des droits humains fondamentaux.

<https://www.youtube.com/watch?v=g3gei2RXTF8>

GUILLAUME LAUNAY → POUR UNE  
POIGNÉE D'OR PUR

**Eldorado** ◀ Docu inquiétant sur l'exploitation du métal en Amazonie.

# Pour une poignée d'or pur

La Fièvre de l'or,  
documentaire d'OLIVIER WEBER, 1 h 35.

Il existe un Far West aux portes de la France, où des villages champignons poussent au milieu de la forêt, autour d'un bar, d'un bordel et d'une église, où la loi n'existe pas vraiment, et où un seul moteur anime les hommes : l'or. En Amazonie, aux frontières de la Guyane française, du Brésil et du Surinam, se déroule un western contemporain, où pour quelques grammes de métal précieux des hommes s'exilent, s'entretuent, en empoisonnant des Indiens et en détruisant une forêt.

**Parrains.** La Fièvre de l'or est un documentaire. Ecrivain et grand reporter, Olivier Weber, après plusieurs films pour la télévision, notamment en Afghanistan, a cette fois choisi le cinéma pour ce film auquel il pense depuis huit ans(1). Le sujet et le décor s'y prêtent. Mais on est loin du romantisme en suivant ce cycle infernal de l'or, à travers les témoignages d'orpailleurs français, de *garimpeiros* Brésiliens ou Surinamais, d'Indiens, de prostituées ou de pasteurs évangélistes. Le réalisateur les laisse parler et aucun commentaire ne vient nous imposer des sentences définitives sur les dégâts de la mondialisation dont il est pourtant bien question. En Amazonie, la quête de l'or n'enrichit personne, sauf une poignée de parrains invisibles qui expédient la marchandise en Occident, où personne ne cherche à savoir de quels trafics et exploitations il provient. Cette fièvre piège dans la forêt ceux qui ont quitté pays et famille pour un mirage et n'ont plus les moyens de rentrer chez eux. Pris dans cette



Le temps de la projection du film, c'est l'équivalent de 700 terrains de football qui sont déforestés en Amazonie. PHOTO DE

guerre pour l'Eldorado, les Indiens assistent résignés à la destruction de leur environnement et à la contamination de leur alimentation par le mercure, avec ses effets désastreux sur la santé, notamment des enfants. Ce mercure, qui sert à agglomérer l'or, arrive dans des avions clandestins qui repartent chargés de métal jaune. «Le premier cri d'alarme du film, c'est: "Arrêtez le mercure", raconte Olivier Weber. Mais l'or fait toujours briller les yeux. Et l'Amazonie est tellement loin de l'Europe...» Le long du

fleuve ou dans la forêt, l'Etat n'existe pas ou si peu. «Il y a des règles, mais elles sont extensibles, avance sans hésiter un chercheur d'or français. Ici, on fait un peu ce qu'on veut, on se permet de déforester...»

«**Destruction.**» Entre les paysages somptueux de l'Amazonie, la caméra remonte la piste du mercure jusqu'aux aérodromes dans la jungle, s'avance à la rencontre des mines dans la forêt, s'arrête dans ces villages où la monnaie en vigueur est l'or. Un gramme le plat de riz, trois gram-

mes la passe. On rencontre cette prostituée, coincée là depuis un an, qu'Olivier Weber «a vu vieillir de cinq ans en quelques mois». Et c'est un pêcheur d'Oiapoque, au Brésil, ancien *garimpeiro*, qui livre la clé du film: «Je ne veux plus aller à la mine. Ceux qui creusent, creusent un trou qui peut devenir leur tombeau. On transforme l'Eden en quelque chose de matériel. C'est notre propre destruction. C'est le commerce.»

◀ GUILLAUME LAUNAY

(1) Il en a également tiré un livre, *J'aurai de l'or*, Robert Laffont, sortie demain.

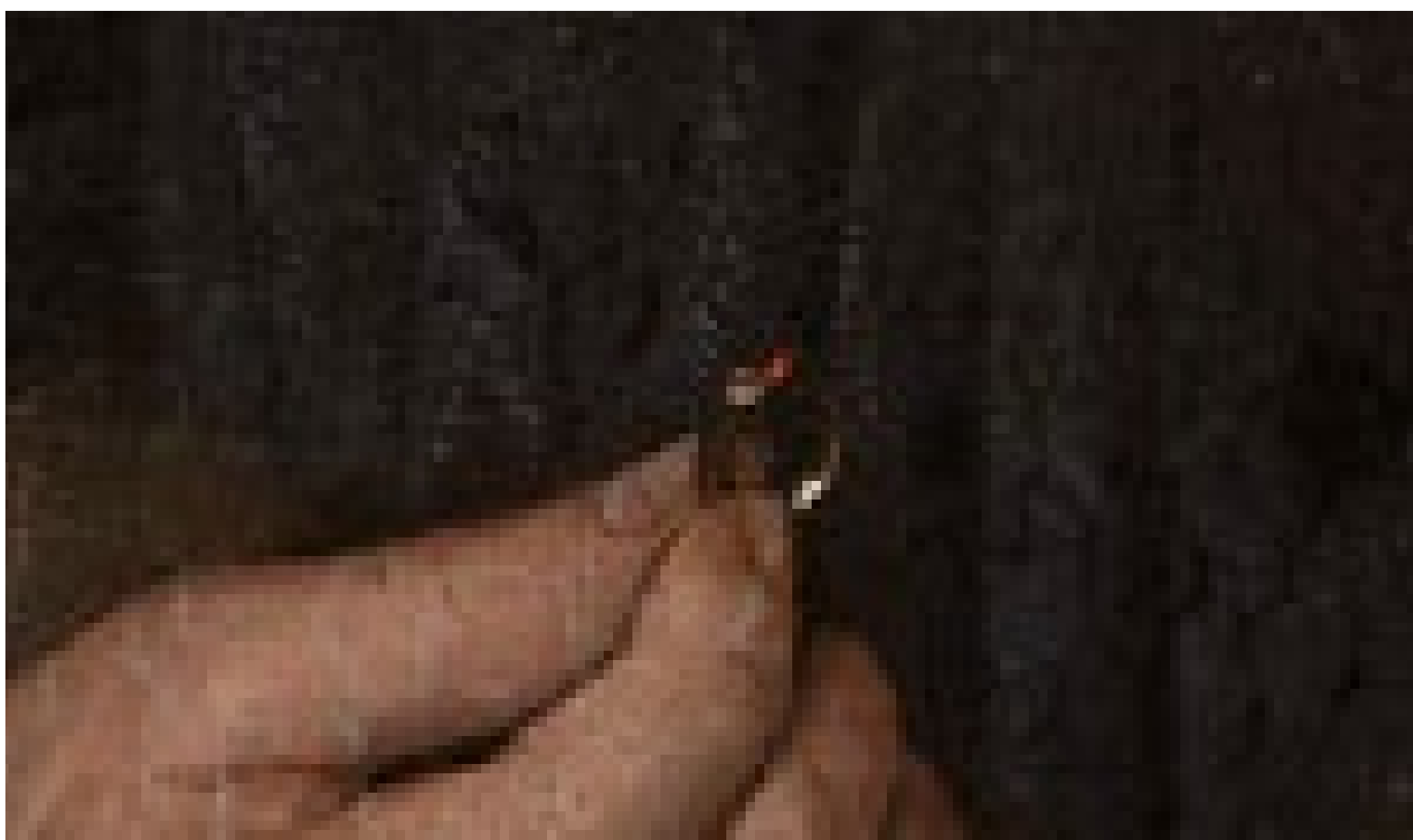
Libération, 15 octobre 2008

<http://next.libération.fr/cinema/2008/10/15/...>

JAN VAN EYCK (1390-1441) → *PORTRAIT DE JAN DE LEEUW*



Jan Van Eyck  
*Portrait de Jan de Leeuw*, 1436  
 Huile sur bois (chêne)  
 Taille de l'image : 24,6 x 19,2 cm  
 Taille du bois : 33 cm x 27,5 cm  
 Avec cadre : 37 cm x 31,5 cm x 3,5 cm  
 Kunsthistorisches Museum, Vienne, Autriche



« Il se tourne vers le spectateur et présente, entre le pouce et l'index de la main droite, une bague en or sertie d'une pierre rouge, symbolisant sa profession, bien que certains aient suggéré que ceci puisse indiquer de récentes fiançailles, voire, compte tenu du regard direct, d'une peinture adressée à sa promise. »

Till-Holger Borchert, *Van Eyck*, Cologne, Taschen, 2008, p. 34-35.

<https://fr.wikipedia.org/...>

VOIR AUSSI

- Jan Van Eyck, *L'Homme au chaperon bleu*, vers 1430, Musée national Brukenthal, Roumanie

Là aussi l'homme tient une bague et la présente de la même manière que sur le portrait de l'orfèvre Jan de Leeuw. Ce tableau est avant tout un portrait de fiançailles, et il est possible que cette peinture ait joué le rôle de demande au mariage. Il ne s'agit en aucun cas d'un portrait en référence à la profession.

VOIR AUSSI

- Francesco del Cossa (vers 1436-1478), *Portrait d'homme tenant une bague*, 1472-1477, Peinture sur bois de peuplier, 38,5 x 27,5 cm, INV. Nr. 105 (1956.14), Collection Thyssen-Bornemisza, Madrid  
<http://www.museothyssen.org/en/thyssen/...>

ORFÈVRE

« Étymol. et Hist. Ca 1210 [...] Formé, avec or\*, sur l'a. fr. fèvre "ouvrier, artisan travaillant le métal, forgeron" [...] issu du lat. *faber* "ouvrier, artisan" à la place d'un représentant du lat. *aurifex* "orfèvre" qui a survécu dans le sud de la France, en Italie et dans la péninsule ibérique [...]. »

<http://www.cnrtl.fr/etymologie/orf%C3%A8vre>

## ORFÈVRERIE

« ÉTYM. 1690 ; *orfaverie* fin XII<sup>e</sup> ◇ de orfèvre

1. Art, métier, commerce de l'orfèvre.. »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## POINÇON

« ÉTYM. poinsson fin XIV<sup>e</sup> ; poinchon 1220 ◇ latin punctio, onis "piqûre"

Famille étymologique → POINDRE

I. 1. Instrument métallique terminé en pointe, qui sert à percer, à entamer les matières dures. → 1. **pointeau**. *Poinçon de cordonnier, de sellier*. → **alène**. *Poinçon de brodeuse*. *Poinçon de forge* (→ **mandrin**), de menuisier (→ **ci-seau**), de sculpteur. [...]

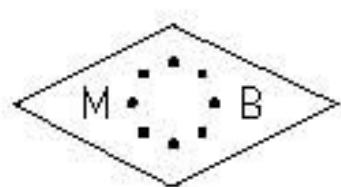
□ Marque apposée aux pièces d'orfèvrerie pour en contrôler le titre, comme signature du maître ou comme garantie. *Poinçon de titre et de garantie*. *Poinçon d'un bijou contrôlé*. *Poinçon à tête de Minerve, au coq*. *Marquer, frapper d'un poinçon*. [...] *Apposer un poinçon*. »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*



925

750

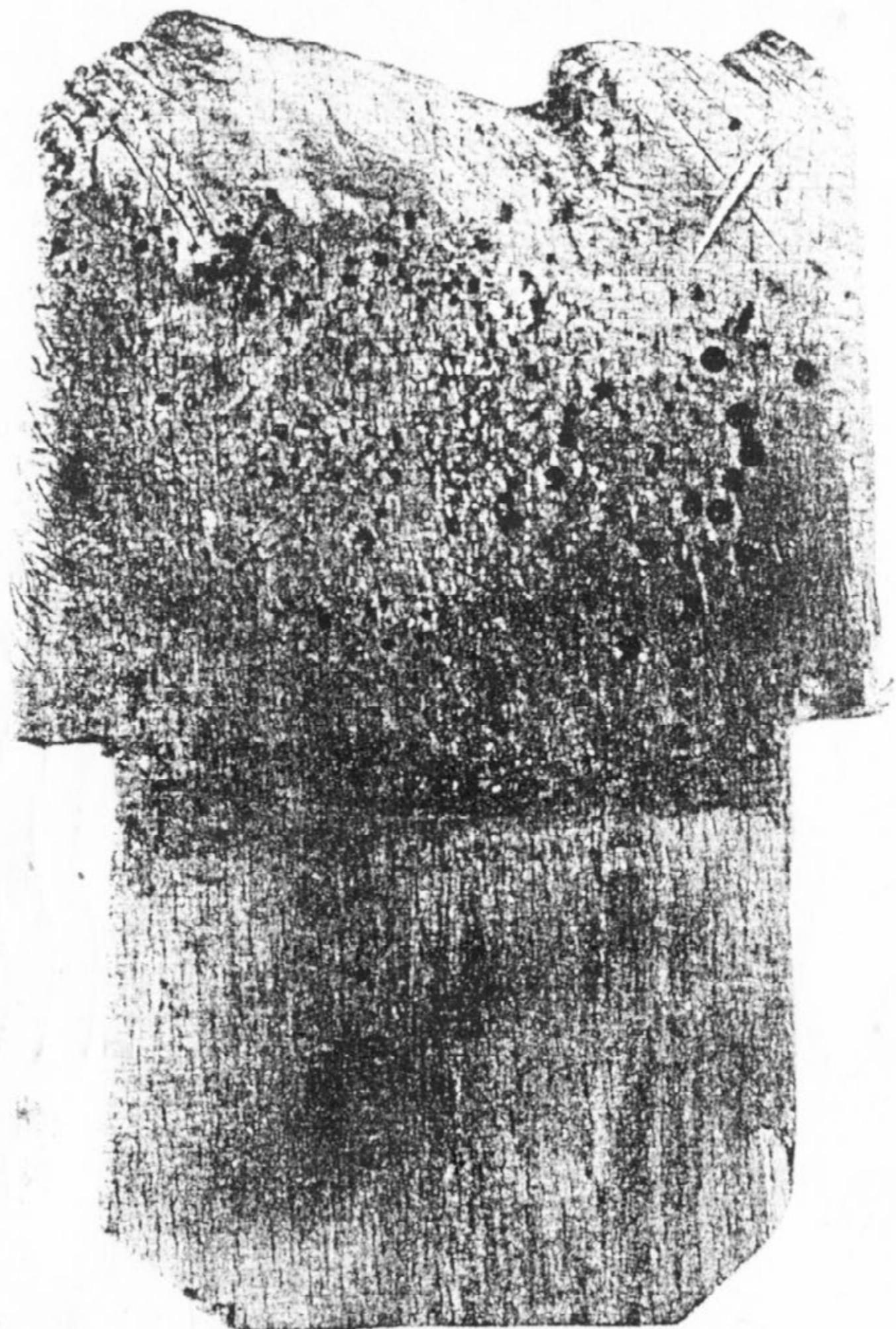


Poinçon de maître

Fer

BRUGGER

ONNO BOEKHOUDT → FEILNAGEL  
→ CHEVILLE → PIN BENCH MUSEUM  
(MUSÉE IMAGINAIRE)



Onno Boekhoudt  
*Feilnagel*  
Carte postale  
Pinbench Museum

ATELIER → 27, RUE NOGUIER, ARLES  
→ PAR SOPHIE HANAGARTH



ATELIER → FOURNEAU → PAIMPONT  
→ ENTRE 2005 ET 2015



À LIRE

- Michèle Moutashar, *Les Bijoux de Monika Brugger : mode d'emploi d'un orfèvre, texte critique*
- Rainer Maria Rilke, *Der Goldschmied*, poème

BIBLIOGRAPHIE

- Mauro Cristofani, Marina Martelli, *L'Or des étrusques*, Paris, Atlas, 1985

# Michèle Moutashar

## LES BIJOUX DE MONIKA BRUGGER : MODE D'EMPLOI D'UNE ORFÈVRE

Prendre la peine, avant de commencer, de jeter dans l'eau quelques petits cailloux gris, trouvés au hasard d'un chemin de halage, les jeter dans un ordre décroissant de taille, et seulement pour le plaisir inépuisable d'observer, sous la course des nuages pressés, les cercles éphémères qui vont s'agrandissant... Bref, ne pas laisser perdre, par pure distraction, la trajectoire des pierres qui tombent mollement vers le fond, ralentie par les lits d'herbes aveugles où circulent les carpes. Sans parler d'Archimède, Alchimistes et Astronomes commencent ainsi par mesurer le poids de la matière.

À ces mesures relatives, influencées au printemps par le tremblement des érables et sensibles au dernier degré au feston inachevé des chenilles, les bijoux de Monika Brugger doivent sans doute leur mystérieux fil d'équilibre ; légers sans doute, transparents même, mais de cette légèreté et de cette transparence que prend l'extrême densité, légers donc – dialogue avec le vide –, mais surtout étrangement aimantés... De cette orientation indéfinissable qui transparait où qu'on les pose, sculptures ou bijoux, portés ou défaits, mobiles ou immobiles. En somme délivrés de l'air du temps, mais pas de la carte du ciel.

De là cet air de se passer de reste, de ne dépendre de rien, ni du charme de la photographie ni du sens où on les tourne. Le corps sans artifice le sait, qui reconnaît, même de loin, même sans voir, le balancement imperceptible des étoiles.

On pourrait bien sûr relever la permanence évidente du cercle, dont on serait bien incapable de donner la taille exacte, même si on le garde un peu sur le plat de la main et l'observe du coin de l'œil se faire et se défaire, retenir la pâleur extrême de l'argent et ce refus obstiné de sacrifier, même quand elle l'utilise, à la séduction de la rouille. On pourrait dire l'éventualité du bruit de l'air et de la lumière filtrés par ces minuscules fentes que le temps amenuisera sans doute encore, mais tout cela se trouve déjà au bord de la rivière. (Prendre la peine, avant de commencer...)

## ORDRE

### → NOTICE ÉTYMOLOGIQUE DE : ORNER

« Ce mot est un emprunt ancien au latin *ordo*, *ordinis* “rangée, file”, “classe sociale, rang” et, dans le langage militaire, “commandement” puis “ordre, succession” et enfin “bon ordre, arrangement” [...]

■ Les descendants français de cette famille continuent les sens du latin : “rangée” est représenté par le terme technique *orne* “sillon, ligne” [...] Les dérivés, pris au latin ou créés en français, reflètent les autres sens : “classe sociale” [...]

■ L'anglais doit au français *order* [...], to ordain “décréter, ordonner” [...] *Ordonnance* est passé [...] en allemand (*Ordonnanz*, XVI<sup>e</sup> s.), de même que ordinaire [...] (allemand *ordinär* “trivial, vulgaire”, XVII<sup>e</sup> s.).

→ Mots de cette famille : **adorner, contrordre, coordination, coordonner, désordonné, désordre, exorde, extraordinaire, insubordination, ordinaire, 1. ordinal, ordinand, ordinant, 2. ordinateur, ordination, ordonnance, ordonnancement, ordonner, ordre, 1. orne, orner, ourdir, primordial, sous-ordre, subordonner, suborner, superrordre.** »

## ORNEMENT

« I. – *Vieilli*. Action d'orne, d'agrémenter ou d'embellir quelque chose en y ajoutant des éléments de décoration. [...]

– *D'ornement*, loc. adj. Dont la fonction est d'orne. Synon. *décoratif, ornemental*. [...]

1. Ce qui est propre à orner, ce qui est ajouté à quelque chose pour l'agrémenter ou l'embellir. [...]

◆ *Vieilli*. Accessoire destiné à embellir le corps ou le vêtement. Synon. *parure*. *Sur lui cette dentelle [d'un jabot] était plutôt un hail-*

*lon qu'un ornement* (BALZAC, *Sarrasine*, 1831, p.401) [...]

◆ Vêtement(s) et insigne(s) requis dans l'exercice d'une fonction. *Ornements sacerdotaux, pontificaux ; ornements impériaux*. [...]

### 2. Spécialement

a) BEAUX-ARTS, ARTS DÉCORATIFS. Élément ayant une fonction décorative et qui est considéré comme n'étant pas essentiel à l'œuvre qu'il est censé agrémenter ou embellir. *L'ornement géométrique, qui est l'une des manifestations primitives de l'art – et qu'on retrouve sur tant de bijoux et de poteries préhistoriques – est aussi le dernier terme de l'évolution des formes figurées* (FAURE, *Hist. art*, 1909, p.32). *Adolf Loos, qui énonçait que toute forme d'appareil, bâtiment, vêtement, etc., doit être réduite à la stricte utilité, tout ornement banni* (*Arts et litt.*, 1936, p. 10-4) »

<http://www.cnrtl.fr/definition/ornement>

## ORNEMENT

« ÉTYM. 1050 ◇ latin *ornamentum*

1. Action d'orne ; résultat de cette action. → **décoration**. *L'ornement d'un salon*. [...]

2. Ce qui orne, s'ajoute à un ensemble pour l'embellir ou lui donner un certain caractère. [...] → **parure** [...] *Sans ornement*. → **dépouillé, sobre**. [...]

3. Motif accessoire qui agrmente une composition artistique. Peintre, sculpteur d'ornements (→ **ornemaniste**). *Les ornements d'un édifice*. → **ornementation**. *Ornements rapportés*. → **applique**.

□ Ornements d'un texte. → **cul-de-lampe, fleuron, miniature, vignette**. [...]

5. (1538) VIEUX Procédé d'expression qui orne le discours (figures de rhétorique, etc.) ».

*Le Petit Robert de la langue française*, 2016



## ORNER

« ÉTYM. XIII<sup>e</sup> ◇ latin *ornare* ; ce mot a remplacé l'ancien français *aorner* → adorer

FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → **ORDRE.**

**voir** → NOTICE ÉTYMOLOGIQUE

1. Mettre en valeur, embellir (une chose).  
→ [...] **décorer** [...] **ornementer** [...] Orner sa boutonnière d'une fleur. → **fleurir**. [...]

□ Style trop orné. → **tarabiscoté.**

VIEILLI Enrichir. *Orner son esprit.* »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

À LA BASE L'ORNEMENT EST...

→ EXPOSITION AVEC ELVIRE BLANCBRIAND, MARINE CHEVANSE, ANNI WAHLÈN → LA BASE DE L'ENSA, LIMOGES, NOVEMBRE 2016



LA QUESTION DU DÉCOR : DE L'ORIENT AU VIRTUEL → JOURNÉES D'ÉTUDE, ENSA LIMOGES

Une des dimensions de la valeur esthétique des objets (produits, œuvres, etc.) est de provoquer une émotion (litt. : une mise en mouvement, un ébranlement). Le décor en est une dimension, précisant des origines ou des racines, une appartenance, voire une dénonciation. Certaines pratiques ou activités se basent sur lui. Pour d'autres il est crime. Il re-

surgit régulièrement avec force ou acuité. De quoi le décor est-il l'indice ? Pourquoi, dans quel but ?

« La question du décor : de l'Orient au virtuel », actes des journées d'étude de l'Ensa Limoges, 2 et 3 novembre 2010, dans *Décor. Mouvements de guerre. Chercher... Transférer*, édition de l'Ensa Limoges, sous la direction de Catherine Geel et Geneviève Vergé Beaudou, 2011.

QUESTIONNER L'ORNEMENT

→ COLLOQUE → LES ARTS DÉCORATIFS

→ INSTITUT NATIONAL D'HISTOIRE DE L'ART

« Le retour de l'ornement dans les créations contemporaines et les débats qu'il suscite témoignent de son importance dans l'actualité de la pensée. Dans une volonté d'ouverture qui nous paraît aujourd'hui indispensable, il s'agit de proposer aux historiens de l'art de dialoguer avec des universitaires et des conservateurs de divers horizons. »

7 et 8 novembre 2011, auditorium de l'INHA

<http://madparis.fr/..>

### À CHERCHER

*Habiller et orner : ornement et vêtement*

*Ornemental ou décoratif ? Genèse médiévale de deux notions bien distinctes*, par Michel Pastoureau, directeur d'études à l'EPHE

*Garnitures et accessoires de mode. Le Goût de l'originalité et l'art de manière : le détail*, par Anne Monjaret, directrice de recherche au CNRS Université Paris-Descartes

*L'industrie de l'art : Gottfried Semper, l'architecture et l'anthropologie dans l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle*

**ARCHITECTE, THÉORICIEN DE L'ART ET DES  
« ARTS INDUSTRIELS », GOTTFRIED SEMPER  
→ CONFÉRENCE**

« Architecte, théoricien de l'art et des "arts industriels", Gottfried Semper (Hambourg, 1803 - Rome, 1879) a nourri ses écrits des apports de la linguistique, de l'anthropologie, de l'archéologie et des sciences naturelles. [...] L'artefact est pris comme objet d'étude et étudié sous l'angle multiple de l'anthropologie, de l'histoire de l'art et de l'archéologie, disciplines auxquelles Gottfried Semper a apporté des contributions importantes. Une approche qui n'a rien perdu de son actualité. »

Musée d'Orsay, Centre allemand d'histoire de l'art, INHA, 13 et 14 janvier 2016.

Comité scientifique :

Patricia Falguières (EHESS)

Sigrid de Jong (université de Leyde)

Isabelle Kalinowski (CNRS)

Odile Nouvel (musée des Arts décoratifs)

Thomas Kirchner (Centre allemand)

Johanne Lamoureux (INHA)

Scarlett Reliquet (musée d'Orsay)

Alice Thomine (musée d'Orsay)

Caroline van Eck (université de Leyde)

<http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/...>

**BIBLIOGRAPHIE**

- C. Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*, Paris, Galilée, 2008
- Gil Bartholeyns (coordonné par) *Les apparences de l'homme*, Civilisations 59, n° 2, Université libre de Bruxelles, 2011
- Laurence de Finance, Pascal Liévaux, *Ornement, vocabulaire typologique et technique*, Paris, édition du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2014
- Thomas Golsenne, Michael Dürfeld, Georges Roque, Katie Scott et Carsten-Peter Warncke, « Ornement/Ornemental » – *Perspective*, revue de l'INHA <https://journals.openedition.org/perspective/1194>
- Thomas Golsenne, *L'Annonciation de Carlo Crivelli et le problème de l'ornement*, *Varia*, p 149-176
- Thomas Golsenne, « L'ornement aujourd'hui », in *Images Re-vues [En ligne]*, 10 | 2012. <http://imagesrevues.revues.org/2416>
- Thomas Golsenne, « L'Ornement est-il animiste ? », dans *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009, [En ligne]. <http://actesbranly.revues.org/282>
- Kathryn B. Hiesinger, George H. Marcus, *Petit lexique des arts décoratifs*, Paris, Abbeville, 1997
- Adolf Loos, *Ornement et crime* (1908), Paris, Rivages poche, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2003
- Jacques Soullou, *Le Livre de l'ornement et de la guerre*, Marseille, Parenthèses, coll. « Eupalinos », 2003
- Marian Vanhaeren et Francesco D'Errico, « L'émergence du corps paré », *Civilisations, Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines*, n° 59-2, 30 juin 2011, p. 59-86. <http://civilisations.revues.org/2589>
- Richard Klein, *Des bijoux indiscrets* (2001), Paris, Autrement littératures, 2002
- *Questionner l'ornement*, Colloque, 7 et 8 novembre 2011. <http://www.madparis.fr/>
- Adolf Loos, « Ornement et crime » (1908, traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel), Paris, Rivage poche/Petit Bibliothèque, 2003
- Odile Nouvel-Kammerer, « À qui l'ornement pose-t-il problème ? », dans *Questionner l'ornement*, colloque, 7 et 8 novembre 2011. <http://www.madparis.fr/>
- Spyros Papapetros, « Warburg, lecteur de Semper : ornement, parure et analogie cosmique », *Images Re-vues [En ligne]*, hors-série 4 | 2013, mis en ligne le 30 janvier 2012, consulté le 14 septembre 2013. <http://imagesrevues.revues.org/2862>
- Aloïs Riegl, *Questions de Style : fondements d'une histoire de l'ornementation* (1893) [Stilfragen], Paris, Hazan, coll. « 35/37 », 2002
- Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture : écrits, 1834-1869*, Marseille, Parenthèses, coll. « Eupalinos », 2007.

# P

---

PARER • PARURE • PLAIRE • MONIKA BRUGGER •  
CHRISTIAN BONTZOLAKIS • PÉNÉLOPE • PIERRE PAUL RUBENS •  
PROMÉTHÉE • PIERCING • PHILIPPE RAMETTE • ENTENTE CORDIALE •  
MONIKA BRUGGER • DESIGN • PLASTICIEN • PROFESSION • MÉTIER •  
TRAVAIL • MONIKA BRUGGER • ELVIRE BLANC-BRIAND

## PARER

→ NOTICE ÉTYMOLOGIQUE DE : PARURE

« Ce verbe est issu du latin *parare* “préparer, apprêter ; procurer” [...] »

■ La famille concerne les ornements, l’ostentation : *parement* et *parementure*, *parure*, *déparer*, *apparat*, *parade* (et *parader*) [...]

Apparatchik est emprunté au russe de même origine, tandis que parages est d’origine espagnole. »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## PARURE

« ÉTYM. XII<sup>e</sup> ◇ de 1. parer

FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → PARER.

voir → NOTICE ÉTYMOLOGIQUE

I. A. Ce qui sert à parer.

1. VIEILLI L’ensemble des vêtements, des ornements, des bijoux d’une personne en grande toilette. *Ma toilette “était à peine remarquable au milieu des parures merveilleuses de la plupart des femmes”* (Balzac). [...]

2. Objets précieux et de petite taille, qui servent à orner le vêtement.

■ SPÉCIALEMENT Ensemble de bijoux assortis (bracelets, broche, collier, pendants). *Une parure de diamants.* »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## PARURE

Le mot « parure » peut s’appliquer à toutes les formes connues de l’ornement corporel, comme les vêtements, le maquillage, les coiffures et les masques, donc à toutes les décorations corporelles humaines, incluant la parure d’« art premier », qui peut aussi être tégumentaire (tatouage, scarification, peinture corporelle), et en l’occurrence celles des animaux, ou de la nature.

Le mot « parure », dans toutes les cultures,

est utilisé pour désigner le port d’un ensemble d’« objets », sous toutes les formes durant des rituels aussi bien religieux que profanes. Elle s’inscrit dans les rituels partagés par l’ensemble du groupe, culture ou nation.

La parure matérialise un hiatus dans la vie quotidienne, elle célèbre un événement important, comme les rites de passage, qui doivent être soulignés par l’exposition du corps et son rapport à l’ensemble des humains et à l’univers pour les arts premiers. Dans les civilisations occidentales, ce hiatus sera par exemple le mariage ou la communion, célébrés dans toutes les classes sociales. Il tourne parfois autour d’un groupe de personnes choisies, ou de rituels, tel le couronnement, partagés par (plus ou moins) l’ensemble des citoyens de la nation.

### À VOIR

- ordre symbolique
- corps social

PARURE → DEMI-PARURE → DEMI-PARURE : BOUCLES D’OREILLES ET BROCHE → ÉCRIN → GRANDE-PARURE OU GARNITURE (?)



Demi-parure, XIX<sup>e</sup> siècle  
Or, amethystes

Le mot « parure » est également une expression technique utilisée dans la bijouterie, qui désigne un ensemble de bijoux, un ensemble de bijoux réalisés en harmonie, faits pour être portés en même temps. La parure comprend un bijou de coiffure (tiare, couronne ou diadème, ou peigne), un collier, des pendants d'oreilles, des broches, bracelets et bagues. La demi-parure est formée autour d'une pièce centrale, collier en général, d'une paire de boucles d'oreilles, d'une bague ou d'une paire de bracelets.

Les pièces sont quasiment toujours faites de métaux précieux et de pierres de valeur. Cette forme de la parure, en Occident, est royale, princière ou bourgeoise de prestige, elle est structurée par des règles précises mises en place au xvii<sup>e</sup> siècle. Les joailliers et bijoutiers utilisent cette expression pour un ensemble de pièces ayant les mêmes motifs et des pierres de la même couleur, ce qui est considéré comme plus élégant que le mélange de « bijoux » disparates.



Parure et écrin de style rococo  
Fin xviii<sup>e</sup> siècle

Parure composée d'un collier « esclavage », de boucles d'oreilles, de deux éléments pour les cheveux

## À VOIR

- Amanda Triossi, Daniela Mascetti, *The Necklace From Antiquity to The Present*, p. 75-76.

## PLAIRE

« ÉTYM. fin xi<sup>e</sup>, comme formule de souhait (C) ◇ du latin *placere* (→ placebo, placet, 1. plaid), également à l'origine de *plaisir*, ancien infinitif de *plaire* → 1. plaisir

### FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → PLAIRE

I. Verbe transitif indirect Procurer du plaisir, de la satisfaction à (qqn)

A. (PERSONNES)

1. **plaire à (qqn)** : être agréable à (qqn) [...]

*Chercher à plaire à quelqu'un d'important.*  
→ **cultiver, flatter** [...]

II. Verbe pronominal **SE PLAIRE**

1. (fin xiii<sup>e</sup>) (Réfl.) Plaire à soi-même, être content de soi. [...]

3. (1560) **SE PLAIRE À** : prendre plaisir à.  
→ **aimer, s'intéresser.** »

*Le Petit Robert de la langue française*, 2016

## À VOIR

- Monika Brugger, *La panoplie de Pauline F.*, installation
- Monika Brugger, *Héritage*, écrivain

## À LIRE

- Christian Bontzolakis, *Une journée de Pauline F.*, texte de fiction

## BIBLIOGRAPHIE

- Pierre Choderlos de Laclos, "La parure", dans *De l'éducation des femmes*, 1783, Paris, Champion, Librairie Léon Vanier, 1903
- Guy de Maupassant, *La Parure*, 1884
- Bertrand Prévost, "Cosmique cosmétique. Pour une cosmologie de la parure", *Images Re-vues* [En ligne], 10, 2012 <http://imagesrevues.revues.org/2181>

# Christian Bontzolakis

## UNE JOURNÉE DE PAULINE F.

Appelons-la Pauline F. Du reste c'est un beau prénom Pauline – sait-on jamais comment s'appeler ? – Pauline F. L'initiale ne regarde qu'elle. F comme fugue, fantasque, folie, fille ou femme. Pauline Femme serait étonnant. Personne ne s'appelle Femme (« Permettez-moi de vous présenter Madame Femme... »). Incongru... « Plaquée par son petit ami, Pauline se laisse entraîner par sa sœur dans un palace de la Riviera italienne... », ça c'est l'embryon d'un synopsis, *Pauline détective* avec Sandrine Kiberlain en Pauline. Nous sommes loin du compte, on préférerait *Paulina* 1880, Pierre Jean Jouve, poésie, psychanalyse, roman publié en 1925. Oui, on progresse ainsi en remontant le fil, on pourrait aussi croiser Virginia Woolf et *Mrs Dalloway*, 1925 idem – la journée d'une femme est un roman, *La vie est un roman* (le film d'Alain Resnais)... Voilà : on écrirait un film sur une journée de Pauline F., *La Panoplie de Pauline F.* La panoplie est une armure, un arsenal, un trophée, la panoplie est une gamme conçue pour affronter le regard. Donc Pauline F. serait une guerrière, une amazone, une discrète surgie des coulisses, une acide. Elle serait née en Suisse, paradis des contraintes et des cimes – juste un point de départ car elle voyage beaucoup. Nous retrouvons sa trace en Allemagne, à Londres, Paris, New York, Toronto, Jérusalem, Strasbourg, Nîmes, Limoges ; on la découvre en Finlande et en Italie, en Bretagne et à Taïwan... Bref, Pauline F. est une nomade – toujours une panoplie d'avance, voilà l'essentiel. Chaque jour de Pauline est une panoplie, la panoplie est une armure rappelons-le. Le corps endosse l'armure, le visage endosse l'armure. Rassurons-nous : la panoplie est légèreté, Pauline F. n'est pas Jeanne d'Arc. Sauf la vie elle n'enfourche rien. C'est le corps sous l'armure qui l'intéresse. Enclose dans des écrins en bois, la panoplie est une robe blanche en soie taille 38-40, une broche, des boucles d'oreilles, un corsage en lin, rubis, grenat... Penchons-nous vers son oreille : la boucle est un dé ancien, de l'or. Or, « un coup de dés jamais n'abolira le hasard », dicit Mallarmé (qui, sauf en coup d'éventail, n'y connaissait rien en travaux féminins, en « ouvrages de femme ») : ce dé, suspendu au lobe de Pauline, n'est pas ici par hasard – dé à coudre il passa de l'index

à l'oreille ; sectionné, c'est la bague au doigt, bague d'argent – à cet instant, Pauline F. se met désespérément à coudre, les aïeules de Pauline, perchées sur son épaule, la voient tirer, pincer le fil, jouer du chas et de l'aiguille. « Bien, ma fille, continue ! » et elles s'envolent illico... Jour de labeur pour Pauline F. Bientôt, sortir dans la rue : les escaliers, les monte-charge, le toboggan de la ville où, selon Virginia Woolf, « nul doute que tous n'étaient pas en route vers le bonheur ». Comment vivre, parée, dans la fourmilière ? Comment arpen-ter les fougères sous la brume, l'embrun (elle vient d'arriver en bord d'océan), comment et comment ? Au revers du corsage blanc elle brode des rubis. Les pierres précieuses sont des gouttes de sang. Le sang des jours, celui des sa-crifices, les gouttes de sang quand on coud sans dé, le sang des règles, celui des naissances, celui des avortements. Pauline F. brode sa journée. À la fin du jour, elle enfilera son corsage ainsi. À même le corps – cette idée d'une robe-corps lui colle à la peau, elle se demande : « un corps absent vaut-il beaucoup plus qu'un corps biologique ? » La broderie frotte son cou, une caresse, une chatouille, irritation, blessure ? Un stigmaté ? Manque la broche. Pauline, au miroir, regarde ses seins : « miroir, mon beau miroir, dis-moi qui est la plus belle ? » Elle voit s'amenuiser ses seins – des seins métalliques en vérité, des seins moqueurs. Porter sa poitrine en broche n'est pas une galéjade. L'intime de l'intime est un bijou !... Le travail une beauté précieuse, sévère : de la sueur et du sang (discrets, la sueur, le sang). La journée de Pauline s'achève ainsi, sous les regards insistants ou détachés – « Que portez-vous là ? Des seins ? Un dé à coudre ? Vous avez saigné ? Votre col semble taché ?... Vous sem-blez contemplative... » Que répondre ? Un bijou est un bijou. Une femme une femme. Mais elle ne répond rien.

Résumons le synopsis : lasse d'en découdre avec son passé – « rien ne saurait remplacer l'enfance », souffle Mrs Dalloway –, Pauline F., orfèvre en la ma-tière, décide d'endosser sa panoplie : Pauline F. fait face au monde contempo-rain.



*La Panoplie de Pauline F.*, 2017  
Bois peint, miroir, photographie,  
verre  
± 89 x 38 x 14 cm

Vanity case composée de :  
*Most excellent 2*  
Robe et broche  
Argent, soie, coton  
*Un dé !*  
Boucle d'oreille  
Dé ancien, or, grenat

*Déseins !*  
Bague  
Dés anciens, argent  
*Stichwunde, Geschenk der Näherin*  
Corsage  
Lin, pierres fines rouges









# Monika Brugger

## LA PANOPLIE DE PAULINE F.

La panoplie de Pauline F. est est le miroir d'une rencontre, la rencontre d'une muse inattendue. Son nom sonne juste, Pauline. Jeune femme patiente, future « désigneuse ». La rencontre d'un visage, d'une allure. D'un regard comme un renvoi à mes cours d'histoire de l'art, comme un écho lointain d'un portrait, toujours d'actualité, toujours discuté et analysé.

*Des Frauenbild(er)* – portrait de femme, des histoires imaginées. Des histoires autour de mes bijoux. Les faire devenir enfin des panoplies, des parures, des ensembles et non plus uniquement des détails, pour contredire Roland Barthes.

Mettre en « panoplie » Pauline F. c'est mettre en scène<sup>1</sup>, sous forme de coiffeuse-malle ou de *vanity case* aux couleurs argentées comme mon ordinateur.

Des écrins pour ne pas rêver d'un temps passé évoqué par les ustensiles détournés en bijoux. Des écrins comme des musées miniatures d'une femme inventée, un femme imaginée comme un rêve où elle aura pris ses libertés esthétiques pour se parer de bijoux hors du temps. Des pièces qui ne se réfèrent à aucun diktat, ni aucun idéal de beauté, mais nous parlent de liberté d'être soi qui peut-être nous parle, nous remet en mémoire une histoire commune, notre histoire, celle des femmes.

<sup>1</sup> À l'occasion d'expositions comme la Triennale européenne du bijou contemporain WCC-BF à Mons, en Belgique, et l'exposition *Tacit Recollection*, au Radiant Pavilion de Melbourne, en Australie.

## PÉNÉLOPE

« [P. allus. à l'épouse d'Ulysse] Femme considérée comme un modèle de constance et de patience. [...] »

– Loc. *Travail, ouvrage, toile de Pénélope*. Travail interminable ou qui est toujours à recommencer. »

[http://www.cnrtl.fr/etymologie/...](http://www.cnrtl.fr/etymologie/)



Pénélope devant son métier à tisser

SKYPHOS ATTIQUE À FIGURE ROUGE  
→ PÉNÉLOPE À SON MÉTIER À TISSER ET  
TÉLÉMAQUE



Réplique du Museo Civico, Chiusi, Italie

## BIBLIOGRAPHIE

- Luc Ferry, *La Sagesse des mythes, apprendre à vivre, 2*, Paris, Plon, 2008
- Françoise Frontisi-Ducroux, *Ouvrages des dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2009
- Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979
- PROMÉTHÉE → PIERRE PAUL RUBENS → *Prométhée supplicié*, 1611-1612



Pierre Paul Rubens  
*Prométhée supplicié*  
avec la collaboration de Frans Snyders (pour l'aigle)  
Huile sur toile  
242,6 cm x 209,5 cm  
Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, États-Unis

## PROMÉTHÉE

« Étymologie : en grec **Promêtheus** "clairvoyant, prudent" »

Titan\*, fils de Japet\* et de Clyméné\*, frère d'Atlas\* et d'Épiméthée\*.

■ Bienfaisant envers les hommes, il déro-

ba aux dieux le feu pour le leur apporter, caché dans un bâton creux. Cette action audacieuse lui valut d'être enchaîné au sommet du Caucase, un aigle lui rongeant le → foie qui repoussait sans cesse. Prométhée fut délivré par Héraclès\* qui tua l'aigle. [...] Héros très populaire en Attique, il passait pour avoir enseigné aux hommes l'ensemble du savoir qui fonde une civilisation : art de bâtir des maisons, de dompter les animaux, de travailler les métaux, de guérir les maladies, d'écrire, de lire dans l'avenir. »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

« Prometheus<sup>1</sup>, göttlich doch titanischer Herkunft, tief verwurzelt mit ihm die Mythen der Entstehung der Menschen. Er war ihr Lehrmeister und gab ihnen das Feuer. Bestraft wurde er dafür durch Zeus. Mit einer schweren Kette, geschmiedet von Hephaistos, gefesselt an einen Felsen des Kaukasus, wartete er auf die Erlösung durch Herakles. Gezeichnet, musste er fortan einen Ring mit einem Stein aus dem Kaukasus tragen, damit Zeus sich rühmen konnte ihn immer noch gefesselt zu halten. »

<sup>1</sup> Prometheus ist der Sohn des Iapetos und der Asia, der Klymene (nach Hesiod) oder der Gaia.

## PROMÉTHÉE → ORIGINE « SOLITAIRE »

Libéré, il devait porter désormais un anneau avec une pierre du Caucase.

## À LIRE

- Monika Brugger, *Von Heroe-Held-Superman und den anderen, Gedanken einer Spaziergängerin*, texte critique
- Monika Brugger, *Von Heroe-Held-Superman und den anderen, aus einem französische Blickwinkel*, conférence

## BIBLIOGRAPHIE

- Luc Ferry, *La Sagesse des mythes, apprendre à vivre, 2*, Paris, Plon, 2008
- Ami Ronnenberg, *Le Livre des symboles. Réflexions sur des images archétypales*, Cologne, Taschen, 2011
- Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1993
- Bertolt Brecht, *Leben des Galilei*, Editionen Suhrkamp, 1998

# Monika Brugger

## VON HEROEN, HELDEN, SUPERMÄNNERN UND DEN ANDEREN, GEDANKEN EINER SPAZIERGÄNGERIN

*Bitte laut vorlesen beim Herumspazieren im Zimmer*

Da stehen Sie nun. Es bleibt Ihnen also nichts anderes übrig, als durch diese Betrachtungen und Beobachtungen hindurch zu gehen, *Nomade zu sein und die Ideen wie Städte und Strassen zu durchkreuzen*<sup>1</sup>. Sie zu lesen, ihnen zu zuhören und sich langsam von der einen oder anderen Idee beeinflussen zu lassen. Denn so geht es, wenn schwierige Fragen, Ungewissheiten und Unsicherheiten die Gedanken nicht mehr loslassen wollen.

Die Heroen- ein bisschen Gott, ein bisschen Mensch- wunderbar, die griechische Mythologie, sehr ernst muss sie genossen werden.

Heldenlieder, Heldensagen mit triumphierenden und strahlenden germanischen Helden. Sie sich anhören, sich die Zeit nehmen, sechzehn Stunden braucht es, um sich diese Allegorie auf Gesellschaft, Politik, Wirtschaft und Macht, mit Andacht und Kritik zu eigen zu machen. Die Supermänner der Spaßgesellschaft halten uns in Atem, wirken fast schon echt auf der Leinwand. Sie sind superstark und werden grün, fliegen blau oder rot durch die Luft, wie auch immer ihre Verkleidung sein mag. Außergewöhnlich, spektakulär müssen ihre Taten sein, das Kino wird ja auch immer teurer, und außer Atem kämen wir sonst auch nicht.

Geboren sind sie als Heroen oder Helden, „as some kind of a [special]man“. Ja, da haben wir es wieder einmal: Männer, so wie es Marlene Dietrich sagte - sicherlich war sie es, in *Touch of Evil*. „Des sacrés bonshommes“<sup>2</sup>, ja so ist es: eine richtige Männersache!

Geboren sind sie als Helden und Heroen. Aber da gibt es doch noch ein Zitat:

<sup>1</sup> « Il faut être nomade, traverser les idées comme on traverse les villes et les rues », Francis Picabia, *Künstler und Schriftsteller*, 1879-1953.

<sup>2</sup> „Verdammt gute Männer“.

„On ne naît pas femme : on le devient“<sup>3</sup>, oder? Ja zuerst einmal danke Simone, aber halt, halt, halt, darum geht es hier ja nicht. Trotzdem, ein gutes Zitat, so einfach? Das hat Wirkung!

Nun neben den Helden und den Supermen, gibt es ja noch uns auf dieser Welt, einfach Menschen. Menschen, so richtig menschlich und so wunderbar gewöhnlich, so schön normal. Nun endlich eine richtige, eine Frauen- und Männersache! Menschen mit einem durchschnittlichen, sich immer im Gleichstrom bewegendem Leben. Beschäftigt mit alltäglichen Dingen. Menschen, die essen, schlafen gehen, zur Schule gehen, arbeiten müssen, Ferien haben, in Urlaub gehen, Geschichten lesen, ins Kino gehen, in die Röhre glotzen, Spaß haben, auch Sex, manchmal auch verbotenen, Kinder haben und die dazugehörige Verantwortung, putzen und sich langweilen. Menschen, die intelligent sind, sich weiterentwickeln, ein Haus bauen, glücklich sind, vererben müssen, auch mal jagen gehen, wählen gehen, autonom handeln, in der Gesellschaft aktiv sind, in die Politik gehen, Astronautin werden, Klassenletzter sind, Friseur werden. Aus der Reihe tanzen, die beste Wissenschaftlerin sein wollen, sich nichts gefallen lassen, sich an sich selbst orientieren, kein schwarzes Schaf sein wollen, keine Abzeichen tragen, nicht dem eigenen Gewissen folgen. Niemandem böse sein, in Ruhe seinen Garten pflegen, sich zu Hause sicher wohl zu fühlen und in Frieden leben. Und dann - ja dann endlich träumen von etwas: dem Außergewöhnlichen. Träumen von einem besseren Selbstsein.

Ausgezeichnet! *Most excellent* – außergewöhnlich, extraordinär, ein außerhalb des Gewöhnlichen, ein positiver Moment, ein glücklicher Moment. Ein ausgezeichneter, bahnbrechender, sehr besonderer, auffallender, aufsehenerregender, beachtlicher, beachtenswerter Moment mit Musik und Applaus. Und irgendein schönes Objekt, ein Erkennungszeichen, ein Abzeichen muss dazu, hängt oder steht dann über dem Kamin, mindestens... *Zut je divague, je déraille, je radote*<sup>4</sup>.

Dafür brauchen wir Helden. Helden, keine Antihelden, nicht die schwarze Seite, keine *dark side of his force*. Wir müssen uns Helden schaffen - [eine oder] einer, der Hervorragendes leistet aufgrund seines Mutes, besonders im Kampf -, das ist bekannt. Schon wieder Zitate, eines davon steht im „Leben des Galilei“ von Bertolt Brecht. Oder da ist auch eines von F. Scott Fitzgerald: *Show*

---

<sup>3</sup> *Man ist nicht als Frau geboren, „frau“ wird es.* Simone de Beauvoir, Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, 1949, deutsche Erstausgabe, Rowoldt Verlag, 1951.

<sup>4</sup> *Zut ich rede irre, ich entgleise, die Platte hat einen Sprung.*



*me a hero, I'll write you a tragedy.* <sup>5</sup>

Helden, die eigenständig denken, die den Mut haben eigene Gedanken zu haben. Aufschauen zu ihnen wollen wir. Sie als Vorbild nehmen.

Denn, wie gesagt ohne Abzeichen - keine Helden. Zeichen braucht es, Zeremonien.

Von vielen für wenige. Ausgewählt oder gewählt sind die, die Zeichen geben, wenige sind es, die diese Zeichen tragen. Es verdienen! Verdienen, dienen, nicht anders verdienen ... sich dienen, uns dienen.

Also darum geht es: ohne Abzeichen - keine Helden. Abzeichen gestalten, entwerfen, und geben. Ausgezeichnet, abgezeichnet. Abzeichen, wegzeichnen, auszeichnen, ausgezeichnet sein, ohne dazu zu gehören. Abzeichen, nicht die Markierung, die Abstempelungen, nicht die Sterne oder Brandmarken - aber das ist ja schon lange her, oder haben wir da inzwischen einfach nur andere Mittel entwickelt ... schwierig daran weiter zu denken.

Schöner sind doch Romane, Filmhelden und - heldinnen. Sicher anerkannte, meisterhafte, bewundernswerte Geschichten, Heldentaten!?

Wir wollen keine Abzeichenhelden, Kriegshelden, Volkshelden, Nationalhelden. Auf jeden Fall nicht die von anderen politischen Regierungen oder politischen Organisationen - sind ja nicht unsere Helden.

Auch keine Privathelden. Vielleicht Menschen, mit positivem Handeln, die zu großen Taten fähig sind, also tugendhafte Vorbilder, die etwas Ausgezeichnetes, Außergewöhnliches gemacht haben - ein Stolperstein. Denn, wenn es außerhalb des Gewohnten ist, ja dann muss nur noch definiert werden: *When - where - why* <sup>6</sup>, logisch.

Heldentaten für wen, wo, warum eine Heldentat vollbringen. Heldentaten, was sind sie denn eigentlich, diese Heldentaten?

Außerhalb des Gewohnten sein. Seine Meinung vertreten, autonome Ideen entwickeln, gegen den Mainstream schwimmen. Gegen eine Krankheit ankämpfen. Solche Leistungen sind heldenhaft. Warum das Mittelmeer überqueren, ein besseres Leben suchen. Fliehen, wenn es gefährlich fürs eigene Leben wird. Das ist heldenhaft sein! Sich die eigene Angst einzugestehen. Brauchen wir dann noch Zeichen oder sind wir dann nicht schon genug gezeichnet?

---

<sup>5</sup> „Zeigen Sie mir einen Helden ich werde Ihnen ein Tragödie schreiben“, F.S. Fitzgerald in einem Brief an seinen Herausgeber im Juli 1922, und als Referenz auf die HBO' Miniserie *Show Me a Hero*.

<sup>6</sup> Eine Frage die Onno Boekhoudt immer wieder gestellt hat, wenn es darum ging Schmuck zu machen.

Schwierig, diese ganzen Fragen, dieses Thema. Denn Ehrungen sind umstritten, politische und kulturelle Ideen sind angreifbar. Aber am Ende geht es nicht vor allem darum „Mensch zu sein“.

*Get up, stand up*, als Menschen sind wird geboren, es werden und es zu bleiben, ist heldenhaft. Zeichen setzen können wir alle, auch ohne ausgezeichnet zu sein. Menschen sein, keine Helden, denn noch immer gilt: *Unglücklich das Land, das Helden nötig hat.*

Paimpont, der 22 August 2015

# Monika Brugger

## VON HEROË, HELD, SUPERMAN UND DEN ANDEREN, AUS EINEM FRANZÖSISCHEN BLICKWINKEL

Kolloquium | Journées d'étude dans le cadre de l'exposition *Most excellent! Ausgezeichnet!*, en collaboration avec la TU Chemnitz, Institut Européenne Studien, Chemnitz, et le Militärgeschichtliches Museum der Bundeswehr, Dresden, 15-16/1/2016, Wasserschloß Klaffenbach, Staatliches Museum für Archäologie, Chemnitz (D).

Stichwunde, Geschenk der Näherin  
Wound, gift of the seamstress  
2007  
Bijou | Jewel  
Lin, granats, coton  
Linen, garnets, cotton  
2/7  
Collection | Collection  
1/7 ProArtibus, Ekenäs (FI)

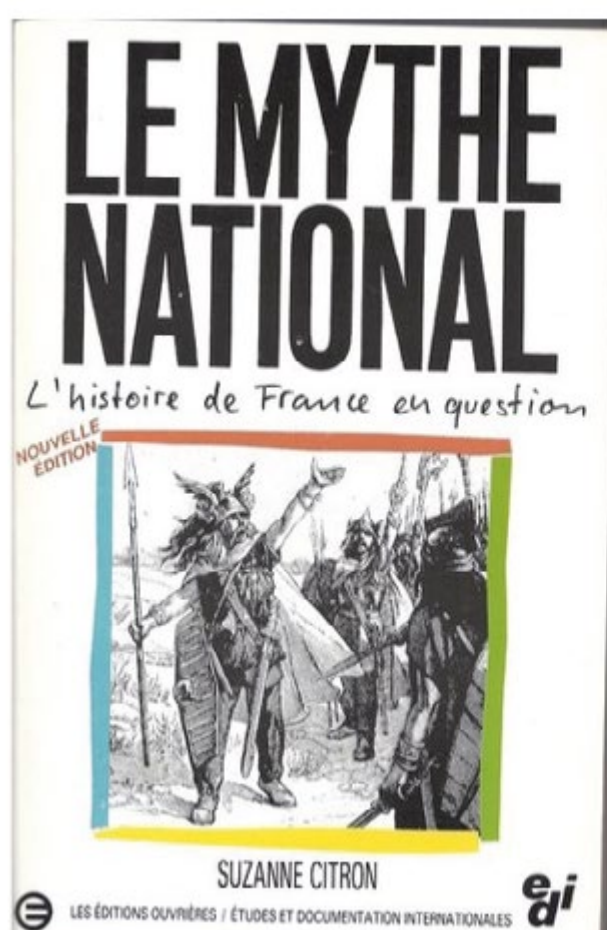
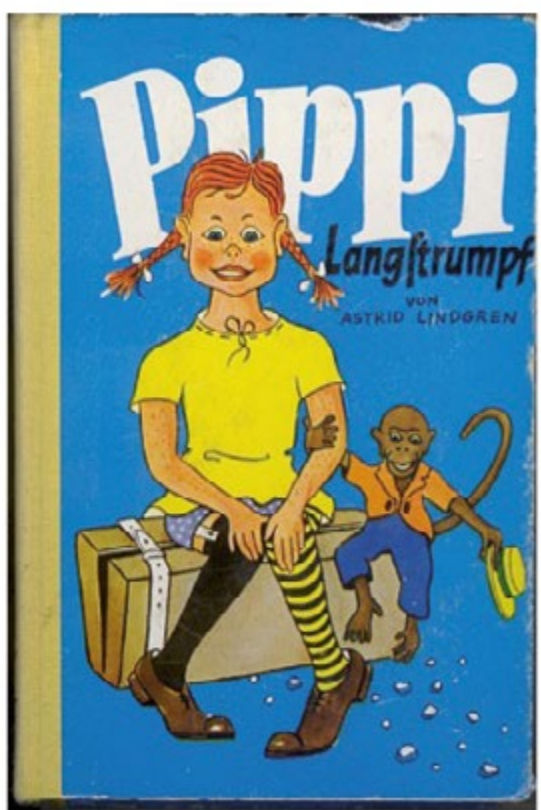


Bonjour, Guten Morgen

Merci, vielen danke für diese Einladung und vielen Dank, dass sie alle den Weg hier her gefunden haben.

Es ist mir eine Freude diese zwei Tage mit Ihnen zu verbringen und ich freue mich die Vorträge zu hören und mit Ihnen auszutauschen.

Ein paar Worte über mich. Ich bin in Deutschland geboren und wohne nun schon seit über 35 Jahren in Frankreich, dies macht vielleicht mein deutsch etwas holprig. Aber da durch wurde und wird noch immer mein Sprachgefühl verändert, ich lernte eine neue Sprache und meinen Muttersprache kommt mir heute in einer anderen Art und Weise entgegen. Worte sind für mich Partner des Denkens und Texte haben Musik die durch Wörter entstehen, die mit einander in Resonanz kommen, deshalb vielen Dank an all die Übersetzer und Übersetzerinnen, sie haben eine nicht einfache Arbeit.



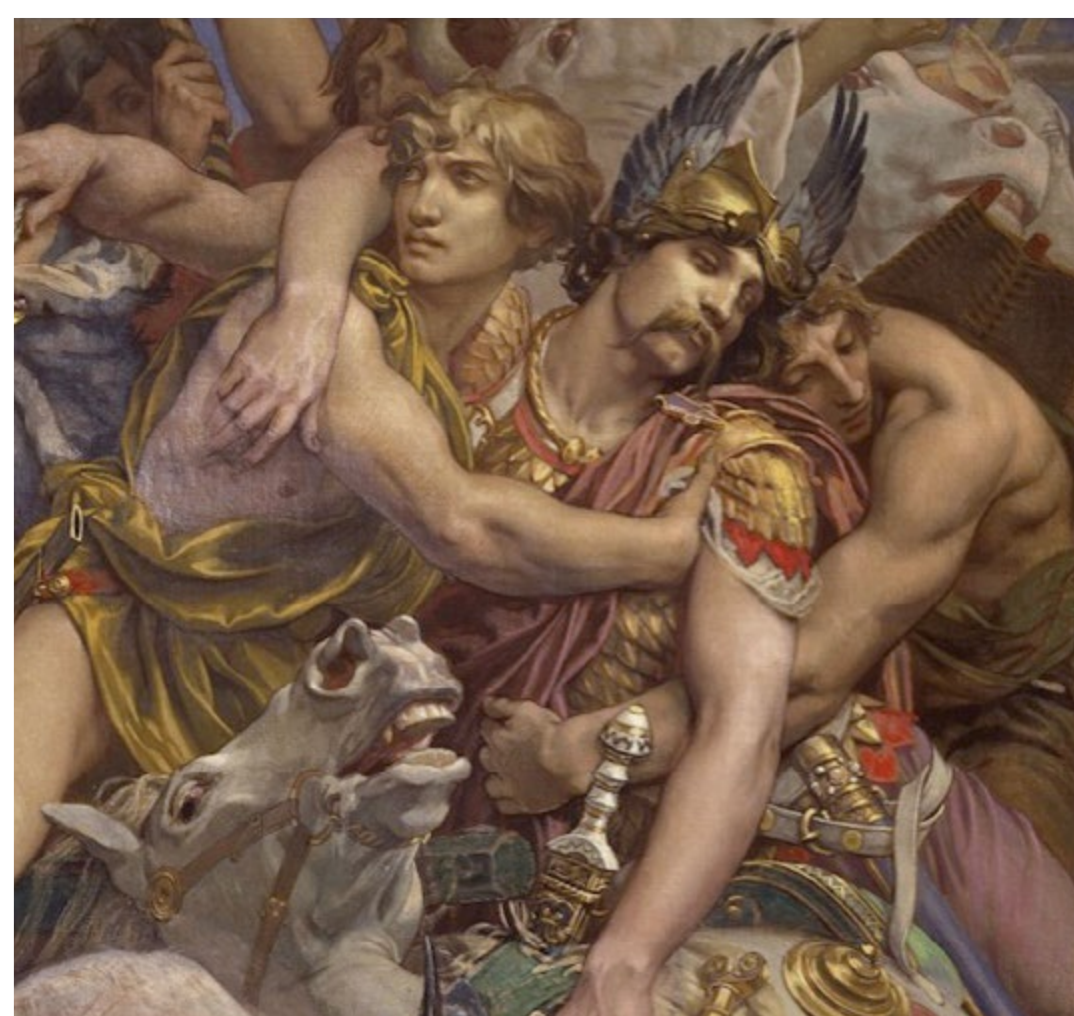
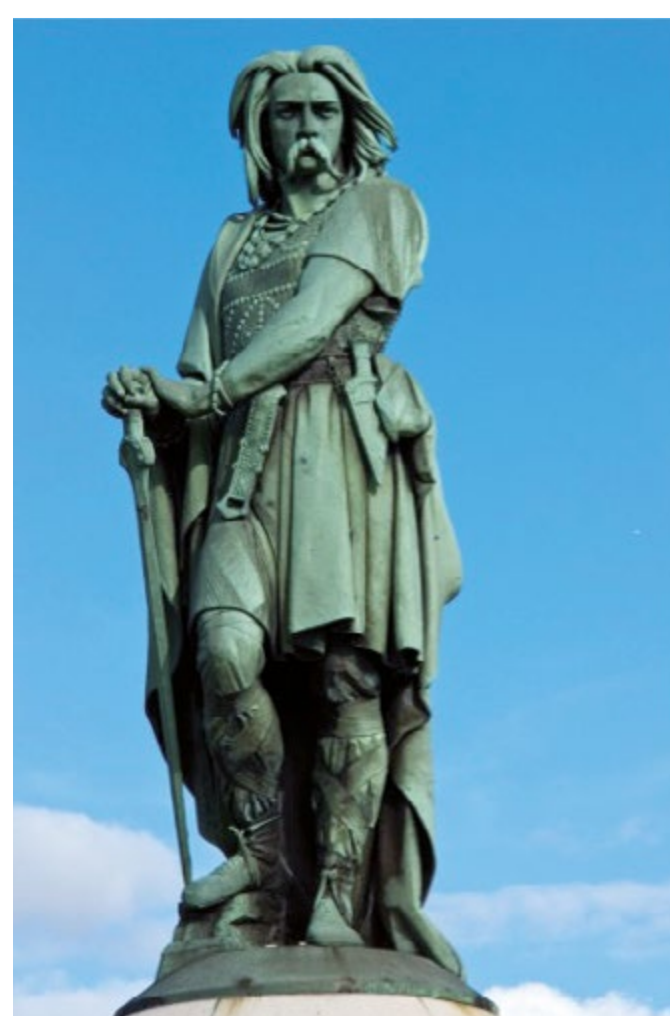
Ich bin Schmuckkünstler, Professorin an der staatlichen Kunsthochschule von Limoges und bin dabei eine Doktorarbeit über Schmuck vorzubereiten. Schmuck mache ich seit 1992, in Frankreich und in einem französischen Kontext, der auch viele meiner Arbeiten beeinflusst hatte und auch weiterhin wird. Eine Europäerin, die an Europe glaubt und die

hofft das wir nicht wieder in ein Nationalismus, in Staaten-nationalismen hineinfallen und vergessen das wir alle zusammen gehören und Europa ein wunderbares und ausgezeichnetes Ziel ist gebaut zu werden und immer noch besser gebaut werden muss. Helden und Heroe waren für mich nie ein Thema. Romanhelden und -heldinnen, außer Pipi Langstrumpf und Winnetou meiner Kindheit, fallen mir wenige ein.

Wir reden in Frankreich über „les grands hommes“ - wichtige Männer -, sagen wir doch besser „wichtige Menschen“ ja da kann ich einige nennen. Über dekorierte Helden denke ich wenig nach, den was für die einen Helden sind, sind für die anderen Gegner und Feinde, somit und wie ich es auch im meinem Text für den Katalog geschrieben habe, ist dies Thema, eine schwere und auch schwierige Frage, voller Ungewissheiten und Unsicherheiten. Gedanken die sich ständig verändern, und mit Sicherheit einige Überzeugungen ins Wankel bringen können, wenn wir an die Situation denken, die wir seit einem Jahr in Frankreich leben.



Auch deshalb gingen die Diskussion bei unseren Mahlzeiten zu Hause über Mythen, über nationalen Mythos, was wir in Frankreich „Mythe fondateur oder Gründungsmythos<sup>1</sup>, Helden des „roman national“ und über wichtige Männer.



<sup>1</sup> « Mythes fondateurs. D'Hercule à Dark Vador raconte comment dessinateurs, sculpteurs, peintres, marionnettistes, cinéastes ou musiciens du monde entier se sont nourris des mythes et leur ont donné forme et vie. Qu'est-ce qu'un mythe ? Comment les mythes sont-ils représentés ? Comment les artistes s'en sont-ils emparés ? Racontés, chantés, transcrits, illustrés, les mythes sont présents dans toutes les cultures et civilisations, jusqu'à la culture populaire contemporaine. L'exposition présente environ 70 œuvres, réparties en quatre sections. Découvrez les récits imaginés par différentes civilisations pour tenter d'expliquer la création du monde. Laissez-vous conter les cycles de la nature dans le monde grec, égyptien, ou dans les civilisations de l'Islam ; partez à la rencontre des héros mythologiques, comme Gilgamesh, Orphée, Hercule ou Icare, et observez comment les artistes de l'Antiquité ou de l'époque moderne les ont représentés ; interrogez-vous sur l'interprétation contemporaine des mythes et métamorphoses... De Jean Cocteau à Star

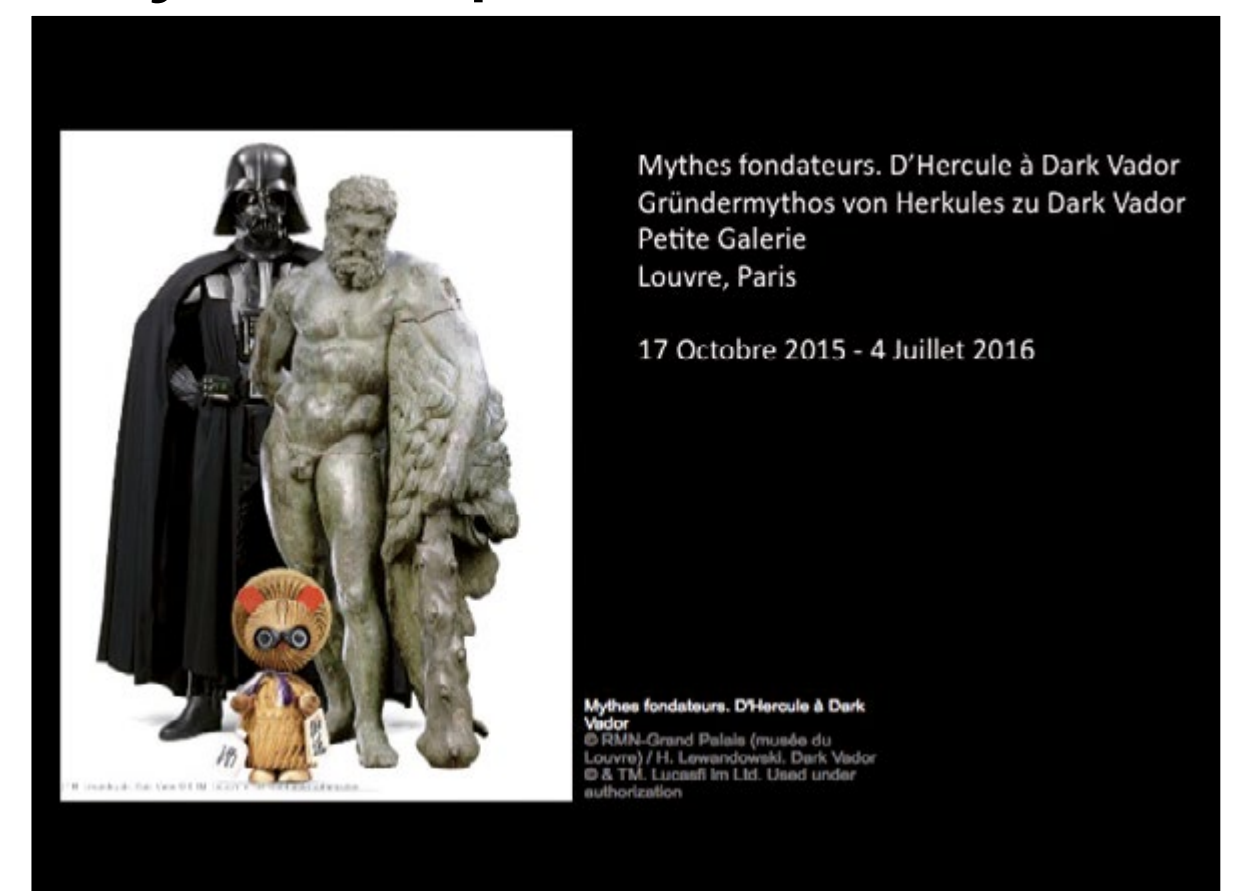
Und das heute der Passport für einige unter uns wichtiger ist als alle Orden wird, wie für Lassana Bathily der für seinen Mut und ein Einsatz im Januar 2015 die französische Statburgerschaft bekommen hatte.



die französische Statburgerschaft bekommen hatte.

Vercingétorix, Clovis und Jeanne d'Arc, sind eindeutig die meist genannten

Helden Frankreichs. Sie kamen oft in das Bühnenlicht wenn die Nation Frankreich sich wieder aufbauen musste, wie nach dem französischen - preussischen Krieg 1870-71 für Jeanne d'Arc, während sie heute je nach politischem



Gewissen nicht mehr genannt werden kann, zu sehr verehrt durch den Front National, der rechts extreme Partei unseren Landes.

Wir lasen über Heroen der Antike und ich sah auf einmal nur noch rund um mich herum Reklametafeln, Artikel, Radiosendungen, Dokumentationsfilme, fand Kinderbücher gegen Gender-erziehung, es gibt Ausstellungen die über Helden und Heros sprachen

Ja ein in mittlerweile sehr aktuelles Thema in Frankreich.

*Most excellent, Ausgezeichnet.*

Zwei Wörter. Wenn ich sie höre oder sie lese assoziiere ich andere sprachliche und kulturelle Hintergründe und meine Gedanken gehen in verschiedene Richtungen.

Wenn ich den Title dann noch ins französische übersetzen, dass ich ja nun automatische mache, kommt eine andere Komplexität ins Spiel.

Wars, des mangas japonais à Fantômas, les mythologies de la culture populaire ne puisent-elles pas toujours dans le même répertoire d'histoires et de récits ? »



*En France les héros sont décorés*<sup>2</sup>. In Frankreich sind die Helden dekoriert.

In der Grand Bretagne ist *Most excellent*, der *Most excellent Order of the British Empire*, ein britischer Verdienstorden, der 1917 von König Georg V gestiftet wurde, und die Mitglieder des Ordens in fünf Stufen gliedert. Eine Hierarchie mit Ritter und Damen, Commanders, Offizieren und einfachen Mitgliedern, angelehnt an die Ritterorden des Mittelalters, wunderbar militärisch orientiert.

*Ausgezeichnet* ist ein wunderbares ein komplexes Wort, eines wie so oft in der deutschen Sprache zusammengesetztes Wort: aus und zeichnen. *Ausgezeichnet* ein positives Wort. Ein aktives Wort. *Ausgezeichnet*, und trotzdem gezeichnet. Ein Zeichen auf dem Körper, nicht die Markierung, die Abstempelungen, nicht die Sterne oder Brandmarken- nein ein Zeichen am Körper. Doch Schmuck ist es deshalb noch lange nicht.

Ein Zeichen, um ausgezeichnet zu werden, und nicht um sich ausgezeichnet zu

fühlen, den das macht Schmuck, wie schon Georg Simmel es in seinem Texte von 1906 erklärt hatte. Denn das macht Schmuck sogar sehr gut und jeden Tag neue. Vor allem oder fast nur für Frauen und seit dem 19ten Jahrhundert, ist das ja nun eine fast exklusive Frauenschache geworden.

Die Zeichen, die mit dem Heldentum, es gib ja kein „Heldinentum“, verbunden sind, ist eigentlich eine Männersache, und dass nun schon seit

der griechischen Mythologie. Prometheus<sup>3</sup>, göttlich doch titanischer Herkunft, tief verwurzelt mit ihm die Mythen der Entstehung der Menschen. Er war ihr Lehrmeister und gab ihnen das Feuer. Bestraft wurde er dafür durch Zeus. Mit einer schweren Kette, geschmiedet von Hephaistos, gefesselt an einen Felsen des Kaukasus, wartete er auf die Erlösung durch Herakles. Gezeichnet, musste er fortan einen Ring mit einem Stein aus dem Kaukasus tragen, damit Zeus sich rühmen konnte ihn immer noch gefesselt zu halten. Ge-

Pierre Paul Rubens and Frans Snyders,  
*Prométhée supplicié* 1611-1612.  
Huile sur toile  
242,6 cm x 209,5 cm  
Philadelphia Museum of Art  
Philadelphie, USA



<sup>2</sup> « Revêtir d'un titre, d'une dignité. Décorer quelqu'un de la médaille militaire. Se décorer d'un titre qu'on n'a pas mérité. – Remettre une décoration à quelqu'un en marque d'honneur. Décorer un héros, un soldat ; décorer quelqu'un de la Légion d'honneur ou absol. décorer. *Ceux qui tenaient encore les yeux ouverts faisaient le rêve (...) qu'ils étaient des braves et qu'on les décorait* (Zola, *Fortune Rougon*, 1871, p. 247) ».

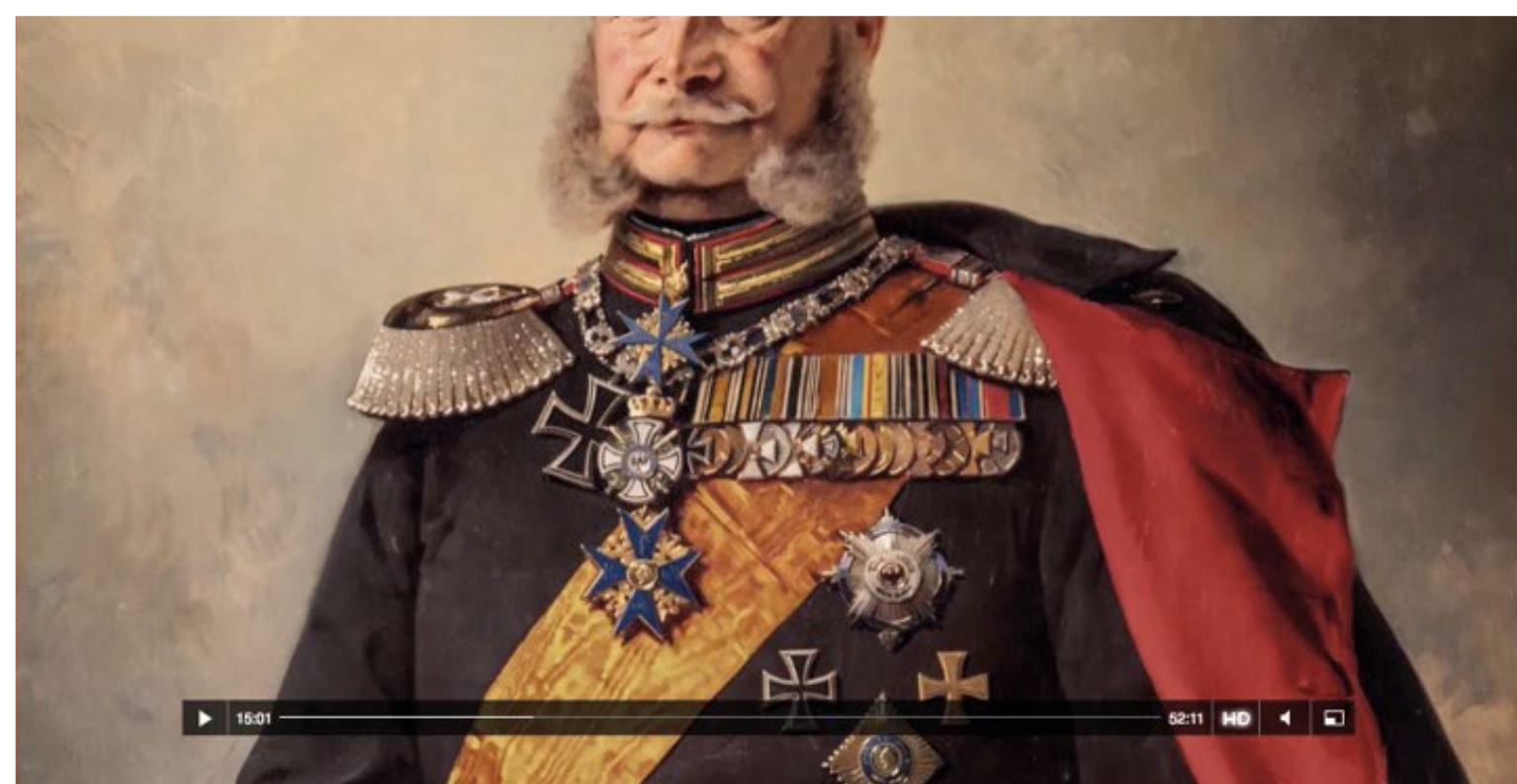
<sup>3</sup> Prometheus ist der Sohn des Iapetos und der Asia, der Klymene (nach Hesiod) oder der Gaia.



zeichnet, durch Zeus und vielleicht aber ausgezeichnet für uns Menschen.

Beiläufig hatte Zeus ein tolle Schmuckidee entwickelt, den ersten Solitaire ring erfunden, der ja auch heute noch ein Verkaufsschlager ist und sogar in der zeitgenössischen Schmuckkunst noch immer aktualisiert wird.

Zeichen setzen auf dem Körper, sich mit Zeichen zu versehen, sich kenntlich machen, das machten die Menschen schon seit dem beginn der Menschheit. Schon vor langem musste wir uns von der Natur unterscheiden und Zeichen setzen, um sich von ihr auszuzeichnen und abzugrenzen. Komplexe Zeichen entwickeln, darin sind wir Meister geworden, im besonderen Kennzeichen zu entwickeln um sich zu unterscheiden.



Wilhelm I.  
Nachbarschaftsgeschichten: Paris / Berlin  
ARTE F, Frankreich Jahr, 2015

Ausgezeichnete Zeichen um auszuzeichnen.

Nun wir müssen uns vielleicht eingestehen, das der Ausgezeichnete, immer ein Krieger waren. Und damit ist es nun ja eine Männer-

sache, keine Kritik ist es eine Tatsache!

Und da denke ich an eine Form<sup>4</sup> der ägyptischen Kultur, eine wunderbare Halsketten, gegeben wurde sie vom Pharao während der XXI<sup>e</sup> (ein und zwanzigsten) Dynastie als ein

Zeichen für besondere Taten, vor allem kriegerische.

Diese Zeichen wurden entwickelt und sie haben oder werden davon hören in diesen zwei Tagen. Ich habe eine Beobachtung



Kette des Psousennès I<sup>er</sup>,  
Tanis (San el-Hagar) 991 av.J.C.  
Gold , lapis-lazuli, ø 30 cm,  
Ägyptisches Museum, Kairo



<sup>4</sup> Collier de Psousennès I<sup>er</sup>, découvert dans sa tombe à Tanis (San el-Hagar), 991 av. J.-C. Or, lapis-lazuli, ø 30 cm, Musée égyptien, Le Caire.



gemacht seit ich Museen in der ganzen Welt besuche, ob nun in Asien, Amerika oder In Europa. Sie sind sich alle irgendwie so schön ähnlich geworden. Eine Uniformierung, ein globalisieren der Zeichen für die Ausgezeichneten unter uns!

Und in Frankreich ist es auch so. Es werden viele Orden jedes Jahr „verteilt“, vielleicht noch mehr als in anderen Länder.

Charles de Gaule hatte 1963 den zweit wichtigsten Orden l'Ordre national de Mérite gegründet.

Der wichtigste Orden ist die *Légion d'honneur*, kreierte 1802 von Napoleon Bonaparte. Wo er, und ich zitiere, in einen Elitencorpus den Mut der Soldaten und die Talente der Zivilisten vereinigen will, um die Basis einer neuen Gesellschaft die im Dienst der Nation steht zu gründen.

Nun danach gab und gibt es Skandale, haufenweise, wie auch der Artikel im *Le Monde* des 10. November 2010 es so wunderbar erklärte. Die Nominierungen sind immer ein Spiegelbild, der jeweiligen an der Macht sitzenden Partei und derer Freunden. Früher waren es Departements, ihnen mit Sicherheit unbekannt wie die Nièvre für François Mitterrand oder die Corèze für Jacques Chirac, die am meisten Nominierungen hatten. Unter Nicolas Sarkozy waren es die Reichen aus Neuilly und der Haut de Seine und bei ihm noch eindeutiger ein Gemisch aus der politischen und finanziellen Pariser Elite.

Es geht relativ leise über die Bühne, wer liest schon das *Journal officiel*. Und selten wird so etwas im Fernsehen übertragen.



Den davon profitiert die Person die ihn gibt, mehr als die, die den Orden erhalten. Das hat auch Marcel Maus in ganz anderen Zusammenhängen analysiert und eine Gabe verlangt immer eine Gegengabe, auf französisch: *Un Don demande un contre-don*. Schon der Gnadenpfennig verteilt von Karl der V hat das mit eingeschossen.

Und die Gloriana der Elisabeth le funktionieren auf dem selben Prinzip, in irgendeiner Weise werden die Beschenkten abhängig.

Aber wenn Sie irgend einmal mehr über alles erfahren wollen, dann nach ihrem Besuch im Musée d'Orsay drehen sie ihm den Rücken zu und besuche das ihm gegenüber liegende Musée de la Légion d'honneur et des ordres de





chevalerie. Wo sie auch erfahren werden, dass es eine spezielle Schule für die Kinder der für den Orden der Légi-

on d'Honneur nominierten Franzosen gibt.

Ja, wenn sie dann von dem *Président de la République* ausgewählt sind, und dann ganz öffentlich nominiert sind, können sie ihn verweigern, aber wenn nicht dann dürfen sie sich den Orden kaufen gehen, bevor sie ganz ohne „viel Geräusche und Trommelwirbel“ dann von ihm dekoriert werden.

Am Place Royale, neben dem Louvre, wenn sie den ersten Hof durchquert haben, können sie dann links die Arkade entlang laufen und dann ganz am Anfang nach einem der Ausgänge, finden Sie die zwei Geschäfte die Ihnen als was sie brauchen anbieten.



Sie können kaufen was und so viel Sie wollen, es ist nicht verboten, nur sie zu tragen was mir die Verkäuferin erklärt hatte als ich Bänder für meine Arbeit gekauft hatte, das ist verboten.

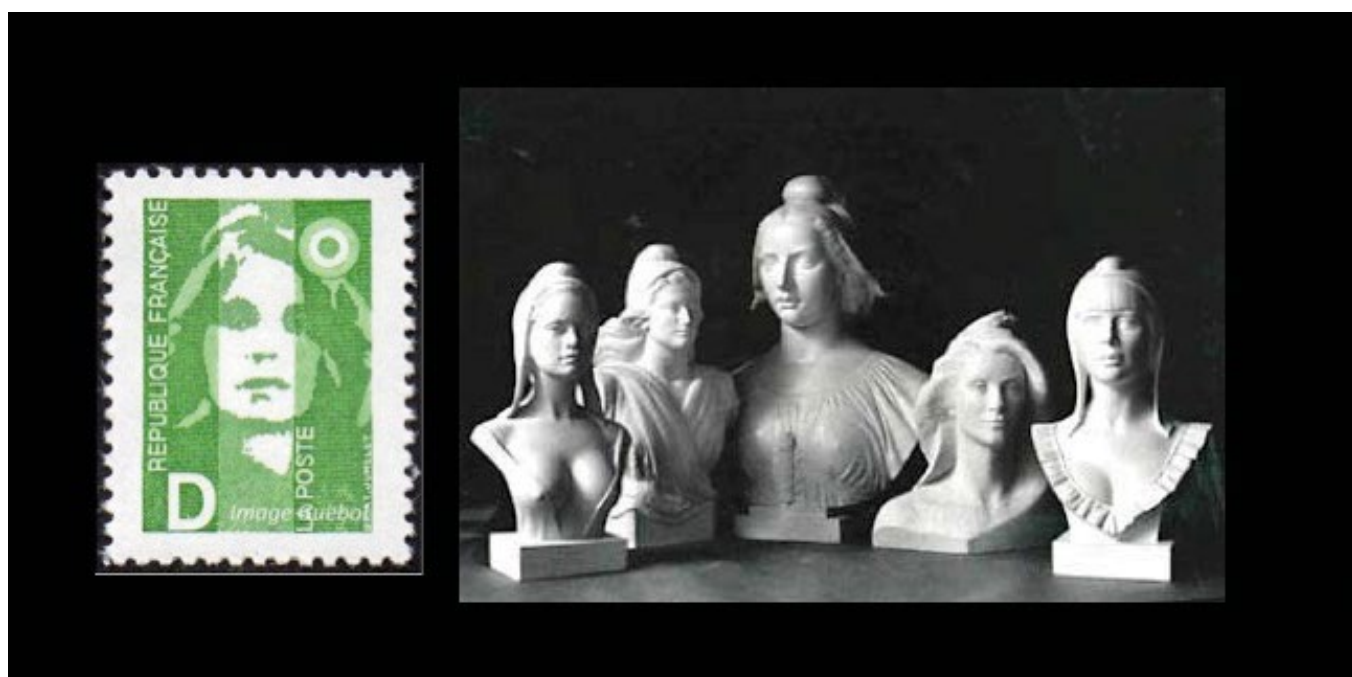


Nach diesem kritischen Artikel in 2010 hatte ich dann endlich Lust mich etwas Humor und Witz die Sache an zu gehen und auch einmal einen Orden zu schaffen.

L'art. R 172 du Code de la Légion d'honneur punit d'une amende prévue pour les contraventions de 4ème classe "quiconque aura porté en public des insignes, rubans ou rosettes présentant une ressemblance avec ceux des décorations conférées par l'Etat français ou qui aura fait usage de grades ou dignités dont la dénomination présente une ressemblance avec les grades et dignités conférés par l'Etat".

Die Marianne zeigt wie sie ist, ein anderes Zeichen setze, für die „grande Nation“, auch Marianne genannt. Sie ist immer als eine wunderbare, schöne und junge Frau dargestellte, auf Briefmarken und als Büste für die Rathäuser steht.

Denn wie sie wissen gibt es eine nicht sehr oft genannte Heldin, eine Romanheldin ist sie nicht aber eine Heldin auf einem Gemälde, und verherrlicht als



eine Statue, die in Amerika alle ankommenden Schiffe begrüßt: diese Heldin ist la Liberté - die Freiheit.

Sie hat das Volk geleiten und auf dem Bild von Delacroix ist sie ja so wunderbar zu sehen. Sie gibt so ohne Scham ihre Brust, ihre roberts frei. Roberts genannt nach dem Erfinder der Schnuller der Babytrinkflasche.

Seitdem gibt es einen nicht offiziellen Orden den *Marianne as Robert-Orden*.

Wenn die Franzosen Lust haben die Feste der Nation zu feiern und ihren Nationalstolz zu zeigen dann tragen sie la coquarde, verbreitete während der Französischen Revolution mit den Farben blau, rot, weiss<sup>5</sup>, als an den Kleidern oder auf Mützen getragenes sichtbares Zeichen der Anhänger der Revolution. Sie hatte eine ästhetische Entwicklung mit gemacht so wie es auf den Portrait Napoleon, gemalt während des Italienkrieges zu sehen ist. Blau, rot und weiss, das weiss auf der Aussenseite.

Aber auf seinem Zweispitz aus der Schlacht von Waterloo im Jahre 1815, ausgestellt ist im Deutschen Historischen Museum in Berlin, weis, blau, rot und das rot nach aussen, so wie sie auch noch heute der Fall ist.



Eugène Delacroix  
La Liberté guidant le peuple, 1830



Robert, n.m. – 1928; du biberon Robert, marque vendue depuis 1888. Fam. Sein «J'aurais pu tomber plus mal, tu verrais ses roberts: aux pommes.» Sartre

Robert, noun, masculine – 1928; from the “Robert” feeding bottle, which went on sale in 1888. Breast: “I could’ve done worse. You should see her roberts – like apples.” Sartre

Josette Rey-Deboye, Alain Rey, Dictionnaire Le Nouveau Petit Robert, Le Robert, Paris, 2007, p. 2260

Das war ein kurzer historischer Überblick, der Orden und Ehrungen, Zeichen für Helden denn es geht heute ja unter anderem um

Helden und um Heldinnen, nicht um Heroïn. Aber ich hatte ja gesagt in Frankreich geht es um „grands hommes“, wichtigen Männer und nicht so sehr um Helden.

Seit Voltaire und der Aufklärung ist „mann“ in Frankreich etwas skeptisch den Helden gegenüber. In einem Brief von 1736 hat er seine Abneigung Helden gegenüber ausdrückt? Ja der Autor des *Traité sur la Tolérance*, bevorzugt die „grands hommes“ zu feiern, wie auch die Moralisten des XVII<sup>e</sup> Jahrhunderts, die nicht dazu bereit waren die Krafttaten (la bravoure) die sich auf den Kampfplätze auszeichnet zu loben.

<sup>5</sup> 1789, prise de la Bastille in Paris, das blau und rot sind die Farben der Stadt Paris, das Weiss die Farbe des Königreichs, das sich die Revolution angeeignet hat.

Heros, der Substantiv, maskulin

1.(Mythologie) durch große und kühne Taten besonders in Kampf und Krieg sich auszeichnender Mann edler Abkunft (um den Mythen und Sagen entstanden sind).

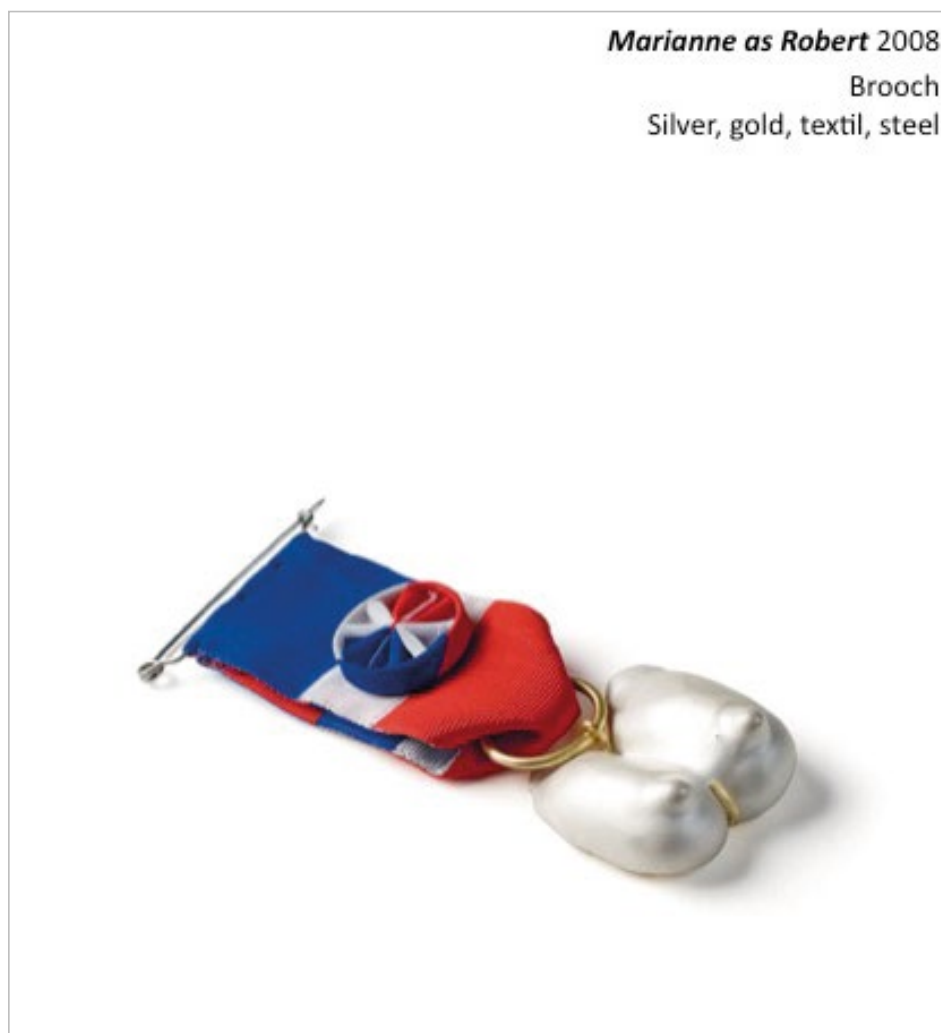
2. jemand, der sich mit Unerschrockenheit und Mut einer schweren Aufgabe stellt, eine ungewöhnliche Tat voll bringt, die ihm Bewunderung einträgt.

3. jemand, der sich durch außergewöhnliche Tapferkeit im Krieg auszeichnet und durch sein Verhalten zum Vorbild [gemacht] wird.

4. (DDR) jemand, der auf seinem Gebiet Hervorragendes, gesellschaftlich Bedeutendes leistet

5. männliche Hauptperson eines literarischen o. ä. Werks.

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Heros>



Und es ist der Anthropologe Daniel Fabre, Koautor des Buches *La Fabrique des héros* (Die Heldenfabrik) der dort die anhaltende und lange französische Tradition dieser Abneigung des Heldentums erläutert.



Édouard Detaille  
Général Bonaparte

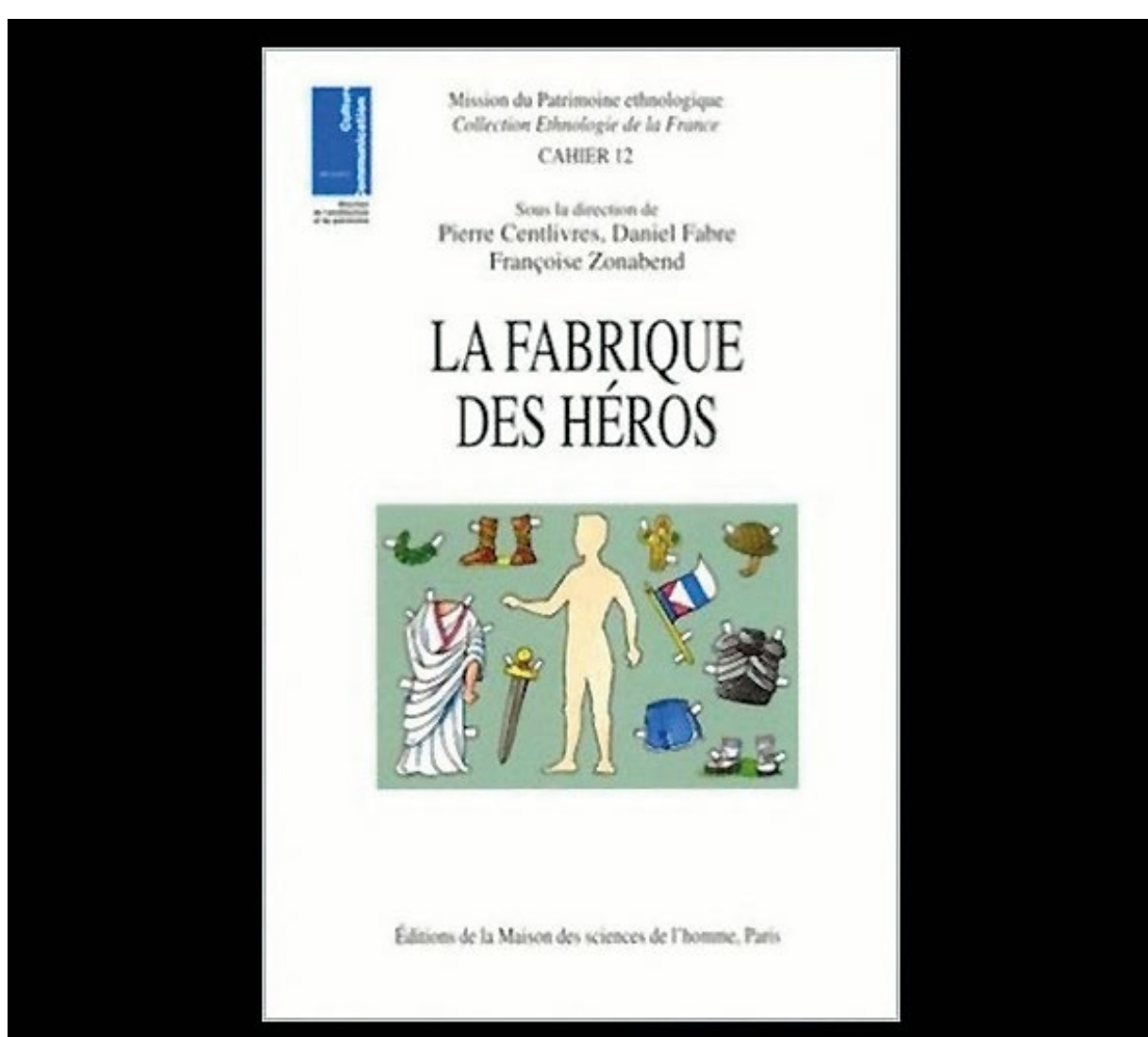
Denn um ihn zu zitieren, ist es so als ob im Land von Descartes, die Vernunft es ver-



Deutsches Historisches Museum, Berlin

bietet den kleinen Teil des Irrationellen, die das „Heldenerschaffens“ braucht ernst zu nehmen, die Helden, die er auch als die Zwischenstufe zwischen Menschen und Götter bezeichnet hat.

Ausgedrückt auch in einem von Anarchismus angehauchtem Lied Georges Brassens *Mourir pour des idées*<sup>6</sup>, wo er sich in die Uniform eines Anti-Helden kleidet, der nicht bereit ist seine Leben für seine Ideen zu geben und lieber langsam sterben möchte



Superhelden der amerikanischen comic-strips muss ich mit einbeziehen, denn Superman wurde durch Gotlieb zum Superdupont<sup>7</sup>. In seinem Comic zeigte er eindeutig eine der Position der Franzosen zu Helden. Superdupont eine Parodiefigur, eine Parodie auf Frankreich als „Grande Nation“ und auf die Sorgen, französische Errungenschaften, Werte und Gewohnheiten verlieren zu können und wie sie sich gegen „das Fremde“ verteidigen muss.

Eingekleidet mit einem Marcel, einem Unterhemd aus Baumwolle, einer lan-

<sup>6</sup> Sterben für die Ideen, aber einen langsamen Tod.

<sup>7</sup> Dupont ist wie Mayer oder Meier ein sehr oft benutzter Familienname. Voir Tintin Dupont et Dupont.

gen Unterhose<sup>8</sup> (caleçon) und Pantoffeln (charentaise genannt), gekrönt mit der Baskenmütze, dem béret. Wie sie sehen ist der Hahn auch nicht weit und manchmal hat er den Camembert und das Baguette unter dem Arm.

Auch dieses Mal wurde die Popularität der Comicfigur von der rechtsextremen Partei, Le Front National, ausgenutzt, was unter anderem Gotlieb dazu gebracht hatte die Produktion in den 90<sup>er</sup> Jahren einzustellen.

Aber gehen wir zurück zu unseren „grands hommes“, sie liegen alle im Pant-

héon, rive gauche in Paris. Seit die in der zweiten Hälfte des 18<sup>ten</sup> Jahrhundert erbaute Kirche zum Tempel der Nation wurde ruhen dort seit 1791 unter anderen François-Marie Arouet als Voltaire bekannt, Jean-Jacques Rousseau<sup>9</sup>, Louis-Antoine de Bougainville<sup>10</sup>, Victor Hugo, Emile Zola<sup>11</sup>, Jean Jaurès, also Geisteswissenschaftler, Schriftsteller, Politiker und auch Soldaten. Die Nominierungen sind wie sie es sich vorstellen können beeinflusst durch die verschiedenen herrschende politischen Régime seit der Revolution. Bis 2015 lag dort nur Marie Curie (1995) als einzige Frau, jetzt liegt auch Germaine Tillion, Ethnologin und Widerstandskämpferin, wie auch Geneviève de Gaulle-Anthonioz, auch sie eine



Widerstandskämpferin des Zweiten Weltkrieges.

Einfachheit und Diskretion ist nicht unbedingt mit dem französischen Charakter in Verbindung zu setzen, und ich nehme an sie sagen mir mit Freude

zu, und trotzdem, wenn es darum geht heldenhafte Aktionen zu Ehren, kann ich nicht sagen das es mit viel Rummel gemacht wird, auch wenn es diese Jahr einigen Ausnahmen gegeben hat. Wie Adam Sage<sup>12</sup>, englischer Journalist gesagt hat, ist es einfacher als Alltagsheld auf der anderen Seite des Ärmelkanals mit viel Rummel und Trommelschlag geehrt zu werden als in Frankreich. Er erklärt es mit der Tatsache, dass insgesamt die französische Gesellschaft lieber die kollektive Aktion ehrt als eine individuelle Heldentat. Ihr ist es nicht lieb, wenn ein Kopf, auch ein heldenhafter, über den anderen erscheint.

Denken sie an die Devise der französischen Revolution, sie ist auch die der République: Liberté - Égalité - Fraternité, und das Wort Egalité - Gleichheit,

<sup>8</sup> Caleçon.

<sup>9</sup> Beide : écrivain et philosophe.

<sup>10</sup> Explorateur.

<sup>11</sup> Beide : Schrifsteller.

<sup>12</sup> Christian Roudaut « Au héros la patrie peu reconnaissante », *M, Le magazine du Monde*, 19/12/2015, p. 69-72.

Heroin n. Diacetylmorphin, ein starkes, sucht-erzeugendes Rauschgift. Zunächst ein von der Firma Bayer als nachhaltig wirkendes Schmerzmittel entwickeltes Opioid, mit dem Morphin und Kodein als Arzneimittel ersetzt werden sollten, unter der Bezeichnung Heroin patentiert (1896). Dies ist eine gelehrte Bildung zu Heros, Heroe (s. d.) in Verbindung mit dem für Substanzbezeichnungen üblichen Suffix -in, unter der Vorstellung eines gleichsam „heldenhaften“ Mittels.

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Heros>



kann auch damit in Zusammenhang gebracht werden. Deshalb sind die eindeutig sichtbaren Lorbeeren den „grands hommes“ reserviert und wie

schon gesagt öffentlich und sichtbar gehrt im Panthéon, als Inkarnationen der gesamten Nation, wichtige Menschen deren Taten etwas Neues aufgebaut haben oder bestehendes Wichtiges gerettet haben, seit die Widerstandskämpfer 2015 in Pantheon aufgenommen wurden.

Nur alles wird etwas in Frage gestellt. Seit Januar 2015, und wie sie auf dem Titelblatt des Wochenendmagazin des *Le Monde* sehen können, und wie auch France Culture ihr Radioprogramm über fast eine Woche vor Weihnachten gestaltet hat, ist die Frage heldenhafter Taten, alltagsheldenhafter Taten, aber auch die Helden der Mythologien und Romanhelden Themen geworden die, die Nation bewegen.

Wie gesagt, auch in Frankreich werden durch die aktuellen politische und gesellschaftliche Ereignisse viele Fragen gestellt. Viele Ereignisse rütteln und bewegen die Fundamente „der Nation“. Nicht nur die unsere, aber alle De-



mokratien die wir nun seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges hier in Europa aufgebaut haben. Zivilcourage und Toleranz wird gefragt, das Buch von Voltaire *Traité sur la tolérance* wurde auf einmal wieder und sehr oft gelesen. Es wird gesprochen über die freiwilligen Helfer im „Dschungel von Calais“, die Tapferen des Thyls(zuges), die anonymen Helfer des 13 November, über ihre Art und Weise zu versuchen ihre Ideen von Liberté - Egalité - Fraternité zu leben. Den wie Daniel Fabre fragt was sind wirklich Helden. Können sie durch ein tapfere Tat identifizieren werden, ein über den eigenen Egoismus hinaus gehende Tat, genüg dies in unseren Individualismus orientierten Gesellschaften. Oder brauchen wir noch mehr als nie zuvor, Wegweiser und Vorbilder, also doch Menschen.

Denn als Menschen sind wird geboren, es werden und es zu bleiben, ist heldenhaft. Was wir in das Wort „Menschsein“ legen ist komplex, für uns hier

Bertolt Brecht  
Leben des Galilei

edition suhrkamp  
SV

in diesem Saal mit Sicherheit ähnlich. Deshalb ist es wichtig Zeichen zu setzen, auch ohne ausgezeichnet zu sein. Menschen sein, keine Helden, denn noch immer gilt für mich: *Unglücklich das Land, das Helden nötig hat.* So wie es Bertolt Brecht uns im Leben des Galilei nahe legt.

Ich danke Ihnen.



## PIERCING

« (anglais piercing, action de percer)

Pratique consistant à percer la peau en certains endroits du corps ou certains organes, pour y fixer un "bijou" <sup>1</sup>. »

<sup>1</sup> souvent sous forme d'anneau, avec ou sans perle, ou toute autre forme simple en acier inox montée sur une tige.

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/...>

PHILIPPE RAMETTE → *PIERCING*, 2009



Château du Haut-Koenigsbourg  
18<sup>e</sup> biennale d'art contemporain, Sélestat  
Crédit photographique : Ville de Sélestat

## ENTENTE CORDIALE

Expression d'abord employée pour caractériser les bons rapports établis entre Louis-Philippe et la reine Victoria, puis, depuis 1904, un accord politique entre la France et l'Angleterre.

## BIBLIOGRAPHIE

- Denis BRUNA, *Piercing. Sur les traces d'une infamie médiévale*, Paris, Textuel, 2001
- Luc Ferry, *La Sagesse des mythes. Apprendre à vivre, 2*, Paris, Plon, 2008
- David Le Breton, *Signes d'identité, tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Métailié, 2002
- Michel Thévoz, *Le Corps peint*, Genève, Skira, 1984

## À VOIR

- Monika Brugger, *À fleur de doigts*, broches
- Monika Brugger, *Au bout du doigt*, bague
- Monika Brugger, *Entente cordiale*, broche
- Monika Brugger, *Gothic attribut*, broches
- Monika Brugger, *Doigt d'honneur*, broche
- Monika Brugger, *À fleur de doigts*, bagues



*À fleur de doigts*

Bagues, 2005

Argent, or

Parties en argent : 2,8 et 3,3 cm

Pièces uniques

Photo : Corinne Janier, Paris



*Au bout du doigt*  
Bague, 2005  
Argent, or  
Partie en argent : l. 3,2 cm  
Fonte à cire perdue  
Photo : Corinne Janier, Paris



*Entente cordiale*  
Broche, 2013  
Argent, or, acier inox, textile  
8,5 x 2,2 x 2 cm  
Fonte à cire perdue  
Photo : Corinne Janier, Paris



*Attributs Gothiques*  
Broches, 2013  
Argent rhodié, or, textile, acier inox  
10,2 x 4,4 x 2 cm  
Fonte à cire perdue  
Photo : Corinne Janier, Paris



*Doigt d'honneur*

Broche, 2013

Argent, or, textile

Partie en argent : 2,45 cm, l. 10 cm

Fonte à cire perdue

Photo : Corinne Janier, Paris



*À fleur de doigts*  
Broches, 2008  
Argent, or, fer, émaux  
Partie en argent : 2,7 cm  
Fonte à cire perdue  
Photo : Corinne Janier, Paris



*À fleur de doigts*

Broches, 2017

Argent, or, fer, émaux

Partie en argent : 2,45 cm

Fonte à cire perdue

Collection Susan Taylor, Canberra (AUS)

Photos : Yu-Fang Chi, Melbourne



ARTISTE PRÉ-POSTHUME → FRANÇOIS SEIGNEUR ET JEAN KERBRAT → BROCHE → DÉBUT 2000



Broche  
Impression sur PVC  
1,5 x 1,5 cm

## DESIGN

« anglais design, projet, du français dessein

Discipline visant à une harmonisation de l'environnement humain, depuis la conception des objets usuels jusqu'à l'urbanisme. »

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/...>

## BIBLIOGRAPHIE

- Voir l'interview de Gijs Bakker dans Jehanne Dautrey & Emanuele Quinz, *Strange Design. Du design des objets au design des comportements*, Forcalquier, it:éditions, 2014

## PLASTICIEN, IENNE

« étym. 1860, répandu milieu xx<sup>e</sup> ◇ de plastique

famille étymologique → emplâtre.

1. Artiste spécialisé dans les recherches en arts plastiques.
2. Techn. Technicien ou ouvrier spécialiste des matières plastiques\*.

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## PROFESSION

« étym. 1155 ◇ latin *professio*

I. 1. (Dans la loc. faire profession de) Déclaration ouverte, publique (d'une croyance, d'une opinion, d'un comportement). [...]

1. Occupation déterminée dont on peut tirer ses moyens d'existence (→ métier ; fonction ; état). [...]

◆ La profession : l'ensemble des personnes qui exercent un même métier. »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## MÉTIER

« étym. menestier, mistier "service", "office" x<sup>e</sup> ◇ latin médiéval *misterium* "office (religieux)" et "métier", par confusion de *ministerium* "office" et *mysterium* "mystère"

Famille étymologique : ministre

I. Occupation, travail

1. Genre d'occupation manuelle ou mécanique qui exige un apprentissage et qui est utile à la société économique. → art, industrie. [...]

2. Genre de travail déterminé, reconnu ou toléré par la société et dont on peut tirer ses moyens d'existence. → profession ; fonction ; gagne-pain ; fam. 2. boulot, 2. job, taf. [...]

II. Machine, châssis (domaine textile) (xvi<sup>e</sup>)

1. Machine servant à travailler les textiles. Métier mécanique. Métier à filer la laine, le coton. → jenny. Métier continu. Métier à tisser. [...]

2. Bâti qui supporte un ouvrage de dames (broderie, dentelle, tapisserie). »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## TRAVAIL, -AUX

« II. A. – [L'accent est mis sur l'activité]

1. Activité humaine exigeant un effort soutenu, qui vise à la modification des éléments naturels, à la création et/ou à la production de nouvelles choses, de nouvelles idées. [...]

- 1. C'est la formule célèbre d'Économie Politique et Philosophie : "Toute la prétendue histoire du monde n'est rien d'autre que la production de l'homme par le travail humain." Et Marx a bien reconnu que telle était déjà la position hégélienne (...) puisqu'il a félicité Hegel d'avoir découvert dans le travail l'acte par lequel l'homme se produit lui-même. LACROIX, *Marxisme, existent., person., 1949*, p. 32. »

<http://www.cnrtl.fr/definition/travail>

### À LIRE

- *Monika Brugger, Elvire Blanc-Briand, profession pâtissière, écrit poétique*

### BIBLIOGRAPHIE

- Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1989
- Matthew B. Crawford, *Éloge du carburateur. Essai sur le sens et la valeur du travail*, Paris, La Découverte, 2010.

# Monika Brugger

## ELVIRE BLANC-BRIAND

### PROFESSION PÂTISSIÈRE

Texte pour l'exposition *À la base, l'ornement est...*,  
galerie La Base, Ensa Limoges, 2016

C'est un parfait, non, plutôt un paris-brest, un pithiviers, un navarin, des meringues bien croquantes et moelleuses avec le cœur qui colle aux dents, un clafoutis revu et corrigé ? un fraisier ? une charlotte ? Je n'ai pas vu d'apfelstrudel ni de cupcake ou si, peut-être, là-bas, au fond à droite il me semble, oui... non, pas de schwarzwälder kirschtorte ni de mille-feuilles mais – bien que ce ne soit pas ceux de Pont-Audemer ni de sa lointaine Réunion – il y a peut-être des mirlitons de Rouen.

C'est en jouant à la pâtissière qu'Elvire se rattrape. En laissant libre cours à sa fantaisie et à son humour, elle dose ses ingrédients avec précision et minutie.

Invité autour d'une Conversation entre croquembouche et merveilleux et, bien que les religieuses soient absentes, vous pouvez admirer religieusement les parfaits bracelets de la bijoutière qui, s'étant peut-être trompée de crème-rie, ne s'est pas trompée dans les mélanges subtilement dosés et prêts à être croqués à bras ouverts.

Novembre 2016



*Elvire Blanc-Briand*  
Bracelets, 2016  
Porcelaine colorée, terre variées, émaux divers

# R



ROBE • BLACKDRESS COLLECTION • GABRIELLE CHANEL • PETITE ROBE NOIRE • LIGNE H OU HARICOT VERT • ROBE SACK • TRAPÈZE • CHASUBLE • ROBE HOUSE • ROBE À 3 TROUS • «UNIFORME DE LA FEMME MODERNE » • DIAMANTS SUR CANAPÉ • JOSEPH STIEGLER • OLIVIER SAILLARD • TILDA SWINTON • ANTONELLA FENECH • MONIKA BRUGGER • GÉRANIUM HERBE À ROBERT • BIBERON • LE PETIT ROBERT • ROBERT • EUGÈNE DELACROIX • MARIANNE • MARIE-ANTOINETTE • BOL-SEIN • NAPOLÉON • PIERO DELLA FRANCESCA • AGATHE DE CATANE • CASSATELLA DI SANT'AGATA • EKUBO • JEAN FOUQUET • LA VIERGE ET L'ENFANT ENTOURÉS D'ANGES • VÉNUS DE WILLENDORF • DOLNI VESTONCI • FEDERICA TAMAROZZI ET GILLES BOËTSCH • SOPHIE HANAGARTH • MONTRER SES SEINS COMME UN HOMME SON TORSSE ? • LÉGION D'HONNEUR • MOST EXCELLENT • PRINCIPALES DÉCORATIONS FRANÇAISES • FRÉDÉRIC BODET • MONIKA BRUGGER • JOHANNES MUGGENTHALER • RUBAN NOIR • LA CORDE AU COU

## ROBE

« Vêtement de dessus, d'un seul tenant, généralement pourvu de manches, descendant jusqu'aux genoux ou jusqu'aux pieds avec une forme et une ampleur variables selon l'époque, le pays, la mode et la personne qui le porte. [...]

**B.** – 1. Vêtement féminin d'une seule pièce ou composé d'un corsage et d'une jupe attenante de forme, de longueur et d'ampleur variables. [...]

◆ *Baiser la robe, l'ourlet de la robe d'une femme (en signe de respect).* On te saluerait très bas, on baiserait l'ourlet de ta robe (TRIOLET, *Prem. accroc*, 1945, p. 167).

◆ *Couper les robes (à une femme) (au Moy. Âge, punition déshonorante).* La malheureuse créature (...) se mit à leur reprocher leur crime. Le bâtard, à qui ces clameurs déplaisaient, lui fit couper ses robes (BARANTE, *Hist. ducs Bourg.*, t. 4, 1821-24, p. 347). [...]

**SYNT.** *Robe neuve, simple, superbe ; vieille robe ; robe de couturière, de grand couturier ; corsage, jupe, manche, ourlet, pli, pan d'une robe ; coupe, façon d'une robe ; modèle, patron de robe ; bruissement, frou-frou d'une robe ; passer, revêtir une robe ; dégrafer, enlever, ôter une robe ; acheter, bâtir, copier, coudre, couper, faire, tailler une robe. [...]*

◆ *Robe longue.* Robe habillée descendant jusqu'aux pieds. [...]

◆ *Robe princesse\**.

◆ *Robe à queue ou à traîne.* Robe longue dont l'arrière traîne à terre. [...]

◆ *Robe nuptiale, de mariée, de noces.* Robe généralement blanche portée par la mariée le jour des noces. *Robe de mariée, toute de dentelles et de perles* (ZOLA, *Rêve*, 1888, p. 207).

◆ *Robe de bal, du soir, de soirée.* Robe plus ou

moins longue, décolletée, en tissu somptueux ou ouvragé. *L'époque est aux sports (...) mais les robes de cocktail, du soir et de cérémonie, conservent le sens de la toilette* (VILLARD, *Hist. cost.*, 1956, p. 102).

◆ *Robe de cocktail.* Robe habillée réservée aux réunions de fin d'après-midi. *La robe de cocktail (...) a été créée par les couturiers, il y a quelque vingt ans, pour répondre aux exigences nouvelles nées de l'habitude de se réunir en fin de journée pour "boire un verre" entre amis* (Le Figaro, 22 nov. 1951, p. 10, col. 6). [...]

3. *Poét., littér.* Parure dont se revêt la nature, une chose. *Robe d'azur, de neige ; robe d'un lis, d'une rose. [...]*

### REM. 1.

Robe-, 1<sup>er</sup> élém. de compos., entrant dans la constr. de subst. fém. désignant gén. un vêtement. V. *robe(-)bain-de-soleil* (v. soleil), *robe(-)chasuble* (v. chasuble), *robe(-)sac* (v. sac) ; et aussi :

a) *Robe-chemise, robe-chemisier.* Robe dont le corsage a la coupe d'une chemise, d'un chemisier. [...]

b) *Robe-fourreau.* Robe droite ajustée à la taille. [...]

c) *Robe-manteau, robe-tailleur.* Robe dont la coupe rappelle celle du manteau, du tailleur et pouvant être portée à l'extérieur. [...]

d) *Robe-pull.* Robe de lainage ayant l'aspect d'un long pull. [...]

e) *Robe(-)tablier.* (Robe tablier, Robe-tablier) Blouse servant de robe, agrémentée ou non d'un tablier. [...]

f) *Robe-redingote.* [...]

g) *Robe-tonneau, robe(-)tube* (robe tube, robe-tube). »

<http://www.cnrtl.fr/definition/robes>

## ROBE

« ÉTYM. XII<sup>e</sup> ◇ germanique °*rauba* “butin” (cf. *dérober*), d’où “vêtement dont on a dépouillé qqn”

### I. VÊTEMENT QUI ENTOURE LE CORPS

#### A. VÊTEMENT LONG

1. Dans l’Antiquité, en Orient, Vêtement d’homme d’un seul tenant descendant aux genoux ou aux pieds (→ **chiton**, **tunique**). [...]

2. Vêtement d’homme distinctif de certains états ou professions. [...]

4. (1576) **ROBE DE CHAMBRE** : long vêtement d’intérieur, pour homme ou femme, à manches [...]

**B. VÊTEMENT DE FEMME** (XII<sup>e</sup>) Vêtement féminin de dessus, couvrant le buste et les jambes. Mettre, enfiler une robe. *Le haut* (voir → **CORSAGE**), *le bas* → **jupe**) *d’une robe*. *Robe longue, courte*. *Robes à crinoline, à paniers, portées autrefois*. *Robe étroite*. → **fourreau**. “*la petite robe noire : l’amie des grandes occasions et des derniers recours*” (Orsenna). *Robe chemisier*. *Robe chasuble\**. *Robe décolletée*. “*Je vous vois encore ! En robe d’été Blanche et jaune avec des fleurs de rideaux*” (Verlaine). *Robe de plage\**. [...]

□ **ROBE-TABLIER** : tablier qui sert de robe. *Des robes-tabliers*.

### II. ENVELOPPE, APPARENCE

1. (1546) Enveloppe (de fruits ou légumes). *La robe d’une fève, d’un oignon, de la garance*.

2. (1640) Pelage (de certains animaux). *La robe d’un cheval\**. [...]

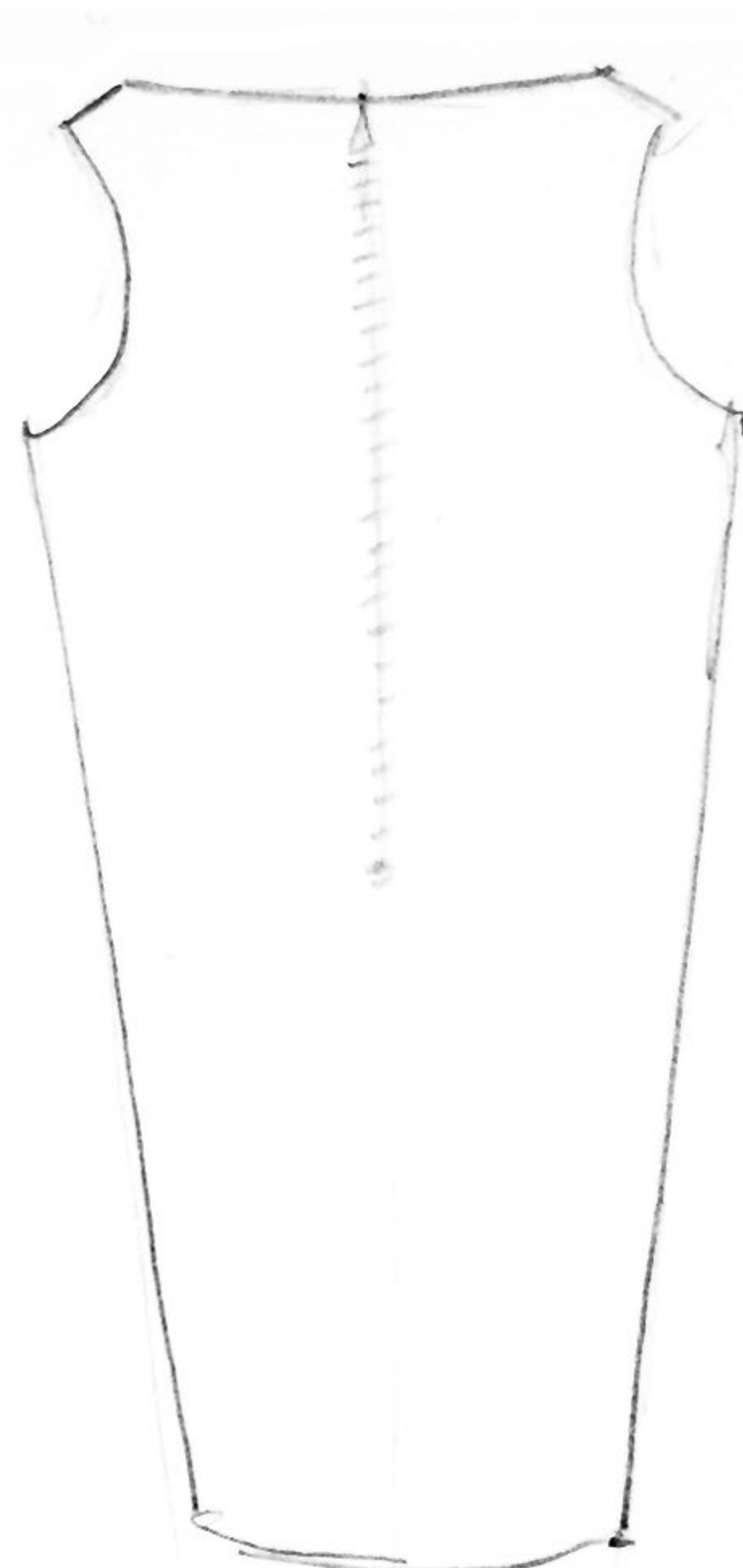
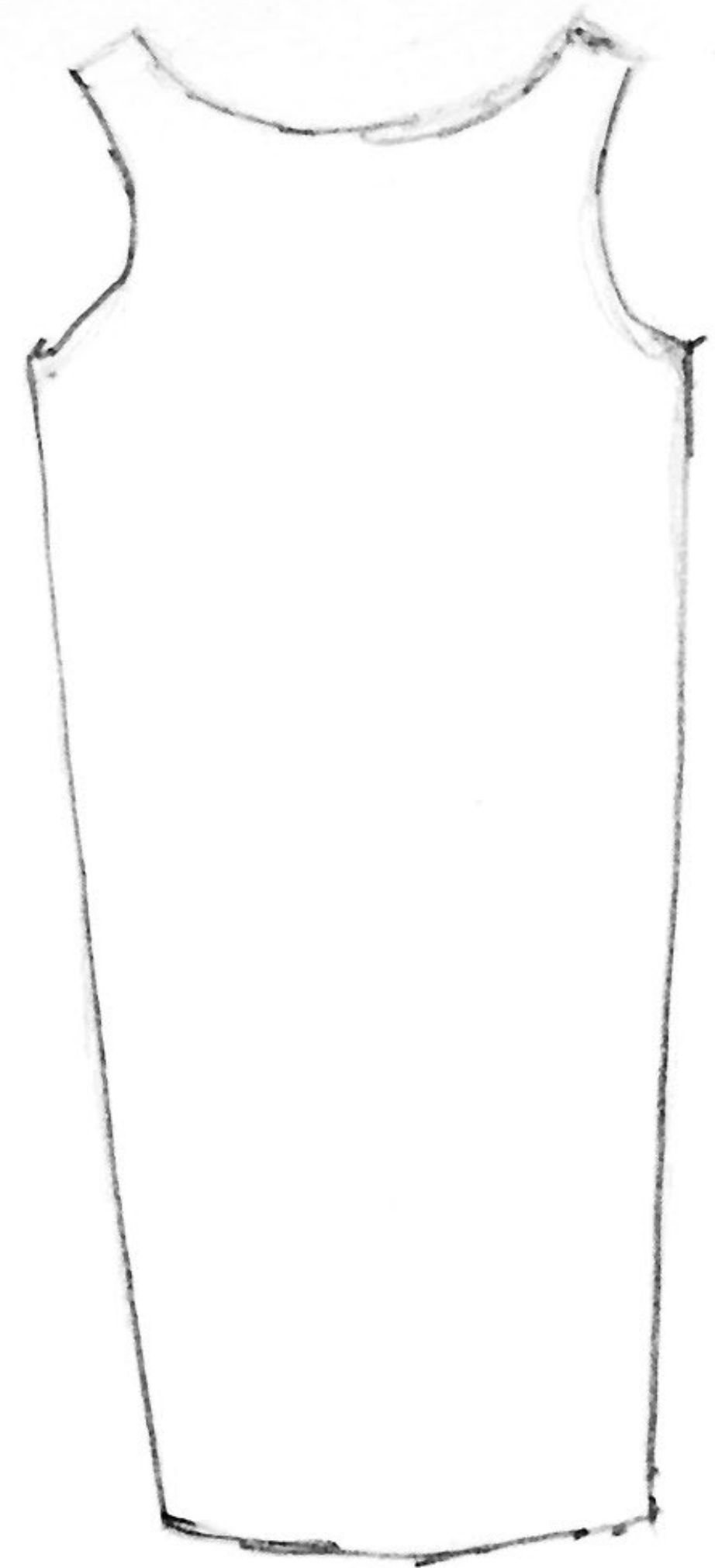
4. Couleur (du vin). *Vin à la robe profonde*. “*La robe importe mais c’est la saveur qui compte en premier*” (Linze). »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

BLACKDRESS COLLECTION → SILHOUETTE

→ VÊTEMENT MONASTIQUE

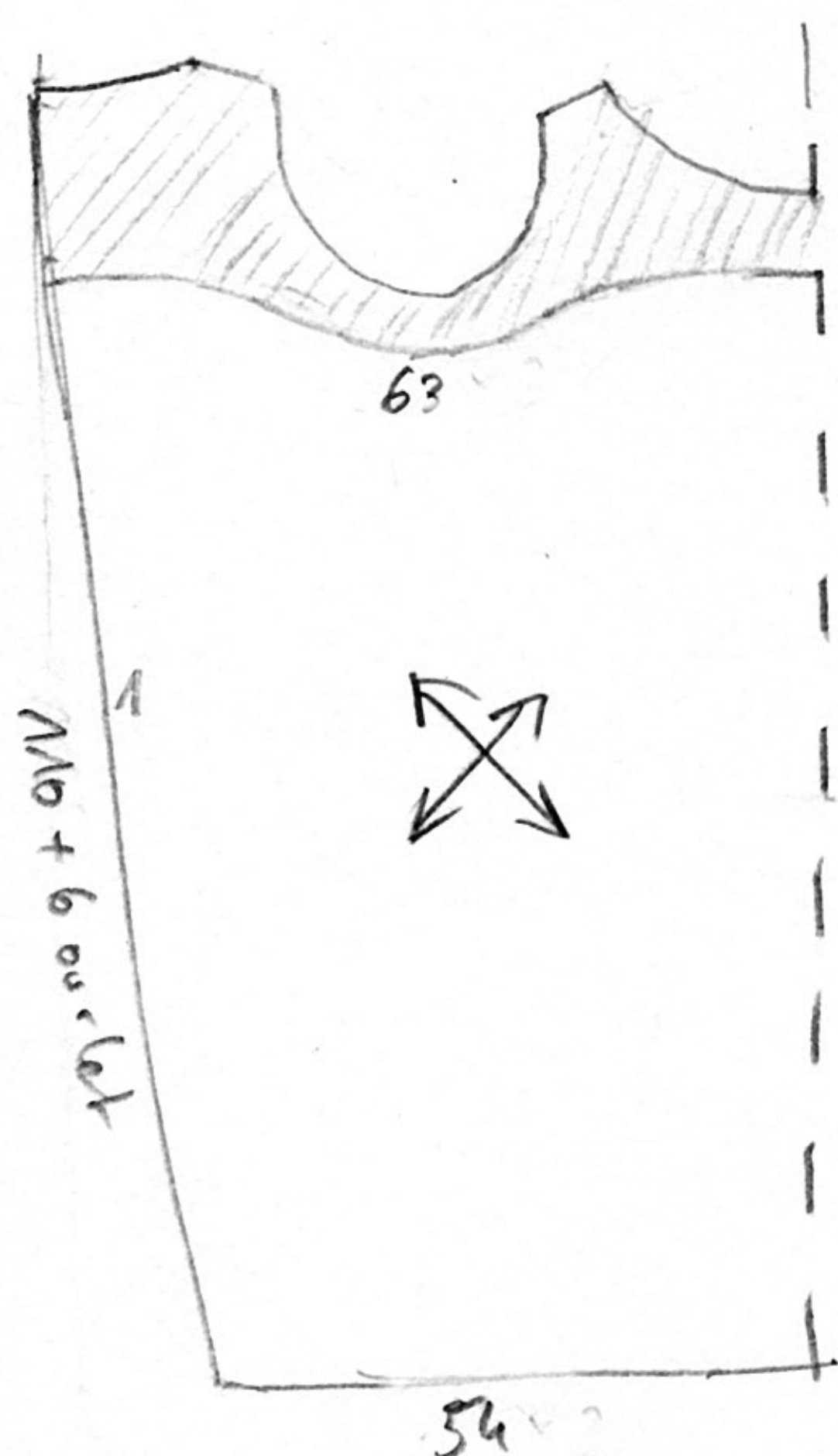
→ GABRIELLE CHANEL → PETITE ROBE NOIRE



Construire une robe sans faire appel à la silhouette féminine, sans faire apparaître une silhouette trop connotée « vêtement féminin » avec pinces sur la poitrine, coutures pour souligner la taille, tous les éléments qui posent problème s'il faut ajuster la robe aux différentes tailles. Au-delà d'une vision du corps féminin classique → vêtement monastique.

### BLACKDRESSCOLLECTION → PATRONS DE LA COLLECTION

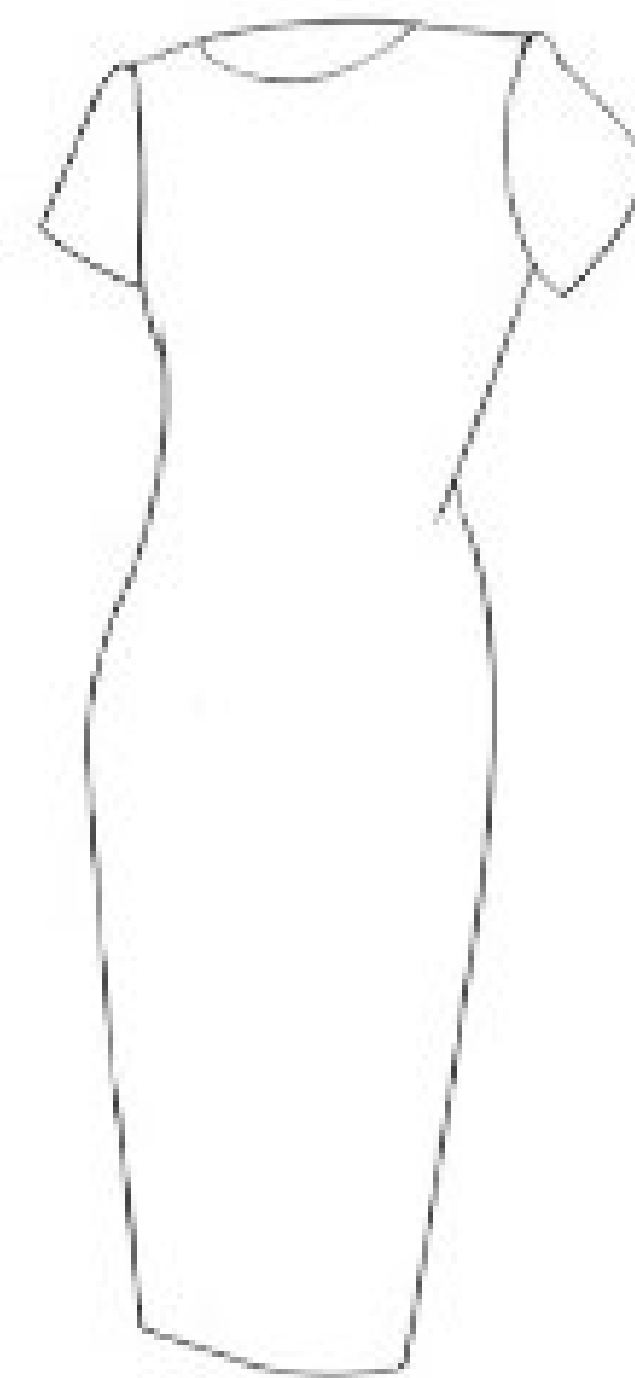
Le patron des robes pour la *Blackdress collection* comporte trois coutures, deux sur les épaules et une dans le dos (qui pourrait aussi se trouver devant mais avec des boutons ou autres éléments de fermeture). Il est possible d'insérer une fermeture Éclair dans la couture du dos. Cette « construction permet de proposer des robes qui peuvent aller de la taille 36 à la taille 42, avec les ajustements nécessaires pour un confort optimal → ampleur du bas pour une marche confortable → voir jupe entravée, 1910.



### À VOIR

- Monika Brugger, *Most excellent 2*, dans *la panoplie de Pauline F.*, texte et travaux
- Monika Brugger, *Most excellent 1*, dans *Frauenbild(er)*, texte d'étude

### LIGNE H OU HARICOT VERT



*The new H Line, 1954*

<http://designmuseum.org/designers/christian-dior>

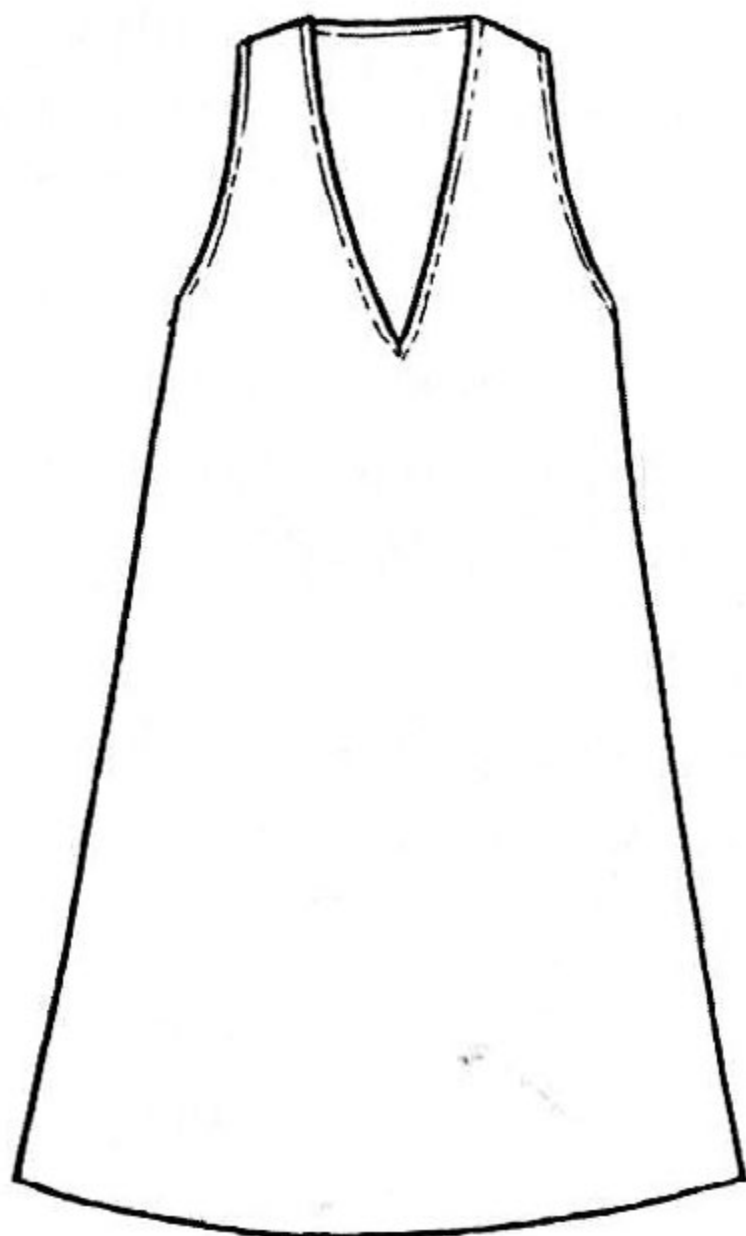
« Les collections suivantes surprennent autant que la première, notamment la «**Ligne H**» de 1954, surnommée «**haricot vert**», où Dior efface les volutes des robes précédentes baptisées «**flat look**». Elle sera suivie, parmi d'autres, des lignes «**A**» puis «**Y**». »

<http://www.ina.fr/contenus-editoriaux/...>

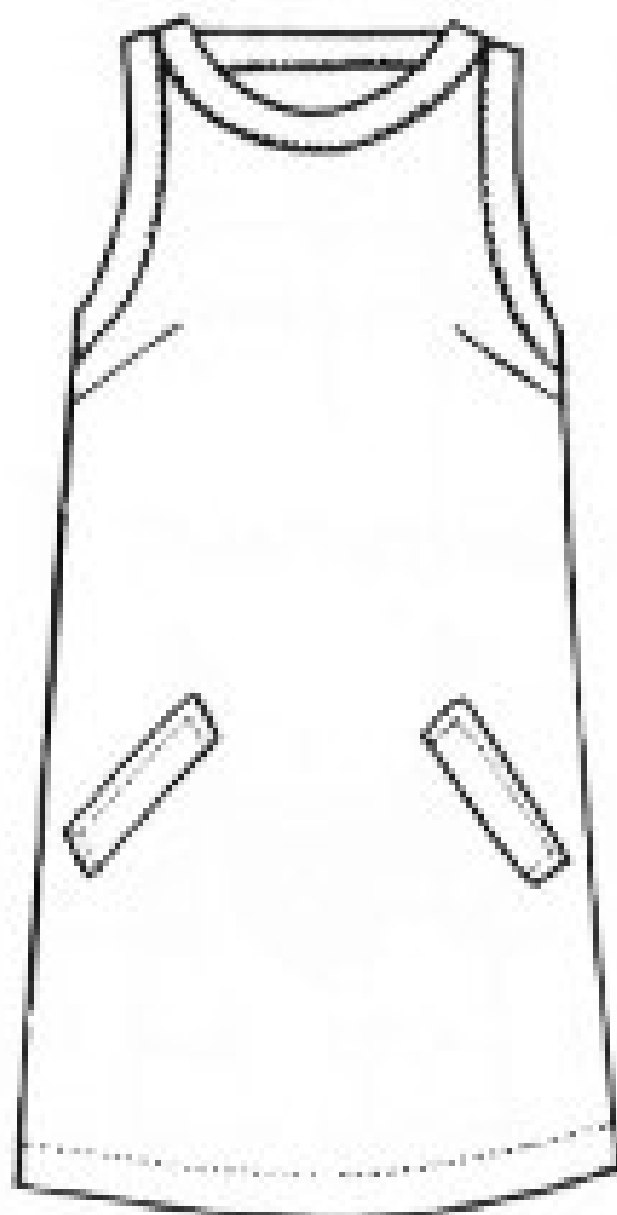


ROBE SACK → TRAPÈZE → CHASUBLE  
→ ROBE HOUSE → ROBE À 3 TROUS

ROBE TRAPÈZE



ROBE CHASUBLE



## ROBE-SACK

Robe-sack, lancée par Balenciaga en 1957

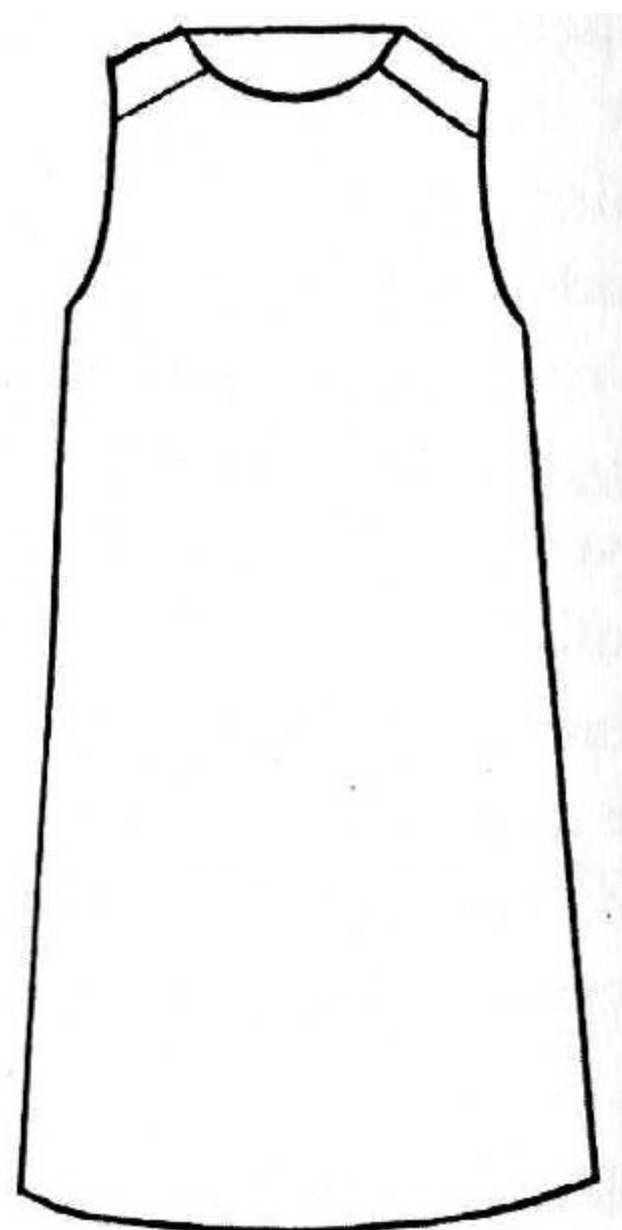
« Les vêtements de Cristóbal Balenciaga possèdent un sens particulier de la gravité, dans toutes les acceptions du terme : ils semblent en suspension dans l'air. Balenciaga accordait beaucoup d'importance à la distance entre le corps et le vêtement. »

<https://www.huffingtonpost.fr/...>

ROBE HOUSE



ROBE À 3 TROUS



« La mode des années 1950 prend une nouvelle tournure à la fin de la décennie. En 1957, Hubert de Givenchy présente les robes "Sack", aux lignes droites. L'année d'après, quelques

mois après la mort de Christian Dior, son remplaçant Yves Saint Laurent présente la collection "Trapèze" dont les robes sont droites et triangulaires, suivie la même année par les premières robes Empire, serrées sous la poitrine et au tombé droit. À l'approche des années 60, Mary Quant raccourcit notablement ses robes et commence à introduire la minijupe, qui deviendra l'un des plus gros phénomènes des Sixties. »

<http://www.elle.fr/Mode/Histoire/Mode-annees-50>

LA PETITE ROBE NOIRE → DAS  
KLEINE SCHWARZE → LITTLE BLACK  
DRESS → « UNIFORME DE LA FEMME  
MODERNE » → « LA FORD DE CHANEL »



*Vogue*, 1<sup>er</sup> novembre 1926

« "Quelle femme n'a pas aujourd'hui une petite robe noire dans sa garde-robe ?" »

Pourtant, en 1926, quand Coco Chanel présente pour la première fois 'la petite robe noire', plus que la coupe, c'est la couleur habituellement réservée au deuil qui surprend et souligne le côté avant-gardiste de la créatrice. Devenue une pièce incontournable, elle assure à la femme, quels que soient son âge et son style, grâce et élégance. »

<http://www.vogue.fr/mode/...>

Une pleine page dans *Vogue Paris* symbolise le fameux pied de nez de Mademoiselle Chanel au créateur Poiret. On raconte que, lorsqu'il la vit vêtue d'une robe noire, Poiret se serait exclamé : « Mais de qui portez-vous le deuil, Madame ? » Et Chanel lui aurait rétorqué : « De vous, Monsieur. »

La petite robe noire, inspirée du sarrau d'orpheline que Coco portait dans son enfance, s'impose dès 1926.

<http://www.journaldesfemmes.com/luxe/...>



Carla Bruni, 2010

## AUDREY HEPBURN → *DIAMANTS SUR CANAPÉ*, 1961

Film de Blake Edwards

Durée : 115 min



## JOSEPH STIEGLER (1781-1858)

→ CAROLINE LIZIUS → GEB. 1825



Joseph Stiegler

Caroline Lizius, 1825

Schönheitsgalerie, Schloss Nymphenburg, Munich, Allemagne

### À VOIR

• Monika Brugger, *Black dress\_collection*, 12 + 1 robe(s)

OLIVIER SAILLARD → TILDA SWINTON  
→ *ETERNITY DRESS*

« Du printemps en été, de l'automne en hiver, les collections de mode n'ont cessé de se renouveler jusqu'à l'épuisement des saisons. Le nombre de vêtements créés comme celui des défilés se multiplie avec une inquiétude consentie.

La mode qu'on disait visionnaire est devenue borgne. Un bégaiement entretenu et viral dessine ses contours dont peu de noms s'extraient avec force. *Eternity Dress* est une performance qui repose sur la création d'une robe, une seule. Ce sont toutes les étapes de sa création qui sont consacrées de manière à ralentir, à s'"éterniser" sur chaque geste qui conduit à la fabrication du vêtement. La séance de prise de mesures par laquelle débute toute réflexion se révèle une mathématique du corps pleine de poésie et de mystère. Centimètre après centimètre, c'est un cadastre de la silhouette qui émerge, une académie de l'habit. Tour de taille, tour de hanches, tour de petites hanches, longueur milieu dos/pointe sein, tour de bras, largeur coude plié, etc., sont les mesures et les relevés sérieux qui mèneront au vêtement frivole.

La réalisation sur papier kraft du patron conduit au dessin énigmatique d'où jailliront sur toile de coton beige les parcelles et les volumes d'une robe en devenir. La coupe et l'assemblage dans le tissu choisi, grave, achèvent cette démonstration du faire, pour laquelle le Palais Galliera, Olivier Saillard auront appris à couper, à piquer, à coudre sur le corps de Tilda Swinton. Dans les archives du musée, on a trouvé les souvenirs en morceaux de flanelle de deux inspectrices, professeurs et couturières intransigeantes sur la technique. Des poches au carré ou passepoilées, des cols Claudine où Danton, tous orphelins, servaient de guides suprêmes aux étudiantes

des écoles de coupe des années cinquante et soixante. Cette archéologie du métier que l'on ignore sert de modèle pour le dessin de la robe. Car il ne s'agit pas d'inventer une robe de plus. *Eternity Dress* est l'ombre de toutes les robes du xx<sup>e</sup> siècle, un pictogramme qui condense toute l'histoire de la mode, celle qui fuit et qui revient à grands pas. Elle appartient à tous. Chaque soir, la robe se fait et se défait dans le tumulte de l'atelier mis en scène. »



Performance conçue par Olivier Saillard  
Avec Tilda Swinton

Lumière : Stéphanie Daniel

Musique : MODE-F

Avec la collaboration de Katerina Jebb

École nationale supérieure des beaux-arts de Paris,  
Festival d'automne, 42<sup>e</sup> édition, 2013

OLIVIER SAILLARD → TILDA SWINTON  
→ *AUTRE COUTURE*

Coffret de trois livres

Auteurs : Olivier Saillard, Tilda Swinton

Format : coffret de 3 t., livres reliés

Dimensions : 5,7 x 26,5 x 32,1 cm

*The Impossible Wardrobe* (2012)

*Eternity Dress* (2013)

*Cloakroom. Vestiaire obligatoire* (2014)

Éditeur : Rizzoli international publications

« *Autre Couture* présente la série de performances auxquelles Olivier Saillard et Tilda Swinton ont poétiquement donné vie. Ce duo s'est en effet produit de 2012 à 2014 dans le cadre du Festival d'Automne à Paris.

Dans *The Impossible Wardrobe* (2012), Tilda Swinton défilait sur un podium avec une sélection de vêtements historiquement et culturellement significatifs des 200 dernières années, choisis parmi les chefs-d'œuvre des collections du Palais Galliera. Dans *Eternity Dress* (2013), Olivier Saillard endossait le rôle de couturier en dessinant sur mesure une robe sur le corps de l'actrice. Et dans la troisième performance de la série, *Cloakroom. Vestiaire obligatoire* (2014), Tilda Swinton examinait, en tenancière de vestiaire, la relation spéciale entre un vêtement et son propriétaire. Ainsi, ces trois performances sont une ode glorieuse à la mode et aux garde-robes impossibles qui élèvent la couture à une forme d'art véritable.

Écrit à quatre mains, cet ouvrage composé de trois tomes est à mi-chemin entre l'objet de mode, le catalogue et le livre d'artiste. Par ce travail, Olivier Saillard et Tilda Swinton ont souhaité livrer la mémoire de leurs performances, dont la nature même était d'être des œuvres éphémères. Cet ouvrage dévoile aussi leur réflexion inédite sur l'histoire de la

mode et de la création, à travers notamment l'extraordinaire collection de vêtements iconiques qu'ils ont explorés au Palais Galliera.

Olivier Saillard est le directeur du Palais Galliera ; historien de la mode.

Tilda Swinton est comédienne, elle prête régulièrement son talent au cinéma et travaille comme artiste de performance depuis plus de 30 ans. »

[http://www.palaisgalliera.paris.fr/...](http://www.palaisgalliera.paris.fr/)

#### À VOIR

- *La Robe, et l'effet qu'elle produit sur les femmes qui la portent et les hommes qui la regardent* (*De jurk*), 1996, de Alex van Warmerdam, avec Henri Garcin, Olga Zuiderhoek, Ingeborg Elzevier

#### À VOIR

- Anna-Célia Kendall-Yatzkan, Muriel Edelstein, *La Robe Vichy de Jacques Estérel*, ARTE F, 2013

#### BIBLIOGRAPHIE

- Eugénie Lemoine-Luccioni, André Courrèges, *La Robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, Seuil, 1983
- Louise Warren, *Suite pour une robe*, Montréal, L'Hexagone, 1999

# Antonella Fenech

## BLACKDRESS\_COLLECTION

### STICHWUNDEN

Texte pour l'exposition *Juste du bijou*, galerie Mercier & associés, Paris, du 21/10 au 26/11/2017

*Tout ce qui agit est une cruauté*<sup>1</sup>.

12 +1 robes noires, brodées. Trois chemisiers blancs, brodés.

Vêtements et bijoux, ces créations rappellent que, précisément, vêtement et bijou sont (pour la culture occidentale, du moins) à la fois des objets sociaux et des indices d'appartenance à l'humanité. « De la Bible à Marx en passant par Lucrèce – écrit Gil Bartoleyns – le vêtement tient une place de choix dans les économies de la nécessité [...]. *Au point qu'ils sont des conditions pour vivre en homme*<sup>2</sup>. » Termes discrets permettant de penser l'humanisation et la déshumanisation, le vêtement et le bijou donnent à l'homme la possibilité à la fois de façonner une image pour se représenter au monde et de se donner au monde en tant qu'image<sup>3</sup>. Se représenter en corps signifiant, autrement signifiant.

Dans leur essence d'objets pour le corps, dont on peut recouvrir ce dernier, que l'on peut entrelacer au corps – car jamais les objets-bijoux créés par Monika Brugger ne transpercent, ne traversent celui-ci –, les 12 + 1 robes noires sont conçues et confectionnées comme des masques, par voie de détournement : l'artiste repense et matériellement réélabore à la fois la « petite robe noire », pièce maîtresse de la panoplie vestimentaire de la femme française, tout comme l'est aussi le chemisier manches courtes en lin de *Stichwunde, cadeau de la couturière* (2008)<sup>4</sup>. Dans les deux cas, la première opération (qui est conceptuelle parce que relative à la structure du vêtement, donc à la conception de leurs patrons) consiste en l'atténuation des spécificités (morphologiques, esthétiques) qui font qu'habituellement ces deux pièces d'habillement

<sup>1</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (1938), Œuvres complètes, Paris, 1978, p. 82.

<sup>2</sup> Gil Bartoleyns, « L'homme au risque du vêtement », dans Gil Bartoleyns et alii, *Adam et l'astrolabe. Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 99-136.

<sup>3</sup> Emanuele Coccia, *La Vie sensible*, Paris, Payot & Rivages, 2010.

<sup>4</sup> La traduction littérale de *Stichwunde* est précisément « blessure par piqure ».

déterminent un genre (la femme/l'homme), une identité sociale et des spécificités corporelles (taille, conformation de la silhouette, constitution physique, etc.). Dans *Blackdress\_collection*, ce « raboutage » des composantes identificatoires et définitoires se fait par l'entremise de la forme unique, essentialiste et invariable du vêtement, une sorte de sac aux dimensions constantes avec quatre ouvertures (tête, bras, jambes). Autre stratégie, celle mise en œuvre dans *Stichwunde, cadeau de la couturière* (2007). Ici, Monika Brugger rabote littéralement le bord inférieur de l'un des chemisiers, le masculinisant, et ce en dépit de la forme ajustée (donc plus « féminine ») de celui-ci, tandis que les deux autres ne sont pas cintrés tout en ayant les bords arrondis. Ce détournement, ce dérèglement des codes et des conventions liés au genre (femme/homme ; bijoux/vêtement), est également accentué par un usage particulier des couleurs.

En effet, l'univocité de *Blackdress\_collection* est aussi le fait des tissus noirs ; noir qui contient, absorbe toutes les possibilités chromatiques. Le noir avale la lumière, il est l'abîme de toute couleur, les emprisonnant toutes. Facilité de langage et de pensée que de dire qu'elle est, avec le blanc, une non-couleur (elle est plutôt une omnicouleur). On pourrait, certes, rappeler la fabuleuse histoire matérielle et symbolique du noir, histoire pleine de rebondissements où s'entrechoquent des significations multiples, souvent contradictoires, à travers les époques. Or, si dans les bijoux de Monika Brugger, formes, couleurs et fonctions sont prises dans un *Nachleben* warburgien<sup>5</sup> (cette capacité de revenance et de survivance d'autres images, d'autres formes, d'autres couleurs et d'autres fonctions, tout autant symboliques que pratiques), son choix du noir n'est pas pour autant (uniquement) symbolique.

Dans une équation à plusieurs variables, le noir vient à la place de l'or comme matière de l'orfèvre. Ce n'est pas un hasard si la plasticienne aime citer Onno Boekhoudt pour qui « l'or c'est le soleil, ça avale tout. L'argent reflète ce qu'il reçoit c'est la lune ». Et si l'or répond au noir de *Blackdress\_collection*, l'argent fait écho dans *Stichwunde, cadeau de la couturière* et *Blessure* au blanc du lin, coupé puis assemblé et brodé. Le blanc, donc, comme polarité opposée au noir, puisque précisément toutes les possibilités chromatiques y sont écartées : c'est elle qui est une non-couleur. Noir et blanc, bijou et vêtement, objet et corps constituent autant de polarités que les créations de la plasticienne

---

5 Historien de l'art, Aby Warburg (1866-1929) a été, le premier, à faire de la « survivance » (*Nachleben*) des formes et des images le concept central dans une approche anthropologique de l'art occidental. La littérature sur la question est très vaste (voir [www.egramma.it/eOS2/atlante/index.php?id\\_articolo=1614#saggi](http://www.egramma.it/eOS2/atlante/index.php?id_articolo=1614#saggi)) ; citons toutefois Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

mettent sans cesse en jeu. Parce qu'ils sont objets artistiques rappelant aussi leur fonction de représentation et de mise en image du corps, robes noires et chemisiers blancs ne sont ni supports de bijoux (les broderies) ni parures du corps, mais interfaces, lieux d'affleurement et de saillie du corps.

Dans cette équation complexe, stratifiée et raffinée, la seule variable d'ajustement est représentée par l'acte d'appliquer – à des endroits interstitiels particuliers de chaque pièce – les broderies de grenats, grenats facettés et autres perles de Venise. Ici, Monika Brugger « brode rouge ». Or, dès les premières créations, le rouge a été l'une des données essentielles du travail de la plasticienne, qui affirme avoir mis du temps et eu des difficultés à faire entrer cette couleur dans ses créations (compréhensible, tant le rouge peut être chargé d'une symbolique hautement signifiante – surtout si l'on s'adonne à une interprétation inspirée par la vague déferlante des *gender studies* et si, de surcroît, cette couleur se trouve associée au travail d'une artiste femme). La blessure se donne à voir avec l'arrogance de sa préciosité, les coutures se mettent à saigner. Certes, mais... On se tromperait à n'y voir qu'une évocation de la blessure infligée au vêtement en tant que masque du corps, qu'une métaphore de la plaie, du sexe féminin et autres orifices corporels. Dans les deux séries, l'ambiguïté intrinsèque de la blessure se trouve comme exacerbée : elle est ornement extra-ordinaire pris en étau à la fois entre le malaise de la béance, la mystique de la plaie christique et la porosité troublantes du corps. Béance, blessure et porosité comme agents hyperpuissants et hypersymboliques des imaginaires et de la culture visuelle occidentale de l'Antiquité jusqu'à notre présent<sup>6</sup> : pensons à l'ambivalence de certaines images médiévales dont les dispositifs matériels et formels (peinture-page/plaie-linceul) « travaillent » l'idée de la blessure du Christ, la reliant parfois à d'autres formes et ouvertures du corps (dont la bouche ou le vagin, fig. 1<sup>7</sup>). Rémanence ou résurgence, dans *Blessure* la broderie de la pince appelle ces images de la plaie mystique au côté droit du Christ ; mais elle y est l'objet d'un nouveau détournement car

---

<sup>6</sup> Marcel Mauss, « Les techniques du corps » (1936), dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1991, p. 365-386 ; Michel Foucault, *Le Corps utopique*, suivi de *Les Hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009. On peut aussi évoquer quelques ouvrages récents : Maurice Godelier et Michel Panoff (dir.), *La Production du corps. Approches anthropologiques et historiques*, Amsterdam, Éd. des Archives contemporaines, 1998 ; Michela Marzano, *Penser le corps*, Paris, PUF, 2002 ; Dominique Memmi, Dominique Guillo et Olivier Martin (dir.), *Les Tentations du corps. Corporéité et sciences sociales*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2009 ; Jean-François Chevrier, *Les Relations du corps*, Paris, L'Arachnéen, 2011 ; Clotilde Thouret et Lise Wajeman (dir.), *Corps et Interprétation (xvi<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècle)*, Brill, Rodopi, 2012 ; Agnès Vannouvong et Noémie Étienne (dir.), *À bras le corps. Matérialité, image et devenir des corps*, Paris, Les Presses du Réel, 2013.

<sup>7</sup> Fig.1 : Jean Le Noir, *Psautier de Bonne de Luxembourg*, (*La plaie du Christ*), avant 1349, Metropolitan Museum, New York.



cette « blessure » – qui au fond n'en est pas une – est à nouveau inversée dans une autre polarité, celle gauche-droite.

La trace viscérale, telle une efflorescence, émerge dans le lieu même des jointures, là où les pièces de tissu formant les robes s'assemblent (encolures, coutures du dos, emmanchures), mais aussi là même où les parties du corps (envisagé anthropologiquement, physiologiquement, érotiquement) se font les plus significatives : le cou, l'épaule, l'aisselle, la colonne vertébrale.

Non pas ouvertures anatomiques du corps, mais commissures où les efflorescences sanguines animent les fantasmes habituellement associés à la femme (des plis explicitement vaginaux de certains drapés dans la peinture prémoderne jusqu'aux blessures dans les performances de Gina Pane, pour ne citer que ces deux cas). Ce lieu d'efflorescence est le lieu le plus direct pour toucher le corps de l'autre, en dévoilant sa matérialité biologique. « À la limite pourrait-on dire qu'il n'y a pas d'image du corps sans l'ouverture – le dépli jusqu'à la blessure, jusqu'à la lacération – de sa propre imagination<sup>8</sup>. » De ce fait, la notion de préciosité s'en trouve étendue : elle émerge à l'interface entre l'intérieur et l'extérieur du corps, mais aussi entre ce dernier et le regard, là où peut-être on s'attend le moins de la voir apparaître.

Ces questionnements sont articulés différemment dans d'autres pièces de Monika Brugger. Si l'on retrouve une approche similaire dans *Blessure* (2008, trois robes blanches, broderie de grenats – intérieur manche gauche ; pince frontale gauche ; encolure du dos), dans l'installation *Schmuck* (2001) les trois pièces déclinent les variantes possibles de cette conception complexe de la blessure comme polarité (intérieur/extérieur ; plein/vide ; noir/blanc ; gauche/droite). Dans la robe beige la « blessure » résulte de la soustraction de matière par le feu tandis que la robe noire articule le concept de blessure comme soustraction chromatique. Enfin, la robe blanche déploie sur la poitrine droite une tache de broderie en fil rouge qui surgit par adjonction et par pénétration de matière. On retrouve cette action différemment articulée aussi dans *Le(s) Petit(s) Robert(s)...* (2002) ou encore dans *Inséparables* (2008), où la robe noire porte sur la poitrine gauche la définition que le dictionnaire donne du terme « broche » : [BROCHE [brɔʃ]. n.f. (XIV<sup>e</sup> ;...) – 1<sup>o</sup>... 2<sup>o</sup> Bijou de femme, composé d'une épingle et d'un fermoir, servant à attacher un châle, un col ou garnir un corsage. V. Attache, fibule. – 3<sup>o</sup>... *Petit Robert 1, ..., ...1967...*]. Si, ici, est seule retenue l'acception du mot relative à ce bijou qui ne peut qu'être piqué dans

<sup>8</sup> Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999, p. 115.



le vêtement, il est difficile de ne pas penser aussi à la broche en tant que tige métallique pointue servant à pénétrer un corps (la viande dans le vocabulaire des cuisiniers, les chairs ou les os dans celui des chirurgiens...). Ainsi, en articulant l'acte de broder dans le tissu, les mots brodés et les variations des codes de langage, se constituent des strates signifiant autant le geste d'introduire le bijou dans le tissu qu'une déclinaison de l'acte de blessure par piqûre (ce qui revient, on l'a vu, dans *Stichwunde, Le cadeau de la couturière*). Pourtant, lorsqu'à partir des années 1990 Monika Brugger s'attache à créer des broches (*Silence, 1998 ; Fragile, 1999...*), elle crée un système qui paradoxalement ne prévoit pas d'épingle mais un anneau de fixation en caoutchouc qui coince le tissu sans le transpercer.

Tout comme dans ces broches, tout comme dans les broderies de la série « Petit Robert », dans *Blackdress\_collection* et *Stichwunde* le vêtement se fait interface entre corps extérieur social et corps intérieur biologique. Par l'intermédiaire des pierreries rouges, l'objet-bijou advient ainsi dans cette zone interstitielle du masque de représentation, de l'image façonnée du corps où affleurent les signes d'un corps intérieur comme autant d'indices d'une pensée de l'Humain.

the blackdress\_collection<sup>©</sup>  
12 + 1 robes  
2011 - 2013









































*The blackdress\_collection* 12 + la robe pour la couturière  
Collection de 13 robes fabriquées à partir d'un unique patron, conçues  
avec le minimum de coutures (épaules et dos)  
Cousues et brodées par l'artiste  
Broderie sur l'encolure, l'emmanchure, dans la couture du dos  
Perles de Venise anciennes ø 3 + 5 mm  
Grenats ø 2-6 mm, grenats facettés ø 2-3 mm  
Fil de coton  
Robes  
Bambou, cachemire, coton, laine, lin  
Doublure 100 % Coton  
Taille unique, FR 36-42  
l. dos, 104-112 cm



Pliez la robe avec la broderie à l'intérieur des plis, glissez-la dans un fi-  
let de lavage  
Utilisation du programme de lavage « laine » recommandé  
Essorage délicat  
Repassage moyen sur l'envers si nécessaire, excepté sur la broderie  
Séchage tambour interdit  
Faire sécher sur un fil à l'ombre, sur un cintre ou à plat  
Fabriqué en Bretagne, France

## GÉRANIUM ROBERTIANUM L.

→ GÉRANIUM HERBE À ROBERT → HERBE DU ROI ROBERT

Anglais : **Herb Robert**, Herb Robin

Allemand : **Stinkender Storchnabel**, Roberts Storchnabel du grec **geranos** : grue (fruit ressemblant à un bec de grue) ; du latin **robertianum** ; à l'origine appelée **Herba Ruperti** (en honneur de Saint-Robert), nom ayant ensuite subi une déformation orale



## Caractères diagnostiques

– odeur **fétiche**

1 – plante **velue, glanduleuse, souvent rougeâtre**, tiges fragiles, au **nœuds souvent renflés** ;

2 – feuilles à contours **polygonaux**, divisés très profondément en 3-5 segments pétiolulés et bipennés ;

3 – fleurs **roses, rouges ou blanc** ; pédonculés portant des fruits ;

4 – **sépales dressés**, même après la floraison,

terminés par une pointe, couvert de longs poils glanduleux ; pédales entiers, 2 fois plus long (8-12 mm) que le calice ;

5 – fruits glabres ou pubescents

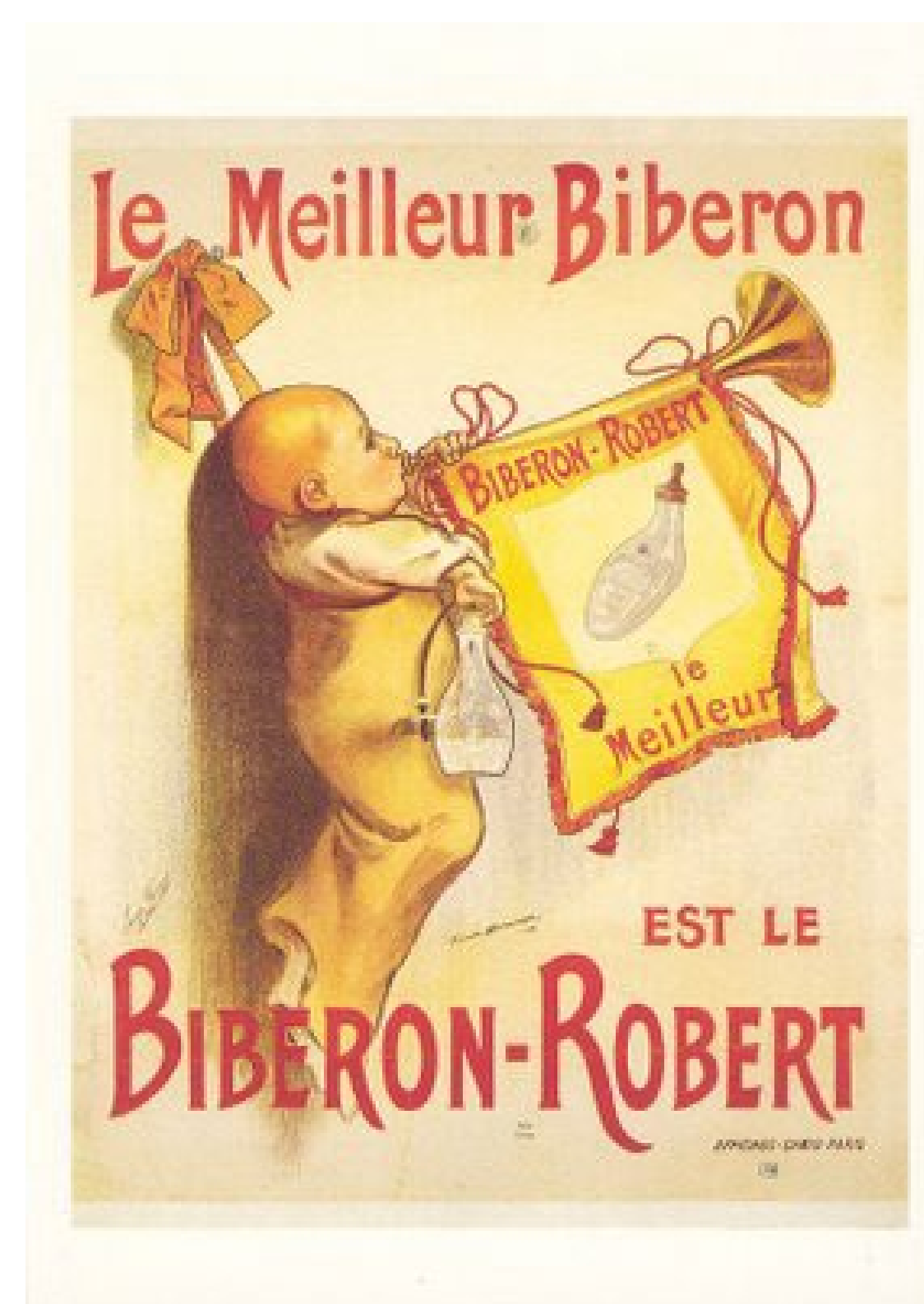
Données autécologiques

– stations à humidité atmosphérique élevée ;

– espèce d'**ombre** et de **demi-ombre** »

J.-C. Rameau, D. Mansion, G. Dumé, *Flore forestière française. Guide écologique illustré*, t. 1, *Plaines et collines*, Paris Institut pour le développement forestier, 1989, p. 1161.

ROBERT → BIBERON



## LE PETIT ROBERT, DEPUIS 1967



# LE PETIT ROBERT



## ROBERT

« ÉTYM. 1928 ◊ du *biberon Robert*, marque vendue depuis 1888.

■ FAM. Sein. «*J'aurais pu tomber plus mal. Tu verrais ses roberts : aux pommes*» (Sartre) »

*Le Petit Robert de la langue française*, 2016

## EUGÈNE DELACROIX → LA LIBERTÉ GUIDANT LE PEUPLE, LE 28 JUILLET 1830



Eugène Delacroix

*La Liberté guidant le peuple*, 1830

260 × 325 cm, Musée du Louvre, Paris

## MARIANNE → MARIE-ANNE

« Même si la Constitution de 1958 a privilégié le drapeau tricolore comme emblème national, Marianne incarne aussi la République française.

Les premières représentations d'une femme à bonnet phrygien, allégorie de la Liberté et de la République, apparaissent sous la Révolution française.

Symbole de liberté, le bonnet phrygien était porté par les esclaves affranchis en Grèce et à Rome. Un bonnet de ce type coiffait aussi les marins et les galériens de la Méditerranée et aurait été repris par les révolutionnaires venus du Midi.

L'origine de l'appellation de Marianne n'est pas connue avec certitude. Prénom très répandu au XVIII<sup>e</sup> siècle, Marie-Anne représentait le peuple. Mais les contre-révolutionnaires ont également appelé ainsi, par dérision, la République.

Sous la III<sup>e</sup> République, les statues et surtout les bustes de Marianne se multiplient, en particulier dans les mairies. Plusieurs types de représentations se développent, selon que l'on privilégie le caractère révolutionnaire ou le caractère "sage" de la Marianne : le bonnet phrygien est parfois jugé trop séditionnel et remplacé par un diadème ou une couronne.

Aujourd'hui, Marianne a pu prendre le visage d'actrices célèbres. Elle figure également sur des objets de très large diffusion comme les timbres-poste. Elle inspire également des œuvres artistiques.

À l'occasion des Journées européennes du Patrimoine 2007, La Présidence de la République a mis en valeur la Haute couture en association avec le symbole républicain de Marianne en présentant au public dans le salon Napoléon III les robes de sept créateurs

de talent – Lefranc Ferrant, Margareth&moi, Stéphanie Renoma, Katherine Pradeau, Max Chaoul, Edward Achour, Repetto. »

<http://www.elysee.fr/la-presidence/marianne/>

## MARIE-ANTOINETTE → BOL-SEIN



Service de la Manufacture de Sèvres pour la laiterie de Rambouillet, 1788

Bol et son support trépied / Bol-sein, ou jatte-téton

Jean-Jacques Lagrenée le Jeune (1739-1821)

h. 12,5 cm, l. 12,2 cm, ø 13,3 cm

Porcelaine dure et tendre pour le bol

Cité de la céramique, Sèvres

« La jatte-téton, appelée aussi bol-sein, fut réalisée en 1787 pour le service de porcelaine destiné à la laiterie de Rambouillet. Elle se compose d'un bol en forme de sein, permettant de déguster le lait, et d'un trépied indépendant sur lequel le récipient repose. Ces formes étaient jusqu'alors inédites dans la porcelaine française ; si la partie supérieure du bol s'inspire des coupes à boire de la Grèce antique, appelées *mastoi*, le support triangulaire orné de têtes de boucs est quant à lui une adaptation des autels de pierre de la Grèce et de la Rome antiques. Contrairement aux autres pièces du service, réalisées en porcelaine dure, la jatte-téton est en porcelaine tendre, technique jugée plus apte à traduire la surface des chairs. »

<http://www.panoramadelart.com>

## NAPOLÉON → SYMBOLES DES POUVOIRS SOUS L'EMPIRE

3 avril-5 octobre 2008, musée des Arts décoratifs, Paris



Jean-Baptiste-Claude Odiot

Coupe en forme de sein présumé de Pauline Borghèse, v. 1810

Bronze doré, vermeil

h. 10,5, l. 17, ø 13 cm

Legs Jean-Jacques Reubell, 1934

Les Arts décoratifs, photo : Jean Tholance



« Marie Paulette Bonaparte dite Pauline, sœur de Napoléon I<sup>er</sup>. Veuve du général Leclerc, elle épousa le prince Camille Borghèse (devenant Pauline, princesse Borghèse) ; bientôt séparée, elle vécut libre, indépendante, adulée pour sa beauté. Napoléon la fit duchesse de Guastalla ; très attachés l'un à l'autre, elle le rejoignit à l'île d'Elbe et le suivit à Sainte-Hélène.

Le thème des coupes seins remonte à la Grèce antique, évoquant la fécondité et la générosité de la terre nourricière. Une coupe sein en porcelaine peinte de la manufacture de Sèvres destinée à Marie-Antoinette à Rambouillet en est l'expression néo-classique la plus connue. La version de Jean-Baptiste-Claude Odiot aurait été réalisée d'après le sein de Pauline Borghèse, sœur de Napoléon, connue pour sa frivolité. La présence d'un papillon délicatement posé sur le rebord de la coupe vient apporter une note sensible : il est une allusion à Psyché, qui représente depuis l'Antiquité l'âme féminine imprévisible et volage. »

<http://madparis.fr/francais/musees/...>

PIERO DELLA FRANCESCA (ENTRE 1412 ET 1420-1492)



Piero della Francesca  
*Agathe de Catane ou sainte Agathe*, v. 1460-1470

AGATHE DE CATANE

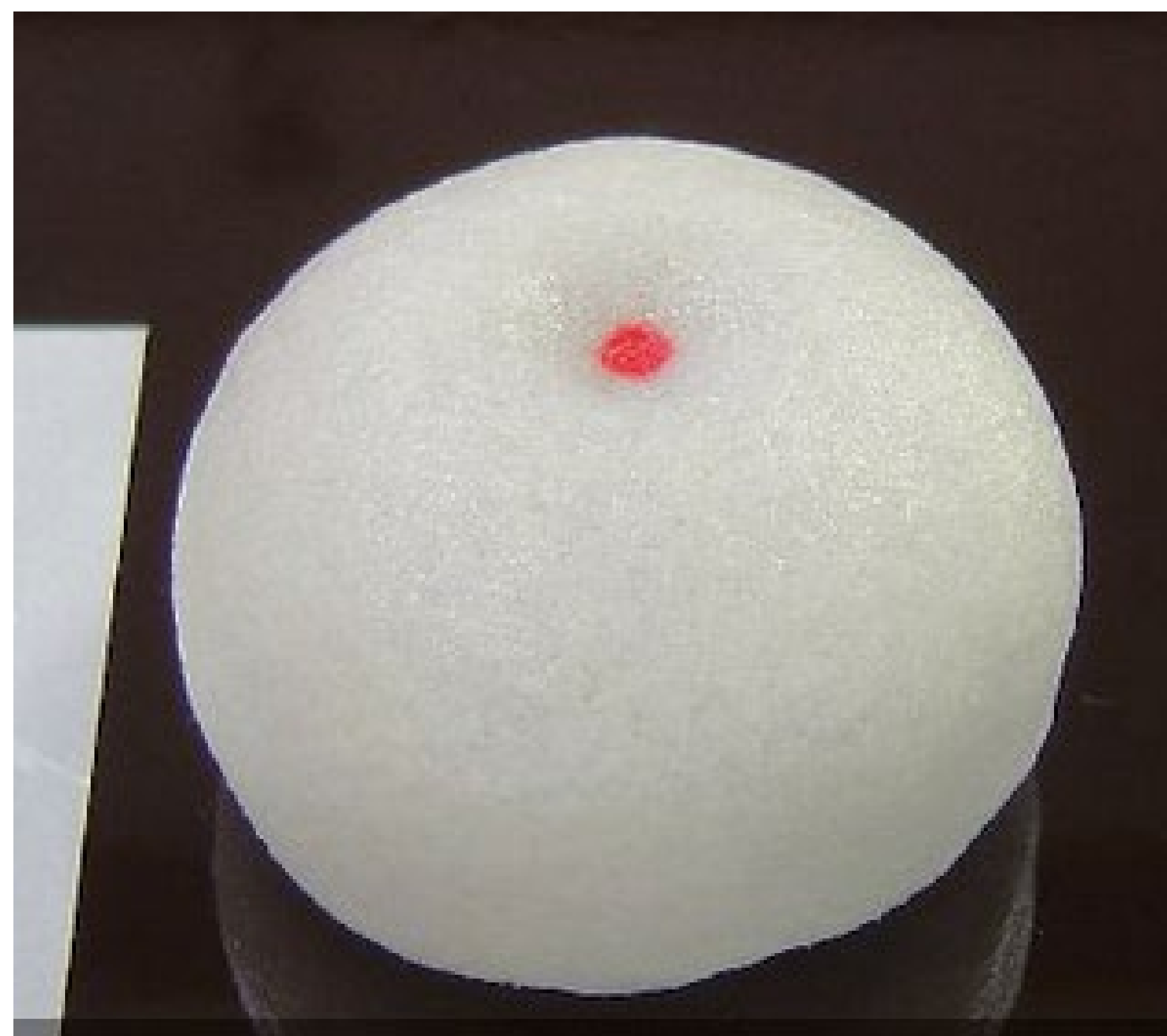
Agathe de Sicile est une sainte chrétienne, vierge et martyre, morte en 251 et fêtée le 5 février.

CASSATELLA DI SANT'AGATA

→ MINNUZZI RI SANT'ÀJITA → RI VIRGINI  
IN SICILIANO → SENI DI SANT'AGATA



EKUBO → JAPON → VIRGINITÉ



Ces minuscules gâteaux de riz, traduits par « fossettes », ont un petit creux sur le dessus et un minuscule cercle rouge au centre, qui leur donne une apparence de tétons.

Offert par la Maiko aux potentiels acheteurs de sa virginité et les invitant à la mise aux enchères de celle-ci.

JEAN FOUQUET → *LA VIERGE ET L'ENFANT ENTOURÉS D'ANGES*, VERS 1452-1455

« Jean Fouquet a ici représenté la Vierge sous les traits d'Agnès Sorel. La Vierge d'Anvers, à la carnation d'une extrême pâleur, entourée d'anges rouges et bleus (des chérubins et des séraphins), se détache de façon frontale d'un fond bleu abstrait.

On a souligné maintes fois l'espèce d'érotisme glacé dégagé par le volet droit de cet étrange tableau. Le fait que le peintre ait représenté la Vierge sous les traits d'une maîtresse royale a pu choquer. Les mobiles qui ont conduit à ce choix nous échappent encore aujourd'hui. Il fallait qu'ils fussent bien puissants et qu'ils aient eu l'approbation du roi pour qu'un homme avisé et prudent comme l'était le trésorier de France ait osé braver l'opinion dans un lieu sacré et public en se faisant représenter en prière devant l'effigie de la belle Agnès transformée en Vierge Marie. Car c'est bien Agnès Sorel qu'il faut reconnaître, à n'en pas douter, dans le tableau d'Anvers, cette Agnès dont bien des témoignages du temps ont célébré la beauté et, mieux que la beauté, le charme et l'influence bénéfique qu'elle exerça sur Charles VII. Son grand front dégagé, son nez droit et pointu, sa bouche petite, sa fossette au menton se retrouvent identiques dans son tombeau de Loches et plus encore dans les portraits dessinés de la "dame de Beauté" qui circulèrent à partir du règne de François I<sup>er</sup>. »

<http://expositions.bnf.fr/fouquet/grand/f145.htm>



Jean Fouquet  
*La Vierge et l'enfant entourés d'anges*, v. 1452-1455  
(Diptyque de Melun, volet droit)  
Bois (chêne), 94,5 x 85,5 cm  
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,  
Anvers, Belgique  
Inv. 132, IRPA-KIK, Bruxelles

*VÉNUS DE WILLENDORF*, 24000 AV. J.-C.

« Cette figurine aux formes imposantes – dont le type se retrouve dans toute l'Europe gravettienne – a justifié la thèse d'un "règne de la Mère" qui aurait dominé les âges de la préhistoire. Josef Szombathy l'exhuma en Autriche en 1903, et la baptisa ironiquement du nom de "Vénus".

Elle est aujourd'hui encore controversée, tour à tour rejetée comme mythe, confrontée aux preuves scientifiques par les anthropologues et les archéologues, revendiquée comme un mot d'ordre par certaines féministes, discutée ou désavouée par d'autres. »

Claudine Cohen, *La Femme des origines*.  
*Images de la femme dans la préhistoire occidentale*,  
Paris, Belin/Herschel, 2003, p. 91.



Vénus de Willendorf  
Calcaire oolithique, traces d'ocre rouge  
h. 11 cm  
Naturhistorisches Museum, Vienne, Autriche

« SEINS » DE DOLNI VESTONCI, 23000  
AV. J.-C.



Symboles féminins... ou masculins ?

FEDERICA TAMAROZZI ET GILLES  
BOËTSCH → MORCEAUX EXQUIS : IL Y A UN  
CORPS ENTRE NOUS

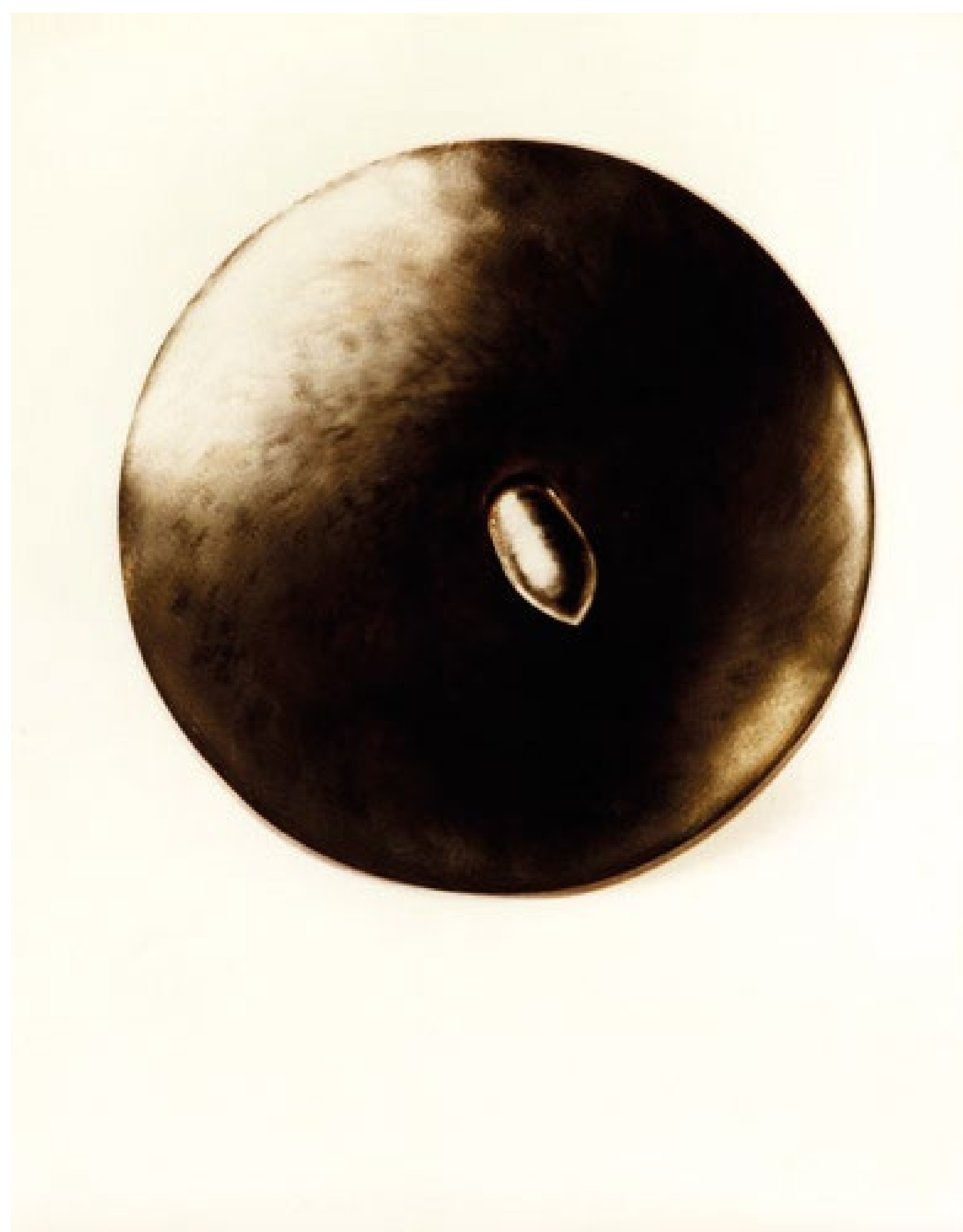
*Le paradis se trouve entre les seins d'une femme*

*Il y du monde au balcon (français)*

*L'entendement de la femme s'arrête à la hauteur  
des seins (malinké)...*

Frederica Tamarozzi et Gilles Boëtsch, *Morceaux exquis. Il y a un corps entre nous*, Issy-les-Moulineaux, Beaux-Arts éditions, 2011, p. 24.

SEIN ET GOUTTE → SOPHIE HANAGARTH  
→ COLLECTION PERSONNELLE



Sophie Hanagarth  
*Sein et goutte*, 1997  
Fer, acier  
ø 9 cm

GAËLLE DUPONT → HISTOIRE DU JOUR  
→ UNE FEMME PEUT-ELLE MONTRER SES  
SEINS COMME UN HOMME SON TORS ?

**D**es seins nus peuvent-ils être dénués de tout érotisme ? N'y a-t-il aucune différence entre le torse nu d'une femme et celui d'un homme ? C'est ce que défend l'ancienne militante des Femen Éloïse Bouton, 31 ans, condamnée mercredi 17 décembre par le tribunal correctionnel de Paris à un mois de prison avec sursis pour exhibition sexuelle. « Dire qu'il y a une différence témoigne d'une vision dépassée dans une société qui doit être égalitaire », affirme M<sup>me</sup> Bouton.

Elle avait, le 20 décembre 2013, montré ses seins nus dans l'église de la Madeleine à Paris. L'image avait provoqué un tollé : vêtue seulement d'un pantalon noir et d'un voile bleu, elle s'était plantée les bras en croix devant l'autel, un foie de bœuf sanguinolent dans chaque main, afin d'évoquer « le fœtus avorté du Christ ». Cette action visait à dénoncer la position anti-avortement de l'Église catholique. Le tribunal a condamné M<sup>me</sup> Bouton à verser 2 000 euros de dommages et intérêts et 1 500 pour frais de justice au curé de la Madeleine.

#### La nudité, une arme politique

Cette dernière a riposté en lançant une pétition afin de faire « préciser » le délit d'exhibition sexuelle. Paru le 22 décembre dans *Libération*, le texte, relayé par l'association Femen, est en ligne sur le site Avaaz.org. Les signataires estiment que le délit d'exhibition sexuelle est trop flou, discriminatoire, et ne place pas hommes et femmes sur un pied d'égalité. Ce délit est constitué quand un rapport sexuel est

montré, un geste obscène effectué, ou une partie sexuelle du corps exhibée. Le débat porte sur le dernier point : les seins sont-ils une partie sexuelle du corps ? « A l'évidence oui, avait affirmé lors de l'audience, en octobre, M<sup>r</sup> Laurent Delvolvé, qui représentait le curé de la Madeleine. Quand il est palpé contre la volonté de la femme, c'est une agression sexuelle. »

Au contraire, pour M<sup>me</sup> Bouton, et pour les Femen, la nudité est une arme politique – même si les militantes ne peuvent ignorer que

c'est l'aspect provocateur de leurs poitrines dénudées qui leur vaut un suivi médiatique assidu. La dernière condamnation pour exhibition sexuelle en France remonte à 1965. Une jeune fille avait été reconnue coupable d'outrage à la pudeur pour avoir joué seins nus au ping-pong sur la Croisette à Cannes. Une activité éloignée du militantisme féministe...

« La France est le premier et unique pays dans le monde qui condamne des Femen pour exhibitionnisme », ajoute le mouvement Femen dans une lettre adressée à la garde des sceaux, Christiane Taubira. L'avenir du mouvement est en jeu : si la condamnation est confirmée, toutes les actions des Femen pourraient l'être aussi. Les élus EELV Karima Delli et Francine Bavay, la secrétaire nationale du Parti de gauche Martine Billard, la chercheuse Christine Delphy, les humoristes Didier Porte et Océane Rose Marie, des militantes féministes et des associations ont signé la pétition. M<sup>me</sup> Bouton a fait appel de sa condamnation. ■

GAËLLE DUPONT

Le Monde, 27 décembre 2014

<https://www.lemonde.fr/societe/article/2014/12/...>

#### À VOIR

- symbolique → sein
- Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1993, p. 857.
- *Encyclopédie des symboles*, Paris, La pochothèque, 1996, p. 617-618.
- Ami Ronnenberg, *Le Livre des symboles. Réflexions sur des images archétypales*, Cologne, Taschen, 2011, p. 388-391.

## LA LÉGION D'HONNEUR

## La Légion d'honneur, passion française

**Enquête** Il en pleuvait sur la Nièvre du temps de François Mitterrand, sur la Corrèze quand Jacques Chirac était aux affaires. Aujourd'hui, pour obtenir la décoration tant convoitée, mieux vaut résider dans les riches fiefs électoraux où a commencé la carrière politique de Nicolas Sarkozy, ou être proche du chef de l'Etat, ou encore s'être distingué... par de substantielles contributions financières au parti présidentiel. **Page 19**



## MOST EXCELLENT → ORDER OF THE BRITISH EMPIRE

In der Grand Bretagne ist *Most excellent*, der *Most excellent Order of the British Empire*, ein britischer Verdienstorden, der 1917 von König

Georg V. gestiftet wurde, und die Mitglieder des Ordens in fünf Stufengliedert. Eine Hierarchie mit Ritter und Damen, Commanders, Offizieren und einfachen Mitgliedern, angelehnt an die Ritterorden des Mittelalters, wunderbar militärisch orientiert.



# PRINCIPALES DÉCORATIONS FRANÇAISES



Légion d'honneur



ordre de  
la Libération



médaille  
militaire



ordre national  
du Mérite



croix de guerre  
1914-1918



croix de guerre  
1939-1945



croix de guerre  
les théâtres d'opérations  
extérieures



croix de  
la valeur militaire



médaille de  
la Résistance



médaille de  
l'aéronautique



Palmes académiques



Mérite agricole



Mérite maritime



Arts et lettres



Actes de courage  
et de dévouement



médaille du travail



insigne des blessés

VÉNUS AU FOURNEAU ET PSYCHÉ → 2.  
GDAŃSK BALTIC AMBER BIENNALE, 2017  
→ ECS EUROPEAN SOLIDARITY CENTER,  
GDAŃSK

Commissaires : Wim Vanderkerckhove, Galerie Villa de Bondt, Gent ; Slawomi Fijalkowski, Academy of Fine Arts, Gdańsk.



*Venus au fourneau et Psyché*, 2017  
Sculpture  
Ambre  
h. 5 cm

À VOIR

- Monika Brugger, *Marianne as robert*, broche
- Monika Brugger, *Les roberts*, broche
- Monika Brugger, *Gothic attribut(s)*, broche
- Monika Brugger, *Ex-voto, 1 + 2*, broches
- Monika Brugger, *Most excellent 2*, dans *La panoplie de Pauline F.*, texte et travaux
- Monika Brugger, *Most excellent 1*, dans *Frauenbild(er)*, texte d'étude
- Monika Brugger, *À fleur de doigts*, bagues
- Monika Brugger, *À fleur de doigts*, broches
- Monika Brugger, *Jeu de dés*, Bagues, boucles d'oreilles, pendentifs

À LIRE

- Monika Brugger, *Von Heroe-Held-Superman und den anderen aus einem französischen Blickwinkel*, conférence
- Monika Brugger, *Sophie Hanagarth's troisième*, texte

BIBLIOGRAPHIE

- Giuseppina Torregrossa, *Les Tétins de sainte Agathe*, Paris, Le Livre de Poche, 2012
- Federica Tamarozzi et Gilles Boëtsch, *Morceaux exquis. Il y a un corps entre nous*, Issy-les-Moulineaux, Beaux Arts éditions, 2011 (catalogue d'exposition)

# Frédéric Bodet

## PASSAGE DU DÉSIR

Texte publié dans Monika Brugger, *Heimat. Bijou, objets pour le corps, installations, 1992-2008*, Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2009.

Toucher est un bonheur réel. Pincer entre deux doigts le sein de l'être aimé est sans doute le premier geste instinctif dont on use pour faire exister devant soi le corps de l'autre. Effleurez son torse ou son buste pour qu'il réagisse par un frisson, et vous donnerez le coup d'envoi des Jeux.

Cessez de seulement contempler platoniquement, attirez-vous ce corps, là, tout de suite, cherchez à obtenir son attention. Mettez-le à votre disposition (c'est-à-dire à votre merci), mais pour son bien. Amenez-le, en douceur ou en force selon vos goûts, à la plus agréable sensation d'existence. Mais prenez bien garde de le faire exister pour vous seul ! Soyez égoïste ! Toucher, c'est voler, et vous ne le saviez pas.

Un geste d'amour, c'est vous qui le dites, mais vous avez déjà engagé l'acte sexuel ! Vous vouliez juste le titiller, vous avez déjà piqué l'autre à cœur.

Vous avez choisi l'option animale, celle à partir de laquelle tout est possible : une réaction agacée, la réponse attendrie que vous attendiez, bref, le déclenchement des hostilités. Un doigt adroit – c'est-à-dire déterminé – doit pouvoir utiliser la pointe d'un sein tel un interrupteur électrique, qui ouvrira la boîte de Pandore. Activez la touche étoile, s'il vous plaît.

Et tout cela par un coup de dé (à coudre).

Pincez-moi ! Car les empreintes de doigts élaborées par Monika Brugger découlent bel et bien de cette forme du dé, échappé de l'univers des petites mains de la couture, au départ abordé par l'artiste tel un ready-made puis progressivement manipulé, déconstruit, repercé, annelé d'une alliance, hybridé.

De la référence au fourreau protecteur emprunté, ses « objets pour le corps » sont passés à l'étape du souvenir en creux, celui de l'empreinte d'un doigt, puis de l'alliance de deux doigts étrangers s'unissant, d'abord côte à côte, puis face



à face, le bout du majeur de Monika associé à celui d'amis proches. D'une défense du toucher, ils sont progressivement devenus des incitations, des instruments puissamment symboliques du fusionnel, donnant à voir de façon subtile les valeurs d'échanges et de tensions partagées dans l'acte amoureux et dans l'engagement de deux êtres. Au départ, la considération du processus mécanique d'empreinte d'un doigt trempé dans un bain de cire (la petite goutte qui se fige au bout du doigt au moment où celui-ci ressort du liquide chaud a provoqué cette sorte de petit téton, que l'on s'empresse généralement d'effacer avant de faire couler l'argent dans le moule) ; puis la décision de l'artiste de valoriser cet aléa technique, pour les fascinantes associations d'images qu'elle y entrevoyait : la germination incongrue d'un sein à l'extrémité d'un doigt, comme l'union hasardeuse mais riche d'inconscient d'un point de départ et d'un point d'arrivée. L'un devenant l'autre, deux terminaisons parmi les plus sensuelles du corps humain réduisent au maximum le parcours pour s'atteindre ! Paradoxes de l'intime.

Un « étui de majeur » à lire maintenant comme un raccourci du désir – une sorte d'élixir d'amour – métaphore du trajet mental de notre libido pointant toujours au plus immédiat, au plus proche, au plus primaire dans l'ordre de nos envies. En figeant la mémoire de ce repère qu'est le corps de l'autre – sa pointe avancée la plus sensible, son téton, sa proue. « Au bout du doigt » est devenu, plus encore qu'une empreinte de doigt réel, l'empreinte de notre désir réel. Un objet très précisément allégorique – car il n'est en aucun cas bijou de sexe, ni aide au plaisir – qui formalise aussi, diaboliquement, la ligne de partage entre ce désir et sa possible frustration. Un toucher pour une coulée.

Ce doigtier en argent devenu tel un condom rigide dont l'embout en berne – téton distendu plus proche d'un pis que d'une poitrine – se trouve « percé » par un anneau ouvert, aussi intrigant qu'un Prince Albert à la pointe d'un sexe d'homme ; ces fines empreintes-alliances faisant reposer *À fleur de doigts* un téton de Vénus posé sur la deuxième phalange, léger comme un copeau ou une plume (Oh ! le sein magnifiquement galbé de Marie-Antoinette !) ; deux moulages de derme digital assemblés de l'intérieur par le percement d'une épingle à nourrice en or, qui deviennent brochés contre votre cœur, deux petites ailes d'ange ouvertes (*Toucher par... Ailes-seins, ou l'obsédant Toucher par... Souvenir du désir en creux d'un corps maternel qui s'éloigne ?*) ; ces mêmes moulages d'argent, replacés à l'extérieur et associés en deux coques maintenant toutes pointes dehors, intitulées avec humour *Roberts* (les seins

en argot, du nom d'un ancien fabricant de biberons permettant aux enfants de se nourrir seul) et proposées au choix en deux versions « médailles » : l'une pudique voire austère, rubanée en noir deuil, avec sa délicate poitrine émail-lée de nymphe des eaux troubles (deux petites moules-coquillages), ou bien alors celle, plus vindicative, d'un buste « révolutionnaire » à la cocarde trico-lore (*Marianne en robes*).

Autant d'instantanés érotiques concentrant notre imaginaire sur la poitrine comme point d'ancrage insatiablement reconduit de nos mains et de nos yeux, qui insinuent en nous les multiples images du corps rêvé et les métaphores du sexe, entre pudeur et indécence. à ce stade de métamorphoses, les objets de Monika ont cessé depuis longtemps d'être de simples ornements pour se constituer en manifestes – « portables » pour celui qui les arbore, « installés » pour le regardeur –, matérialisant nos plus secrètes histoires de peau. Ils réac-tivent la mémoire enfouie des gestes contradictoires de fusion vécus dans la petite enfance, gestes d'amour ou de rejet de la mère, caresses et sevrages.

Des objets dont le port assumé dévoile assurément l'histoire dans laquelle on baigne, une part de notre inconscient.

Le dévoilement d'un sein – son apparition, en terme de magie – constitue en-core, dans notre société de la reconnaissance par l'habit, un moment de stu-péfaction, un événement un peu surréel, d'un naturel confondant. L'émotion suscitée par l'audacieuse figure de *La Liberté guidant le Peuple*, d'Eugène De-lacroix, présentée au Salon de 1831, appartient à ce registre : une égérie du peuple, inspirée de la *Victoire ailée de Samothrace* – mais là une fille bien vi-vante et même un brin dévoyée, plus du tout une déesse antique – incarne de toute sa poitrine dénudée l'élan vers un renouveau, en prenant à son corps défendant la tête des insurrections populaires des « Trois Glorieuses Jour-nées » de Juillet 1830, qui instaurèrent la Seconde Restauration et l'accession au trône de Louis-Philippe d'Orléans. Cette poitrine, peinte selon la critique avec trop de « réalisme érotique » au cœur d'un tableau historique « sérieux », fut jugée en son temps inconvenante. Récemment encore, durant le voyage d'une exposition itinérante de ce tableau au Japon, les seins de *La Liberté* ont été masqués lors d'une escale dans le Golfe.

Sans doute cette poitrine libérée de tout carcan s'apprécie-t-elle toujours plus directement par les sens que par le discours intellectuel.

Mais elle reste aussi et surtout la parfaite métaphore du sentiment d'exaltation qui peut fédérer un peuple entier autour d'un espoir commun, terreur des pouvoirs abusivement établis. Quoi de plus fort que cette célébration du réel par le réel ?

Certains objets conçus par Monika se matérialisent de façon pareillement péremptoire, perturbateurs jusque dans la possibilité qu'ils nous offrent de révéler haut et fort – comme malgré nous, ou à notre place – la dose d'impulsion libertaire qu'on croyait avoir enterrée. Ces « objets de corps » – comme on parle de « linge de corps », ce qui fait sur nous seconde peau, ce qui, en nous moulant, nous révèle – semblent réalisés pour qui veut désormais marcher bille en tête, n'avoir plus qu'une seule perspective, une volonté unique, celle pour soi-même d'un « réalisme érotique » à la fois satisfaisant et apaisé.

On imagine aisément le plaisir secret que procure le fait d'arbore de tels objets comme de simples bijoux, c'est-à-dire en oubliant qu'on les porte ! Cela doit être comme obtenir une « Victoire » sur nos inhibitions, décrocher un « Master » en contrôle de la peur du regard des autres, ou mieux encore, pouvoir s'octroyer un « Accessit » au libertinage.

Quel homme ne rêve pas d'être un jour décoré de la « médaille aux roberts » ? Pourrais-je espérer la reconnaissance suprême d'un « Robert d'Or » pour l'ensemble de mon parcours amoureux ?



*Gothic attribut(s)*

Broche, 2013

Argent rhodié, or, textile, acier inox

9,6 x 4,4 x 0,9 cm

Fonte à cire perdue

Photo : Corinne Janier, Paris

*Marianne en robes*  
Broche, 2008  
Argent, or, acier inox, textile  
8,7 x 2,2 x 0,9 cm  
Fonte à cire perdue  
Photo : Corinne Janier, Paris





*Les roberts*

Broche, 2008

Argent oxydé, or, acier inox, textile

Partie en argent : l. 2,8 cm

Fonte à cire perdue

Modèle : François Seigneur

Photo : Corinne Janier, Paris





Ex-voto 1  
Broche, 2015  
Argent partiellement doré, acier inox, textile  
Partie en argent : l. 2,8 cm, h. 10,2 cm  
Fonte à cire perdue





*Ex-voto 2*

Broche, 2015

Argent, acier inox, textile

Partie en argent : l. 2,8 cm, h. 10,5 cm

Fonte à cire perdue



*Most excellent*

Broche, 2015

Argent, acier inox, textile

Partie en argent : l. 2,8 cm, h. 10,5 cm

Fonte à cire perdue



*Déseins*  
Bague, 2015  
Argent, dés à coudre récupérés



*À fleur de doigts*  
Bagues, 2015  
Argent, or  
Photo : Corinne Janier, Paris



*À fleur de doigts*  
Broches, 2015  
Argent, émail, or  
Photo : Corinne Janier, Paris

# Monika Brugger

## SOPHIE HANAGARTH'S TROISIÈME

Texte publié dans *One on One*, n° 10, 2014 <https://artjewelryforum.org/node/5063>

Cette broche m'appartient !

J'en revendique la propriété avec insistance ! Elle m'a été donnée dans le cadre d'un échange de bijou avec Sophie, à un moment délicat de ma vie, de ma santé, ou, du moins, de celle de mon sein droit.

Quand je la porte, je porte ce troisième sein, au milieu de ma poitrine, de mon torse bien droit.

Quand elle est dans ma main, je pense au livre de John Berger, *To The Wedding*, écrit en 1995 – livre magnifique où les « ex-voto » jouent un rôle important et qui, alors que j'écris ces quelques mots, me fait encore frissonner d'une sensation d'étrangeté.

Est-ce de là que vient mon trouble ? Serais-je malgré moi confrontée à la symbolique ancestrale du bijou ? Talisman ? Amulette ? Repoussoir du mal donnant force à celui qui le porte ? Étant donné mon goût prononcé pour les sciences et la logique, je ne devrais pas adhérer à cette tendance et pourtant cette « œuvre de jeunesse », réalisée peu après les études de Sophie à l'École des arts décoratifs de Genève, cette broche possède quelque chose de cette magie ancienne.

Comme ces objets que l'on voit conservés dans les vitrines des musées d'art populaire ou d'art folklorique, comme on désigne l'art issu du monde rural, ma broche renferme les symboles et les croyances d'un monde aux coutumes et traditions presque disparues ou, en tout cas, en pleine transformation. Son statut d'art populaire sera plutôt celui de la classe ouvrière, créatrice de formes riches et variées, aux règles différentes de l'art bourgeois et sans complexe esthétique.

Sophie connaît beaucoup de ces musées. Elle y va pour admirer les objets exposés, les écouter, les regarder, s'inspirer de leurs libertés et de leurs évidences.

Si la photographie vous donne à voir la broche, pour comprendre les détails minuscules qui la feront entière il faut la prendre, la caresser, faire tourner son téton trop pointu qui parfois se crispe et crisse, sonne comme un creux métallique, pas tendre, pas doux avec quelque chose de tenace, de raide et d'austère.

Les bijoux de Sophie sont souvent composés de multiples éléments façonnés par les techniques sonores de la forge. Beaucoup d'entre eux vivent de leurs propres sonorités. C'est sur cette intimité des timbres et les résonances qu'ils suscitent en moi que j'ai voulu écrire ces quelques mots.

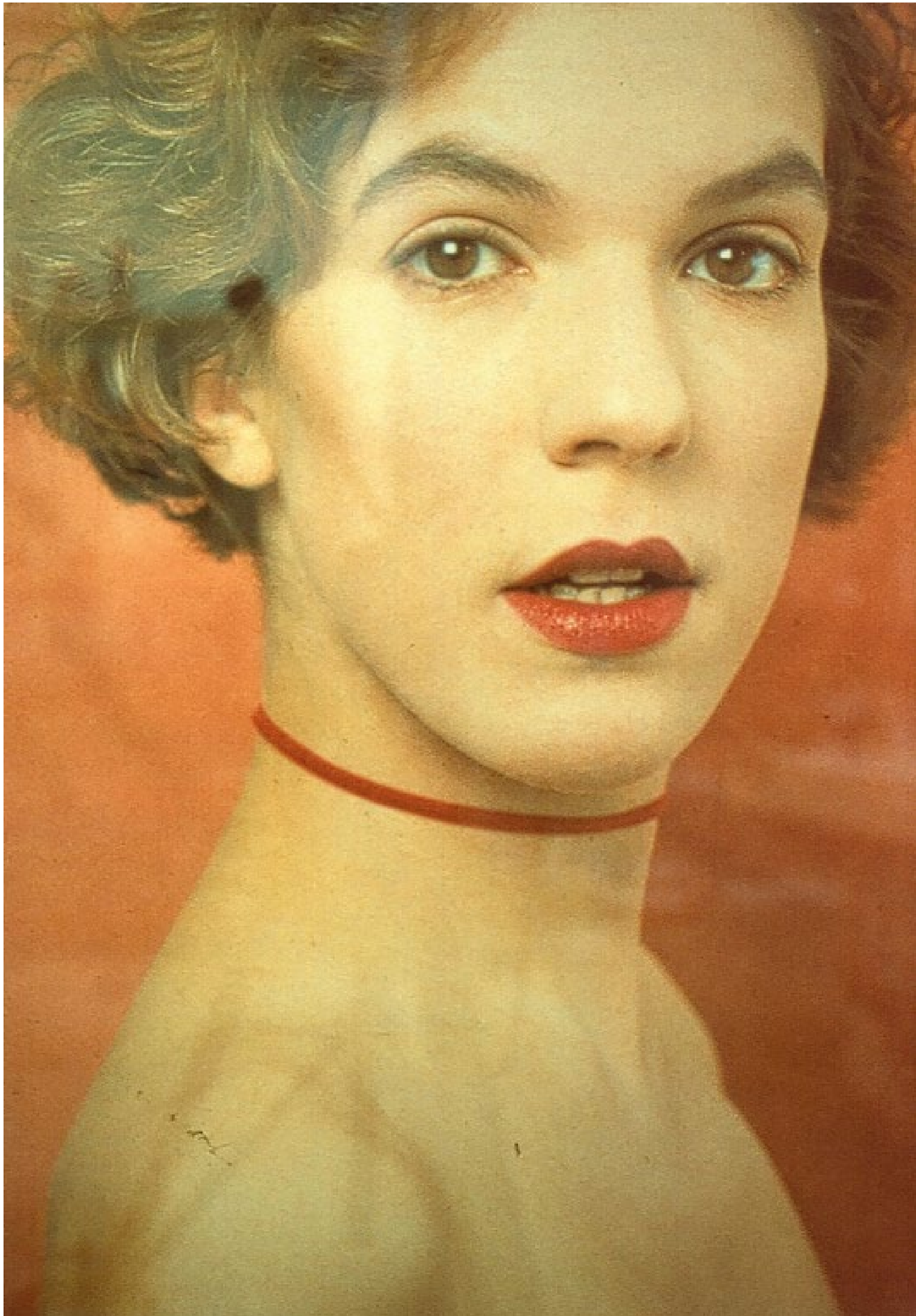
Le plus difficile était de l'écrire.



Sophie Hanagarth  
*Goutte*, 1997  
Broche, Fer-blanc, ø 10 cm



JOHANNES MUGGENTHALER → *DIE HALSBANDAFFÄRE (L'AFFAIRE DU COLLIER DE LA REINE)*, 1990



Johannes Muggenthaler  
*L'Affaire du collier de la reine*, 1990  
 Photographie, 70 x 100 cm env.  
 Dans le cadre de l'exposition *Der Liebe Pilgerfahrt*  
 Münchner Stadtmuseum, Munich, Allemagne

RUBAN NOIR → SYMBOLIQUE



RUBAN NOIR → JE NE BAISE PLUS →  
 RUBAN AUTOUR DU COU

[https://oliaklodvenitiens.wordpress.com/...](https://oliaklodvenitiens.wordpress.com/)

BIBLIOGRAPHIE

- Michel Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia* (1989), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2006, 288 pages

CARINE BIZET → LA CORDE AU COU →  
RUBAN

LE GOÛT DES AUTRES

# La corde au cou.

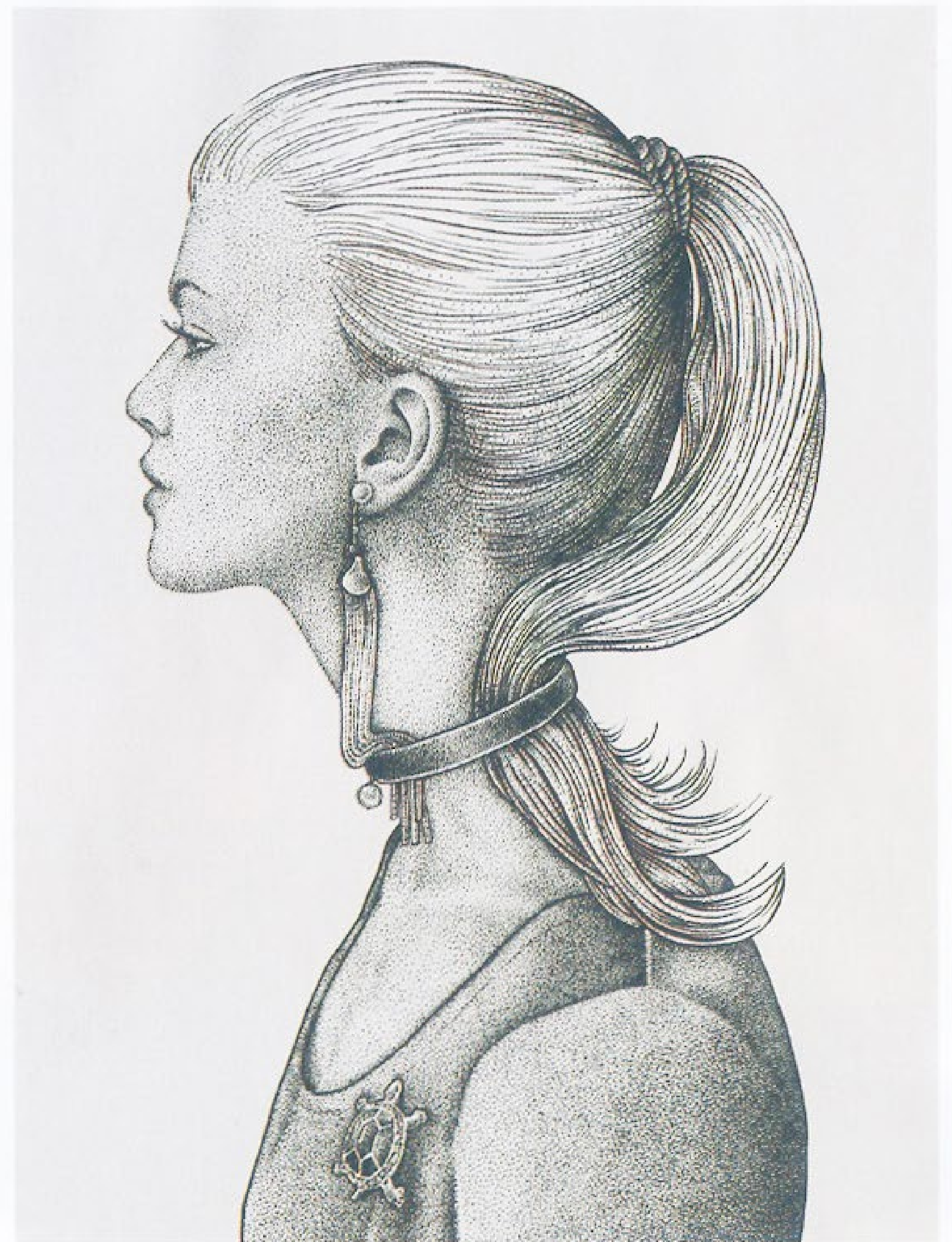
PAR CARINE BIZET — ILLUSTRATION FØRTIFEM

**LA MODE DE L'HIVER 2016 A ENTREPRIS DE RÉHABILITER LE BIJOU LE PLUS IMPROBABLE:** le collier ras du cou façon collier de chien – ou de chat. À noter que ce lien de cuir ou de tissu souple se porte ici sans médaille gravée au nom de son propriétaire, et que l'ajout d'une clochette est carrément déconseillé. L'essentiel est de bien ajuster le tour de cou : trop serré, l'effet garrot est garanti; trop lâche, l'aspect négligé fait « bout de ficelle ». Hélas, même parfaitement réglé, ce collier est loin d'être confortable : il gratte et, comme l'être humain ne dispose pas d'une patte arrière pour soulager sa démangeaison, il lui faut trouver autre chose. L'expérience prouve que le crayon et la cuillère (la toute petite, celle qui se trouve dans le minipot de glace) sont les meilleurs instruments antichatouillis.

Malgré ces efforts, le rendu est douteux : le cou raccourci par un effet d'optique cruel, la fille à collier de chat a une allure de tortue pas très « beauté de concours à

pedigree ». Les esprits les plus malfaisants se livrent à des conjectures derrière son dos : que peut bien dissimuler ce ruban de tissu ? Une cicatrice de chirurgie plastique due à une opération pionnière ? Un suçon provoqué par une liaison forcément illicite ? Les ragots occupent les couloirs, tandis que le collier n'accroche pas que les regards : il se coince dans tout ce qui passe. Les cheveux, dans le meilleur des cas ; les boucles d'oreilles, dans le pire. En l'absence d'une main amie, la fille à la boucle coincée dans le collier en est réduite à remonter les escaliers en crabe, la tête penchée sur le côté comme une poupée cassée, en quête du miroir de la salle de bains devant lequel elle devra démêler ce carambolage d'accessoires.

Porter un chignon bien serré ne garantit pas davantage la tranquillité : les mains des bébés tirent à une vitesse insoupçonnée tout ce qui est à leur portée ; et puis les traces de maquillage



sont inévitables, si on a appliqué son fond de teint dans les règles de l'art, c'est-à-dire sans oublier le cou et le dessous du menton. Dans ce cas précis, le collier de chien-chat fait également office de coton à démaquiller : il récu-

père les résidus de fard... qu'il transfère le lendemain sur un col de chemise qui se croyait à l'abri des hostilités. Ce collier est un boulet. Une corde qu'il est temps de couper pour regagner sa liberté. ☹

M, le magazine du Monde, 24 septembre 2016

<https://www.lemonde.fr/m-styles/article/2016/10/...>

# S

---

SCHMUCK • MARIE RUCKI • BADGE • POP ATELIER BIJOU •  
LUCAS CRANACH L'ANCIEN • IDAR-OBERSTEIN • STREET JEWELLERY  
• SIGNE • SYMBOLE • SYMBOLIQUE • AMULETTES • PÂQUERETTE •  
MONIKA BRUGGER •

LOÏC PRIGENT → LE JOUR D'AVANT-  
ISABEL MARANT

MARIE RUCKI, directrice du studio Berçot

« Ne faites pas porter aux autres ce que vous ne porteriez pas vous-même. »

Citée par Isabelle Marant dans *Le jour d'avant*.

*Le jour d'avant-Isabel Marant*

Producteurs : ARTE Geie, Story Box Press

Durée : 52 min

Sortie : 2 mars 2012

<http://boutique.arte.tv/...>

BADGE, 2017 → POP → ATELIER BIJOU



## SCHMÜCKEN

« Vb. '(ver)zieren, schönmachen'. Ahd. *fīrsmücken* 'zerquetschen' (Hs. um 1300), mhd. *smücken*, *smucken* 'in etw. eng Um-schließendes drücken, zusammenziehen, an sich drücken', refl. 'sich zusammenziehen, ducken', trans. 'kleiden', mnd. *smücken* gehört als ablautende Intensivbildung mit Geminat zu dem unter *schmiegen* (s. d.) behandelten Verb. Die heutige Bedeutung entwickelt sich aus Wen-

dungen wie spätmhd. *sich in ein kleit smücken* 'sich hineinschmiegen, es anziehen', das *kleit smücken* 'anschmiegen' (an den Körper), dann (entsprechend *eine mit den armen smücken* 'drücken, umarmen') *jmdn. mit einem Kleid schmücken* 'schön anziehen', endlich *ein Kleid* oder *jmdn. schmücken* 'ausstatten, verzieren, schönmachen'. *schmücken* in der Bedeutung 'zieren' wird durch Luther verbreitet. Den obd. Mundarten ist diese Bedeutung zunächst fremd; sie bewahren vielmehr (abweichend von der Literatursprache) *schmücken* im alten Sinne von 'drücken, schmiegen' (vgl. im 16. Jh. noch *schmuckten und truckten einander, sich schmucken und ducken*). – SCHMUCK Adj. 'hübsch, nett anzusehen' (16. Jh.), nach mnd. *smuk* 'geschmeidig, biegsam, schön, zierlich'. SCHMUCK m. 'Verzierung, Geschmeide' (16. Jh.), mnd. *smuk*, eigentl. 'dem Körper sich Anschmiegendes', daher zuerst von prächtiger, wertvoller Kleidung, älter *gesmuc* (15. Jh.). Verwandt sind ahd. *smocko* 'Untergewand' (um 1000), aengl. *smoc*, engl. *smock* 'Frauenhemd, Kittel, Kleid' sowie mhd. *smuc* mit der Bedeutung 'das Anschmiegen, die Umarmung'.

## SCHMUCK

mask., -s/-es, -e, fast nie im Plural

**1. kleine, kostbare Gegenstände, meist aus edlem Metall, die besonders von weiblichen Personen zur Verschönerung sichtbar am Körper getragen werden**

*wertvoller, kostbarer, echter, herrlicher, alter, goldener, modischer, billiger, kitschiger Schmuck*

*Schmuck besitzen, tragen*

*Schmuck anlegen*

*sich mit Schmuck behängen*

### Schmuckstück

*sie trug einen kostbaren Schmuck am Hals*

**2 etw., das einer Sache, jmdm. als Zierde, Verschönerung dient**

*der Schmuck des Zimmers war ein kostbares Ölgemälde diese Blenden sind der unaufdringliche Schmuck des Kleides der Garten prangt im Schmuck des Frühlings, der Blumen, Blüten die Stadt prangte im Schmuck von Lichtern und Girlanden figürlicher, gärtnerischer Schmuck Der Obermeister der Gastwirteinnung erhebt sich im Schmuck seiner weißen Haare – Fallada Bauern 271*

Dazu

- Altarschmuck, Bartschmuck, Bernstein-schmuck, Bilderschmuck, Blumenschmuck, Blätterschmuck, Blütenschmuck, Brautschmuck, Brillantschmuck (→ **voir JOAILLERIE**), Christbaumschmuck, Fahnen-schmuck, Familienschmuck, Federschmuck Fensterschmuck, Festschmuck Glasschmuck Goldschmuck, Haarschmuck, Halsschmuck (→ **voir CHÂÎNE, COLLIER, kette**), Hauptschmuck, Hochzeitsschmuck, Juwelenschmuck(→ **voir JOAILLERIE**), Kopfschmuck, Laubschmuck, Modeschmuck, Nasenschmuck, Ohrenschmuck → **voir BOUCLE D'OREILLE**), Platinschmuck, Raumschmuck, Strass-Schmuck, Tafelschmuck, Tischschmuck, Wandschmuck

- Schmuckgegenstand, Schmuckkasten, Schmucknadel, Schmucksache, Schmuckstein, Schmuckstück, Schmuckware, schmucklos. »

DWDS-Wörterbuch Version: 0.4.23

## SCHMUCK

Im antiken Mythos ist Schmuck ein wichtiges Attribut zur Steigerung der Schönheit und Attraktivität für die Liebesgöttin Aphrodite/Venus.

## SCHMUCK → GESCHMEIDE

« Geschmeide gilt allgemein als Hinweis auf Reichtum der auf die Eitelkeit der Welt. In letzterem Sinn ist es ein wichtiges Vanitas-Symbol und Zeichen für die Vergänglichkeit des Irdischen. Schmuck gehört zu den Attributen des Lasters superbia 'Hochmut'. auch die hl. Maria Magdalena ist vor ihrer Bekehrung meist durch reichen Schmuck gekennzeichnet. »

LDSUA, p.375

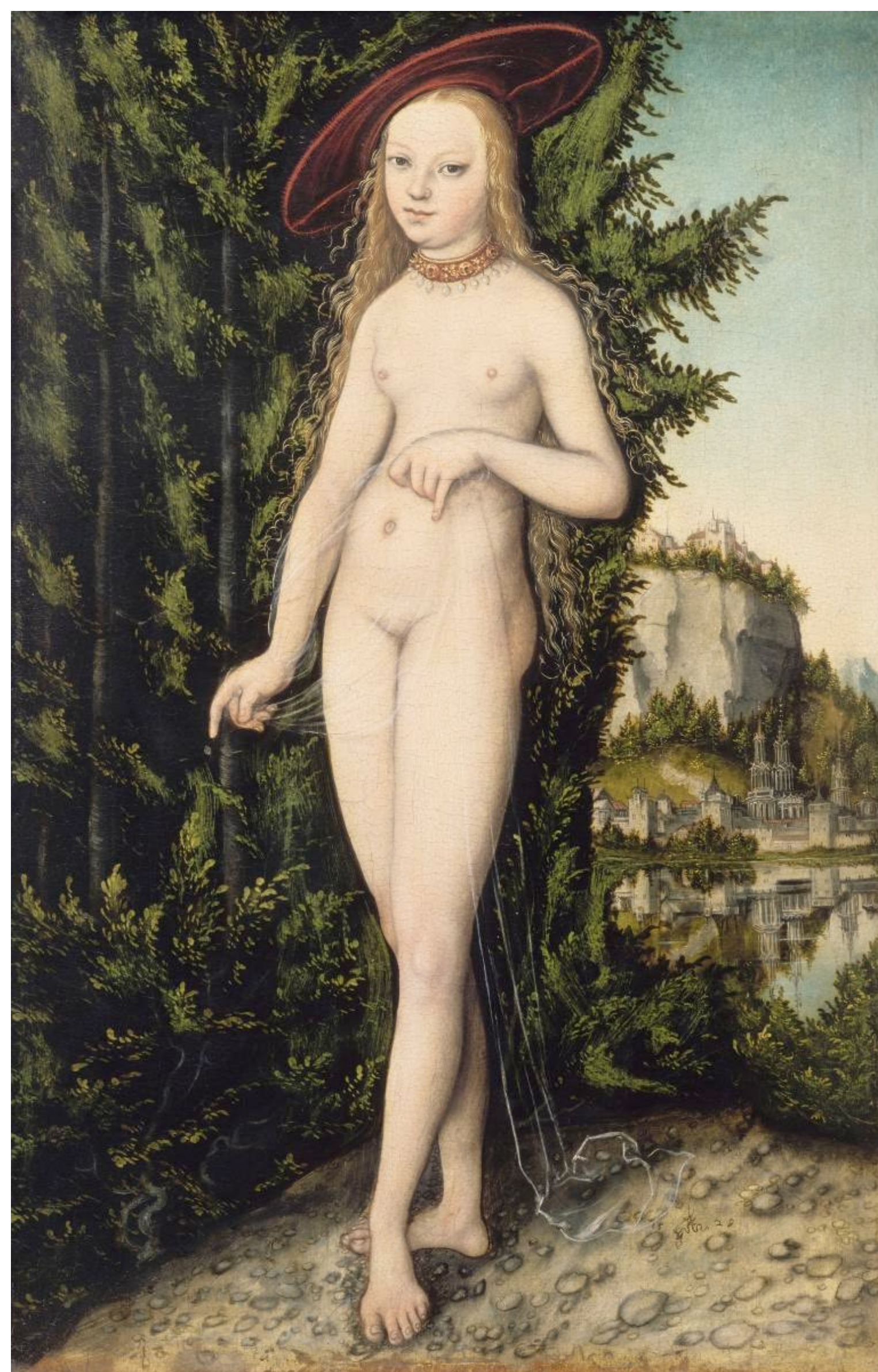
## Geschmeide

<https://www.dwds.de/wb/Geschmeide>

## À VOIR

• **Monika Brugger, Schmuck, installation**

## LUCAS CRANACH L'ANCIEN → VÉNUS DEBOUT DANS UN PAYSAGE, 1529



Lucas Cranach l'Ancien  
*Vénus debout dans un paysage*, 1529  
 h. 38 cm, l. 25 cm  
 Musée du Louvre

Dotées de chapeaux et de bijoux, les beautés de Cranach apparaissent comme une mise en garde contre la concupiscence. OU une femme n'est pas imaginable autrement qu'ornée.

*SCHMUCK MUSS GETRAGEN  
WERDEN → LE BIJOU DOIT ÊTRE  
PORTÉ → SCHMUCKDENKEN VII -  
IDENTITÄT & VERANTWORTUNG DER  
ANGEWANDTEN KUNST → IDAR-  
OBERSTEIN, 2011*

« Seit 2005 wird in jedem Frühling an dieser Stelle einmal über Schmuck philosophiert. Anlass ist das alljährlich Symposium „Schmuckdenken“, das für jeweils zwei Tage Schmuckmacher/-künstler, Studierende und Wissenschaftler diverser Fakultäten aus aller Herren Länder in Idar-Oberstein zusammenführt. Was ist das, Schmuck? Warum schmücken sich Menschen seit Anbeginn aller Kultur? Welche Bedeutung haben Ringe, Ketten, Broschen für Individuen, Gruppen, ganze Gesellschaften? Im siebten Jahr setzte sich die vom örtlichen Fachhochschulbereich für Schmuck- und Edelsteingestaltung und der Stadt ausgerichtete Tagungsreihe „unterwegs zu einer Theorie des Schmucks“ mit solchen Fragen auseinander.

Dass es im Gegensatz zu allen übrigen Bereichen der Kultur für den Schmuck eine systematische Theorie nicht gibt, wurde seit dem ersten Symposium immer wieder festgestellt. Um diesem Manko Abhilfe zu schaffen, wurden in den Vorjahren zahlreiche Aspekte des Phänomens Schmuck in Vorträgen und Diskussionen unter historischen, ethnologischen, philosophischen, soziologischen und künstlerischen Gesichtspunkten beleuchtet. Willi Lindemann, Tagungsleiter vom ersten Jahr an, bezeichnete das jetzt als „Grundlagenforschung“. Zugleich sprach er der

2011er Zusammenkunft in dieser Woche die Aufgabe zu, ein erstes Resumée aus den bisherigen Anstrengungen zu ziehen.

Die Schlussfolgerungen, die er und Fachbereichs-leiter Theo Smeets dabei in ihren Eckreferaten ausführten, könnten durchaus geeignet sein, Teile der internationalen Schmuckszene in helle Aufregung zu versetzen. Denn beide stellten eine Entwicklung unter kritischen Vorbehalt, die vor allem in der Schmuckavantgarde des späten 20. Jahrhunderts zu dem Selbstverständnis führte: Der sogenannte „Autorenschmuck“ versteht sich in erster Linie als Kunst; ob Menschen ihn tragen können oder wollen, wird als nachrangig oder gar völlig belanglos betrachtet.

Praktische Folge ist in dieser Denkrichtung die Verwandlung von Schmuck in Kunstobjekte, die gar nicht mehr darauf abzielen, einen Träger zu schmücken. Sie wollen als Kunstwerke mit eigenständigen Botschaften verstanden sein. Weshalb viele Arbeiten der Kategorie Autorenschmuck, so Lindemann, primär zum Objekt für private oder öffentliche Sammlungen geworden sind, in Vitrinen der Museen landen oder ein Dasein als Abbildung in Katalogen und Künstlermonographien führen. Mehr noch: Laut Smeets betrachtet mancher moderne Schmuckgestalter die Aufnahme seiner Arbeiten ins Kunstmuseum quasi als Ritterschlag. Eine fragwürdige Ehre, wie er findet. Denn im Museum kann man den Schmuck nicht mehr anfassen, ihn nicht ausprobieren, nicht anlegen.

Kurzum: In der Vitrine verliert der Schmuck die Verbindung zum menschlichen Körper und damit seine Bedeutung als individuelles Ausdrucks- und soziales Kommunikationsmittel. Genau diese Funktion aber zeichnete

Schmuck auf vielfältige Weise durch die gesamte Menschheitsgeschichte hindurch aus. Das wurde seit 2005 in zahlreichen Symposiumsbeiträgen erhellt. Schmuck als am Körper getragenes Symbol der Zugehörigkeit zu Sippe, Stamm, Zunft, Religionsgemeinschaft. Als Amulett mit Zauber- und Schutzwirkung. Als Zeichen für sozialen Status oder Wohlstand. Schmuck als äußerer Ausdruck einer inneren Haltung oder eben als Versuch, gut auszusehen respektive von anderen so gesehen zu werden, wie man gerne gesehen würde ...

In jedem dieser Fälle offenbart Schmuck Wesenszüge, die weit über seine äußere Form hinausweisen. Schmuck ist selten nur mehr oder weniger „schön“. Vielmehr gehört es zu seinen speziellen Eigenarten, dass sich erst in der Verbindung zwischen Schmuckstück und Identität seines Trägers soziale und ideelle Dimensionen manifestieren. Beim Autorenschmuck indes geht diese Verbindung oft verloren. Damit aber hört Schmuck auf, Schmuck zu sein. Der zeitgenössische Autorenschmuck steckt also in einem Dilemma, wenn er davon absieht, dass Schmuck getragen werden soll.

Dieser Gedanke schwebte als grundlegende Fragestellung auch nach der Identität, nach dem Selbstverständnis der heute aktiven oder derzeit in Ausbildung befindlichen Schmuckgestalter über dem 2011er „Schmuckdenken“-Symposium in Idar-Oberstein. Dass hier nach sieben Jahren nun vorgeschlagen wird, die Schmuck-Avantgarde möge sich auf die urwüchsige Beziehung zwischen Schmuck und Träger besinnen, kommt für manchen ziemlich überraschend. Denn in den Vorjahren war nicht zuletzt das Ringen des Schmuckschaffens um Anerkennung als vollwertige, eigenständige und autonome Kunst ein gewichtiger Aspekt der Diskussionen.

Lindemann, Smeets und andere insistieren nun aber keineswegs auf eine Rolle rückwärts hin zum bloß als Kunsthandwerk verstandenen Schmuckschaffen. Sie formulieren eine neue Perspektive: Anspruchsvolle Schmuckgestaltung als angewandte Kunst im Beziehungsgeflecht zwischen künstlerischem Gestalter, kunstsinnigem Träger und kunstvollem Schmuckstück. »

Andreas Pecht

<http://www.hochschule-trier.de/index.php?id=6088>

## STREETJEWELLERY → LIBÉRATION → DATE ?



### À LIRE

- Monika Brugger, *POP, atelier bijou – jewellery, écrit poétique*

## BIBLIOGRAPHIE

- Marjan Boot, Lex Reitsma, *De show van Gijs+Emmy, the Gijs+Emmy Spectacle, Mode- en sieraadontwerpen/ Fashion and Jewellery Design 1967-1972*, book + film, Amsterdam, Dutch Design Story, naio1o uitgevers/publishers, 2013
- Stefan Hirsch « Vorwort », in *Ohne Schmuck keine Heimat*, Klosters Benediktbeuern, Heimatpfleger des Bezirks Oberbayern
- Gottfried Semper, *Über die Formelle Gesetzmässigkeit des Schmucks und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*, Monatsschrift des wissenschaftlichen Vereins in Zürich Heft 3, Akademische Vorträge 1, Zürich, Meyer & Zeller, 1856
- Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde: Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst* <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/>.
- Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture. Écrits, 1834-1869*, Marseille, Parenthèses, 2007
- Georg Simmel, *La Parure et autres essais*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1998
- Michel Thevoz, *Le Corps peint*, Paris, Skira, 1984.



**POP** comme la musique des idées et des outils. **POP** pour petit objet portable, connu sous le nom de **BIJOU** par ailleurs. **POP** prêt à porter et parfois à prêter. **P** comme particulier, personnel et pertinent. **P** mais pas des pataquès. **P** comme parfait, même plus-que-parfait. **P** pour précieux, mais pas pécunier. **P** surtout pas passe-partout. **P** comme passionné. **P** pour pluriel et polysémique, mais pas pompeux. **P** comme pointu et poinçonné. **OP** objet populaire, mais pas toujours profane. **OP** objet de pouvoir, objet de prestance, objet de promesse. **OP** pour un objet poétique, parfois drôle, parfois sensible et au besoin politique. **OP** n'est pas une salle d'opération, mais un atelier de recherche sur les **ORNEMENTS**. **POP** as a pool position. **POP** un atelier entre art et design. **POP** le lieu de « fabrication » d'une pensée articulée autour de l'évolution complexe de l'**ORNEMENT CORPOREL**. **O** pour l'objet pensé et créé par les étudiant-e-s de l'ENSA. **O** pour onomatopée. **O** pour un bruit. **P** pour parure et panoplie, pansement des imperfections et **P** pour des pacotilles. **P** = parade. **P** comme pendentif, paire de boucles d'oreilles. **P** pour perle, pierre, platine et porcelaine. **P** un parcours, une parodie. **P** pour une parole silencieuse. **P** être partisan-e. **P\*** comme **BIJOU**. **P\*** pour **BIJOU**, véritable domaine artistique dont le territoire d'exposition est l'humain dans l'espace social. **P** peut être en plastique mais d'un-e plasticien-ne. **O** pour un objet relationnel. **POP** pour **BIJOU**, un objet qui interroge et qui fait toujours et encore tchatcher. **POP** is the question: when - where - why? \*\***POP** n'est pas un polluant organique persistant ni un jeu vidéo, il peut être le Point of Presence, interface entre deux entités de télécommunication, mais **POP** est un lieu physique où l'étudiant-e approfondit ses recherches plastiques et théoriques, développe, met en forme et affirme ses visions personnelles autour du **BIJOU** et de l'**ORNEMENT CORPOREL**.

\* à lire avec l'accent de MKB

\*\* merci à William Shakespeare et à Onno Boekhoudt

Texte écrit à l'occasion de l'inauguration de **POPATELIER BIJOU** le 6 janvier 2016 à l'Ensa Limoges

Police **ZIGZAG** de **POPATELIER BIJOU** par Benoit Bodhuin

Police **Weimar** par Atelier Formes Vives, kit graphique de l'Ensa Limoges

Graphisme : Nicolas Gautron

## SIGNE

### → NOTICE ÉTYMOLOGIQUE

« Ce mot vient du latin *signum* “marque, signe, empreinte” [...]

■ La famille latine a donné des mots désignant ce qui sert de signe, de marque, d'indication : *signal* [...]

■ L'anglais doit au français *sign* et *to signify*, *seal* “sceau” (XIII<sup>e</sup> s.), [...], *to design* “concevoir, dessiner” (XIV<sup>e</sup> s., que l'on retrouve en français dans *design* et *designer*), [...]. L'allemand a emprunté *Signal* (XVII<sup>e</sup> s.) ; [...]

→ Mots de cette famille :

**assignat, assignation, assigner, consignataire, consignation, consigne, consigner, design, désignation, designer, désigner, dessin, dessin, dessiner, écarlate, enseignant, 1. enseigne, 2. enseigne, enseignement, enseigner, 1. insigne, 2. insigne, renseignement, renseigner, résignation, résigner, scarlatine, sceau, sceller, seing, sigillaire, sigillé, signal, signaler, signalétique, signaler, signature, signe, signer, signet, signifier, soussigné, tocsin.** »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

## SYMBOLE

« I.

A. – RELIG. CATH. Ensemble de formules résumant la foi chrétienne [...]

B. – ANTIQUITÉ

1. Signe, objet matériel ou formule, servant de marque de reconnaissance entre initiés. On ne peut mieux restituer à son origine le symbole (...) dont il convient de faire ici le rapprochement (...) avec ce qui désignait chez les Grecs les paroles auxquelles les initiés aux mystères de Cérès, de Cybèle, de Mithra se recon-

naissaient (Lafon 1963). À l'origine, en son étymologie, le symbole est un objet coupé en deux dont les parties réunies à la suite d'une quête permettent aux détenteurs de se reconnaître (Religions 1984). [...]

II.

A. – 1. Objet sensible, fait ou élément naturel évoquant, dans un groupe humain donné, par une correspondance analogique, formelle, naturelle ou culturelle, quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir. [...]

4. LING. [Dans la terminol. de F. de Saussure, p. oppos. au signe de nature arbitraire] *Signe dont le signifiant a un lien naturel avec le signifié. Le symbole a pour caractère de n'être jamais tout à fait arbitraire ; il n'est pas vide, il y a un rudiment de lien naturel entre le signifiant et le signifié. Le symbole de la justice, la balance, ne pourrait pas être remplacé par n'importe quoi, un char, par exemple (SAUSS. 1916, p. 101).*

5. SÉMIOT. [Dans la terminol. de Ch. S. Peirce] *Signe dont la relation à l'objet est conventionnelle (p. oppos. à l'icône dont la relation est analogique et à l'indice dont la relation est causale). Le symbole appartient à la trichotomie icône, indice, symbole (...). Il est général et identifie des classes (définies en compréhension). Le lien qui l'unit à l'objet est conventionnel (ni similarité, ni contiguïté) et il perdrait son statut de signe s'il n'avait pas d'interprétant (REY Sémiot. 1979).* »

## SYMBOLIQUE

« I. – Adjectif

A. – [Corresp. à *symbole* I A] Qui se rapporte aux formulaires de la foi chrétienne. [...]

– PSYCHOL. *Fonction symbolique.* Capacité, propre à l'homme d'utiliser des signes, des symboles. Synon. *fonction sémiotique* (v. ce mot II B 3). [...]

– PSYCHANAL. Ensemble des symboles produits par l'inconscient. *On trouve le mot symbolique sous sa forme substantive chez Freud : dans L'interprétation du rêve (Die Traumdeutung, 1900) par exemple, il parle de la symbolique (die Symbolik) entendant par là l'ensemble des symboles à signification constante qui peuvent être retrouvés dans diverses productions de l'inconscient (LAPL.-PONT. 1967). [...]*

2. PSYCHANAL. [Dans la terminol. de Lacan] Ensemble des phénomènes relevant de la psychanalyse en tant qu'ils sont structurés comme un langage, et formant l'un des trois registres de l'ordre de l'inconscient (le symbolique, le réel et l'imaginaire). *Entre la symbolique freudienne et la symbolique de Lacan, il y a une différence manifeste : Freud met l'accent sur le rapport unissant (...) le symbole à ce qu'il représente, alors que pour Lacan, c'est la structure du système symbolique qui est première ; la liaison avec le symbolisé (...) étant seconde et imprégnée d'imaginaire (LAPL.-PONT. 1967). »*

<http://www.cnrtl.fr/definition/symbolique>

## AMULETTES → TALISMANS → OBJETS PROPHYLACTIQUES → EX-VOTO

« Certains objets, en tant qu'AMULETTES, ont pour fonction de préserver l'individu qui les utilise de certains malheurs (maladies, mort, fausses couches, perte d'êtres chers, etc.). Plusieurs amulettes, éloignant chacune une calamité différente, peuvent être portées ensemble. Les Égyptiens dynastiques leur accordaient une grande importance ; des colliers entiers composés de différentes amulettes étaient censés protéger leurs possesseurs tout au long de leur vie terrestre et même dans l'au-delà (Dubin 1987). L'utilisation de perles en forme d'œil pour se protéger du "mauvais œil" et éloigner toutes sortes de désastres est bien connue dans la région méditerranéenne (Dundes 1981).

Quand ils répondent à cette seule fonction, les objets corporels servant d'amulette ne sont pas nécessairement portés ostensiblement et peuvent être cachés sous les vêtements ou se retrouver mêlés discrètement à l'intérieur de colliers ayant une autre fonction.

Les TALISMANS ne servent pas d'armes contre les puissances du mal, mais plutôt d'instruments pour s'attirer la prospérité. Les Inuits utilisaient comme tels de petits poissons, phoques et baleines façonnés en ivoire pour faciliter la capture des espèces qu'ils représentaient. De nombreux talismans de fertilité se retrouvent dans les sociétés africaines. Ainsi, chez les Kwa-Zulu d'Afrique du Sud, des poupées ornées de perles sont données aux filles à leur première menstruation pour augmenter leurs capacités reproductrices (Preston-Whyte 1994). Plus près de nous, au Vieux-Port de Marseille, on peut acheter chez les poissonniers l'"œil de sainte Lucie", un opercule de turbot, qui, selon la tradition, serait un puissant porte-bonheur.

Lorsque les amulettes n'ont pas pu préserver leur porteur d'une maladie, celui-ci peut encore avoir recours à des OBJETS PROPHYLACTIQUES qui sont censés le guérir. En soi leur port n'amène naturellement pas la guérison, mais la croyance en leur pouvoir peut avoir des effets bénéfiques sur le porteur. Cette fonction est documentée depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, en passant par le Moyen Âge, et a fait l'objet de nombreuses études ethnographiques (nous n'en citerons que quelques-unes à titre d'exemple). Au Népal, chaque élément composant ces colliers guérisseurs a une propriété de guérison particulière. En Inde, on attribue des vertus prophylactiques à l'or, symbole du soleil et du Gange, et l'ambre est dit guérir la jaunisse (Dubin 1987). Le lapidarium, genre lit-

téraire qui traite de la symbolique et des vertus prophylactiques des pierres et minéraux, connaît un grand succès au Moyen Âge, comme en témoignent les traités d'Isidore de Séville (620), Marbode, évêque de Rennes au XI<sup>e</sup> siècle, et Albert le Grand (Zanola 2002). À certains égards, jusqu'à aujourd'hui, le "pouvoir des pierres" est resté inscrit dans une certaine "culture européenne" ».

Marian Vanhaeren et Francesco d'Errico, « L'émergence du corps paré. Objets corporels paléolithiques », *Civilisations, revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines*, n° 59-2, *Les Apparences de l'homme*, ouvr. coord. par Gil Bartholeyns, 2011.

<http://civilisations.revues.org/2589>

GÄNSEBLÜMCHEN → MASSLIEBCHEN  
→ PÂQUERETTE → BELLIS PERENNIS

Im antiken Mythos ist die Blume Aphrodite/Venus zugeordnet aber auch ein allgemeines Frühlingsymbol. Ähnlich wie die Margerite dient sie auch dem Liebesorakel. Später gilt sie als Marienpflanze, die auch auf das ewige Leben und die Erlösung hinweist; sie kann vereinzelt aber auch als Tränen und Blutstropfen bedeuteten und so weiblichen Märtyrerinnen zugeordnet sein (Meister Francke, *Kalvarienberg-Fragmente*, vom *Thomasaltar der Englandfahrer*, 1424 Hamburg Kunsthalle)

#### À VOIR

- Monika Brugger, *Jeuje*, installation

#### À LIRE

- Monika Brugger, *Le bijou, langage muet entre soi et les autres (chap. 2)*, texte d'étude et de recherche

#### BIBLIOGRAPHIE

- Michel Cazenave (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, La Pochothèque, 1996
- Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1993
- Bruno Decharneux et Luc Nefontaine, *Le Symbole*, Paris, PUF, coll. « Que sais je », 1998
- C. G. Jung, *L'Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1992
- Hildegard Kretschmer, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart, Reclam Sachbuch, durchgesehene und aktualisierte Ausgabe, 2011
- Ami Ronnenberg, *Le Livre des symboles. Réflexions sur des images archétypales*, Cologne, Taschen, 2011
- Ulysses Grant Dietz, « Why Pearls? », *One on One*, n° 19, Art Jewelry Forum. <https://artjewelryforum.org/why-pearls>

# Monika Brugger

## LE BIJOU, LANGAGE MUET ENTRE SOI ET LES AUTRES

Texte d'étude et de recherche, dans *Le Bijou, interface entre intime et public*, chap. 2, maîtrise d'arts appliqués, sous la direction de Pierre-Damien Huyghe, UFR des Arts plastiques et Sciences de l'art, Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne, 2004-2005.

*Dès qu'un groupe humain ne se reproduit plus seulement à travers sa mémoire biologique, inscrite dans ses gènes, il [construit et] dispose une mémoire « culturelle » externe, inscrite dans le style de ses objets.*

Alain Schnapp

Le bijou, objet façonné par l'homme, exprime la cohérence propre à chaque groupe humain et à ce qui le distingue des autres. Il est une mémoire culturelle externe aux hommes, comme l'a précisé Alain Schnapp plus généralement au sujet des objets et des œuvres d'art. La fabrication de bijoux suppose celle d'un outillage, ce « moyen polyvalent et distinct du corps humain, [lequel présuppose] un développement intellectuel qui se caractérise autant par la faculté d'imaginer, de symboliser, de rêver, d'halluciner, de délirer, que de raisonner, de fabriquer, de dominer ».

La parure ne peut s'envisager indépendamment de l'évolution des techniques et des arts. Ainsi, les bijoux deviennent des témoins privilégiés de l'activité humaine : ils nous parlent de l'apparition de nouveaux matériaux, de nouveaux systèmes de fabrication, des différents modes d'échange, de la stratification sociale dans laquelle ils prennent place, du commerce, des systèmes de valeur, des goûts et des modes, de la sensibilité esthétique.

Pour son porteur, le bijou exprime à la fois richesse, statut social, vie affective, et diffuse, parfois à son insu, croyances spirituelles et valeurs symboliques. Le bijou, expression culturelle et objet d'échange, possède un langage muet. Outre son esthétique apparente et sa valeur marchande, il est un objet aux fonctions multiples, à l'aspect psychologique complexe, et concentre en lui-

même toute l'ambiguïté et la complexité des rapports humains, ce que nous allons voir avec l'essai *Psychologie de la parure*, de Georg Simmel.

## Le bijou, une interface entre soi et les autres

*On se pare pour soi et cela se peut seulement lorsqu'on se pare pour autrui.*

Georg Simmel

Avec l'apparition d'autres objets plus sophistiqués, et surtout plus avant-gardistes – comme le téléphone portable – et l'importance des marques et des voitures, mais aussi des activités de loisir qui montrent l'homme sous l'angle de sa réussite ou de son importance dans l'arène du jeu social, nous pourrions penser que le bijou est devenu, dans nos sociétés modernes, un objet moins attirant et évincé par la high-tech ou la chirurgie esthétique. Mais, si nous ouvrons les magazines et les journaux, nous nous apercevons que le bijou tient toujours une place importante dans les désirs de l'être humain, et pas seulement dans ceux évoqués par la publicité.

Nous parlons du désir, dans lequel, comme l'explique Georg Simmel, existe une part de générosité : celle de procurer du plaisir à l'autre, accompagnée du souhait d'un retour sous forme de reconnaissance et de considération. Et l'on souhaite que ce « plaisir qu'on procure » soit mis, en tant que valeur, au crédit de notre personnalité.

La parure, nous apprend Georg Simmel, est l'objet par excellence des ambiguïtés humaines. Parce que dans le phénomène de la parure « se trouvent entrelacées des tendances contradictoires, qui composent toute relation entre individus ». Les contradictions et les tendances diverses se révèlent dès qu'il y a mise en forme esthétique.

« Dans cette arène où s'affrontent en tout homme l'être-pour-soi et l'être-pour-les-autres, la forme esthétique qu'est la parure représente un point où ces deux tendances opposées entrent dans une relation d'interdépendance, chacune étant tantôt fin, tantôt moyen. »

La parure donne à l'être humain ce rayonnement qui prouve qu'il ne veut pas s'en tenir à ses limites géomorphologiques, mais doit inventer un ensemble d'objets complexes pour accroître et élargir l'effet de sa personnalité.

« On peut parler d'une radioactivité de l'être humain : autour de chacun il y a pour ainsi dire une plus ou moins grande sphère de valeurs rayonnant à partir de lui dans laquelle toute autre personne, qui a affaire avec lui, s'immerge – une sphère en laquelle des éléments physiques et spirituels s'entremêlent de manière inextricable. »

Nous avons déjà évoqué l'idée de l'inutile ou du superflu au sujet de la parure, et il faut constater que c'est cette superfluité même qui lui permet de rayonner. « Le superflu dé-borde », c'est-à-dire qu'il s'éloigne en s'écoulant de son point de départ mais, cependant, comme il lui reste attaché, il s'instaure autour du cercle plus vaste qui est par essence illimité.

Nous parlons du bijou, « objet ouvragé, précieux par la matière ou par le travail », d'un objet qui n'est plus lié à un individu et que chacun peut porter, objet interchangeable, synthèse parfaite de l'avoir – on peut se poser la question de l'importance de cette signification attribuée à la parure du fait de la banalisation moderne des bijoux – et de l'être des sujets. Il est néanmoins important de noter que la possession d'objets, quelle que soit leur valeur intrinsèque, est une extension de la personnalité. Dire « ma propriété est ce qui obéit à ma volonté, c'est-à-dire à ce dans quoi mon moi s'exprime et se réalise extérieurement » est toujours valable. L'effet produit par les objets touchant le corps, ou par le corps lui-même puisque, en l'occurrence, il est notre propriété la plus absolue (c'est là l'un des constats les plus importants pour comprendre les modifications corporelles contemporaines), est bien sûr plus immédiat et, d'une certaine manière, plus complet et complexe. C'est donc « avec le corps paré [que] nous possédons davantage : nous sommes pour ainsi dire maîtres de quelque chose de plus vaste, de plus majestueux lorsque nous disposons d'un corps paré ».

Le phénomène de la parure est une combinaison des diverses motivations qui se présentent à la fois sous leur aspect interne et externe et permettent de comprendre le sens. « Car ce sens est de mettre en valeur la personnalité, de mettre en relief ce qu'elle a d'excellent de quelque manière que ce soit, mais non par quelque chose qui contraint l'autre de l'extérieur, seulement par le plaisir qui est suscité en lui et qui par là même contient quelque élément de libre volonté ».

La parure a créé dans ses formes esthétiques une synthèse qui lui est particulière. Elle réunit et rend visibles des tendances complémentaires, antagonistes et ambiguës, « de l'âme et de la société, à savoir l'élévation que le moi connaît par le fait qu'on est là pour les autres, par le fait qu'on accentue et que l'on grandit son moi propre ».

Pour Georg Simmel, se parer induit une des combinaisons sociologiques les plus remarquables :

Cet « acte fait exclusivement pour mettre en valeur son argent et accroître l'importance n'atteint son but qu'en offrant à autrui un spectacle agréable et en prenant le détour d'une espèce de gratitude exprimée par cet autre. [...] La parure est tout bonnement l'égoïsme, dans la mesure où elle fait ressortir celui qui la porte. Elle porte et accroît son amour-propre au détriment des autres (car la même parure pour tous ne parerait pas l'individu). Elle est

en même temps l'altruisme, qui donne justement à ces autres le plaisir qu'il procure – tandis que le possesseur lui-même ne peut en jouir que dans l'instant où il se regarde dans le miroir – et c'est d'abord le reflet de ce don qui confère à la parure sa valeur ».

Il est donc important de former une unité reconnaissable par les autres, dont le porteur tire sa valeur, dans l'« association organique du personnel et du général, du centre et de la périphérie ». Et, pour réussir cette unité, le bijou doit, selon Georg Simmel, contenir quelque chose « de général, qui fait entrer les contenus de l'existence et de l'activité d'un seul individu dans une forme partagée par beaucoup et accessible à beaucoup ». Le bijou, comme tous les objets issus des arts décoratifs, qui ont « une vocation utilitaire [et s'adressent] à une multitude de gens, [réclament] une configuration générale, typique ; dans ces objets ne doit pas seulement s'exprimer une âme fondée sur son caractère unique, mais une manière de penser et un état d'esprit larges, attentifs à l'histoire ou à la société, qui rendent possible leur inscription dans les façons de vivre d'un très grand nombre d'individus ».

Il est inconcevable de penser qu'un bijou peut être une œuvre d'art individuelle si nous poursuivons dans la pensée de Georg Simmel. Pour lui, il ne peut pas être « essence individuelle » parce qu'il doit servir l'individu et sa fonction est toujours de parer un individu. Au contraire de l'œuvre d'art, « qui n'est absolument pas incorporée à une autre vie, mais qui est un monde se suffisant à lui-même », le bijou est sur le corps et entoure l'individu comme des sphères concentriques de plus en plus larges, à la fois centripètes et centrifuges. Nous verrons dans le chapitre 3 que l'une des caractéristiques du bijou contemporain est de revendiquer le bijou comme une expression artistique et individuelle ; aussi il nous semble important de livrer les réflexions de base de la pensée de Georg Simmel pour comprendre la revendication des orfèvres contemporains.

Le bijou est donc un objet qui joue entre le moi et les autres. Entre distance et connivence, il joue avec la façon de s'intégrer au groupe et de se distinguer. Il permet la rencontre avec le moi, qui ne peut avoir lieu que par le détour du regard d'autrui, ce qui implique également de s'en remettre à l'autre pour prendre forme. La parure offre donc une possibilité de préserver la globalité de sa personnalité, de l'être-pour-soi et l'être-pour-autrui, dans le monde moderne où le partage du travail et les rapports humains se dépersonnalisent et se rationalisent, où l'homme est comme éloigné de lui-même parce qu'il s'éloigne aussi des autres.

Nous avons parlé du bijou presque comme d'un objet abstrait, mais le bijou est fait de matériaux et se présente sous des formes inspirées par la flore ou



la faune, il reprend les symboles utilisés par les autres disciplines artistiques, pour une communication muette mais efficace.

Le bijou est un nom générique sous lequel sont regroupés des objets tels que la bague, le bracelet, la boucle d'oreille, le collier, la parure de tête et la fibule et la broche, des bijoux qui se situent sur les articulations et les extrémités du corps, sauf pour la broche, qui est fixée sur le vêtement à droite ou au centre ; des pièces ayant des fonctions et faisant appel au symbolique.

Ces différents territoires investis par le bijou sont sans aucun doute inséparables, mais il faut comprendre que le bijou fonctionne par leur addition. Nous allons à présent donner des exemples de bijoux ayant une fonction prédominante.

## Les différents territoires investis par le bijou

*I don't wear jewels, I drive them.*

Gijs Bakker, 2002

Le bijou est, entre autres, un objet utile. Il peut aussi être un talisman ou une amulette. Il permet d'affirmer son pouvoir et son statut social, il est donné en distinction. Le bijou est un lien social fort, il permet de marquer l'amour, l'amitié et la fidélité, sur lui sont inscrits des souvenirs, sous forme d'images, de mots et parfois de matériaux. Le bijou a un lien étroit avec l'intimité du corps et est un signe extérieur du corps sexué.

Le bijou s'inspire de la faune et de la flore pour son langage symbolique et les matériaux, comme les pierres et les métaux, sont utilisés aussi bien pour leurs qualités physiques, que pour leurs valeurs symboliques – si ce n'est encore plus.

Si nous regardons les bijoux en détail, il est évident que la valeur symbolique est la plus importante, et aussi la plus difficile à déchiffrer avec le temps. Les expressions symboliques traduisent l'effort de l'homme à vouloir maîtriser un destin qui lui échappe. Le langage symbolique permet de matérialiser à la fois le désir, la crainte et l'ambition, et de les maîtriser ou de les canaliser dans une visibilité et une lisibilité communes à une culture, ou seulement au cœur d'un groupe de personnes, même géographiquement dispersées, comme c'est le cas dans nos cultures contemporaines.

## De la fonctionnalité du bijou

Nos vêtements occidentaux ont besoin d'un objet supplémentaire qui les réunisse ou les ferme, contrairement au kimono japonais, construit sur la superposition et le croisé de ses pans de tissus tenus par une large ceinture.



fig. 1 Âge de bronze  
Fibule  
Bronze

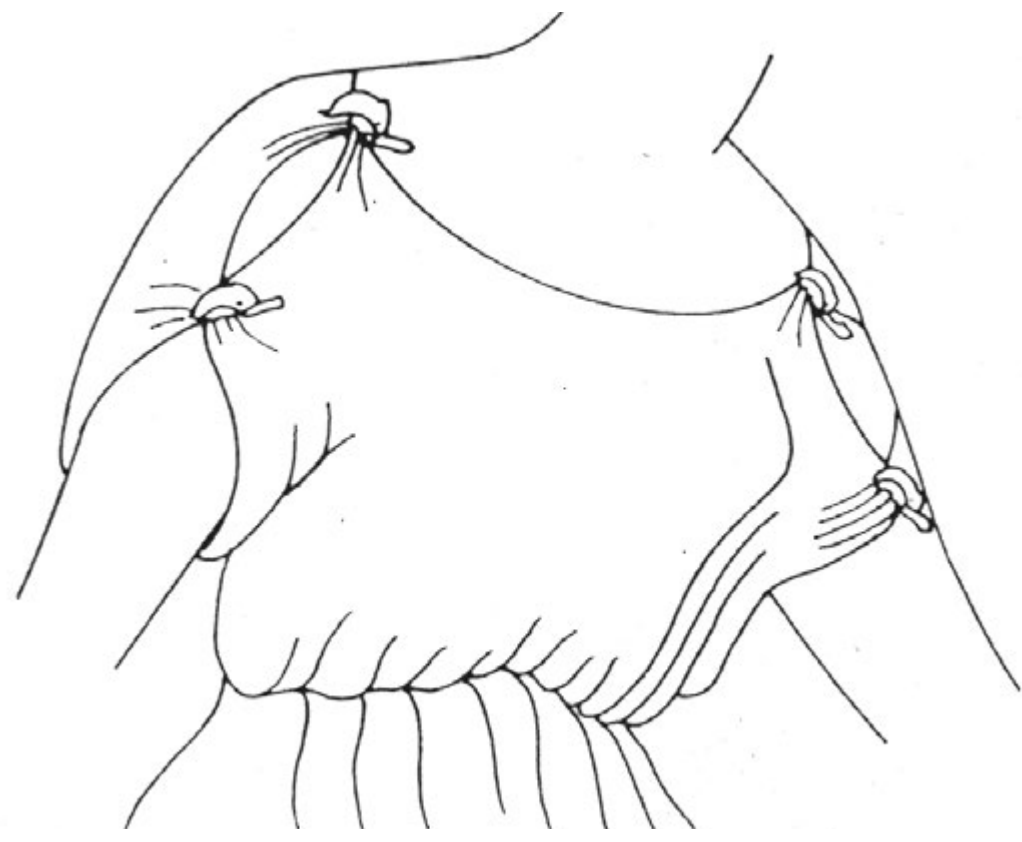


fig. 2 Art grec, époque hellénistique  
VII<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.  
1. cm  
Tarente, Italie



fig. 3 Fibule lombarde  
VI<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.  
l. 16,5 cm

Nous avons alors imaginé des épingles et des fibules (fig. 1) appelées « fermail » au Moyen Âge, mais aussi les boutons, inventés par les Grecs à l'époque hellénistique à un moment où les tissus devenaient de plus en plus fins et légers et où les fibules devenaient trop lourdes pour satisfaire tout à la fois un joli tomber du tissu et la vanité du porteur (fig. 2).

La fonction pratique des fibules s'inscrit dans le style de chaque civilisation, et les exemples les plus extravagants sont ceux des peuples « barbares » (fig. 3), peuples nomades qui transportaient sur eux leurs richesses et leur mémoire culturelle, à savoir leurs bijoux et leurs armes. Leurs fibules étaient décorées d'entrelacs, décors sophistiqués basés sur le mouvement sans fin de l'évolution et de l'involution à travers l'enchevêtrement de faits cosmiques et humains.

L'autre bijou « utilitaire » est la bague sigillaire, bague-sceau ou bague-cachet,



fig. 4 Tombes d'Ur, 2100 av. J.-C.  
Lapis-lazuli, or  
L'inscription cunéiforme est effacée sur le cylindre, comme on peut le voir sur l'empreinte

bague au chaton gravé de signes distinctifs (noms, initiales, emblèmes, armoiries, etc.).

Les premiers exemplaires ont été trouvés en Mésopotamie et sont datés du III<sup>e</sup> millénaire av. J.-C.. Ils étaient portés en collier (fig. 4). La pierre, matériau précieux disponible en quantité limitée, était utilisée seulement pour réaliser de petits objets comme les cylindres-sceaux, qui

ont joui d'une popularité extraordinaire pendant des millénaires.

Il existe une énorme quantité de cylindres, de petits rouleaux de pierre gravés dans le marbre, le calcaire ou le lapis-lazuli, qui, par pression sur l'argile molle des bouchons de jarre ou des tablettes, imprimaient les scènes dont ils étaient ornés. On peut lire leurs inscriptions cunéiformes, pour certaines assez curieuses, comme celle du médecin Our-lougal-edinna, qui dédie son ca-



fig. 5 1800 av. J.-C.  
Lapis-lazuli, feldspath,  
cornaline rouge  
l. du scarabée : 1,6 cm



fig. 6 Fin du XII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.  
Faïence bleue  
l. du chaton : 5,3 cm  
Chaton-sceau au nom de Ramsès VI  
Bague  
New Empire, XX<sup>e</sup> dynastie  
L'inscription est une invocation à Thot,  
dieu des Hiéroglyphes, et à Mâat,  
déesse de la Justice, demandant pour le  
porteur une vieillesse longue et heu-  
reuse dans les palais de Karnak  
Metropolitan Museum of Art, New  
York, Donation Edward S. Harkness en  
1926

chet au dieu de la peste, figuré debout un bras levé.

Depuis que les Égyptiens ont mis en forme la bague-sceau – c'est-à-dire changé le fil qui permettait de porter la pierre-sceau en collier ou en bracelet – en un fil d'or pour former le corps d'une bague (fig. 5, 6) puis en une bague dont le corps et la tête étaient d'un seul tenant, la forme et la fonction n'ont guère changé.

Les matériaux utilisés dans l'Égypte des pharaons sont également des supports symboliques : le bleu pour les cieux, le vert du feldspath pour la croissance de la végétation et le rouge pour le sang de la vie.

La différence entre une bague gravée et une bague-sceau est que l'image est inversée sur la bague-sceau. La bague byzantine de mariage (fig. 7), à l'image des deux époux, est une bague-sceau, et cela n'est compréhensible que si on sait que les fibules masculines étaient portées à droite<sup>1</sup>.



fig. 7 Byzance  
Bague de mariage, 500 ap.  
J.-C.  
Argent, nielle. ø 2,45 cm.

<sup>1</sup> Cela se vérifie sur les mosaïques de Ravenne

La bague-sceau est devenue le bijou d'homme par excellence. Avec la bague des marchands (fig. 8), la bague-sceau est dès le Moyen Âge, avec la signature, la marque de l'identité du propriétaire, liée à un clan, à une famille, une profession. De là l'exemple réalisé par l'artiste allemand Gerd Rothmann, qui montre parfaitement l'évolution de la société : d'un clan et d'une famille issus d'un territoire vers l'individualisation (fig. 9). Ainsi, l'unique signature pos-



fig. 8 Bague du marchand, XV<sup>e</sup> siècle  
Or  
l. 2,7 cm  
L'anneau est gravé à l'extérieur au nom de Henry Small, le chaton est gravé d'une marque de marchand complexe



fig. 9 Gerd Rothmann  
*Siegelring*, 1987  
Or, 18 cts  
1,3 x 2,2 x 2,6 cm

sible sera celle de l’empreinte digitale, la plus unique pour identifier un être humain.

Nous avons déjà fait appel à la peinture, et cette fois encore ce sont les tableaux de la Renaissance qui vont nous montrer une chaîne, qui semble davantage provenir de l’atelier contemporain d’un créateur d’aujourd’hui que d’un atelier du XVI<sup>e</sup> siècle. La Hohlspannkette (fig. 10) est faite d’or, sans aucun ajout de pierre ou d’émail, excepté un petit décor estompé ou gravé sur les bandes de métal composant les maillons de la chaîne. Ce bijou sobre était porté surtout en Allemagne par les hommes et les femmes, et servait de monnaie durant les voyages.



fig. 10 Hans Döring, Allemagne  
Dorothea Gräfin von Mansfeld, 1527

Les territoires symboliques. Le langage symbolique de la faune et de la flore, des métaux et des pierres

## La faune et la flore

Le lion est courageux, le chien est fidèle, le coq est sur ses gardes et la chouette est sage. L’homme admire les animaux, leur force et leur vitesse, il observe leur manière de vivre. Depuis l’Antiquité l’homme attribue à certains



fig. 11 Colliers en forme de serpent, articulés, XIX<sup>e</sup> siècle  
Or, émaux, rubis

animaux des valeurs symboliques, le poisson et l’agneau sont des symboles chrétiens. Le serpent (fig. 11, 12), un des plus anciens symboles utilisés dans le bijou, est un animal à l’interprétation extrêmement ambiguë et souvent contradictoire. Il est donc difficile de faire une description totale de ses symboliques. Mais prenons la plus récente, traduite par le collier en forme de serpent. Serpent qui se mord la queue, ouroboros, ou l’éternel retour sous forme de cercle. Ce sont des colliers dont le fermoir, souvent accompagné d’un cœur, est intégré à la tête du serpent qui, en se fermant, se mord la queue. Au XIX<sup>e</sup> siècle, ils étaient portés comme symboles de l’amour éternel.



fig. 12 Esther Knobel (Israël)  
*Snake*, 1986-1987  
Collier articulé  
Fer-blanc, peinture pour métaux

L’utilisation d’un autre symbole inspiré de la faune repose sur une interprétation erronée du pélican (fig. 13), oiseau aquatique qui semblait nourrir ses petits de sa propre chair et de son sang. Le pélican, à la Renaissance, était pris comme symbole du Christ et donc comme figure du sacrifice, mais aussi comme symbole de l’amour paternel. Le cœur est un rubis, taille cabochon, utilisé comme allégorie du cœur. De même, on attribue des



fig. 13  
Pendentif, 1550-1575  
Or, émaux, perles, rubis  
h. 8,8 cm

vertus protectrices et curatives au rubis.

L'utilisation de la flore est aussi ancienne que celle de la faune, et la fleur qui nous servira d'exemple est la plus petite fleur du printemps, la pâquerette. Fleur discrète, fleur qui symbolise l'innocence présente dans la peinture du Moyen Âge. La broche Art nouveau (fig. 14) nous montre une jeune fille nue tenant de respirer le parfum de cette petite fleur à l'odeur quasi inexistante. Allégorie de l'éveil du matin, lorsque la fleur se rouvre et s'épanouit, à l'image de cette jeune fille qui se découvre elle-même.

## Les matières et les matériaux

L'or, métal divin incorruptible dont l'éclat rappelle celui du soleil, est assimilé en Égypte à la chair étincelante du soleil, des dieux, et par extension à celle de Pharaon. Il constitue le gage de survie pour les morts. Des momies de qualité (fig. 15) s'engagent dans l'au-delà pourvues d'un grand nombre d'objets en or : masque recouvrant le visage, doigtiers, sandales, multiples amulettes. Les plus pauvres se contentent de substituts en peinture jaune auxquels les textes rituels confèrent l'efficacité recherchée.

La couleur jaune est aussi la couleur de l'éternité chez les chrétiens, pour qui le métal or est un des symboles de Jésus, amour divin pour les hommes.

L'or est une arme de lumière : les druides coupaient leur gui à l'aide d'une faucille en or.

Mais, comme toute chose, les symboles sont ambivalents et, si l'or pur métal est un symbole solaire, l'or monnaie est symbole de pervertissement et d'exaltation impure des désirs ; le jaune est donc également la couleur du traître.

Parmi les symboles importants pour les bijoux, on compte également les pierres, précieuses et fines, et parmi elles le diamant (fig. 16). Cette pierre précieuse a des qualités physiques exceptionnelles. Sa dureté et sa luminosité en font un des symboles majeurs de la perfection et la hissent au rang des pierres les plus enviées. L'engouement qu'elle sus-



fig. 14  
Henri Vever  
*L'Éveil*, 1900  
Pendentif  
Or, émaux, opales,  
perles, diamants  
7 x 4 cm



fig. 15  
Art égyptien  
Doigtiers funéraires



fig. 16  
Art romain  
Bague, III<sup>e</sup> siècle  
Or, diamant  
2,9 x 2,6 cm  
Collection : Hans-Ulrich Haedke

cite encore aujourd'hui peut nous dispenser de la déclinaison de tous ses pouvoirs magiques anciens et imaginaires. Il faut toutefois noter que, selon Pline l'Ancien, le diamant est le talisman universel qui rend inopérants tous les poisons, mais aussi toutes les maladies. Plongé dans le vin, il protège et préserve de la jaunisse, de la goutte et de l'apoplexie.

Dans les traditions de l'Europe occidentale, le diamant entretient l'union entre les époux, ce qui lui a valu le nom de « pierre de la réconciliation », et c'est peut-être le seul de ses pouvoirs qui pourrait encore intéresser les campagnes publicitaires.

Car si le diamant est aujourd'hui le symbole du luxe, il était dans les années 1970-1980 le symbole de l'apartheid. Il n'en demeure pas moins le monopole commercial de De Beers. Au Moyen Âge, le diamant était réservé à la Vierge, donc interdit aux femmes, jusqu'au jour où Agnès Sorel, maîtresse du roi Charles VII, brava l'interdit. Depuis, la suprématie de cette pierre et sa réussite commerciale sont incontestables.

## Un symbole du pouvoir et du statut social

Les insignes du pouvoir, couronnes et sceptres, sont pour le monde occidental issus du système royal ; les dignitaires de l'Église se parent d'anneaux, le pape comme les évêques.

Le statut social se met en scène grâce à des bijoux souvent chers, parfois rares, mais aussi excentriques. Aujourd'hui, il apparaît à travers des objets plus modernes, plus utiles comme la voiture, la maison avec piscine et, pour la jeunesse urbaine, le portable dernier cri ou les lunettes de soleil, le petit sac Hermès ou le logo de marque bien affiché sur la poitrine. Ces objets viennent remplacer les bijoux, que l'humain moderne a sacrifiés pour mieux assumer son efficacité et son intelligence, excepté s'il affiche encore son épouse en guise de signe de sa fortune.

Partons de la tradition selon laquelle plus le bijou est cher, plus la fortune est grande, donc plus notre place est élevée dans la hiérarchie sociale. Le bijou contemporain nous place dans un tout autre type de distinction : plus il y a de l'esprit dans un bijou, plus il y a de richesse pourrait être un critère pour définir cette nouvelle approche du bijou et la nouvelle élite. Le bijou est numéroté, vendu dans des galeries spécifiques, donc à un public sélectionné, choisi et inscrit d'une autre manière dans l'échelle sociale.

L'exemple de la broche de Gijs Bakker (fig. 17)



fig. 17  
Gijs Bakker (NL)  
*Ferrari Dino 206 SP*, 2000  
Broche, édition 2/5  
Photographie, argent 925, plexiglas,  
opale de feu  
7,2 x 5,1 x 2,9 cm

semble à la fois réunir les objets du monde moderne et s'appuyer sur les notions propres au bijou tel que le décrit Georg Simmel. La série a pour titre : *I don't wear jewels, I drive them.*

Autre travail, tout aussi frais et humoristique, jouant lui aussi sur des notions similaires – se baser sur les matériaux et sur une analyse de la société moderne –, la broche de Karl Fritsch (fig. 18) qui se présente sous la forme d'un chewing-gum « colé » au vêtement, mais en or fin et d'un poids de 15 grammes.

## Talisman et amulette

Les amulettes et les talismans sont des bijoux que l'on porte sur soi. Parfois visibles, parfois cachés au regard, ils sont de petits objets auxquels sont attribuées des vertus magiques, prophylactiques et protectrices contre les maladies, les dangers, les maléfices, etc. Sur le talisman (fig. 19) sont gravés ou inscrits des signes consacrés, des versets du Coran ou de la Bible par exemple, et auxquels on attribue des pouvoirs et des vertus magiques de protection.

À la différence du talisman, le porteur d'amulette (fig. 20) est investi des pouvoirs de celui-ci, par exemple la force de l'animal dont sont extraites les dents ou les griffes.

Chez les Romains, l'objet de protection courant contre le mauvais œil était le phallus. Le but était d'occuper les forces du mal, de capter leur attention pour la détourner. Le *Fascinum*, amulette-phallus (fig. 21), était installé en guise de protection aussi bien dans la maison que dans le jardin, et, pour les plus petits, on les portait sur



fig. 18  
Karl Fritsch  
Broche  
Or fin



fig. 19  
Début XIV<sup>e</sup> siècle.  
La fibule octogonale en argent est gravée d'une côté avec le nom IHESUS et de l'autre côté NASERRENE le nom de Jésus était une valeur sûre contre l'épilepsie. La fibule en or est composée d'un rubis et d'une opale, avec l'inscription : AVE I MARI A G.



fig. 20  
Pendentif, XVI<sup>e</sup> siècle  
Argent doré, défense de sanglier  
6,7 x 2,1 cm.



fig. 21  
Fascinum  
Bronze

soi, dans la rue ; les militaires en emportaient pour les batailles, on les donnait aux enfants pour les protéger.

On peut dresser une liste infinie des pouvoirs attribués aux pierres et aux objets qui, au fil des siècles et des connaissances scientifiques, perdent toutefois de leur importance. Les amulettes ou les talismans survivent certes, mais deviennent de plus en plus rares et les valeurs curatives ou protectrices des pierres, elles, ne sont plus exploitées que par les modes ésotériques et *new age*. L'utilisation des amulettes se fait de manière plus personnelle, avec des objets qui ne sont pas fabriqués dans ce but mais sont des objets existants, parfois banals, transformés ou décrétés comme amulettes.

### Le bijou « au service » de la croyance



fig. 22  
Boucles d'oreilles, VII<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.  
Attribuées à l'art byzantin, d'où la cohabitation entre leurs formes générales, dite « en croisant » et la croix parmi les filigranes.

Les religions ont toujours fait appel à des symboles, ou plutôt en ont créé. La croix – un des plus anciens symboles attestés dès l'Antiquité – s'est enrichie, avec la religion chrétienne (fig. 22), d'un sens nouveau, condensant dans son image l'histoire du salut et la passion du Sauveur. Son évolution est riche et varie depuis son apparition jusqu'à la division de l'Église en Églises catholique et protestante, lorsque la croix portée permet de différencier visuellement les croyants.

Les bijoux chrétiens invoquent également la protection des Saints, et aujourd'hui encore l'image de saint Christophe est parfois accrochée dans les voitures.

Avec les pendentifs en forme de croix, ces bijoux sont les témoins silencieux de la piété. Portés y compris par des personnes qui n'ont peut-être jamais assisté au culte, ils indiquent ou montrent l'identification inconsciente à une appartenance culturo-religieuse.

Objets de culte et de dévotion, les rosaires permettent la méditation religieuse, quand les enseignes de pèlerin – petites broches en étain ou en plomb à coudre sur le vêtement – servaient, elles, de témoins d'un pèlerinage accompli.

### Témoin de l'environnement sociopolitique et moral

L'histoire est pleine d'exemples où le bijou se fait le support de messages forts, teintés d'opinion politique et d'opinion personnelle ou morale.





fig. 23  
Enseigne à l'image de  
Charles Quint, 1550  
Bronze doré  
Ø 4,1 cm



fig. 24  
Montre, en or, émaux,  
milieu du XIX<sup>e</sup> siècle  
Ø 3,9 cm, h. 5,1 cm  
Mouvement par Autan,  
Paris  
Musée Curtis, Liège (B)

Porter une enseigne (fig. 23) où figure le portrait de Charles Quint témoigne d'une opinion politique et de l'admiration pour ce roi, contrairement aux badges contestataires portant les revendications politiques des années 1970-1980, qui n'ont eux-mêmes plus rien en commun avec les pin's ou les badges offerts avec les produits de consommation qui ornaient les cols de chemises ou les manteaux dans les années 1990.

L'homme français du XIX<sup>e</sup> siècle revendiquait et célébrait sur sa montre (fig. 24) l'idée de la paix et son désir d'une période de tranquillité et de stabilité. Sur la face représentée figure une femme nue, à ses pieds sont déposés l'arc, les flèches et le flambeau, les colombes surenchérisent encore sur l'idée de paix ; la gerbe de blé et la couronne de fleurs se comprennent comme une allégorie de la prospérité.

Si la Révolution française avait fait disparaître les bijoux un court moment, nous savons que Napoléon les remit au goût du jour dès qu'il devint empereur, et avec encore plus de faste.

Mais, durant cette courte période de disparition, un seul bijou était porté, et ses traces tangibles sont inexistantes : il n'est visible sur aucun tableau de l'époque. La Française de la Révolution était parée d'un simple fil rouge, porté autour du cou, ce qui a inspiré l'œuvre *Die Halsbandaffäre* de Klaus Muggentaler (RUBAN → R).

Nous savons depuis les Romains que les guerres se gagnent avec l'or. En 1806, durant la guerre contre Napoléon I<sup>er</sup>, les bijoux en fer symbolisaient l'engagement politique, le patriotisme et le nationalisme face à l'envahisseur étranger. Suite à un appel de la famille royale, les citoyens prussiens échangeaient, pour l'effort de guerre, leurs bijoux en métal précieux contre des bijoux en fer, identifiables grâce à l'inscription suivante sur l'envers : *Gold gab ich für Eisen*.

Pendant les guerres de Louis XIV, l'armée avait pris en otage des notables du duché du Wurtemberg. Sur les tranches de la bague, à l'intérieur, et invisibles au regard, figuraient les noms des douze otages (fig. 25) libérés après le versement d'une importante rançon.

Deux bagues politiques marquant l'adhésion à une cause politique ou l'attachement à des hommes po-



fig. 25  
Bague en or, 1696  
Ø 2,4 cm  
L'inscription est la suivante : *Geisel waren Vischer, Dreher, Grüler, Wolff, Zwey, Bardilin 1693 / Fromau, Geuder, Sturm, Schott, Reingart, Völter, Dolmetsch, Megerlin 1696*



fig. 26  
Bague  
Portrait de Jean sans  
Peur,  
duc de Bourgogne  
Or, camée

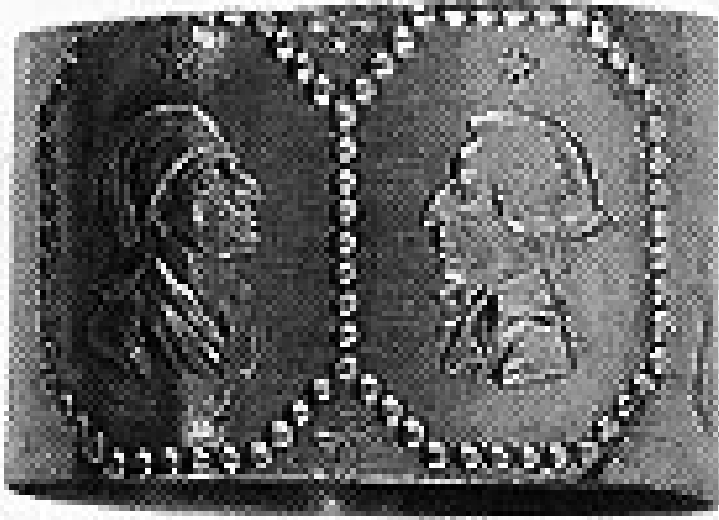


fig. 27  
Bague à la Marat  
Dessinée en souvenir des  
trois martyrs de la Révolu-  
tion : Marat, Chalier et Le  
Peltier de Saint-Fargeau



fig. 28  
Bagues de corporations, XIX<sup>e</sup> siècle  
Bûcherons, drapiers, bateliers

litiques pouvaient permettre de montrer ou de dissimuler – en faisant tourner le portrait (fig. 26) – le serment ou la scène politique – donc son opinion selon les circonstances (fig. 27).

Des nostalgiques de la Table ronde du roi Arthur créèrent dès le XV<sup>e</sup> siècle des ordres comme l'Ordre de la jarretière ou la Toison d'or, ainsi que des bijoux à leur insigne, comme le feront plus tard les compagnons et les corporations professionnelles (fig. 28).

Les bijoux de la Renaissance fournissent des exemples exprimant des opinions plus personnelles. Le perroquet, oiseau monogame, découvert au même moment que l'Amérique, était utilisé comme allégorie de la fidélité. Il exprime non seulement cet idéal, mais aussi l'harmonie dans le mariage. Offert par l'homme, le pendentif accroché au buste

la femme témoigne clairement de l'opinion sur la question. Ce type de bijou était à la mode au XIX<sup>e</sup> siècle, et l'exemple présenté est par ailleurs un objet d'hygiène quotidienne : à droite, un cure-dent, et à gauche un cure-oreille.

La liste est exhaustive et les exemples peuvent nous surprendre, car les motifs ou les formes utilisés, qui vont du simple animal domestique comme le coq à l'utilisation de l'image de certains dieux grecs ou romains (Diane, symbole d'une certaine émancipation par exemple), sont souvent des allégories de sentiments intimes et personnels, mais aussi l'image d'opinions morales.

Certains de ces messages nous échappent aujourd'hui et n'ont plus guère de raisons d'exister, si ce n'est qu'on y voit encore un joli bijou au travail magnifique. Ils sont parfois difficiles d'accès, mais n'est-ce pas le cas également pour les tableaux de ces mêmes époques, dont il nous faut également décrypter les détails et les symboles cachés, comme l'a si bien fait Daniel Arasse dans son travail d'historien de l'art ?

## Le bijou comme lien social, l'amitié et l'amour, la mort et le deuil

Le bijou est l'un des objets qui circulent le plus parmi les humains. Il est facile à transporter et en tant que cadeau entretient des liens sociaux plus intimes, moins ostentatoires et plus familiers. Il est, outre le lien d'amitié, un gage

d'amour et un signe d'engagement. À travers lui s'expriment le deuil et le souvenir d'êtres chers.

L'amour est exprimé par le cœur (fig. 29, 30). Pour parler d'amour, Cupidon et son arc sont très en vogue dès le XVI<sup>e</sup> siècle. Connues et employées depuis l'époque romaine (fig. 31), les deux mains droites jointes – *dextrarum iunctio* – sont le symbole de l'engagement, mais aussi de l'amitié.

L'autel de l'amitié et la colonne brisée, parfois accompagnés d'un chien, expriment le sentiment d'amitié au XVIII<sup>e</sup> siècle.

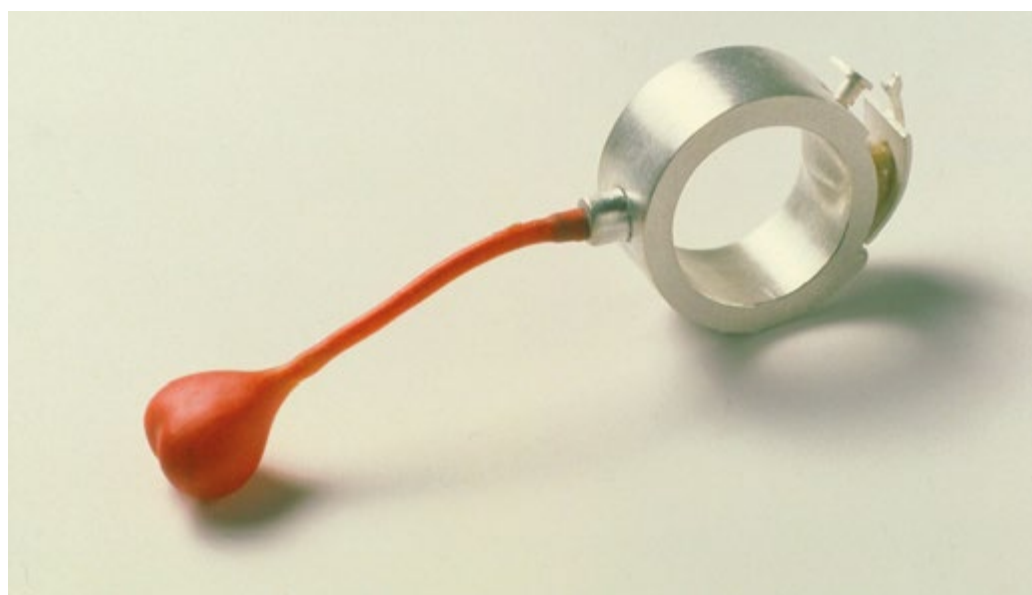


fig. 30  
Ted Noten (NL)  
Pump-it ring, 1993  
Bague  
Argent, caoutchouc



fig. 31  
Bague  
Rome antique, 3-4 av. J.-C.  
Or, 1,6 x 2,1 cm



fig. 32  
Bague, vers 1800  
Or, émaux, ivoire, nacre, verre  
h. 3 cm

Vers le XVIII<sup>e</sup> siècle, les symboles d'amitié et d'amour sont parfois accompagnés d'inscriptions en français, langue considérée comme celle de l'amour. Il n'est donc pas surprenant de voir sur des bagues anglaises ou allemandes des inscriptions telles que : *Toujours à vous – Amour éternel – Scellé dans mon cœur*, etc., même si l'exemple (fig. 32) porte une inscription en allemand : *Ewig dein*.

Ces bijoux d'amitié étaient très appréciés et très en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle, comme nous pouvons le constater au vu des nombreux exemples qui sont parvenus jusqu'à nous. Ils étaient échangés entre amis et amies, entre mère et fille, entre frère et sœur.

À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, puis au début du XIX<sup>e</sup>, les portraits peints en miniature font leur entrée dans l'univers du bijou, et plus tard la photographie. Ces bijoux sont réalisés sous forme de médaillons ou de bagues dans lesquels on peut, outre l'image, sertir des mèches de cheveux en forme de nœud, de monogramme, ou utiliser les initiales et avoir recours à un simple tressage.

Autre forme de bijou sentimental : les bracelets montés de pierres fines où les initiales composent de mot d'amour, comme un bracelet anglais monté de diamants, d'émeraudes, d'améthystes, de rubis, de saphirs et de turquoises écrivant le mot *Dearest*.

Si des bijoux peuvent sceller l'amitié, les alliances induisent le pacte social, l'engagement plus durable. L'alliance est connue depuis les Romains, d'abord simple anneau de fer porté par la femme et jamais ôté, puis



fig. 29  
Pendentif, fin du XVI<sup>e</sup>  
siècle  
Or, émaux, diamant, rubis,  
émeraude, perles  
h. 7 cm

de plus en plus en métal précieux. Elle est donnée au Moyen Âge à la future épouse puis échangée au cours de la cérémonie du mariage dès le début du siècle dernier. Aujourd'hui, les alliances sont des anneaux relativement simples, souvent en or ou en or blanc, mais là aussi les rouages du commerce se sont emparés de la tradition et les diamants ont fait leur apparition sur les anneaux.

L'idée de la mort est exprimée à travers les *memento mori* (fig. 33), bijoux rappelant que tout être humain est voué à la finitude et à la disparition. Cette forme de bijou est apparue à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et était très en vogue au XVII<sup>e</sup>. Elle est issue du sentiment d'une fin proche, accentué par la guerre civile en Angleterre, la Fronde en France, la guerre de Trente Ans en Allemagne, les épidémies de peste. Ces bijoux consistent à encourager une vie vertueuse, moins dans le sens des vanités en peinture qu'en rappelant au propriétaire qu'il devra rendre des comptes au jugement final. Les bijoux sont ornés de motifs de crânes, d'ossements croisés, de squelettes, d'outils de fossoyeur, de cercueils et de sabliers.

Au cours du siècle, les bijoux *memento mori* ont été fortement personnalisés : ils portaient le nom de leur propriétaire, sous forme d'initiales, de date, ou encore ses armoiries ou parfois ses cheveux (fig. 34). Ce bijou n'encourageait plus seulement l'individu à vivre vertueusement, il allait peu à peu matérialiser le souvenir d'un être cher et devenir commémoratif, voire reliquaire.

Le bijou de deuil finit donc par évoquer le souvenir du défunt ou, comme au XIX<sup>e</sup> siècle, par refléter uniquement, par la couleur noire et les formes classiques à la mode, le statut social de veuve.

## Le bijou et la relation entre son origine et sa destination

Il existe dans l'histoire du bijou de magnifiques bagues dites *giardinetti* ou bagues « pots de fleurs » (fig. 35) qui à aucun moment n'incluent un sens caché dans leurs formes ou leurs matériaux. Il n'y a aucun rébus à déchiffrer, pourtant elles deviennent un symbole par le fait même d'être offertes. D'où la question : n'y a-t-il pas dans chaque bijou, même le plus anodin, le plus ordinaire, déjà le symbole – peut-être le plus fort de tous – d'un sous-entendu basé sur le don, et l'obligation de rendre ?



fig. 33  
Memento mori  
Pendentif, 1540-1550  
Or, émaux  
Décors mauresques avec inscription en langue anglaise :  
THROUGH.THE.RESVRRECTION.OF. CHRIST.  
WE.BE. ALL. SANCTIFIED.



fig. 34  
Memento mori  
Bague, XVII<sup>e</sup> siècle.  
Or, émail, cristal de roche, cheveux  
2,8 x 2,1 cm



fig. 35  
*Giardinetto* (bague pot de fleurs),  
xviii<sup>e</sup> siècle  
Or, argent, rubis

Les souverains du xvi<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle savaient à merveille utiliser le bijou comme présent diplomatique, soit le don en échange d'un service. Le souverain de l'époque offrait aux diplomates étrangers des médaillons à son image, sertis de pierres fines, dans l'idée que son point de vue serait défendu dans leur patrie.

L'obligation de rendre était bien comprise au xix<sup>e</sup> siècle, puisque les jeunes filles n'étaient

pas autorisées à accepter un bijou de la part d'un homme avec lequel elles n'étaient pas « engagées ». Il était, et dans certains milieux sociaux il est toujours coutume d'offrir des parures de valeur le jour des fiançailles, ou d'avoir recours à un don, même modeste, sous la forme d'une bague de fiançailles.

Une autre question se pose (elle rejoint une des problématiques déjà soulevées, celle du port du bijou et la situation de la femme dans la vie publique) : rester tranquille, cloîtrée dans l'espace privé et accomplir le travail de l'épouse et de la mère, n'est-ce pas là l'obligation rendue en échange des bijoux ?

Et, comme les époques ont toujours leur témoignage, ce sont les bijoux de Coco Chanel, faits à partir de matériaux non précieux et intégrés dans ses défilés de haute couture, qui furent à leur époque un symbole de l'accession des femmes à une nouvelle identité teintée de liberté personnelle : parce qu'ils étaient achetés par les femmes elles-mêmes, il n'y avait plus d'obligation de rendre.

Le bijou est un objet de communication, parfois un objet aux forces protectrices, et tisse des liens entre les humains, tant dans l'espace public que dans l'espace privé, et on peut dresser une liste infinie de ses symboles. Certaines des notions évoquées s'amenuisent au fil des siècles et ces symboles se réduisent aujourd'hui à quelqu'un ; le cœur comme les pierres sont aujourd'hui pris en main par les publicitaires pour relancer la consommation du bijou.



TATOUAGE • JOHN WHITE • INDIGÈNE DES ÎLES BRITANNIQUES •  
HEINZ GÜNTER MEBUSCH • MERET OPPENHEIM • WIM DELVOYE •  
MAORI TATTOO • TOUS TATOUÉS ! • CLAUDE FAUQUE • LES GRANDS  
DÉSIRS DE MODE DANS L'HISTOIRE

## TATOUAGE

« A. –

1. Action de tatouer, fait de tatouer, de se faire tatouer. Art du tatouage ; aiguille pour tatouage. Je remarquai que ces sauvages avaient cherché à imiter, au moyen du tatouage, les épaulettes et les galons qu'ils ont vus sur les uniformes des officiers anglais (DUMONT D'URVILLE, *Voy. Pôle Sud*, t. 6, 1844, p. 57). [...]

– P. anal. Fait de pratiquer une marque définitive ou temporaire sur la peau d'une partie du corps. »

<http://www.cnrtl.fr/definition/tatouage>

JOHN WHITE (1585-1590) → INDIGÈNE DES ÎLES BRITANNIQUES → PICTES



John White  
Indigène des îles britanniques  
Dessin  
Gravure : De Bry

HEINZ GÜNTER MEBUSCH → MERET OPPENHEIM MIT TÄTOWIERUNG, JUIN 1980



Heinz Günter Mebusch  
*Meret Oppenheim mit tätowierung*, 1980  
Couleur sur impression gélatine d'argent de brome

WIM DELVOYE → TIM, 2006

Tim Steiner tatoué par l'artiste Wim Delvoye  
« À chaque vernissage, il se dénude jusqu'à la taille. Puis il s'assoit sur un socle, dos au public, en attendant un visiteur qu'il ne verra jamais et qu'il ne veut pas entendre. Se protéger des remarques assassines et des blagues cruelles grâce à un bon vieux lecteur MP3 fait partie du rituel. Tim Steiner, régulièrement exposé dans des galeries et des musées, n'a jamais craqué publiquement. »

Source oubliée

MOKO - MAORI TATTOO → DION HUTANA  
→ TRIBU NGATI KAHUNGUNU, NEW  
ZEALAND

« Pour moi, porter un moko (tatouage) a été et reste associé au fait de me sentir bien. Il m'aide à me structurer. »

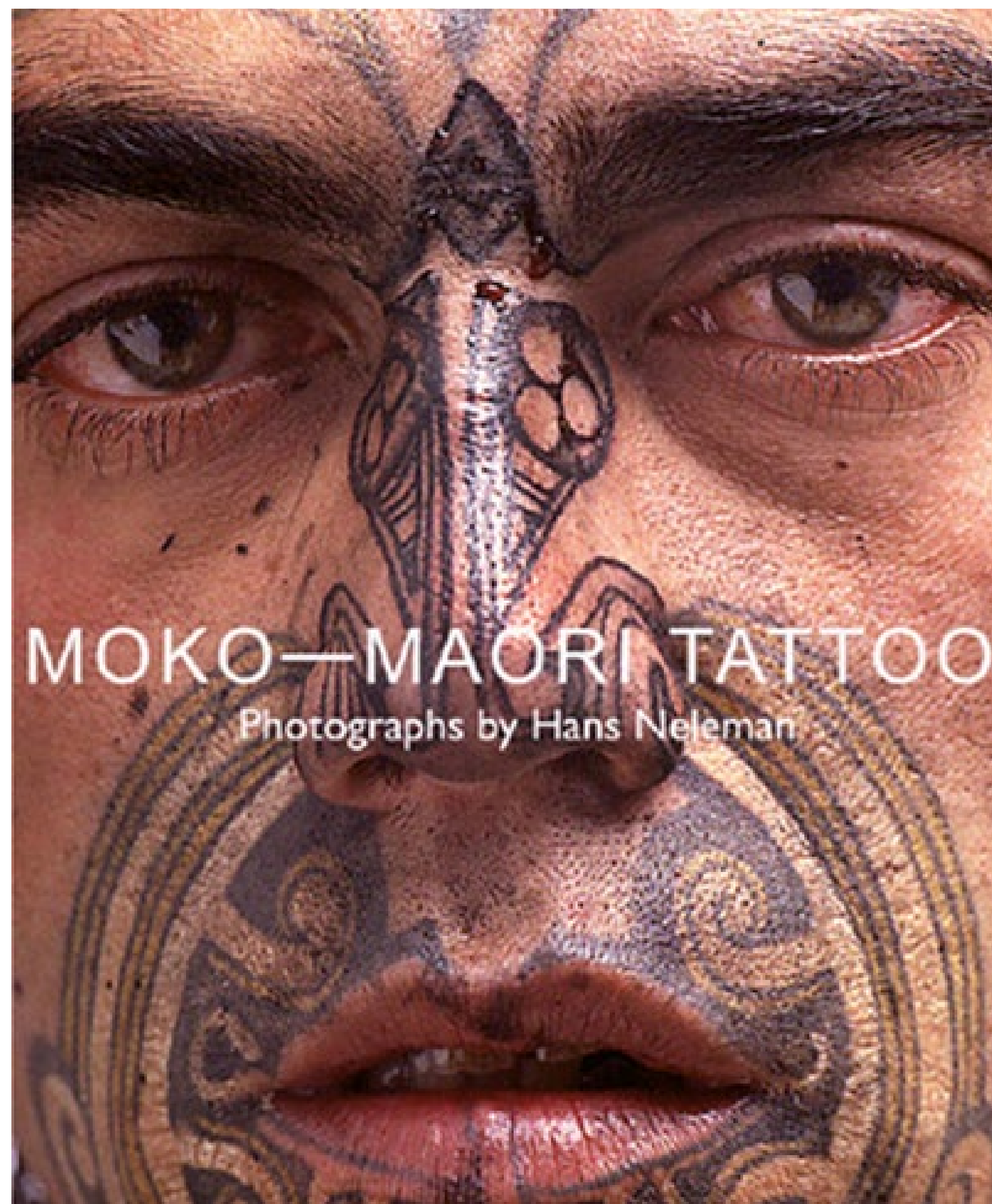
« L'exemple de Dion montre bien que la sensibilité des Maoris à la symbolique du moko va au-delà de certains milieux marginaux ou privilégiés et concerne toutes les classes sociales. Les cadres en costumes-cravates et cheveux courts ne s'interdisent plus le port des anciennes marques rituelles : "Pour moi, porter un moko (tatouage) a été et reste associé au fait de me sentir bien, dit-il. Il m'aide à me structurer. Cela a joué un rôle important dans ce que j'ai accompli et cela compte dans la manière dont j'envisage l'avenir. [...] Si nous pouvons rendre notre ancien savoir Maori contemporain, alors nous excellons. » »

Dominique Blanc, « Les Signes du corps », *Connaissance des Arts*, 2007.



MOKO - MAORI TATTOO → LIVRE

« MOKO - tatouage maori est le premier livre jamais publié avec des portraits et des Maoris moko, le tatouage traditionnel des Maoris d'Aotearoa de Nouvelle-Zélande.



Ces photographies révèlent la puissance, la dignité et la beauté de cet art douloureux et profondément sacré. En Avril 1997, Hans Neleman découvre le moko, tatouage facial frappant des Maoris. Il a passé un an à préparer un protocole afin d'approcher les Maoris. Les gens qui avaient toujours refusé d'être photographiés consentirent à sa demande à la condition que la coutume maorie soit observée et que les images photographiques soient présentées avec leurs mots. Neleman est le premier étranger autorisé à capturer et présenter des images de cet art sacré. Une collection de portraits saisissants assemblés comme un témoignage de la richesse du patrimoine et la culture maorie. Le sort des mokomokai est devenu un facteur important



dans la mobilisation de l'appui maori pour ce livre. Le commerce barbare et illicite des têtes maories conservées des ancêtres qui ont fleuri en Nouvelle-Zélande au XVIII<sup>e</sup> siècle se poursuit encore aujourd'hui. Les Maoris sont déterminés à récupérer ces têtes pour qu'elles reposent. Ainsi, ce projet est dédié à la restitution de tous les mokomokai. »

Hans Neleman (photo.), Nicole MacDonald (texte), *Moko-Maori Tattoo*, New York, Stemmler/Abbeville Press, p. 144.

## DOCUMENTAIRE → TOUS TATOUÉS !

Documentaire de Jérôme Pierrat et Marc-Aurèle Vecchione

Réalisé par Marc-Aurèle Vecchione, ARTE F, France, 2013

« Signe extérieur de hardiesse des prostituées, des bagnards et des marins, propagé par les cultures marginales, des rockers aux punks, le tatouage marquait, jusqu'à une époque récente, l'appartenance à un groupe opposé à l'ordre établi. Qu'en est-il de ce pouvoir subversif et contestataire quand il s'affiche désormais sur toutes les peaux ? Comment interpréter ce déplacement de la marge aux masses, de l'*underground* au *mainstream* ? Que traduit ce désir de tatouage ? En nous emmenant à la découverte des principaux maîtres du tatouage, des tendances anciennes ou avant-gardistes, le documentaire nous dévoile un monde encore sulfureux, où les corps s'exposent pour mieux se cacher et où la création se fait au prix de la douleur et du sang. Car cet art paradoxal, à la fois élitiste et populaire, pérenne et fragile, esthétique et mutilant, porte à son paroxysme les contradictions qui traversent notre société, ainsi que chaque individu. »

[https://boutique.arte.tv/detail/tous\\_tatoues](https://boutique.arte.tv/detail/tous_tatoues)

CLAUDE FAUQUE → *LES GRANDS DÉSIRS DE MODE DANS L'HISTOIRE* → BLEU SUR LE CORPS → LES HOMMES BLEUS, 14 MAI 2013 → IFM, PARIS

« À travers l'histoire européenne des textiles se dessinent très clairement de grandes orientations de goût, dictées non seulement par les besoins, mais surtout par les envies des utilisateurs, clients et déjà consommateurs. Chacun de ces "désirs de mode" crée une filière nouvelle, des métiers et de vastes circuits économiques. Claude Fauque évoque notamment la demande pour les draps d'or, les soieries et les satins orientaux qui s'est exprimée en Occident après les croisades, ou bien encore du "désir de bleu" à partir du XII<sup>e</sup> siècle, de la mode des toiles légères et teintées après l'arrivée massive des "Indiennes" au XVII<sup>e</sup> siècle, ou encore du "désir de blanc" au XIX<sup>e</sup> siècle. »

<http://www.ifm-paris.com/fr/...>

## BIBLIOGRAPHIE

- Michel Thevoz, *Le Corps peint*, Paris, Skira, 1984
- Neleman, Hans (photo), Nicole MacDonald (texte), *Moko-Maori Tattoo*, New York, Stemmler/Abbeville Press
- Luc Renaut, *Marquage corporel et signation religieuse*, thèse de doctorat sous la direction d'Alain le Boulleuc, décembre 2004. [http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/27/52/45/PDF/\\_1\\_Texte.pdf](http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/27/52/45/PDF/_1_Texte.pdf)
- Luc Renaut, « *Die Tradition der weiblichen Tätowierung seit dem Altertum: Schönheit, Liebesspiel und soziale Wertschätzung* », (Le tatouage féminin dans les sociétés anciennes et traditionnelles, beauté, sexualité et valeurs sociales), dans Annette Geiger (HG), *Der schöne Körper, Mode und Kosmetik als Topos der Kulturwissenschaften*, Cologne, Böhlau Verlag, 2008



USTENSILE • LES DOIGTS DE PAULINE F • OUTIL • MIREILLE COULOMB  
• MONIKA BRUGGER

## USTENSILE → OUTIL

## USTENSILE

« ÉTYM. 1639 ; ustencile 1439 ; utensile 1351 ◇ latin utensilia, de uti « se servir de » ; s d'après *user*

→ FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE : US

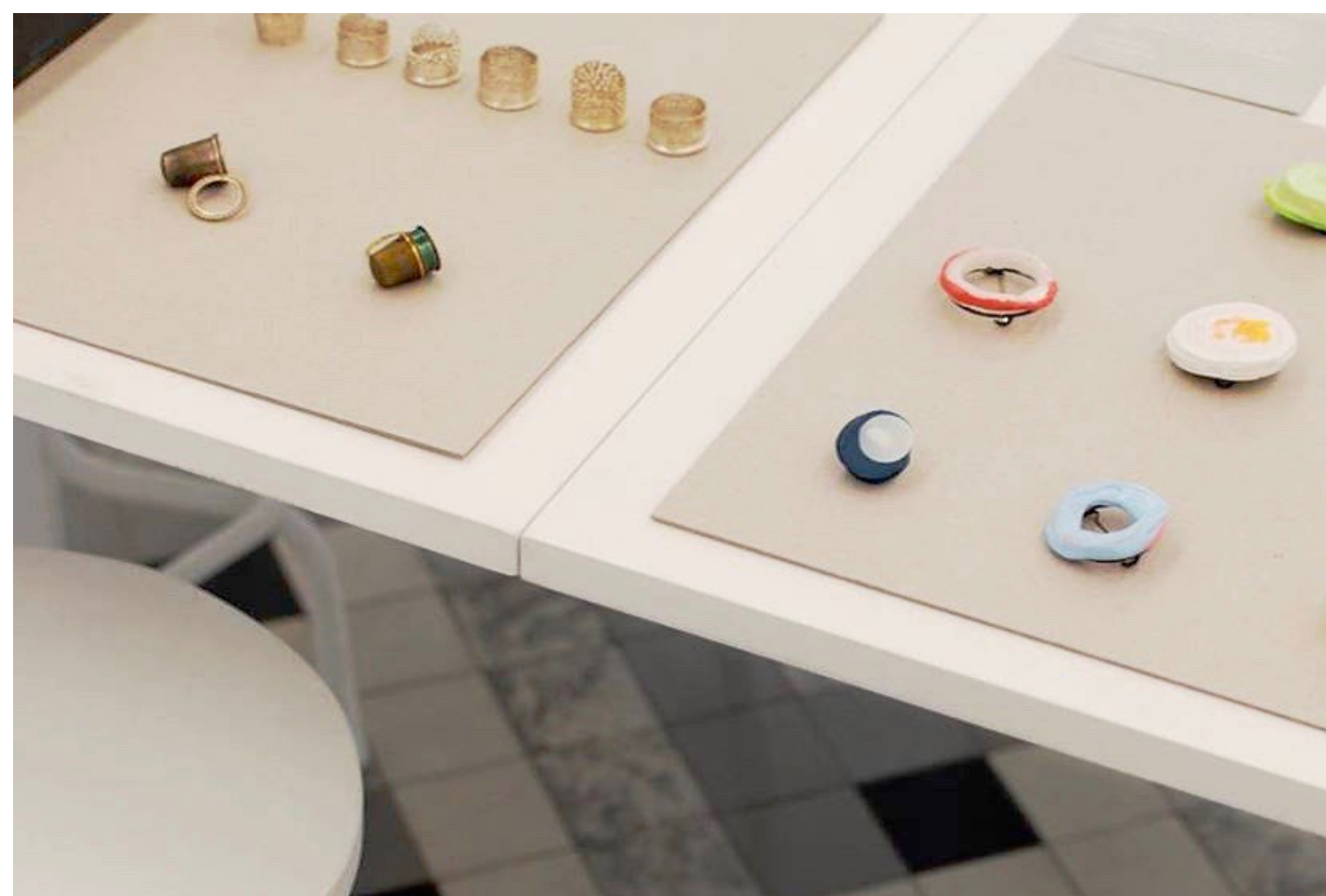
Objet ou accessoire d'usage domestique sans mécanisme, ou muni d'un mécanisme simple. Ustensiles de ménage. [...] *Les "ustensiles et accessoires dont elle n'aurait pu se passer : son moulin à café et sa boule à thé, une écumoire, un chinois, un presse-purée"* (Perec). »

*Le Petit Robert de la langue française*, 2016

MONIKA BRUGGER → *LES DOIGTS DE PAULINE F.* → IN *USUAL OBJECTS*, 91 RUE DE FLANDRES, BRUXELLES, 2017



Aurore de Heusch  
Anneleen Swillen  
Monika Brugger  
Monique Voz  
Karin Seufert  
Claire Lavendhomme  
Anne Goy  
Gesin Hackenberg  
Lou Sautreau  
Diederick Van Hovell



*Les doigts de Pauline F.*

Pauline n'est plus couturière et la reine mère a mis définitivement son dé aux oubliettes.

Alors que faire de ces ustensiles ? que faire de ces dés portés au bout des doigts ? que faire des ces bouts de doigts ? de ce doigt, le plus long, doigt du milieu, doigt d'honneur, doigts des mauvais gestes.

Que faire de ces dés ? de ces échos fragiles du temps résolu où les jeunes filles devaient se pencher sur les « ouvrages pour dames » ?

Ces dés sont devenus bagues, renversés ils sont devenus pierres précieuses serties sur leur anneau. Ils sont devenus des gobelets à boire pour dîners fins. Des détournements intimes et poétiques.

Des bouts de doigts que ces dés protégeaient, elle a fait des empreintes.

Elles sont devenues cuillers que l'on lèche avec gourmandise comme on se lèche le bout des doigts. Elles sont devenues des intérieurs de gobelet que l'on pourra remplir de liquide bien fort.

Elles ont fait des objets prometteurs, des objets intimes et toujours ils sont restés des empreintes, des bouts de doigts, parfaitement ajustés, en même temps que de parfaites signatures. Des signatures à prendre du bout des doigts, avec doigté – *mit Fingerspitzengefühl*.

## À VOIR

- Monika Brugger, *Jeu de dés*, Bagues, boucles d'oreille, pendentifs
- Monika Brugger, *Tambour*, broche

## OUTIL

« ÉTYM. 1538 ; hustil, ostil XII<sup>e</sup> ◇ du latin usitilium, singulier de usitilia, latin classique utensilia → ustensile

## FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE : US

**1** Objet fabriqué qui sert à agir sur la matière, à faire un travail. → **appareil, engin, instrument, machine** (et machine-outil). REM. *Outil* désigne en général un objet simple utilisé directement par la main. [...]

**2** Ce qui permet de faire (un travail). [...]

◆ LING. *Mot-outil*. → **mot.** »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

# Mireille Coulob

## TAMBOUR

Texte publié dans *Quelques regards risqués sur « Schweizer Heimarbeiten »*, de Monika Brugger, Fabras, Éd. du Pin, 2003.

Une robe de taffetas changeant. Matière lisse, brillante, solide dans sa légèreté. Une broderie est prévue sur le devant au-dessous de l'encolure, à peine décentrée. Le tissu serré, glissant, risque de résister à l'aiguille. La brodeuse cerne la place et l'immobilise à l'aide d'un petit tambour verrouillé.

Le taffetas pincé, tendu, contraint, proteste et fronce tout autour. Les plis formés animent le corsage. Les reliefs créent des lumières et des ombres, qui dessinent une croix disposée à l'oblique. Le corsage, soumis, reste en attente de la main qui va créer, d'infimes coups d'aiguille, précautionneusement, le signe de beauté.

Le champ opératoire est prêt. La poitrine à la peau souple respire encore. Elle appelle une main qui saurait la toucher. Au lieu que le cercle de peau isolé au centre de la croix, anesthésié, soustrait à la vie, attend. Lambeau de peau pétrifié que l'inéluctable coup de pique va transpercer.

La scène, en absence de la brodeuse, reste en suspens, c'est le moment qui précède la reprise prochaine de l'ouvrage. Avec le corps suggéré et masque par le tissu de soie, c'est l'instant attendu d'une violence imprévisible.



*Tambour*  
Broche, 2005  
Argent, bois  
ø 9 cm  
Photo : Corinne Janier, Paris



VÊTEMENT • MARCEL • JANE BIRKIN • KLEIDUNG • PARADE ET  
PARURES • WIM WENDERS • CARNETS DE NOTES SUR VÊTEMENTS  
ET VILLES • CLOTILDE FÉLIX-FROMENTIN • SECONDE PEAU •  
ANNE MONJARET • VICHY • BRIGITTE BARDOT • LA ROBE VICHY DE  
JACQUES ESTÉREL • GARDE-ROBE • MONIKA BRUGGER

**MARCEL**

« ÉTYM. v. 1980 ◇ du prénom masculin

■ FAM. Maillot de corps masculin. → **débardeur**. “une fille en treillis et marcel blanc” (V. Despentès) »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

MARCEL → JANE BIRKIN



Serge Gainsbourg

*Je t'aime moi non plus, 1976*

83 minutes

Président Films, Renn Productions, France

**À VOIR**

• [Monika Brugger, Le\(s\) petit\(s\) robert\(s\), installation](#)

**VÊTEMENT**

« ÉTYM. vestiment xi<sup>e</sup> ◇ de vêtir, d'après le latin vestimentum

FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → **VÊTIR**.

→ voir NOTICE ÉTYMOLOGIQUE

**I. CE QUI COUVRE, PARE, PROTÈGE LE CORPS**

**A. DIDACT. LE VÊTEMENT** Ensemble des objets fabriqués pour couvrir le corps humain, le cacher, le protéger, le parer (coiffure, chaussures, linge, habits et accessoires). → **équipement, garde-robe, habillement**. [...]

**B. COURANT LES VÊTEMENTS** Ensemble des objets servant à couvrir le corps humain ; habillement (comprenant le linge mais non les chaussures) ; [...] → **costume, habillement, habit, mise, tenue, toilette** ; fam. **fringue, frusques, nippe, 3. sape** ; RÉGIONAL **linge ; vieux ajustement**. [...] “Nos vêtements sont langage, mais c'est un langage surajouté au corps et second par rapport à leur fonction utilitaire” (Tournier). Principaux vêtements : bas, blouse, blouson, body, bustier, caleçon, cape, caraco, châle, chandail, chapeau, chaussettes, chemise, chemisier, collant, combinaison, corsage, corset, culotte, débardeur, déshabillé, écharpe, gant, gilet, imperméable, jaquette, jogging, jupe\*, jupe-culotte, kilt, liquette, maillot, manteau\*, paletot, pantalon\*, pardessus, parka, peignoir, polo, porte-jarretelles, pull-over, pyjama, robe, salopette, short, slip, socquettes, soutien-gorge, survêtement, sweat-shirt, tablier, tee-shirt, tricot, veste\*, veston. Vêtements assortis. → 2. **complet, 2. ensemble, habit, tailleur**. [...]

**II. CE QUI COUVRE, CACHE, PARE, PROTÈGE (QQCH.)** → **enveloppe, manteau, parure**. “La forme n'est pas une sorte de [...] vêtement plastique d'une pensée” (R. Huyghe). “La grâce est le vêtement naturel de la beauté” (Joubert). »

*Le Petit Robert de la langue française, 2016*

**VÊTIR**

→ NOTICE ÉTYMOLOGIQUE DE : **VÊTEMENT**

« Ce verbe est issu du latin *vestire* “couvrir d'un vêtement, vêtir, habiller” [...].

■ Les mots de la famille concernent l'habillement : *vêtement* (et *sous-vêtement, survêtement*), *vestimentaire, vêtire, revêtir* (et *revêtement*) et *dévêtir, vestiaire*, [...].



■ L'anglais a emprunté *to vest* "investir qqn" (xv<sup>e</sup> s.) et *vest* "tricot de corps, gilet", *to de-vest* altéré en *divest* "dépouiller" ; l'allemand, *Weste* "gilet" et *travestieren*.

→ Mots de cette famille : **dévêtir, exutoire, exuvie, induvie, investir, investissement, investisseur, investiture, revêtement, revêtir, soubreveste, sous-vêtement, sportwear, surveste, survêtement, transvestisme, travelo, 1. travesti, travestir, travestisme, veste, vestiaire, vestimentaire, veston, vêtement, vêtir, vêtire.** »

## KLEIDUNG

### BORDURES : LA FIN DU VÊTEMENT

→ *PARADE ET PARURES*

#### BIBLIOGRAPHIE

- Odile Blanc, *Parade et parures. L'invention du corps de la mode à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, p 155-189
- Wim Wenders → *Carnets de notes sur vêtements et villes*, 1989

#### À VOIR

- Film biographique/Cinéma mondial, 1 h 21 min



Donata Wenders, Yohji Yamamoto, 1991

Wim Wenders, pour Pina Bausch  
*Pina, dansez, dansez sinon nous sommes perdus*, 2011  
Documentaire  
1 h 43 min

## VÊTEMENT → LA CHUTE → LA RÉFORME

« Pour la réforme, le vêtement est toujours signe de honte et de péché. Il est lié à la Chute : Adam et Ève vivaient nus au paradis terrestre mais, ayant désobéi, ils sont expulsés ; un vêtement destiné à cacher leur nudité leur est alors donné. Ce vêtement est le symbole de leur faute, et sa fonction première est de rappeler à [l'humain] sa déchéance. C'est pourquoi toute vêtement doit être sobre, simple, discret, s'adapter au climat et aux activités. Les morales protestantes ont l'aversion la plus profonde pour le luxe vestimentaire, pour les fards et les parures, pour les déguisements et les modes changeantes ou excentriques. D'où une austerité extrême du costume et de l'apparence et la suppression de tous les accessoires et artifices inutiles. Les grands réformateurs donnent l'exemple, à la fois dans leur vie personnelle et dans les représentations peintes ou gravées qu'ils ont laissées d'eux-mêmes tous se font portraiturer en vêtements sombres, sévères, monochromes. »

Michel Pastoureau, *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2017, p. 143-144

### CLOTILDE FÉLIX-FROMENTIN

→ *RÉFLEXIONS SUR LA « SECONDE PEAU » (OU LE PROBLÈME DES PEAUX DE L'HOMME)*

#### À ÉCOUTER [CONFÉRENCE, PODCAST]

« La métaphore de la seconde peau en cosmétique, habillement, architecture, présume-t-elle d'un nouvel "idéal de luxe" en design ?

La formule "seconde peau" est utilisée de façon récurrente actuellement, autant dans le domaine cosmétique, vestimentaire, que celui des atours des bâtiments. Cette métaphore intéresse l'intervenante dans le cadre d'une recherche sur les enveloppes de l'homme, artificielles versus biologiques ou

écologiques, dans un jeu d'échelle à partir du corps en relation avec son environnement. Elle explore le sujet au prisme d'une vision "prothétique" du design qui s'est déployée notamment avec une belle fortune depuis les années 1920 à partir d'une analogie biologique et évolutionniste, promue par Le Corbusier notamment, invitant à considérer tout artefact humain à l'instar d'un prolongement corporel : l'architecture comme membrane, l'objet comme membre, etc.

La perspective la plus intéressante de cette conception serait de présager un nouvel "idéal de luxe" (Adrian Forty) intégrant le schème industriel, défini par une expérience esthétique complète, sociale en même temps qu'autoérotique. C'est avec Paul Valéry pour guide et son *Problème des trois corps* que l'intervenante choisit de discuter les conditions de possibilité d'une nouvelle "cosmique".

Clotilde Félix-Fromentin, designer et chercheur au Lacth (laboratoire de l'école d'architecture et de paysage de Lille), auteur d'une thèse sur le thème suivant : "Entre habit et habitacle, design de l'habiter : penser l'enveloppe, vers un paradigme de la textilité". »

Conférence à l'IFM, le mardi 3 mai 2016

[http://www.ifm-paris.com/...](http://www.ifm-paris.com/)

#### ANNE MONJARET → LA VIE EN « BLEU » : EXPRESSION DE L'IDENTITÉ OUVRIÈRE

« Le "bleu" en Europe et le "blue-jean" aux États-Unis sont les termes génériques pour désigner le vêtement de travail des ouvriers et, plus largement, des travailleurs manuels. Par métonymie, ils servent à nommer les hommes qui le portent : les "bleus" ou "blue collar" (cols bleus) en opposition aux employés de bureau "white collar" (cols blancs »). Cet uniforme est d'abord une affaire d'hommes. Mais que nous reste-t-il de

ces "bleus" de travail ? Une tenue portée par les anciens, une image d'Épinal un peu désuète et parodiée, un symbole masculin relégué au registre du patrimoine, un vêtement que s'est approprié une jeunesse estudiantine, une tenue unisexe et tendance dont s'est emparée la mode ? »

Anne Monjaret est ethnologue, directrice de recherche au CNRS. Elle a été durant trois ans rédactrice en chef de la revue *Ethnologie française*. Elle enseigne à l'université Paris Descartes et à l'EHESS. Ses travaux portent sur les cultures, mémoires et patrimoines professionnels et féminins, à Paris. Parmi ces dernières publications, on compte un numéro de la revue *Ethnologie française* « Le Paris des ethnologies, des lieux, des hommes » (2012).

Conférence à l'IFM, Institut français de la mode, le 11 février 2014

[http://www.ifm-paris.com/...](http://www.ifm-paris.com/)

#### APPEARANCE OF THE BODY, 2013

Museu del disseny de Barcelona, *El cos vestit. Siluetes i moda, 1550-2015 (Habiller le corps. Silhouettes et mode, 1550-2015)*.

Commissaires : Teresa Bastardes et Silvia Ventosa, département Col·leccions del Museu del Disseny, avec la collaboration du département Expositions.

« Since ancient times, human beings have altered the shape and appearance of their bodies by means of hairstyles, jewellery, tattoos and especially their clothes.

In every age, the different ways of dressing are intimately connected with moral, social and aesthetic codes. Fashion imposes standards of beauty; silhouettes and volumes are modified and nature gives way to artifice. Clothes change the body's proportions and alter the wearer's relationship with physical space and other people.

The exhibition *Dressing the Body* sets out to show how clothes modify the appearance of the body by way of actions that have alternately tended to compress it and liberate it, from the sixteenth century to the present.

Dress modifies the appearance of the body. »

« **Augmenter.** Matières rigides et tissus amples sont les techniques de la Renaissance. Des hanches aux pieds, la silhouette est amplifiée.

**Réduire.** Divers corsets et ceintures sont utilisés pour minimiser les formes du corps, notamment au niveau du thorax et de la taille.

**Allonger.** Robes longues, talons et coiffures volumineuses : tout est fait pour paraître plus grand, plus élancé.

**Structurer.** Les différentes parties du corps sont mises en avant par des accessoires issus de la révolution industrielle comme des colants ou encore des gants.

**Révéler.** Les robes deviennent suggestives et courtes, dévoilant peau, jambes et bras. La Première Guerre mondiale libère des robes modernes, idéales pour la vie citadine et pour aller danser. »

## VICHY → GINGHAM-MUSTER

Le vichy est un motif de tissu toilé en coton à carreaux tissés. Il s'agit d'un tissé teint car les fils sont déjà teints avant le tissage.

Les dimensions des carreaux varient, mais sont fréquemment de 8 à 15 mm.

Unter dem Begriff Vichy-Muster lassen sich verschiedene, gewebte Textilmuster zusammenfassen. Typischerweise sind dies Farbstreifen, die sich mit gleich breiten Zwischenräumen abwechseln und auch gekreuzt überlagert sein können. Typische Farben sind rot, blau und deren Pastelltöne auf weißem Grundgewebe. An-

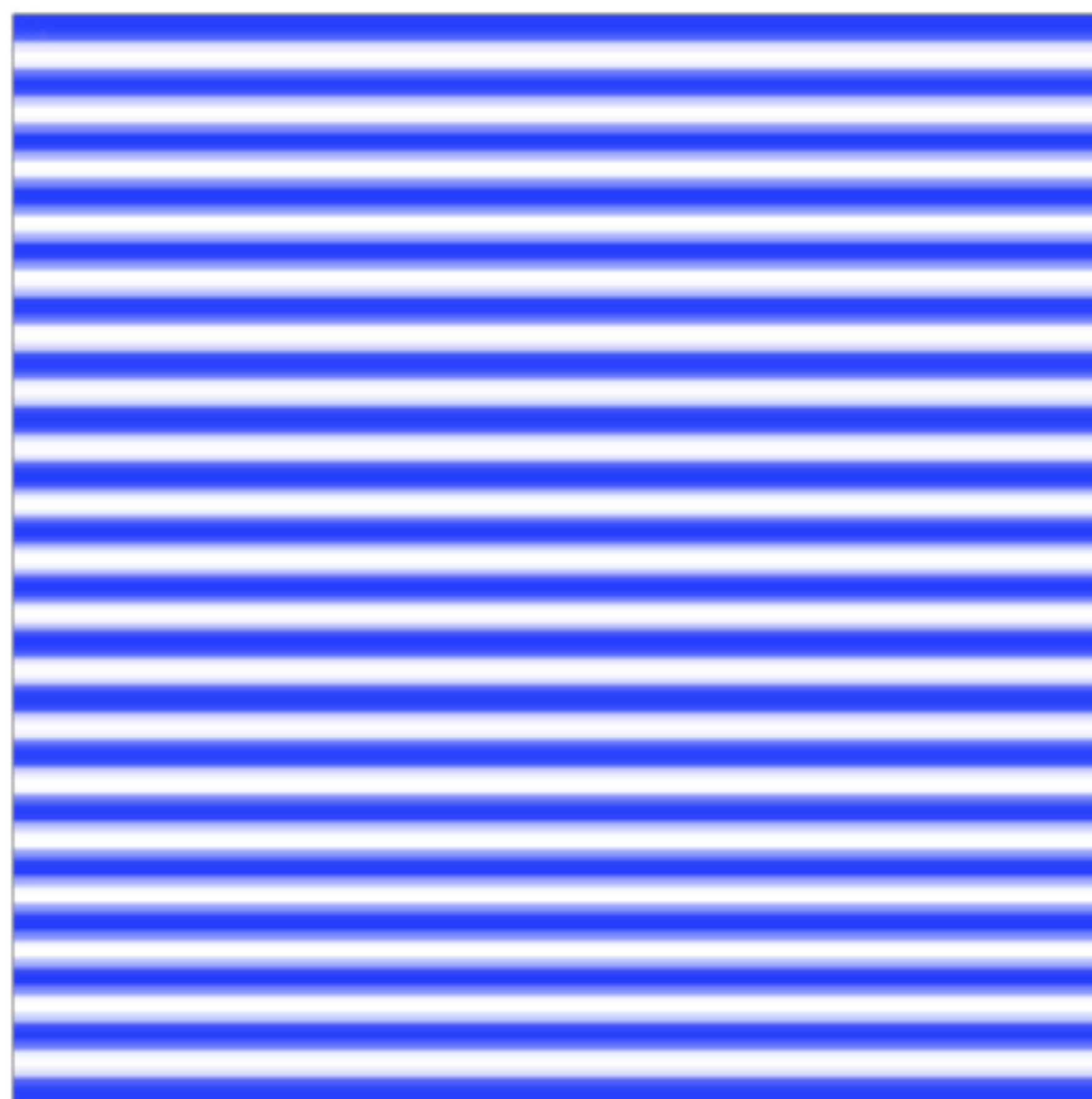
ders- und mehrfarbige Dessins sind inzwischen ebenso üblich.

Das Gewebe entsteht am Webstuhl durch Wechsel von gleich breiten Kett- und Schussstreifen. Als einfaches, minimalistisches und kontrastreiches Design wurde es ursprünglich für Bettwäsche, Pyjamas etc. verwendet – u. a. beim Militär. In den fünfziger Jahren wurde es von der Mode aufgegriffen und gilt inzwischen als Klassiker Vichy.

## VICHY-STREIFEN

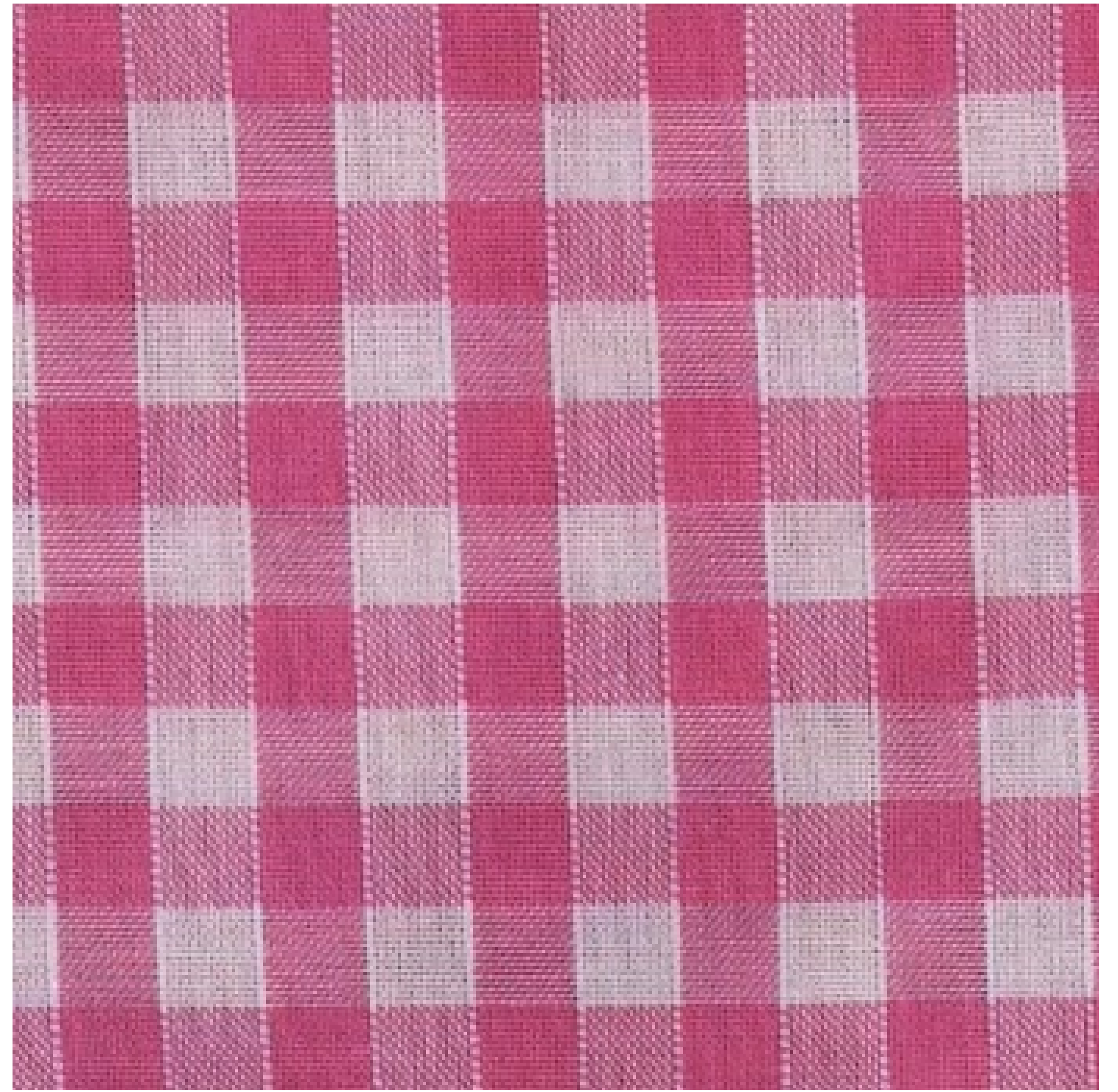
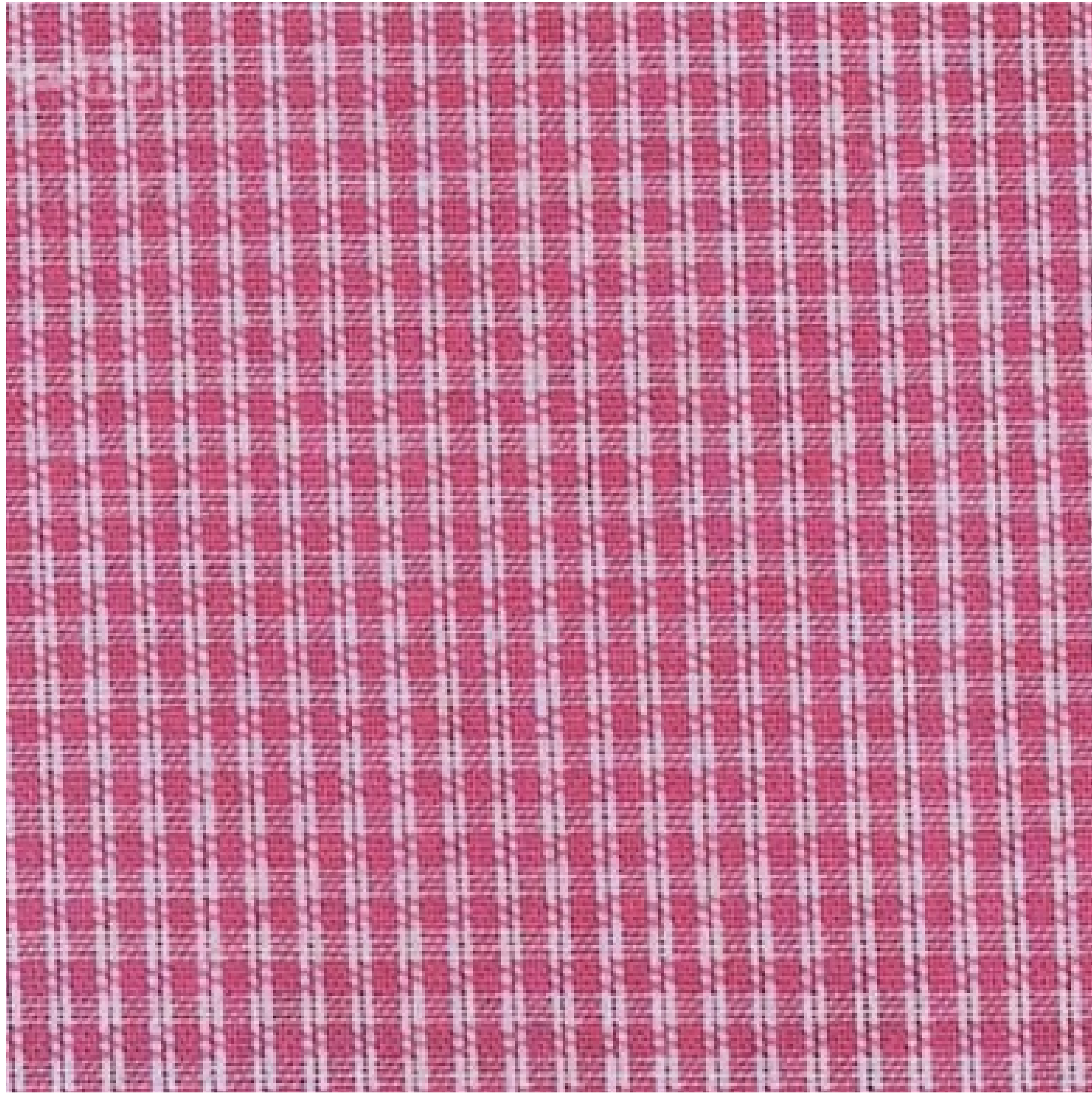
Es wechseln sich gleichbreite Streifen in Grundfarbe und Zusatzfarbe ab. Senkrechte bzw. waagerechte Anordnung sind möglich. Solche Stoffe sind beispielsweise bei Herrenoberhemden beliebt.

Mit gröberen Streifen wurde diese Stoffmusterung auch durch die Häftlingsbekleidung der Insassen von KZ-Lagern im Dritten Reich bekannt.

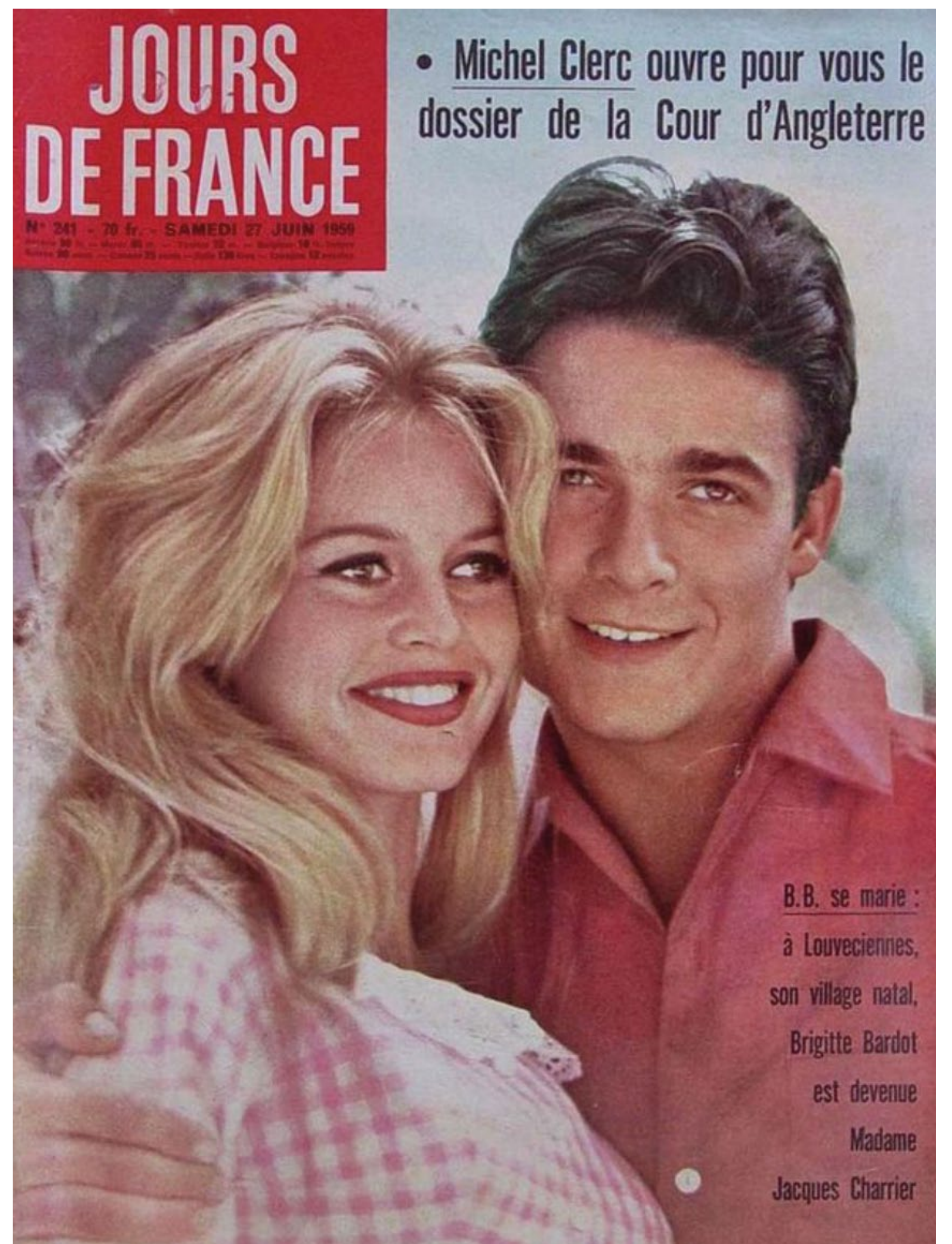


## VICHY-KARO / BAUERNKARO

Hierbei werden opake Streifen gekreuzt. Es entsteht ein kariertes Dessin mit weißen, halbgefärbten und an den Kreuzungsstellen durchgefärbten Quadraten.



BRIGITTE BARDOT → *JOURS DE FRANCE*,  
SAMEDI 27 JUIN 1959



## DOCUMENTAIRE → LA ROBE VICHY DE JACQUES ESTÉREL

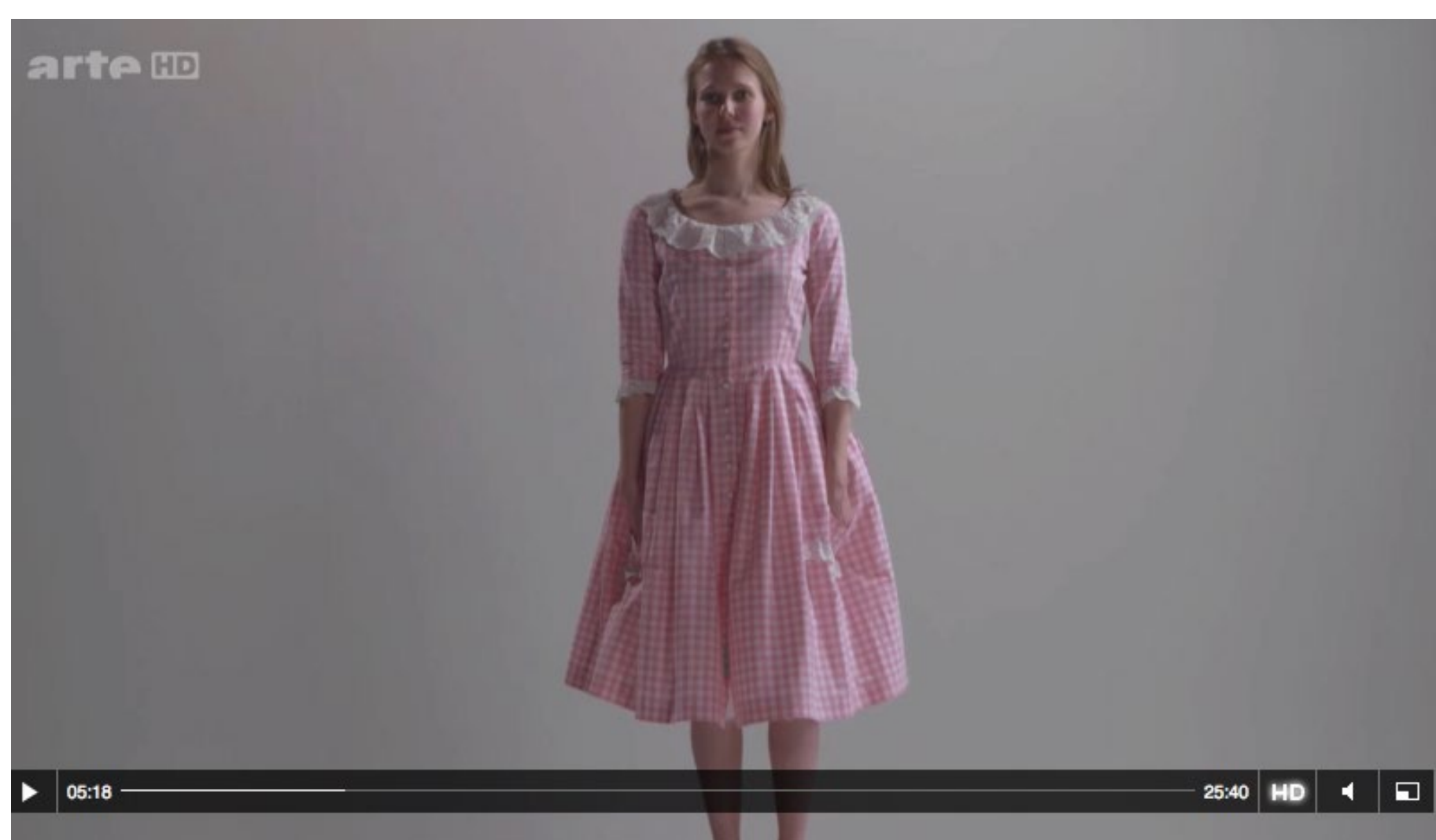
Anna-Célia Kendall-Yatzkan, Muriel Edelstein,

ARTE F, 2013, 26 min

<https://www.youtube.com/watch?v=S7mtVDOHseo>

Une histoire en deux volets de pièces phares de notre garde-robe. Aujourd'hui : l'indémoudable robe vichy.

Certains vêtements traversent les époques sans prendre une ride, à l'instar de la robe vichy, consacrée par Brigitte Bardot en 1959. Sans voile ni satin, avec une robe de mariée taillée dans une cotonnade à rideau bon marché, B. B. et le couturier Jacques Estérel défient le *star-system* et les conventions en offrant aux femmes un glamour enfin abordable : seins hauts dans un corsage ajusté, taille étranglée dans une profusion de tissu froncé sur un jupon gonflant. Généralement associé au terroir français, le tissu vichy passe allègrement les frontières. On le trouve jusqu'à Bali, où il est paré de vertus spirituelles. Pourquoi un tel engouement ? Des confitures de nos grands-mères aux guerriers Massai, des culottes à carreaux des ânes de l'île de Ré aux lolitas d'aujourd'hui, le vichy n'en finit pas de surprendre.



## À VOIR

- Monika Brugger, *Most excellent 1, frauenbilder, broche et robe*
- Monika Brugger, *Most excellent 2, la panoplie de Pauline F., texte et travaux*

## GARDE-ROBE

« ÉTYM. v. 1190 ◊ de garder et robe

1. VIEILLI OU RÉGIONAL (Lyonnais, Sud-Ouest ; Belgique, Luxembourg, Canada) Armoire dans laquelle on range les robes, les vêtements. → **penderie**. "dans la garde-robe, tous les vestons sont rangés, brossés" (M. La-berge).

◆ (Luxembourg) Vestiaire (à l'entrée de certains établissements publics).

2. PAR EXTENSION Ensemble des vêtements d'une personne. [...]

3. (xvi<sup>e</sup> ; 1314 dans un texte anglais) Vieux Lieu où l'on plaçait la chaise percée. *Aller à la garde-robe*. → **cabinet, selle, toilettes. Des garde-robes.** »

*Le Petit Robert de la langue française*, 2016

## BIBLIOGRAPHIE

- Christine Bard, *Ce que soulève la jupe. Identités, transgressions, résistances*, Paris, Autrement, 2010
- Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année et autres articles*, Paris, IFM, 2001
- Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Seuil, coll. « Essais »
- Odile Blanc, *Vivre habillé*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2009
- Odile Blanc, *Parade et parures. L'invention du corps de la mode à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard
- Marjan Boot, Lex Reitsma, *De show van Gijs + Emmy, the Gijs + Emmy Spectacle, Mode- en sieraadontwerpen/ Fashion and Jewellery Design 1967-1972*, book + film, Amsterdam, Dutch Design Story, naio10 uitgevers/publishers, 2013
- France Borel, *Le Vêtement incarné. Les métamorphoses du corps*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Essai société », 1992
- François Boucher, *Histoire du costume en Occident*, Paris, Flammarion, 2008
- Denis Bruna (dir.), *La Mécanique des dessous. Une histoire indiscrète de la silhouette*, Paris, Les Arts décoratifs, 2013
- George-H. Darwin, *L'Évolution dans le vêtement*, (*Development in dress*, 1872, traduit de l'anglais), Paris, Allia, 2015

- J. C. Flûgel, *Le Rêveur nu. De la parure vestimentaire*, Paris, Aubier Montaigne, 1982
- Sophie George, *Le Vêtement de A à Z. Encyclopédie thématique de la mode et du textile*, 4<sup>e</sup> édition, Paris, Falbala, 2013
- Stefan Hirsch, *Menschen und Kleid, über die Anziehungskraft der Verhüllung*, Benediktbeuern, Bezirk Oberbayern, 2006
- René König, *Sociologie de la mode*, Paris, Rivages, « Petite Bibliothèque Payot »
- Maurice Leenhardt, « Pourquoi se vêtir ? », *Journal de la Société des océanistes*, 34-58, 1978, p. 3-7
- Michel Pastoureau, *L'Étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, 1991
- Michel Pastoureau, *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2017
- Daniel Roche, *La Culture des apparences. Une histoire du vêtement, xviii<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2007.



*Le(s) Petit(s) Robert(s) ou l'atelier de la bijoutière*

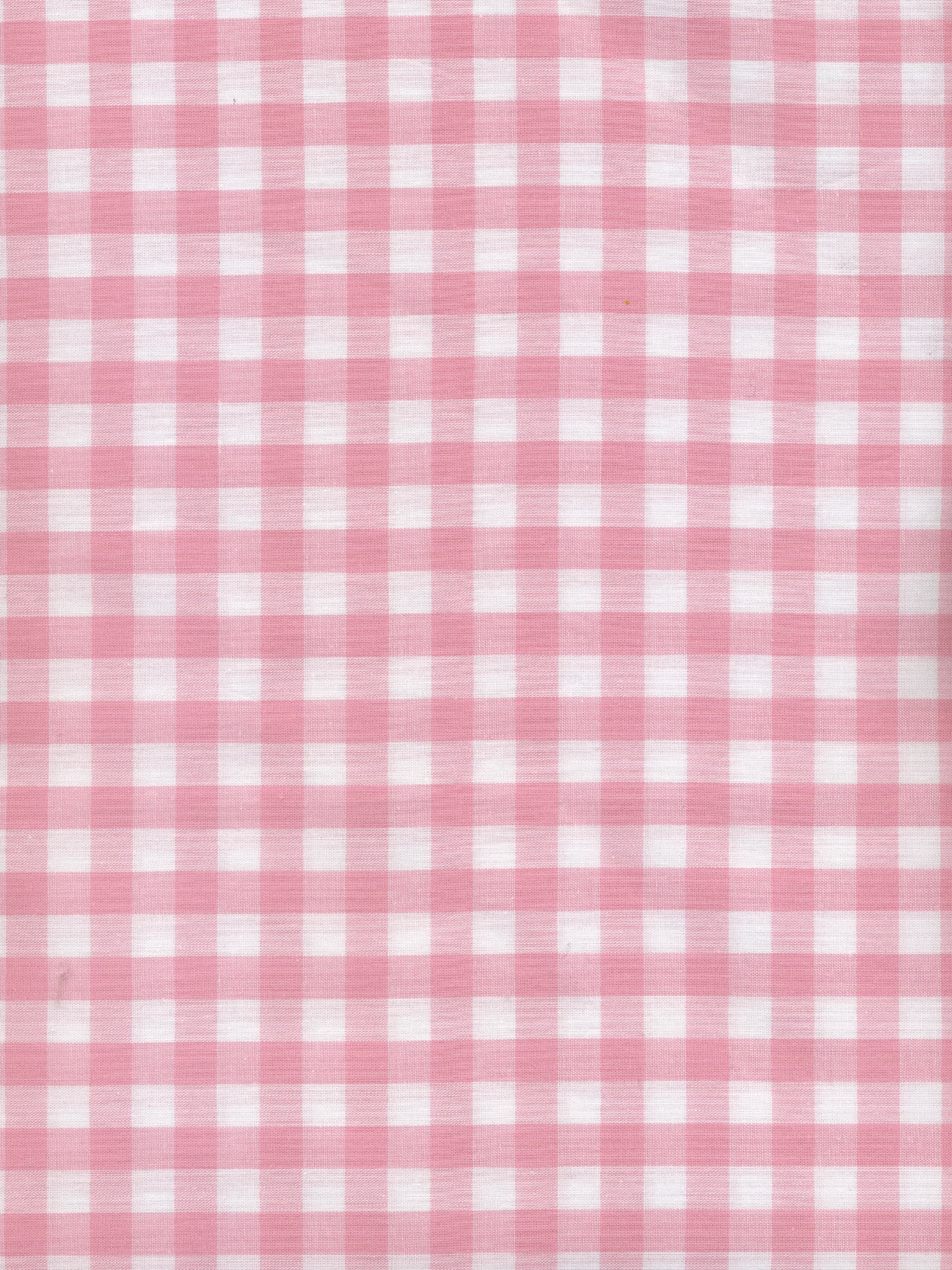
Installation, depuis 2006

Détail, marcel

Matériaux divers

Travail en cours

Photo : Corinne Janier, Paris







*Most excellent 1*

Broche, 2013

Argent partiellement doré, coton, acier inox

Photo : Corinne Janier, Paris



WANDERVOGEL • L'OISEAU VOYAGEUR • HERMANN HESSE • STUFEN •  
HEIMAT • BIRGITT HÖLZEL • LAURENCE VERDIER • BERTOLT BRECHT

# STUFEN

Hermann Hesse, in *Das Glasperlenspiel*, Suhrkamp, 1996

Wie jede Blüte welkt und jede Jugend  
Dem Alter weicht, blüht jede Lebensstufe,  
Blüht jede Weisheit auch und jede Tugend  
Zu ihrer Zeit und darf nicht ewig dauern.  
Es muß das Herz bei jedem Lebensrufe  
Bereit zum Abschied sein und Neubeginne,  
Um sich in Tapferkeit und ohne Trauern  
In andre, neue Bindungen zu geben.  
Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne,  
Der uns beschützt und der uns hilft, zu leben.  
Wir sollen heiter Raum um Raum durchschreiten,  
An keinem wie an einer Heimat hängen,  
Der Weltgeist will nicht fesseln uns und engen,  
Er will uns Stuf' um Stufe heben, weiten.  
Kaum sind wir heimisch einem Lebenskreise  
Und traulich eingewohnt, so droht Erschlaffen,  
Nur wer bereit zu Aufbruch ist und Reise,  
Mag lähmender Gewöhnung sich entrafen.  
Es wird vielleicht auch noch die Todesstunde  
Uns neuen Räumen jung entgegen senden,  
Des Lebens Ruf an uns wird niemals enden...  
Wohlan denn, Herz, nimm Abschied und gesunde!



## HEIMAT

C'est l'unique mot allemand difficile à traduire dans quasiment toutes les autres langues.

Pour moi, c'est mon travail d'orfèvre. Eine Heimat là où il n'était pas question de frontières, mais où il était nécessaire de trouver la liberté, une liberté enrichie à travers des recherches, du travail (!) et des rencontres multiples.

<https://www.dwds.de/wb/wdg/Heimat>

<https://www.dwds.de/wb/Heimat>

## HEIMAT

Monika Brugger, *Heimat. Bijoux, objets pour le corps, installations, 1992-2008*, Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2009.

## HEIMAT → WALTRAUD LEGROS

→ LINGUISTE AUTRICHIENNE

→ ÉMISSION → KARAMBOLAGE

→ 4 SEPT. 2005, ARTE

« Un des mots allemands qu'il est impossible de traduire par un seul vocable français est le mot *Heimat*. *Heimat* est à la fois le pays natal, le village où l'on a grandi, cela peut aussi être la maison où l'on a passé son enfance ou celle où l'on est "chez soi", *daheim*. Quand on est loin, on peut souffrir du "mal du pays", de *heimweh*. Quand on remonte un peu dans l'histoire du mot *Heimat*, on apprend ceci : il y eut une époque où la langue allemande opposait *Heimat* à *Elend*, la "misère". *Elend* vient de l'ancien allemand *ali-lenti* et signifie littéralement "l'autre pays", l'étranger. Vivre "à l'étranger" était donc synonyme de vivre "dans la misère". Ce qui, implicitement, faisait de *Heimat* un équivalent de "bonheur".

Pour les chrétiens, et jusqu'au xvii<sup>e</sup> siècle, *Elend*, la misère, était même synonyme de l'ici-bas. La *Heimat* était alors l'au-delà, le Pa-

radis. On disait d'une personne décédée que Dieu l'avait rappelée à Lui, c'est-à-dire libérée de cette "misère" et qu'elle serait enfin "chez elle", *daheim*. Le mot *Heimat* est donc de l'ordre du sentiment, qu'il soit lié à la foi religieuse ou à des souvenirs d'enfance, à un horizon familial ou une atmosphère bien précise. Ce qui n'exclut pas que l'on puisse se sentir "chez soi", ou du moins "comme chez soi" ailleurs dans le monde.

C'est bien ce que dit la maxime latine *ubi bene, ibi patria* : "là où on est bien, on est chez soi". Le *patria* signifiait en quelque sorte en latin "la mère patrie", donc à la fois le pays des pères et la terre maternelle. Depuis, la "patrie", comme son équivalent allemand *vaterland*, sont devenus des concepts politiques. Une "patrie" a des frontières qu'il s'agit de défendre le cas échéant, une patrie a un drapeau, elle a une capitale et un gouvernement – de quelque nature qu'il soit. Des soldats tombent au combat pour leur patrie et sont alors des héros. La *Heimat* n'a ni uniforme ni drapeaux. C'est "le pays" que chacun porte à l'intérieur de soi. »

[http://sites.arte.tv/karambolage/..](http://sites.arte.tv/karambolage/)

## BIRGITT HÖLZEL → HEIMAT : LES ALLEMANDS REDÉCOUVRENT UN MOT QUI PARLE DES ORIGINES, 2009

« Le mot allemand *Heimat* est largement unique à cette langue, tout comme *Kindergarten* ou *Kitsch*. D'autres langues n'ont que des mots tels que "patrie" pour exprimer ce sentiment. *Heimat* désigne en allemand les origines. Il s'agit de l'environnement, du paysage dans lequel on est né et du sentiment que l'on a d'y être lié. Il désigne le lieu des racines, de la famille et de l'enfance. Ou encore le lieu où l'on a fait sa vie et où l'on se sent bien. Le concept de *Heimat* a perdu son côté démodé et est aujourd'hui plutôt synonyme

d'une assurance légère et décomplexée. Fini l'époque de son usage politique abusif et détourné sous la dictature national-socialiste. »

Goethe-Institute. V., Online-Redaktion

#### À LIRE

- [Monika Brugger, \*Lettre à ma voyageuse préférée, Een brief aan mijn lievlingsreizigster\*, texte poétique](#)

#### BIBLIOGRAPHIE

- Stefan Hirsch « Vorwort », in *Ohne Schmuck keine Heimat*, Klosters Benediktbeuern, Heimatpfleger des Bezirks Oberbayern

Monika Brugger  
 LETTRE À MA  
 VOYAGEUSE PRÉFÉRÉE  
 EEN BRIEF AAN MIJN  
 LIEVLINGSREIZIGSTER

Texte publié dans Rian de Jong, *Found at... made in*, AT Gallery Loupe, Montclair, New Jersey, USA, 2015

Rian ist a wanderbird, she is wandering, sailwandering, a new word, one contains the romantic, this mysterious feeling the I associate with the word wanderbird.

A word I love intensely and intimately.

Wandering, certainly a physical thin, solid ground under your feet, thoughts freely floating dreams, desires, ideas freely moving.

Wandering has to do with solid ground, her solid ground moves; water is another element, normal for the Dutch!

She loves water, sailing especially, but just as important to her is making jewellery. Pieces are created, wherein she applies elements she discovered and found, elements from South America. Not the warm and tropical South America, of which we think first, but the area adjacent the Antarctic. There she was in 2014. In the windy, cold and harsh region of this great continent.

Fits very well a Seawaterwanderbirdjeweller, because she is an artist, for whom it is impossible to separate life from "work".

Rian de Jong ist ein Wandervogel, sie ist auf Wanderungen, Segelwanderung. Sie ist en Segelwandervogel, ein neues Wort, eines das dieses romantische, dieses geheimnisvolle Gefühl beibehält, das ich mit dem Wort Wandervogel verbinde.

Ein Wort das ich heiß und innig liebe.

Wandern, sicher eine körperliche Sache, fester Boden unter den Füßen, frei schweben die Gedanken, frei bewegen sich die Träume, die Wünsche, die Ideen.

Wandern hat mit festem Boden zu tun, ihr fester Boden bewegt sich. Wasser, eine anderes Element, normal für Niederländer!

Sie liebt Wasser, segeln ganz besonders, aber genau so wichtig für sie ist Schmuck machen. Werke entstanden, in die sie Elemente des Entdeckten und des Gefundenen einfließen lässt, Elemente aus Südamerika. Nicht das warme und tropische Südamerika, an das wir zuerst denken, sondern das nahe an der Antarktis liegende. Denn dort war sie in 2014; In der windige, kalte und rüde dieses großen Kontinentes.

Passt ganz gut, eine Seewasserwandervogelgoldschmiedin, denn sie ist eine Künstlerin, bei der es unmöglich ist, das Leben von ihrem „Werk“ zu trennen.

Ja, Rian is een reizigster, een wereldreizigster. Zij lijkt uit de tijd te zijn gestapt. Zo onderzoekt ze zeeën en hun kunst.

Hardnekkig en steeds stoutmoediger verkent ze ook de talrijke uithoeken van het sierrad.

Door haar omewervingen heeft ze geleerd om naar nieuwe klanken te luisteren, naar nieuwe vormen en kleuren te kijken, deze en in haar objecten te verwerken. Gevonden voorwerpen uit verre streken zijn haar materiaal, en daarmee ontwerpt ze voor ons ontroerende mooie en intrigerende kunstwerken.

Ze is er perfecte in geslaagd haar reislust te verenigen met haar engagement as kunstenaar.

Ze hoort eigenlijk tot die beroemde reizigers uit de 19e eeuw, die zich zowel op het water als op het land zich zo vrij voelen as een vogel.

Soms benijd ik haar.

Oui, Rian est une voyageuse une globe-trotteuse. Hors du temps, elle explore les mers et les territoires qui les bordent.

Et toujours elle explore, avec persévérance et toujours plus d'audace, les territoires multiples du bijou.

Ses pérégrinations l'amènent à écouter des nouveaux sons, à regarder des formes et des couleurs nouvelles, à les mélanger, à les transformer, les ajuster dans ses objets.



Elle utilise comme matériaux des objets trouvés, pour nous proposer des œuvres venues des ses lointaines contrées, des œuvres émouvantes, belles et intrigantes.

Elle réunit avec bonheur ses envies de voyage et son engagement en tant qu'artiste. Elle fait partie des ces voyageuses si connue du XIX<sup>e</sup> siècle, libre comme l'air sur l'eau comme sur la terre ferme.

Parfois je l'envie.

Rian es un pájaro errante, ella es una vagabunda, una navegante errante. Ella es un pájaro -errante-navegante, una expresión nueva, que contiene ese sentimiento romántico y misterioso que yo asocio con la expresión "pájaro-errante". Una expresión que yo amo intensa íntimamente.

Vagabundear, sin dudas en acto físico, tierra firme bajo tus pies, pensamientos flotando libremente, sueños, deseos, ideas moviéndose libremente? Vagabundear tiene que ver con tierra firme; su tierra firme se mueve: el agua es un elemento habitual para los holandeses.

Ella ama el agua – especialmente navegar resulta tan importante como hacer joyas. Las piezas fueron creadas aplicando elementos que descubrió y encontró en Sudamérica. No la Sudamérica cálida y tropical en la que primero pensamos, sino la zona cercana a la Antártida; allí estuvo en 2014. En la región más dura, ventosa y fría de este gran continente.

Le cuadra muy bien: joyera parajazo-errante-navegante-acuática-marítima; porque ella es una artista para la cual es imposible separar la vida y la obra.

Yes, Rian is a world traveller ? She seems to have stepped out of time. As she explore the seas and the coastlines.

Persistent and increasingly she also explore the numerous remote corners and boundaries of jewellery.

Through her travels she has learned to listen to new sounds, looking for new forms and colours, mixing, converting and processing them in her objects. Found objects from afar are her material, and thus she designs for us moving, beautiful and intriguing works of arts.

She has perfectly combined her wanderlust with her commitment as an artist.

She belongs actually to the famous travellers of the 19th century, who felled free as bird both on water and on land.

Sometimes I envy her.

# Laurence Verdier

## MOUFLES-NIDS

Texte pour l'exposition *Juste du bijou*, galerie Mercier & associés, Paris du 21 oct. au 26 nov. 2017

Sidonie s'est plantée devant moi équipée de son gilet de sauvetage. Elle me tend des moufles rouges jumelées par un fil de laine. *Tiens, c'est cadeau !* me dit-elle en passant le lien autour de mon cou. Puis elle ajoute, *C'est ma mère qui les a tricotées dans la Forêt-Noire.* Je glisse mes mains dans les moufles, c'est moelleux et chaud, j'ouvre les bras en croix, le fil de laine a l'exacte envergure de mes bras tendus. *On dirait que tu as des nids au bout de tes mains.* Je lui avais demandé une boussole et elle me ramène des moufles-nids. Un taxi arrive et Sidonie disparaît dans l'escalier.

Je me retrouve seule dans la chambre dérobée, il n'y a rien ici, ni fenêtre ni meuble, à l'exception d'un grand miroir ovale au centre de la pièce devant lequel je me déshabille en déposant soigneusement mes vêtements dans un coin. Une fois nue, je me pare des moufles-nids, cette fois-ci je ne les enfile pas, je les laisse pendre de part et d'autre de mon cou et je vais vers le miroir où la Madone aux petits pas s'éternise de l'autre côté de la glace. Elle est fatiguée pourtant elle est belle avec ses lèvres charitables et ses cernes qui agrandissent ses yeux noirs. Elle me regarde et hausse les sourcils, perplexe devant les deux taches rouges au niveau de mes hanches. Pour me donner de la contenance, je saisis les moufles comme une paire de jumelles et je les place devant mes yeux pour voir ce qu'elles contiennent. C'est d'abord étroit comme dans un entonnoir puis cela s'ouvre, je cligne des yeux pour faire le point sur cet agrandissement intime qui s'étire et se précise. Dans les moufles-nids, je vois mon corps intérieur avec ses sommets et ses trous noirs qui se déplacent. Je vois une fille qui plante des graines arc-en-ciel dans les ténèbres. Je vois un coffre au trésor fermé qui attend sa clef. Je vois un puma de gouttière qui tient une laisse dans sa gueule. Je vois une ZAD avec le drapeau Désir planté en son centre. Je vois un moine beau et sage sur le seuil d'une maison. Je vois une grand-mère vêtue d'une jupe plissée verte qui vole au-dessus des trous noirs avec ses grandes ailes blanches. Je vois une enfant qui emmêle ses mains dans une grotte de che-

veux noirs. Je vois que c'est grand et sauvage ; et cela m'effraie. J'enlève les jumelles-mouffles-nids de mes yeux et je glisse mes mains dedans. Le fil de laine qui les relie pend au sol, c'est bien aussi, ça fait comme une corde à sauter. C'est important les cordes à sauter pour garder de la légèreté et de l'espoir, sinon on n'arriverait jamais à Ciel dans les marelles.

Je pose mes mains au chaud dans les mouffles-nids sur le miroir, je caresse le visage de la Madone aux petits pas, ses yeux se ferment, on ne voit plus que le rouge grenade de sa bouche. Je voudrais traverser l'ovale du miroir pour baiser ses lèvres et sentir les bras de l'icône autour de mon corps. La Madone murmure que je suis prête, mais je ne sais pas à quoi alors je m'allonge en crevette sur le parquet et j'attends. Patience et Confiance. Je fais mon chapelet avec ces deux mots. Patience et Confiance. Je ne ferme pas les yeux pour être certaine que je reste bien dans le réel.

Dans le miroir, je sais que la Madone aux petits pas exécute des gestes compliqués et gracieux pour me bénir. Demain, j'irai déposer un cierge à l'église de Sedaccirab.

# LEGENDE VON DER ENTSTEHUNG DES BUCHES TAO TE KING AUF DEM WEG DES LAOTSE IN DIE EMIGRATION

Bertolt Brecht, 1938

*Als er Siebzig war und war gebrechlich  
Drängte es den Lehrer doch nach Ruh  
Denn die Güte war im Lande wieder einmal schwächlich  
Und die Bosheit nahm an Kräften wieder einmal zu.  
Und er gürtete die Schuh.  
Und er packte ein, was er so brauchte:  
Wenig. Doch es wurde dies und das.  
So die Pfeife, die er abends immer rauchte  
Und das Büchlein, das er immer las.  
Weißbrot nach dem Augenmaß.  
Freute sich des Tals noch einmal und vergaß es  
Als er ins Gebirg den Weg einschlug  
Und sein Ochse freute sich des frischen Grases  
Kauend, während er den Alten trug.  
Denn dem ging es schnell genug.  
Doch am vierten Tag im Felsgesteine  
Hat ein Zöllner ihm den Weg verwehrt:  
„Kostbarkeiten zu verzollen?“ - „Keine.“  
Und der Knabe, der den Ochsen führte, sprach: «Er hat gelehrt.»*

Und so war auch das erklärt.  
Doch der Mann in einer heitren Regung  
Fragte noch: „Hat er was rausgekriegt?“  
Sprach der Knabe: „Daß das weiche Wasser in Bewegung  
Mit der Zeit den harten Stein besiegt.  
Du verstehst, das Harte unterliegt.“  
Daß er nicht das letzte Tageslicht verlöre  
Trieb der Knabe nun den Ochsen an  
Und die drei verschwanden schon um eine schwarze Föhre  
Da kam plötzlich Fahrt in unsern Mann  
Und er schrie: „He, du! Halt an!  
Was ist das mit diesem Wasser, Alter?“  
Hielt der Alte: „Interessiert es dich?“  
Sprach der Mann: „Ich bin nur Zollverwalter  
Doch wer wen besiegt, das interessiert auch mich.  
Wenn du's weißt, dann sprich!  
Schreib mir's auf! Diktier es diesem Kinde!  
So was nimmt man doch nicht mit sich fort.  
Da gibt's doch Papier bei uns und Tinte  
Und ein Nachtmahl gibt es auch: ich wohne dort.  
Nun, ist das ein Wort?“  
Über seine Schulter sah der Alte  
Auf den Mann: Flickjoppe. Keine Schuh.  
Und die Stirne eine einzige Falte.  
Ach, kein Sieger trat da auf ihn zu.  
Und er murmelte: „Auch du?“  
Eine höfliche Bitte abzuschlagen  
War der Alte, wie es schien, zu alt.  
Denn er sagte laut: „Die etwas fragen  
Die verdienen Antwort.“ Sprach der Knabe: „Es wird auch schon kalt.“

„Gut, ein kleiner Aufenthalt.“  
Und von seinem Ochsen stieg der Weise  
Sieben Tage schrieben sie zu zweit  
Und der Zöllner brachte Essen (und er fluchte nur noch leise  
Mit den Schmugglern in der ganzen Zeit).  
Und dann war's soweit.  
Und dem Zöllner händigte der Knabe  
Eines Morgens einundachtzig Sprüche ein.  
Und mit Dank für eine kleine Reisegabe  
Bogen sie um jene Föhre ins Gestein.  
Sagt jetzt: kann man höflicher sein?  
Aber rühmen wir nicht nur den Weisen  
Dessen Name auf dem Buche prangt!  
Denn man muß dem Weisen seine Weisheit erst entreißen.  
Darum sei der Zöllner auch bedankt:  
Er hat sie ihm abverlangt.

# BIBLIOGRAPHIE

---

## A

- Marlène Albert-Llorca, « L'instant et l'éternité. Les bijoux dans la vie des femmes », *Terrain*, n° 29, 1997. <http://terrain.revues.org/3230>
- Madeleine Albright, *Read my pins. Stories from a diplomat's jewel box*, New York (USA), Harper Collins, 2009.
- Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Livre xxxiii.
- Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, France Culture/Denoël, 2004.
- Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 2009.
- Paul Ardenne, *L'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Regard, 2001.
- Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 1983 ; Pocket, coll. « Agora », 2001.
- Séverine Auffret, « Le signifiant boucle d'oreille ou le jeu de la coquetterie », dans *Des blessures et des jeux*, Arles, Actes Sud, 2003.

## B

- Hans-Gert Bachmann, *L'Or. Mythes et objets*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006.
- Jean-Christophe Bailly, *Le Propre du langage. Voyage au pays des noms communs*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du xx<sup>e</sup> siècle », 1997.
- Christine Bard, *Ce que soulève la jupe. Identités, transgressions, résistances*, Paris, Autrement, 2010.
- Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1967.
- Roland Barthes, *Le bleu est à la mode cette année et autres articles*, Paris, Éditions de l'Institut français de la mode, 2001.
- Gil Bartholeyns (coordonné par) *Les apparences de l'homme*, Civilisations 59, n° 2, Université libre de Bruxelles, 2011.
- Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, t. I et II, Paris, Gallimard, 1949.

- Michel Biehn, *Cruelle coquetterie ou les artifices de la contrainte*, Paris, La Martinière, 2006.
- Dominique Blanc, « Les signes du corps », *Connaissance des arts*, n° 624, février 2005.
- Odile Blanc, « L'accessoire est-il un détail ? », dans *Vivre habillé*, Paris, Klincksieck, 2009.
- Odile Blanc, *Parade et parures. L'invention du corps de la mode à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard.
- Odile Blanc, *Vivre habillé*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2009.
- Frédéric Bodet, « Bijoux. Référence, irrévérence », dans *Mission mode, styles croisés*, musée des Arts décoratifs, de la faïence et de la mode, château Borély, Marseille/musée de la Légion étrangère, Aubagne.
- Onno Boekhoudt, *Why not jewellery ?*, Groningen, Groninger Museum, 1997.
- Christian Bontzolakis, « À la cuillère », dans *Monika Brugger, Heimat, Bijou \_ Objets pour le corps \_ Installations, 1992-2008*, Stuttgart, Arnoldsche, 2009.
- Marjan Boot, Lex Reitsma, *De show van Gijs+Emmy, the Gijs+Emmy Spectacle, Mode- en sieraadontwerpen/Fashion and Jewellery Design 1967-1972*, book + film, Amsterdam, Dutch Design Story, naio1o uitgevers/publishers, 2013.
- France Borel, *Le Vêtement incarné. Les métamorphoses du corps*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Essai société », 1992.
- François Boucher, *Histoire du costume en Occident*, Paris, Flammarion, 2008.
- Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1996.
- Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
- Florence Braunstein, Jean-François Pépin, *La Place du corps dans la culture occidentale*, Paris, PUF, coll. « Pratiques corporelles », 1999.
- Bertolt Brecht, *Leben des Galilei*, Editionen Suhrkamp, 1998.



David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Puf, coll. « Quadrige », 1990.

David Le Breton, *Du silence*, Paris, Métailié, 1997.

David Le Breton, *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Métailié, 2002.

David Le Breton, *La Saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006.

Michael Brix, Anne Schmidt, *Gesten, eine Installation, Werkstücke, Schriften und Medien der Fachhochschule München*, München, 1998.

Denis Bruna, *Piercing. Sur les traces d'une infamie médiévale*, Paris, Textuel, 2001.

Denis Bruna (dir.), *La Mécanique des dessous. Une histoire indiscreète de la silhouette*, Paris, Les Arts décoratifs, 2013.

Denis Bruna (dir.), *Tenue correcte exigée. Quand le vêtement fait scandale*, Paris, Les Arts décoratifs, 2016.

Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*, Paris, Galilée, 2008.

Annick Bureau, « Résurgence du réel. Tissage, crochet et broderie dans l'art de l'anthropocène. ». <http://www.artpress.com/2013/...>

Marco Bussagli, *Le Corps. Anatomie et symboles*, Paris, Hazan, coll. « Guide des arts », 2006.

## C

Geneviève Calame-Griaule, Yvonne Verdier, « Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière », *L'Homme*, t. 21, n° 1, 1981. <http://www.persee.fr/...>

Michel Cazenave (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, La Pochothèque, 1996.

Michel de Certeau, « Des outils pour écrire le corps », *Traversée*, 14-15 avril 1979.

Alice Chalanset, *Légèreté. Corps et âme, un rêve d'apesanteur*, Paris, Autrement, 1996.

Andrée Chanlot, *Les Ouvrages en cheveux, leurs secrets*, Paris, A. Chanlot auteur-éditeur, 1986.

André Chastel, *Musca Depicta*, Rome, Franco

Maria Ricci, 1984.

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1993.

Pierre Choderlos de Laclos, "La parure", dans *De l'éducation des femmes, 1783*, Paris, Champion, Librairie Léon Vanier, 1903.

Mona Chollet, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, Zones, 2012.

Patrizia Ciambelli, *Bijoux à secrets*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2002.

Patrizia Ciambelli, « La boucle et la marque », *Terrain*, 27, septembre 1996 ; [En ligne] mis en ligne le 18 juin 2007, consulté le 17 juin 2015. <http://terrain.revues.org/3389> ; DOI : 10.4000/terrain.3389

Patrizia Ciambelli, « Colliers de perles. Transmission, circulation, mémoire du féminin », *Techniques & Culture* [En ligne], 59, 2012 mis en ligne le 15 décembre 2015 : <http://tc.revues...>

Dario Cimorelli, *Miroir du temps. Chefs-d'œuvre des musées de Florence*, Milan, Silvana Editoriale, 2006.

Becky Clarke, Indigo Clarke, *New Directions in Jeweller*, II, Londres, Black Dog Publishing Ltd, 2006.

Claudine Cohen, « Le sexe comme langage », *Science et avenir*, mai 1995.

Claudine Cohen, *La Femme des origines. Images de la femme dans la préhistoire occidentale*, Paris, Herscher, 2003.

Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, Paris, Seuil, 2005.

Mireille Coulomb, *Quelques regards risqués sur Schweizer Heimarbeiten de Monika Brugger*, Fabras, éd. du Pin, 2004.

Gustave Courbet, *Peut-on enseigner l'art ?*, Paris, Envois, L'échoppe, 1986.

Matthew B. Crawford, *Éloge du carburateur. Essai sur le sens et la valeur du travail*, Paris, La Découverte, 2010.

Mauro Cristofani, Marina Martelli, *L'Or des étrusques*, Paris, Atlas, 1985.

Lisbeth Crommelin, Otto Künzli, *Das dritte Auge. The third Eye, Het derde oog*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Museum Bellerive, Zürich, 1991.

## D

George-H. Darwin, *L'Évolution dans le vêtement, (Development in dress, 1872, traduit de l'anglais)*, Paris, Allia, 2015.

Jehanne Dautrey & Emanuele Quinz, *Strange Design. Du design des objets au design des comportements*, Forcalquier, it:éditions, 2014.

Richard Deacon, *In the Garden*, Louvre lecture, avril 2007 ; Paris, galerie Thaddaeus Ropac, 2007.

Bruno Decharneux et Luc Nefontaine, *Le Symbole*, Paris, PUF, coll. « Que sais je », 1998.

Luc Derroitte, *Dictionnaire de l'ornement*, Paris, Jean-Paul Gissot, 2012.

John Dewey, *L'Art comme expérience* (trad. de l'américain), Pau, Publications de l'université de Pau/Farrago, 2005.

Georges Didi-Huberman, *L'Empreinte*, Paris, centre Georges Pompidou, 1997.

Ulysses Grant Dietz, « Why Pearls? », *One on One*, n° 19, Art Jewelry Forum. [https://art-jewelryforum.org/...](https://art-jewelryforum.org/)

Marcel Drach, Marie Mauzé, « 1. Le dédoublement de la représentation : paradoxes de la prise au corps du symbolique », dans Marcel Drach et al., *L'Anthropologie de Lévi-Strauss et la psychanalyse*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2008.

Victor Durschei (ssdir.), *Access to accessory*, HEAD (ancienne HEAA), Haute école d'art et de design, Genève, 2005.

## E

Umberto Eco, *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004.

Eugène Enriquez, Dominique Lhuillier, *Domaine privé/sphère publique*, Paris, Eska, 2001.

## F

Luc Ferry, *La Sagesse des mythes, apprendre à vivre, 2*, Paris, Plon, 2008.

Laurence de Finance, Pascal Liévaux, *Ornement, vocabulaire typologique et technique*, Paris, édition du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2014.

Philippe di Floco, *Peau*, Paris, Fifty Publishing, 2004.

J.-C. Flügel, *Le Rêveur nu. De la parure vestimentaire*, Paris, Aubier Montaigne, 1982.

Sigmund Freud : *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften. Mit einer Einleitung von Alfred Lorenzer und Bernard Görlich*, Frankfurt am Main, Fischer/Taschenbuch, 1994.

Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres textes I Das Unheimliche und anderer Texte*, Paris, Gallimard Foliobibliothèque, 2001.

Françoise Frontisi-Ducroux, *Ouvrages des dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2009.

Françoise Frontisi-Ducroux, *Ouvrages des dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2009.

## G

Annette Geiger (HG), *Der schöne Körper, Mode und Kosmetik als Topos der Kulturwissenschaften*, Cologne, Böhlau Verlag, 2008.

Sophie George, *Le Vêtement de A à Z. Encyclopédie thématique de la mode et du textile*, 4<sup>e</sup> édition, Paris, Falbalas, 2013.

Elisabeth Gigante, *L'Art du portrait. Histoire, évolution et technique*, Paris, Hazan, coll. « Guide des arts », 2012.

Karin Göbel, Theodor Kohlmann, Heidi Müller und Konrad Vanja, *Auf's Ohr geschaut, Ohringe aus Stadt und Land vom Klassizismus bis zur neuen Jugendkultur*, Berlin, Museums für deutsche Volkskunde, Dietrich Reimer Verlag, 1989.

Goethe, *Traité des couleurs*, Paris, Triades, 2000.

Thomas Golsenne, Michael Dürfeld, Georges Roque, Katie Scott et Carsten-Peter Warncke, « Ornement/Ornemental » – *Perspective, revue de l'INHA*. [https://journals.openedition.org/...](https://journals.openedition.org/)

Thomas Golsenne, « L'Ornement est-il animiste ? », dans *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009, [En ligne]. <http://actes-branly.revues.org/282>

Thomas Golsenne, *L'Annonciation de Carlo Crivelli et le problème de l'ornement*, Varia.

Thomas Golsenne, « L'ornement aujourd'hui », in *Images Re-vues [En ligne]*, 10 | 2012. <http://imagesrevues.revues.org/2416>

## H

Hanns-Ulrich Haedeke, *Schmuck aus drei Jahr-tausenden*, Sammlung Hans-Ulrich Haedeke, Rheinland-Verlag GmbH, 2000.

Nathaniel Hawthorne, *La Lettre écarlate* (1850), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1977.

Michèle Heuzé, « La châtelaine, un bijou riche de sens et d'histoire », dans *Le château au féminin. Actes des Rencontres d'archéologie et d'histoire en Périgord*, 26, 27 et 28 septembre 2003, textes réunis par Anne-Marie Cocula et Michel Combet, Bordeaux, Ausonius, 2004.

Kathryn B. Hiesinger, George H. Marcus, *Petit lexique des arts décoratifs*, Paris, Abbeville, 1997.

Stefan Hirsch « Vorwort », in *Ohne Schmuck keine Heimat*, Klosters Benediktbeuern, Heimatpfleger des Bezirks Oberbayern.

Stefan Hirsch, *Menschen und Kleid, über die Anziehungskraft der Verhüllung*, Benediktbeuern, Bezirk Oberbayern, 2006.

Serge Hureau, Olivier Hussenet, *Ce qu'on entend dans les chansons. Des berceuses aux grands succès du répertoire français*, Paris, Seuil, coll. « Points », « Le goût des mots », 2016.

Lucia Impelluso, *La Nature et ses symboles. Répères iconographiques*, Paris, Hazan, coll.

« Guide des arts », 2004.

Lucia Impelluso, *Jardins, potagers et labyrinthes*, Paris, Hazan, coll. « Guide des arts », 2005.

## J

Frédérique Joseph-Lowery, « Broderie et art contemporain », *Art Press*, janvier 2009. [https://www.artpress.com/...](https://www.artpress.com/)

C. G. Jung, *L'Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1992.

Tanizaki Junichiro, *Éloge de l'ombre*, Publications orientalistes de France, 1977.

## K

Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1989.

Jacqueline Kelen, *La tache, opuscule furtif sur les salissures du monde*, Paris, Scarabée et compagnie, 1984.

Richard Klein, *Des bijoux indiscrets*, Paris, Autrement littératures, 2002.

Esther Knobel, *The Mind In The Hand*, Jérusalem, Esther Knobel, 2008.

René König, *Sociologie de la mode*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque », 1969.

Manon van Kouswijk, dans *Hanging around*, Amsterdam, Uitgeverij Boek, 2003.

Hildegard Kretschmer, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart, Reclam Sachbuch, durchgesehene und aktualisierte Ausgabe, 2011.

## L

Sylvie Lambert, *La Bague. Parcours historique et symbolique*, Paris, Le Collectionneur, 1998.

Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'Invention du corps*, Paris, Flammarion, 2006.

Stéphane Laurent, *Les Arts appliqués en France. Genèse d'un enseignement*, Paris, CTHS, 1999.

Maurice Leenhardt, « Pourquoi se vêtir ? », *Journal de la Société des océanistes*, 1978.

Michel Leiris, *Le Ruban au cou d'Olympia* (1989), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2006.

Eugénie Lemoine-Luccioni, *La robe. Essai psychanalytique sur le vêtement. Entretien avec André Courrèges*, Paris, Seuil, 1983.

André Leroi-Gourhan, *L'Homme et la matière*, Paris, Albin Michel, 2004.

Brigitte Lescure, « La statuaire de Roquepertuse et ses nouveaux indices d'interprétation à l'issue des fouilles récentes », *Documents d'archéologie méridionale*, n° 27, 2004. [http://dam.revues.org/...](http://dam.revues.org/)

Claude Lévi-Strauss, *Le Dédoublé de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique*, Brentano's, 1945.

Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* (1955), Paris, Pocket, coll. « Terre humaine », 1993.

Claude Lévi-Strauss, *L'Identité* (1977), Paris, Puf, coll. « Quadrige », 2000.

Adolf Loos, *Ornement et crime* (1908), Paris, Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2003.

## M

Kirsty Mackay, *Me Favourite Colour was Yellow*, M, le Magazine du Monde, 18 mars 2017. [http://www.kirstymackay.com/...](http://www.kirstymackay.com/)

Silvia Malaguzzi, *Perle*, Paris, Chêne, 2000.

Daniela Malev, *To The Point. Pin mechanisms and brooch back design*, Borsdorf bei Leipzig, Winterwork, 2017.

Monique Manoha, *Corps et Objet. Le porte-objet*, Nîmes, Le Manuscrit, 2003.

Daniela Mascetti, Amanda Triossi, *Boucles d'oreilles. De l'Antiquité à nos jours*, traduit de l'anglais par Michele Hechter, Londres, Thames & Hudson, 1990.

Guy de Maupassant, *La Parure*, 1884.

Marcel Mauss, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », dans *Sociologie et anthropologie* (1950), Paris, Puf, coll. « Quadrige/Grands Textes », 2004.

David Reverre McFadden, *Pricked, extreme embroidery*, New York, Museum of Art & Design, catalogue d'exposition, 11/2007-3/2008.

Christine Mennesson, « Les sportives professionnelles : travail du corps et division sexuée du travail », 2007.

Winfried Menninghaus, *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt am Main, Surrkamp taschenbuch wissenschaft, 2007.

Corinne Mercadier, *La Suite d'Arles*, Paris, Filigranes/Musée Réattu, 2003.

Michèle Moutashar (dir.), *Dards d'art. Mouches, moustiques... Modernité*, Arles, Musée Réattu, 1999.

Desmond Morris, *Le Singe nu*, Paris, Grasset, 1968.

Desmond Morris, *La Femme nue*, Paris, Calman-Lévy, 2005.

Johannes Muggenthaler, *Was ihr wollt*, exposition à la Galerie Spektrum, München, Badisches Landes Museum Karlsruhe, 1993-1994.

Johannes Muggenthaler, *Romantik der Zukunft*, Photographien und ein Theaterstück, catalogue d'exposition, MMKSLW, Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien, 1995-1996.

## N

Neleman, Hans (photo), Nicole MacDonald (texte), *Moko-Maori Tattoo*, New York, Stemmler/Abbeville Press.

Odile Nouvel-Kammerer, « À qui l'ornement pose-t-il problème ? », dans *Questionner l'ornement*, Paris, Les Arts Décoratifs/INHA, 2013. <http://madparis.fr/IMG/pdf/02-Nouvel.pdf>

## O

Georgina O'Hara Callan, *Dictionnaire de la mode*, Londres, Thames & Hudson, coll. « L'Univers de l'art », 2009.

Catherine Örmén, *Comment regarder... La mode, histoire de la silhouette*, Paris, Hazan, coll. « Guide des arts », 2009.

Jean-Michel Othoniel, *The Peggy Guggenheim Collection*, Venice Collection Printer, Paris, 1997.

## P

Sheila Paine, *Embroidered Textiles. Traditional patterns from five continents*, London, Thames and Hudson, 1995.

Claudia Pantellini, Peter Stohler (dir.), *Body Extensions. Art, photography, film, comic, fashion*, Stuttgart, Arnoldsche, 2004.

Spyros Papapetros, « Warburg, lecteur de Semper : ornement, parure et analogie cosmique », *Images Re-vues* [En ligne], hors-série 4 | 2013, mis en ligne le 30 janvier 2012, consulté le 14 septembre 2013. <http://imagesrevues...>

Christian Papilloud, *Le Don de relation. Georg Simmel, Marcel Mauss*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Dominique Paquet, *Une histoire de la beauté. Miroir, mon beau miroir*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1997.

Michel Pastoureau, *L'Étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, 1991.

Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000.

Michel Pastoureau, Dominique Simonnet, *Le Petit Livre des couleurs*, Paris, Panama, 2005.

Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008.

Michel Pastoureau, *Les Couleurs expliquées en images*, Paris, Seuil, 2015.

Michel Pastoureau, *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016.

Clare Phillips, *Jewels and Jewellery*, catalogue de la collection du Victoria and Albert Museum, Londres, Paperback, 2008.

Bertrand Prévost, « Cosmique cosmétique. Pour une cosmologie de la parure », *Images Re-vues* [En ligne], 10 | 2012. <http://imagesrevues...>

## R

Sonia Recasens, « De l'art de tisser des liens. Quand les femmes révolutionnent les arts textiles ». <http://archive.is/c1xgA>

Carin EM Reinders, Onno Boekhoudt, *Werk in uitvoering, work in progress*, CODA Apeldoorn, 2010 (catalogue d'exposition).

Luc Renaut, *Marquage corporel et signation religieuse*, thèse de doctorat sous la direction d'Alain le Boulluec, décembre 2004. <http://hal.archives-ouvertes.fr/...>

Aloïs Riegl, *Questions de Style : fondements d'une histoire de l'ornementation* (1893) [Stilfragen], Paris, Hazan, coll. « 35/37 », 2002.

Rainer Maria Rilke, « Der Goldschmied », in *Letzte Gedichte und Fragmentarische*, 1910-1926.

Daniel Roche, *La Culture des apparences. Une histoire du vêtement, XVIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2007.

Ami Ronnenberg, *Le Livre des symboles. Réflexions sur des images archétypales*, Köln, Taschen, 2011.

Jean-Paul Roux, *La Femme dans l'histoire et les mythes*, Paris, Fayard, 2004.

## S

Yves Sabourin, *Métissage. L'autre métissage*, catalogues des différentes expositions.

Jean-Paul Sartre, *Les Mouches* (1943), Paris, Bordas, 1999.

Gottfried Semper, *Über die Formelle Gesetzmäßigkeit des Schmucks und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*, Monatschrift des wissenschaftlichen Vereins in Zürich Heft 3, Akademische Vorträge 1, Zürich, Meyer & Zeller, 1856.

Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde: Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallostechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst* <http://digi.ub.uni-heidelberg.de...>

Richard Sennett, *Les Tyrannies de l'intimité*, Paris, Seuil, 1979.

Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt, Fischer Taschenbuch, 2004.

Richard Sennett, *Zusammenarbeit. Was unsere Gesellschaft zusammenhält*, Hanser Berlin, Berlin, 2012.

Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture : écrits, 1834-1869*, Marseille, Parenthèses, coll. « Eupalinos », 2007.

Georg Simmel, *La Parure et autres essais*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1998.

Georg Simmel, *Philosophie de la mode*, Paris, Alia, 2015.

Élisabeth G. Sledziewski, « Le bijou, index du sujet sexué », communication présentée à la biennale du Bijou, Nîmes, 15/9/2003, publiée dans *Corps & Objet*, Paris, Le Manuscrit, 2004. [https://www.cairn.info/...](https://www.cairn.info/)

Jacques Soullou, *Le Décoratif*, Paris, Klincksieck, 1990.

Jacques Soullou, *Le Livre de l'ornement et de la guerre*, Marseille, Parenthèses, coll. « Eupalinos », 2003.

John Steinbeck, *La Perle* (1950), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973.

## T

Federica Tamarozzi et Gilles Boëtsch, *Morceaux exquis. Il y a un corps entre nous*, Issy-les-Moulineaux, Beaux Arts éditions, 2011 (catalogue d'exposition).

Michel Thevoz, *Le Corps peint*, Paris, Skira, 1984.

Nicole Tiedermann, *Haar-Kunst, zur Geschichte und Bedeutung eines menschlichen Schmuckstückes*, Köln, Weimar Wien, Böhlau Verlag, 2007.

Giuseppina Torregrossa, *Les Tétins de sainte Agathe*, Paris, Le Livre de Poche, 2012.

## V

Marthe Le Van, *500 Brooches. Inspiring adornments for the body*, Asheville, North Carolina

(USA), Sterling Publishing Co, Inc., 2005.

Marian Vanhaeren et Francesco D'Errico, « L'émergence du corps paré », *Civilisations, Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines*, n° 59-2, 30 juin 2011. <http://civilisations.revues.org/2589>

Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir* (1899), Paris, Gallimard, 2005.

Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979.

Georges Vigarello, *Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2004.

Georges Vigarello, *Le Propre et le Sale. Hygiène du corps depuis le Moyen Âge* (1985), Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2014.

## W

Anne Ward, John Cherry, Charlotte Gere et Barbara Cartledge, *La Bague, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Office du livre, 1981.

Louise Warren, *Suite pour une robe*, Montréal, L'Hexagone, 1999.

Heinz Wismann, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque des idées », 2012.

Virginia Woolf, *La Soirée de Mrs Dalloway*, Paris, Les Allusifs, 2014.

Virginia Woolf, *Une chambre à soi* (1929), Paris, 10/18, 2001.

# DICTIONNAIRES, ENCYCLOPÉDIES

Michel Cazenave (Sous la direction de) *Encyclopédie des symboles* (trad. de l'allemand), Paris, La Pochothèque, 1996.

Marguerite De Cerval, [Sous la direct.] *Dictionnaire International du Bijou*, éditions du Regard, Paris, 1998.

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1993, 1100 pages.

CNRTL [en ligne] – Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [en ligne] <http://www.cnrtl.fr>

Luc Derroitte, *Dictionnaire de l'ornement*, Éditions Jean Paul Gisserot, 2012 320 pages.

Dictionnaire de l'Académie française, [en ligne]. <http://www.academie-francaise.fr>

*Encyclopédie de l'art*, Paris Le livre de poche, La Pochothèque, Garzanti, 12,50 pages.

*Encyclopédie des symboles*, Paris, La Pochothèque, 1996.

Sophie George, *Le vêtement de A à Z, Encyclopédie thématique de la mode et du textile* - 4e édition, Paris, édition falbalas, 2013, 447 pages.

Kathryn B. Hiesinger, George H. Marcus, *Petit lexique des arts décoratifs*, Paris, ed Abbeville, 1997.

Hildegard Kretschmer, *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*, Stuttgart, Reclam Sachbuch, durchgesehene und aktualisierte Ausgabe 2011, 488 pages.

Henry de Morant, *Histoire des arts décoratifs*, Paris, Bibliothèque des Guides Bleus, Librairie Hachette, 1987, 574 pages.

Harold Newman, *An illustrated dictionary of jewelry*, London, Thames & Hudson, 1994, 352 pages.

Georgina O'Hara, *Dictionnaire de la mode*, London, Thames & Hudson, Univers de l'art, 2009, 304 pages.

*Le Petit Robert 1 Dictionnaire de la Langue Fran-*

*çais* ; nouvelle édition revue, corrigée et mise à jour en 1991 Paris, Le Robert.

*Le Petit Robert, Dictionnaire de la Langue Française*, 2016 en ligne.

J.C Rameau, D.Mansion, G.Dumé, *Flore forestière française, guide écologique illustré, Tome 1, Plaines et collines*, Paris Institut pour le développement forestier, 1989.

Ami Ronnenberg, *Le livre des symboles, réflexions sur des images archétypales*, Köln, Taschen, 2011.

## FILMS, DOCUMENTAIRES

Pierre-André Boutang, Gilles Deleuze, *L'abécédinaire*, avec Caire Parnet, Paris, éd. Montparnasse, 2004.

Alain Cavalier, *24 portraits d'Alain Cavalier*, Arte video, 2006.

Guy Debord, *La Société du spectacle*, 1973". <https://www.youtube.com/...>

Anna-Célia Kendall-Yatzkan, Muriel Edelstein, *La Robe Vichy de Jacques Estérel*, ARTE F, 2013.

Victor Sjöstrom, *The Scarlet Letter*, Film muet, États-Unis, 1926.

Alex van Warmerdam, *La Robe, et l'effet qu'elle produit sur les femmes qui la portent et les hommes qui la regardent (De jurk)*, 1996.

Wim Wenders, *La lettre écarlate*, 1972, films sus. Dvd, BAC, collection Wim Wenders.

Wim Wenders, *Carnet de notes sur vêtements et villes*, 1989, film sur le couturier Yohji Yamamoto. Dvd, BAC, collection Wim Wenders.

## JOURNÉES D'ÉTUDE

Geneviève Beaudou, Catherine Geel, *Décors, Mouvements de guerre*, Chercher ...Transférer, Limoges, Ensa Limoges, 2010.

*Questionner l'Ornement*, organisé par Les Arts Décoratifs et l'Institut national d'histoire de l'art, les 7 et 8 novembre 2011 <http://www.madparis.fr/...>

# CATALOGUES D'EXPOSITIONS

*Bijoux masculins*, musée de Carrouge, Carnet du Musée, n° 2, printemps 2001.

Onno Boekhoudt, *Why not jewellery ?*, Groningen, Groninger Museum, 1997, catalogue d'exposition.

*Cheveux*, Carrouge (CH), Carnet du musée de Carrouge, 2000.

*Cheveux chéris, frivolités et trophées*, exposition au musée du Quai-Branly, septembre 2012-juillet 2013.

*Mission mode, styles croisés*, musée des Arts décoratifs, de la faïence et de la mode, Château Borély, Marseille/musée de la Légion étrangère, Aubagne, Lienart, 2016.

David Reverre McFadden, *Pricked, extreme embroidery*, New York, Museum of Art & Design, catalogue d'exposition, 11/2007-3/2008.

*Passeurs de linge : trousseaux et familles*, exposition, 29/9/1999-17/1/2000, Musée national des arts et traditions populaires, Paris, base de données des collections photographiques du MuCEM <http://www.culture.gouv.fr/...>

*Point de croix. Au bonheur des filles*, exposition, 13/11/2001-5/3/2002, Musée national des arts et traditions populaires, Paris, <http://www2.culture.gouv.fr/...>

Schmuckmuseum Pforzheim, *Schmuck zum Gewand, ländliche Bijouteriewaren aus dem bayerischen Nationalmuseum München*, catalogue d'exposition, 2010.

Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, *25 000 years of jewelery*, Berlin, Prestel Verlag, 2013.

Federica Tamarozzi et Gilles Boëtsch, *Morceaux exquis. Il y a un corps entre nous*, Issy-les-Moulineaux, Beaux Arts éditions, 2011, catalogue d'exposition.



# SOMMAIRE

---

POÈME → GOETHE → <i>AIR DES BIJOUX</i>	2	PLIQUÉ → ART DÉCORATIF	19
NOTE DE L'ÉDITEUR → MAGALI BRÉNON	3	ART CONCEPTUEL → JOSEPH KOSUTH	20
NOTE DE L'AUTEUR → MONIKA BRUGGER	6	<b>B</b>	<b>22</b>
<b>A</b>	<b>7</b>	<b>BAGUE</b>	23
<b>ACCESSOIRE</b>	8	<b>ALLIANCE</b>	23
ACCESSOIRE → BEIWERK → <i>FLOHPELZ</i>	8	ALLIANCE → ORIGINE	23
<b>ARTIFICE</b>	8	ALLIANCE → CULTURE JUIVE	23
<b>ARGENT</b>	8	ALLIANCE → GIMMEL (GEMMAL OU GAMMAL) RING → BAGUE « JUMELÉE »	24
ONNO BOEKHOUDT → <i>SILBER</i> → ARGENT	9	<b>ALLIANCE → MONIKA BRUGGER</b>	25
PLINE L'ANCIEN	10	<b>ANNEAU</b>	36
TEXTE DE FICTION → CHRISTIAN BONTZOLAKIS → <i>À LA CUILLÈRE</i>	11	PLINE L'ANCIEN → <i>HISTOIRE NATURELLE</i> , LIVRE XXXIII → <i>L'OR</i>	36
<b>ARGENT → MONIKA BRUGGER</b>	14	RING	36
<b>A</b>	<b>17</b>	RENÉ MAGRITTE → <i>LA MAIN HEUREUSE</i> , 1955	37
<b>ART</b>	18	ONNO BOEKHOUDT → <i>EIN RAUM FÜR DEN FINGER</i> , 2000	37
<b>ART PREMIER</b>	18	ONNO BOEKHOUDT → BAGUE, COLLECTION PERSONNELLE	37
<b>ETHNIQUE</b>	18	BAGUE DE BEAUCAIRE → BAGUE AÏE → VERRE	38
GREC <i>ETHNIKOS</i> , DE <i>ETHNOS</i> , RACE	18	CHEVALIÈRE → <i>SIGILLAIRE</i> → GERD ROTHMANN	40
DOCUMENTAIRE → CHRIS MARKER, ALAIN RESNAIS → <i>LES STATUES MEURENT AUSSI</i>	18	<b>CHEVALIÈRE</b>	40
<b>FOLKLORE</b>	19	<b>SIGILLAIRE</b>	40
<b>ART POPULAIRE</b>	19	SOLITAIRE → ÉPOQUE ROMAINE	40
<b>POPULAIRE</b>	19	<b>SOLITAIRE</b>	40
ART APPLIQUÉ (VOIR DESIGN) → ART DÉCORATIF	19	SOLITAIRE → <i>TENSION RING</i> → 1994 → NIESSING	41
ART DÉCORATIF ET ORNEMENT → CHRISTINE COLIN → JOURNÉES D'ÉTUDE → PROGRAMMATION → GENEVIÈVE BEAUDOU – CATHERINE GEEL → ENSA LIMOGES, 2-3 NOVEMBRE 2010	19	<i>DIAMANT RING</i> → WOLFGANG TILLMANS → 1998	41
ART MINEUR → ART MAJEUR → ART AP-		<b>TEXTE CRITIQUE → MARJAN UNGER → TEXTE POUR MONIKA</b>	42
		<b>TEXTE CRITIQUE → PIERRE-DAMIEN HU-</b>	

YGUE → <i>LA BAGUE ET LE DÉ</i>	44	SOPHIE HANAGARTH → <i>BIJOU DE FAMILLE</i> → SAUTOIR → COLLECTION PERSONNELLE	73
TEXTE D'ÉTUDE ET DE RECHERCHE → MONIKA BRUGGER → <i>AU BOUT DU DOIGT</i>	52	BIJOUX DE FAMILLE	73
<b>B</b>	<b>64</b>	BIJOU → MADELEINE → LIMOGES	74
<b>BIJOU</b>	65	BIJOU → MATIÈRE PREMIÈRE → GUERRE	74
<i>PECCATO ORIGINALE</i> → ADAM ET ÈVE → TENTATION D'ADAM → ADAM ET ÈVE CHASSÉS DE L'ÉDEN	65	BIJOU → MATIÈRE PREMIÈRE → GUERRE → « ENFANTS SOLDATS EN SIERRA LEONE »	75
<b>BIJOUTERIE</b>	66	TEXTE CRITIQUE → GEORGES VIGARELLO → <i>BIJOU</i>	76
FEUILLE DE FIGUIER → PROJET → EN COURS → PHOTOGRAPHIES D'« ARCHÉTYPES DU BIJOU »	66	CONVERSATION → FRANÇOIS SEIGNEUR & MONIKA BRUGGER → <i>JUSTE DU BIJOU</i>	77
ROLAND BARTHES → BIJOU → DÉTAIL → RIEN	67	ÉCRIT POÉTIQUE → MONIKA BRUGGER → <i>LE BIJOU EST FRIVOLE</i>	85
BIJOU → ESCLAVE → CAMILLE HAMET → <i>MANGO S'EXCUSE ET DÉBAPTISE SES BIJOUX « STYLE ESCLAVE »</i>	67	TEXTE D'ÉTUDE ET DE RECHERCHE → MONIKA BRUGGER → <i>JUSTE DU BIJOU</i>	88
BIJOU D'ESCLAVE → <i>PERLES DE LIBERTÉ, BIJOUX AFRO-BRÉSILIENS</i> → EXPOSITION AU GRAND-HORNU, 2011	68	TEXTE D'ÉTUDE ET DE RECHERCHE → MONIKA BRUGGER → <i>LE BIJOU, INTERFACE ENTRE INTIME ET PUBLIC</i>	90
<i>AIR DES BIJOUX</i> → HERGÉ → LES BIJOUX DE LA CASTAFIORE	68	TEXTE D'ÉTUDE ET DE RECHERCHE → MONIKA BRUGGER → <i>LE BIJOU, UN ESPACE OUVERT À L'INVESTIGATION CRÉATRICE</i>	94
ELISABETH G. SLEDZIEWSKI → <i>LE BIJOU, INDEX DU SUJET SEXUÉ</i>	68	BIJOU → EXPOSITION → <i>UN PEU DE TERRE SUR LA PEAU</i>	112
FAUST → <i>AIR DES BIJOUX</i>	72	<b>B</b>	<b>113</b>
FILM MUET DE FRIEDRICH WILHELM MURNAU AVEC GÖSTA EKMAN, EMIL JANNINGS, CAMILLA HORN SORTIE : 4 OCTOBRE 1926 DURÉE : 1 H 56 MIN	72	CHANSON → JEAN-BAPTISTE CLÉMENT → <i>LE TEMPS DES CERISES</i>	114
BIJOU → GROUPE DE ROCK	73	<b>BOUCLE D'OREILLE</b>	115
SERGE GAINSBURG AVEC BIJOU → <i>LES PAILLONS NOIRS</i> → CHANSON	73	<b>BOUCHE</b>	115
ALAIN BASHUNG → <i>BIJOU BIJOU</i> → CHANSON	73	BOUCLE D'OREILLE → BOUCHE → <i>BOUCHE CERISE</i>	115
		BOUCLE D'OREILLE → BOUCLE	116

BOUCLE D'OREILLE → CULTURE SINU → COLOMBIE DU NORD	116	UNION D'EXCELLENCE → ISAAC LUTTI- CHUYS → <i>PORTRAIT OF A YOUNG LADY</i> , 1656 (DÉTAIL)	123
ART GREC → BOUCLE D'OREILLE → EN SPIRALE OU EN W	116	FEMME DE KARO-BATAKSE → SUMATRA → TROPENMUSEUM AMSTERDAM, VERS 1915	123
ART GREC → BOUCLE D'OREILLE → CLOU	117	BOUCLE D'OREILLE → CARNAVAL → SYM- BOLIQUE → RENAISSANCE → ŒUF	123
ART GREC → BOUCLE D'OREILLE → BO- BINE	117	BOUCLE D'OREILLE → PENDANT	123
MISE EN ABYME → DANS LE BIJOU	117	BOUCLE D'OREILLE → PENDELOQUE	124
MISE EN ABYME → <i>LA VACHE QUI RIT</i> → BOUCLE D'OREILLE DANS LA BOUCLE D'OREILLE	117	LE JOINT	124
MAX OPHÜLS → FILM → <i>MADAME DE...</i>	118	SIGURD PERSSON, 1964	124
BOUCLE D'OREILLE → PIERCING ET AUTRES MODIFICATIONS CORPORELLES → CHRISTIANISME	118	MERET OPPENHEIM → X-RAY	124
BOUCLE D'OREILLE → DANIEL ARASSE → AMBROGIO LORENZETTI	119	JÉRÔME GRENÈCHE → <i>LA BRINDILLE DANS L'OREILLE DU CHIMPANZÉ</i>	125
BOUCLE D'OREILLE → PIERCING ET AUTRES MODIFICATIONS CORPORELLES → HIERONYMUS BOSCH	119	CARINE BIZET → <i>LE GOÛT DES AUTRES</i> → <i>CRÉOLES DE MAUVAISE COMPAGNIE</i>	125
BOUCLE D'OREILLE → CROTALIA → PLINE L'ANCIEN → ART ROMAIN	120	CARINE BIZET → <i>LE GOÛT DES AUTRES</i> → <i>FICHEZ-LUI LA PAIRE DE MONOBOUCLE !</i>	125
BOUCLE D'OREILLE → CROTALIA → <i>POR- TRAIT DU FAYOUM</i>	120	TEXTE CRITIQUE → MICHÈLE MOU- TASHAR → <i>FRAGILE</i>	127
<b>GIRANDOLE</b>	120	BOUCLE D'OREILLE → MONIKA BRUGGER	128
BOUCLE D'OREILLE → GIRANDOLE → GILLES LÉGARÉ → LE JARDIN DE FLORE	120	BOUCLE D'OREILLE → MONIKA BRUGGER	134
BOUCLE D'OREILLE → GIRANDOLE	121	<b>B</b>	138
JOHN DE CRITZ (1552-1553 - 1642)	121	<b>BROCHE</b>	140
PIERRE PAUL RUBENS → <i>VÉNUS AU MIROIR</i>	122	<b>AGRAFE</b>	140
SHU-LIN WU → GIRANDOLE → COLLEC- TION PERSONNELLE	122	<b>AIGUILLE</b>	140
BOUCLE D'OREILLE → <i>UNION D'EXCEL- LENCE</i> → PERLES → SYMBOLIQUE	122	<b>BADGE</b>	140
		BADGE → BENJAMIN LIGNEL	140
		BADGE → <i>ALMOST FAMOUS</i> → POP ATE- LIER BIJOU → ENSA LIMOGES	141
		<b>BOUTON</b>	141

BOUTON DE BRAGOU → PANTALON	142	<b>FIBULE</b>	151
EXPOSITION → <i>DÉBOUTONNER LA</i> <i>MODE</i> → MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, PARIS, 10/2-19/7/2015	142	ART CELTE → FIBULE	151
MONIKA BRUGGER → <i>INSÉPARABLE</i> → BROCHE, VERSION 1996	142	<i>GEWANDSCHLIESSE</i> → FIBULE → IRLANDE, 700 AV. J.-C.	152
NID → SOUVENIR DE VOYAGE → OÙ ? → 2000	143	ART ÉTRUSQUE → FIBULE EN FORME DE PEIGNE	152
MONIKA BRUGGER → <i>NIDS</i> , 2003 → AN- NEAU DE FIXATION	143	ART MÉROVINGIEN → LES MÉROVIN- GIENS (481-751) → FIBULE → FIBULE EN FORME DE DISQUE	152
MONIKA BRUGGER → <i>SANS TITRE</i> → AN- NEAU DE FIXATION	144	ÉPINGLE DE NOURRICE → SAFETY PIN → ÉLECTIONS AMÉRICAINES, 2016	153
<b>BROSCHE</b>	145	<b>FERMAIL</b>	153
BROCHE → MONIKA BRUGGER → MA- QUETTE → KÖLN, 1992 → WORKSHOP AVEC ESTHER KNOBEL	145	FERMAIL AVEC COUPLE → <sup>xv</sup> <sup>e</sup> SIÈCLE	153
FEUILLE → SOUVENIR DE VOYAGE, 1994	145	DEVANT DE CORSAGE → <i>MIEDER-</i> <i>SCHMUCK</i> → <i>BRUSTSCHMUCK</i> → <i>BREAST</i> <i>ORNAMENT</i> → <i>STOMACHER</i> → NOEUD DE SÉVIGNÉ → PENT-À-COL (→ ENTRE COL- LIER ET BROCHE)	154
OPUS INTERASILE	146	COSSE DE POIS → DEVANT DE CORSAGE	155
HERMAN HERMSEN → <i>FROM THE SURFACE</i> → 1992	146	PIERRE PAUL RUBENS → DEVANT DE CORSAGE → 1630-1631	155
OTTO KÜNZLI → <i>DER ROTE PUNKT</i> → 1980	146	ROGIER VAN DER WEYDEN → MORS DE CHAPE	156
MONIKA BRUGGER → <i>LE POINT SUISSE</i>	146	<b>MORS</b>	156
MANFRED NISSELMÜLLER → <i>MAGNÉTO-</i> <i>PHONE DE POCHE</i>	147	<b>PIN'S</b>	156
PETER BAUHUIS → <i>FUSSEL</i> , 2003	147	ANZIEHEND – VON DER FIBEL ZUR BROSCHE → <i>FITTING AND BEFITTING – FI-</i> <i>BULAE AND BROOCHES</i> → SCHMUCK- MUSEUM, PFORZHEIM → NOVEMBRE 2015-FÉVRIER 2016	157
DINNIE BESEMS → <i>COCCINELZIDAE</i> , VERS 1996	148	<b>TEXTE CRITIQUE</b> → MIREILLE COULOMB → <i>BROCHE</i>	158
MOUAMMAR KADHAFI → BROCHE	148	<b>TEXTE CRITIQUE</b> → HÉLÈNE GAGNARD → <i>OÙ EST PASSÉE MA BROCHE ?</i>	160
ENSEIGNE → INSIGNE → BIJOU DE PLOMB → BIJOU DE PÈLERINAGE → BIJOU PORTÉ AU CHAPEAU → BADGE	148	<b>ÉCRIT POÉTIQUE</b> → MARIE-LAURE HUME- RY → <i>ENTRE-DEUX</i>	161
BIJOU DE PLOMB	149		
BIJOU DE PÈLERINAGE	150		
BIJOU PORTÉ AU CHAPEAU	151		

BROCHE → MONIKA BRUGGER	162
TEXTE CRITIQUE → MONIKA BRUGGER → <i>BROCHE WITHOUT OBJECT OF MANFRED NISSLMÜLLER</i>	179
POÈME → FRIEDRICH SCHILLER → <i>WÜRDE DER FRAUEN</i>	183

## B 185

BRODERIE	186
POINT DE CROIX → BRODERIE DE ZMI- JANJE	186
POINT DE CROIX → TECHNIQUE	187
MONIKA BRUGGER → <i>INSÉPARABLE → TO THE POINT, INTELLIGENT BROOCH BACK MECHANISMS</i> → DANIELA MALEV WEINGÄRTNER, 2016	188
FRANÇOISE FRONTISI-DUCROUX → <i>OU- VRAGES DE DAMES. ARIANE, HÉLÈNE, PÉNÉ- LOPE...</i> , PARIS, SEUIL, 2009	188
<i>OUVRAGES DE DAMES. ARIANE, HÉLÈNE, PÉ- NÉLOPE...</i>	188
ANTOINE RASPAL → <i>ATELIER DE COUTURE</i>	189
THÉRÈSE DE DILLMONT → <i>ENCYCLOPÉDIE DES OUVRAGES DE DAMES</i>	189
TRAVAUX D'AIGUILLE → MARQUETTE → MARQUOIR	189
ÉLÉONORE FAUCHER → <i>BRODEUSES</i>	190
FISIMATENTEN	190
IRIS BODEMER → <i>OUVRAGE DE DAMES → EN SOUVENIR</i>	190
UTE EITZENHÖFER → <i>EN SOUVENIR → BROCHE</i> → COLLECTION PERSON- NELLE → ÉCHANGE → <i>JE N'AI TOUJOURS PAS DONNÉ MA PIÈCE EN RETOUR</i>	191
MONIKA BRUGGER → <i>ENRUBANNER,</i> 2013 → <i>TRESSES 13</i>	191

<i>TRESSES 13</i> → <i>TRESSES 13 DÉS-TRESSE ET DÉLACET TREIZE</i>	192
<i>TRESSES 13 14 MERCERIE CHIC</i>	192
MONIKA BRUGGER → <i>EN SOUVENIR DE LA COUTURIÈRE, 2014</i> → SÉRIE DE 9 SAU- TOIRS	193
REPRISE	193
DOROTHEA LANGE → <i>MENDED STOCKINGS</i> → 1934	193
REPRISE → MARQUETTE	194
<i>MEND YOUR MARRIAGE</i> → <i>DANS LE SENS DE RECOUDRE</i> → « RECOUDRE SON HYMEN » EN FRANÇAIS	194
MONIKA BRUGGER → <i>SCHWEIZER HEI- MARBEITEN</i> → BIEL (CH), 2000	194
MONIKA BRUGGER → <i>SCHWEIZER HEIMAR- BEITEN, LA SUITE D'ARLES</i> → FABRAS, 2004	194
TEXTE CRITIQUE → MICHÈLE MOU- TASHAR → <i>SCHWEIZER HEIMARBEITEN</i>	196
TEXTE DE FICTION → CHRISTIAN BONTZOLAKIS	198
TEXTE POÉTIQUE → MARIE-LAURE HU- MERY → <i>UNE REPRISE</i>	199
TEXTE CRITIQUE → MIREILLE COULOMB → <i>REPRISE</i>	200
TEXTE CRITIQUE → RITA MARCANGELO → <i>AU BOUT DES DOIGTS ET AUTRES TRA- VAUX D'AIGUILLES</i>	201
TEXTE CRITIQUE → YVES SABOURIN → <i>DU MÉTAL AU TEXTILE, DE L'ARGENT AU LIN</i>	202
BRODERIE → MONIKA BRUGGER	206
TEXTE POÉTIQUE → MONIKA BRUGGER → <i>SCHÖN</i>	222

## C 224

COLLIER	225	VOLUME, 2015	233
CHAÎNE	225	COL	233
KETTE	226	DANIEL KRUGER → <i>FÜR DANIEL</i>	234
HALSKETTE	226	MONIKA BRUGGER → <i>MON JARDIN</i> , 1996 → <i>KUNSTFORMUM KIRCHBERG, KIRCHBEG</i> (CH)	235
SEAN KINGSTON → <i>RAPPEUR</i> → <i>CHAÎNE D'ESCLAVE</i>	226	WINNETOU → <i>FASTNACHT</i>	237
ANGELA MERKEL → <i>@SCHLANDKETTE</i> → <i>WAHLKAMPF</i> → <i>ÉLECTION</i> , 2013	226	OTTO KÜNZLI → <i>DAS SCHWEIZER GOLD UND DIE DEUTSCHE MARK</i> , 1982	238
KETTE → BARTHOLOMÄUS BRUYN DE OUDE (1493 - 1555) → ELISABETH BELLINGHAUSEN UND JACOBUS OMPHALIUS	227	MANON VAN KOUSWIJK → <i>1 + 1 = 1</i> , 1996	238
HOPELSPANNKETTE → <i>ZAHLUNGSMITTEL</i> → <i>MOYEN DE PAIEMENT</i>	227	EIJA MUSTONEN → <i>AFTER WEDDING NIGHT</i> , 1999	238
HANS DÖRING → <i>HOPELSPANNKETTE</i>	228	MONA HATOUM → <i>HAIR NECKLACE</i> , 1995	238
MOYEN DE PAIEMENT → <i>ROULEAU DE MONNAIE</i> → <i>ÎLES SANTA CRUZ (ARCHIPEL DES ÎLES SALOMON)</i> → <i>MUSÉE DU QUAI BRANLY</i>	228	AGNÈS PROPECK → <i>AFFAIRE DU COLLIER DE LA REINE</i> → <i>COLLIER DE NOUILLES</i> → 2007	239
OTTO KÜNZLI → <i>KETTE</i> , 1985-1986	228	<i>AFFAIRE DU COLLIER DE LA REINE</i> → <i>THE QUEEN'S NECKLACE</i> → <i>CHÂTEAU DE BRETEUIL</i>	239
MARINE CHEVANSE → <i>ON NAÎT HUMAIN, MAIS COMMENT LE RESTER ?</i> → <i>ARC ARTIFICIUM #2 (ATELIER DE RECHERCHE ET DE CRÉATION)</i> → ENSA LIMOGES, 2014-2015	229	CHARLES SHYER → <i>FILM</i> → <i>THE AFFAIR OF THE NECKLACE</i> , 2001	239
URS BONDERER → <i>DIPLOMAUSSTELLUNG</i> → STFG ZÜRICH, JUIN 1995	230	JEAN-MICHEL OTHONIEL → <i>PROJET CONTREPOINT</i> , 2004	239
MONIKA BRUGGER → <i>CHAÎNES</i> , 1999-2001	231	JEAN-MICHEL OTHONIEL → <i>COLLIER CICA-TRICE</i>	240
CHÂTELAINE	231	<b>COLLIER DE PERLES</b>	241
DÉFILÉ PRADA → <i>PRÊT-À-PORTER</i> → <i>AUTOMNE-HIVER 2016-2017</i> → MILAN	231	→ <b>NOTICE ÉTYMOLOGIQUE RANG</b>	241
CHARIVARI	232	<b>RANG</b>	241
CHAÎNE DE MONTRE → CHARIVARI	232	COLLIER <i>CHOKER</i>	241
CHARIVARI → <i>SEMAINE TRANSVERSALE</i> → ENSA LIMOGES → MONIKA BRUGGER ET SOPHIE HANAGARTH → <i>DU PLAN AU</i>		ART PALÉOCHRÉTIEN → <i>COLLIER DE PERLES</i>	241
		BERNARD SCHOBINGER → <i>VERPECHTE PERLEN</i> , 1996	241
		OTTO KÜNZLI	242

MARINE CHEVANSE → <i>CANDIDE</i> → ARC ARTIFICIUM #2 (ATELIER DE RECHERCHE ET DE CRÉATION) → ENSA LIMOGES, 2014-2015	242	WERKSTÄTTE → MAX SNISCHEK, 1920 → PERLES	248
SAINT-PIERRE AUX PETITS OIGNONS	242	COLLIER BERTHE → PLUTÔT UN ORNEMENT DE CORSAGE	248
COLLIER EN CHUTE	242	COLLIER COTOIRE	248
MANON VAN KOUSWIJK → <i>RE-MODEL</i> , COLLECTION PERSONNELLE → ACHAT, 2014 → <i>APRÈS UN PEU DE TERRE SUR LA PEAU</i>	243	COLLIER CARCAN OU CARCANET	248
SACHA GUITRY ET CHRISTIAN-JAQUE → <i>LES PERLES DE LA COURONNE</i>	243	COLLIER CHUTE	248
<i>AVEZ-VOUS DÉJÀ VU ? UNE GIRAFE AVEC UN COLLIER</i> → UNE PRODUCTION CHEZ WAM	244	COLLIER D'ESCLAVAGE	248
LES CHUTES DU RHIN OU LA CHUTE DES REINS	244	COLLIER DRAPERIE	249
MONIKA BRUGGER → <i>CHUTE(S)</i> → <i>WORK IN PROGRES</i> → PEUT-ÊTRE	244	COLLIER GORGERIN	249
MONIKA BRUGGER → <i>CHUTE(S)</i> , 2006-2009 → <i>ANIMA ANIMALIA</i> → 15 <sup>e</sup> BIENNALE INTERNATIONALE DE LA CÉRAMIQUE, COUVENT DES CORDELIERS, CHÂTEAURoux, 2009	245	COLLIER POITRAIL → <i>STOMACHER</i>	249
<i>D'UN TOUR DE COU, LE COLLIER ET LA CHAÎNE DANS L'HISTOIRE DE LA PARURE</i> → COURS HEAR, STRASBOURG, 2004-2005	246	COLLIER RIVIÈRE → COLLIER DE DIAMANTS	249
COLLIER MENAT	246	COLLIER DE CHIEN	250
COLLIER OUSHEK	246	SAUTOIR → SAUTOIR À GLAND DE SOIE	250
COLLIERS DITS AUX « FAUCONS »	247	<b>SAUTOIR</b>	251
COLLIER PECTORAL	247	<i>KROPFKETTE</i> → CHAÎNE DE GOITRE	251
COLLIER D'ORDRE → COLLIER DE CORPORATION	247	SIGURD PERSSON → COLLIERS, 1965	251
COLLIER À FRANGE — TERME UTILISÉ EN ANGLAIS POUR LES COLLIERS À RUBANS GRECS	247	CARINE BIZET → <i>LE GOÛT DES AUTRES</i> → <i>ESTHÈTE DE MULE</i>	252
COLLIER BAYADÈRE → WIENER		<b>TEXTE CRITIQUE</b> → CHRISTIAN ALANDETE → <i>LAVER SON LINGE SALE EN FAMILLE</i>	253
		<b>COLLIER</b> → MONIKA BRUGGER	256
		<b>TEXTE</b> → MONIKA BRUGGER → <i>FÜR DANIEL</i>	259
		<b>C</b>	262
		<b>CHEMISE</b>	263
		<b>CHEMISIER, IÈRE</b>	263
		<b>CHEMISSETTE</b>	263
		<b>CORSAGE</b>	263
		CHEMISSETTE → CORSAGE → PATRONS	263



<b>COLS</b>	264	C. ROB → <i>BRÉSIL, JEU DANGEREUX DES « SEX BRACELETS »</i> → ELLE, 2010	292
CARMEN HAUSER → COLLIER → COLLECTION PERSONNELLE → ÉCHANGE → <i>FRA-GILE</i> → BROCHE	265	<b>NOIR, NOIRE</b>	293
<b>CHEVEUX</b>	266	<b>BLANC, BLANCHE</b>	294
EMMY VAN LEERSUM, 1967	266	MARIE-ANGE GUILLEMINOT → <i>LES VÊTEMENTS BLANCS DE HIROSHIMA</i> , 1998 → BLANC → DEUIL	294
CHEVEUX → CRIN → FIL →...	266	<i>SCHNEEWITTCHEN</i> → BLANCHE NEIGE → BLANC → PURETÉ → TACHE DE TRAVAIL → ROUGE	295
CHEVEUX → BIJOU SENTIMENTAL → BRACELET → XXI <sup>e</sup> SIÈCLE (1823)	266	<b>ROUGE</b>	295
CHEVEUX → BAGUE → OUVRAGE DE DAME	266	RÉMI GALTIER → DNAP → ENSA LIMOGES → 2103	296
MOXIU → BRODERIE À « L'ENCRE NOIRE »	266	MONIKA BRUGGER → <i>FIL ROUGE</i> → PROJET EN COURS	297
MARCHÉ DE CHEVEUX	267	MONIKA BRUGGER → <i>BLESSURES</i> → INSTALLATION → TACHES EN RÉFÉRENCE À DES BLESSURES MORTELLES	297
MONA HATOUM → <i>KEFFIEH</i> , 1993	267	MONIKA BRUGGER → <i>LE FIL ROUGE I PUNAINEN LANKA</i> → EXPOSITION → ARTISTE IN RESIDENCE → EKENÄS/TAMMIS-SARI, FINLANDE, 2006	298
RICHARD DEACON → MARIE-MADELEINE → CONFÉRENCE LOUVRE → CYCLE(S) : <i>FACES À FACES</i>	267	MONIKA BRUGGER → <i>ROUGE AGRICOLE OU LA FRANCE EN DESSOUS</i> → LICENCE ARTS APPLIQUÉS → UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY, NÎMES	299
MARIE MASSON → DNSEP → ENSA LIMOGES, 2011	268	LAURENT BRASIER → <i>LE PARADOXE DES LÉZARDS EN MAL DE FÉMINITÉ</i> → COULEURS → ORNEMENT → BIJOU → SEXUALITÉ	299
<b>CORPS</b>	269	MARC ROCHE → <i>ECOFRICTIONS RUBIS DE SANG BIRMANS</i>	301
→ NOTICE ÉTYMOLOGIQUE DE COR-SAGE	269	ROSE POUR LES FILLES BLEU POUR LES GARÇONS → <i>FORTSCHRITT ODER RÜCKSCHRITT</i> → PROGRÈS OU RÉGRESSION	302
<b>TEXTE D'ÉTUDE ET DE RECHERCHE</b> → MONIKA BRUGGER → <i>LE CORPS, TERRITOIRE D'INVESTIGATION DE L'ORNEMENT LA PARURE, L'OUTIL DU CHANGEMENT GÉOMORPHOLOGIQUE</i>	271	<b>ÉCRIT POÉTIQUE</b> → MIREILLE COULOMB → <i>FIL ROUGE</i>	303
<b>C</b>	290		
<b>COULEUR</b>	291		
FRANÇOIS SEIGNEUR → <i>MACRO-MONOCHROMES GRIS</i> , 2009	291		
FRANÇOIS SEIGNEUR → <i>MONOCHROME GRIS</i> → FRANÇOIS SEIGNEUR SIGNE TROIS PULL-OVERS POUR JARDIN DES MODES, 1994	292		

COULEUR → MONIKA BRUGGER	304	DROIT, VERS 2002	344
<b>D</b>	<b>308</b>	ÉCHANGE → PHOTOGRAPHIES → LA SUITE D'ARLES → CORINNE MERCADIER → CONTRE BAGUES UN DÉ!, EMPREINTES DES MAJEURS DROITS → IRIS ET CORINNE MERCADIER, 2003	344
DÉ	309	TEXTE CRITIQUE → MONIKA BRUGGER → REDOUBLEMENT	346
DÉ À COUDRE → DÉ	309	<b>F</b>	<b>347</b>
CHP-CHI HA PAURU...! → UN DÉ! → PROJET	309	FEMME	348
TEXTE CRITIQUE → ELISABETH G. SLEDZIEWSKI → ID QUOD MULIER HABET IN DIGITO	310	NINA HAGEN	348
DÉ → MONIKA BRUGGER	312	SCHÖNHEITSGALERIE KÖNIG LUDWIG I.	348
DÉCOR	332	OTTO KÜNZLI → SCHÖNHEITSGALERIE, 1984	348
DÉCORATIF, IVE	332	OTTO KÜNZLI	348
DÉCORER	332	MADELEINE ALBRIGHT → READ MY PINS → DER SPIEGEL, N° 42/2009	349
JOURNÉES D'ÉTUDE N° 1 → LA QUESTION DU DÉCOR : DE L'ORIENT AU VIRTUEL → ENSA LIMOGES	332	CAROLE DELTENRE → GENRE : FÉMININ → CHRISTIAN ALANDETE	350
DÉCORS PEINT → ÉGLISE SAINT NICOLAS → CIVRAY, MARDI 29 MAI 2018	333	FERRAGE DES FEMMES	351
<b>E</b>	<b>334</b>	CEINTURE → SOUS LA CEINTURE → CORPS	352
ÉPINGLE	335	ALBRECHT DÜRER (1471-1528) → UNTER DER HAUBE	353
EMPREINDRE	336	FAMILLE ROYALE SUÉDOISE → UNTER DER HAUBE	354
EMPREINTE → EMPREINTES DIGITALES → EMPRUNT	336	UNTER DER HAUBE → SOUS LA COIFFE	354
ÉCRIT POÉTIQUE → FRANÇOIS SEIGNEUR → LE TEMPS AU BOUT DES DOIGTS	337	BIJOU DE FEMME → KLEDERDRACHT MUSEUM I DUTCH COSTUME MUSEUM HERENGRACHT 427 AMSTERDAM, PAYS-BAS	354
EMPREINTE → MONIKA BRUGGER	339	SPORTIVES : UN COMBAT → IMAGE → FÉMINISATION → BIJOU → ACCESSOIRE → MAKE-UP	355
ÉCHANGE	344	MARIE-ODILE BIET → LA FRANÇAISE, LE	
ÉCHANGE → BAGUE DE CHRISTOPH ZELLWEGER → CONTRE UNE BROCHE DE LA SÉRIE FRAGILE, 1996 → COLLECTION PERSONNELLE	344		
ÉCHANGE → SÉRIE DE PHOTOGRAPHIES DE LA MAISON, 27, RUE NOGUIER À ARLES, PAR CESARIO DI LIBERIO → CONTRE EMPREINTE DE SON POUCE			

MEILLEUR « PRODUIT D'APPEL » HEXAGONAL → METROPOLITAN	356	SAN CUMMINS → 2015	380
POÈME → CHRISTIAN FRIEDRICH HEBBEL → WAS IST DAS FÜR EIN FRAUENBILD...	357	TEXTE CRITIQUE → CAROLINE BROADHEAD → DESTRUCTION CONTRÔLÉE	381
TEXTE D'ÉTUDE → MONIKA BRUGGER → FRAUENBILD(ER)	358	GANT → MONIKA BRUGGER	383
FAMILLE → MONIKA BRUGGER	367	<b>G</b>	<b>385</b>
FILLE	374	<b>GESTE</b>	386
PIPPI LANGSTRUMPF → FIFI BRINDACIER	374	HENRI LEHMANN (1814-1882) → PORTRAIT DE FRANZ LIZST, VERS 1829	386
BAGUE SENTIMENTALE → ROSEBUD → XVIII <sup>e</sup> SIÈCLE	374	REMBRANDT VAN RIJN → JEUNE FEMME EN TRAIN DE METTRE DES BOUCLES D'OREILLES, 1654	387
ROXANE BOISSIÈRE → BUDS → MARGOT, COLETTE, CLAUDINE, MARIE-ANTOINETTE, 2014-2015	374	JOHANNES VERMEER → DAME AU COLLIER DE PERLES, 1664	387
FILS	375	ANDREA MANTEGNA → CAMERA DEGLI SPOSI (CHAMBRE DES ÉPOUX), 1471-1475 → FRESQUE → PALAZZO TE, PALAZZO DUCALE, MANTOVA (ITALIE)	387
→ NOTICE ÉTYMOLOGIQUE : FILLE	375	→ LETTRE → MEDAILLENBRIEF	387
JOHN CARL FLÜGEL	375	<b>POSTURE</b>	388
SIGMUND FREUD	375	MONIKA BRUGGER → MEDAILLENBRIEF → MÉDAILLE → PROJET POUR LE WORLD GOLD COUNCIL, 1995	388
<b>G</b>	<b>376</b>	DOMENICO GHIRLANDAIO → GIOVANNA DEGLI ALBIZZI → 1489-1490	389
<b>GANT</b>	377	1931 → FACE - DOS - PROFIL	389
<b>HANDSCHUH</b>	377	GIOVANNI FRANCESCO CAROTO, 1480-1555 → PORTRAIT → GIOVANE CON DISEGNO DI PUPAZZO	389
LUCAS CRANACH L'ANCIEN → JUDITH ET LA TÊTE D'HOLOPHERNE	377	PORTRAIT → ORIGINE DE LA PEINTURE	390
MERET OPPENHEIM, 1985	378	PORTRAIT → AUTO PORTRAIT [→ SELFIE]	390
<b>MOUFLE</b>	378	<b>PORTRAIT</b>	390
JOSEPH BEUYS (1921-1986) → HAND, 1957	378	MONIKA BRUGGER → AUTO PORTRAIT	390
ENFANCE(S)	379	<b>GESTE</b>	391
DAMAGE CONTROL, 2012 → NATIONAL TAIPEI UNIVERSITY OF EDUCATION, DEPARTMENT OF ARTS AND DESIGN ART GALLERY	379		
MONIKA BRUGGER → DAMAGE CONTROL → EXPOSITION PERSONNELLE → ATTA GALLERY, BANGKOK, THAILAND → BY SU-			

FELIX GONZALES-TORRES → PORTRAIT	391	JEU	418
PORTRAIT → DOUBLEPORTRAIT → JANUS KOPF	391	SCANDALE → RUE DE LA PAIX → TATI OR	418
GRANT WOOD → AMERICAN GOTHIC, 1930	393	JOAILLERIE	418
IMAGE	393	JOAILLIER, -IÈRE	418
PHOTOGRAPHIE	394	JOYAU	419
MONIKA BRUGGER → FRÉDÉRIC FOURNIER → DÉS → PORTRAIT	394	JONC	419
AUGUST SANDER → OUVRIER → PORTRAIT DE TYPE	394	<b>L</b>	<b>420</b>
PORTRAIT DE TYPE	395	LANGAGE	421
PHOTOGRAPHIE → PENDENTIF → ARNOLDO POMODORO	395	LANGUE → LANGUE MATERNELLE → MUTTERSPRACHE	421
JOHANNES MUGGENTHALER → PHOTOGRAPHIE → AVEC BIJOU(X) → GALERIE SPEKTRUM, MÜNCHEN	395	LANGAGE → SPRACHE → AUSDRUCKSWEISE → SPRECHFÄHIGKEIT → UMGANGSSPRACHE	421
BAPTISTE COULMONT → CARTE BLANCHE → POURQUOI LES TOP-MODÈLES NE SOU-RIENT PAS	396	SPRECHEN → DENKEN → SEIN → ODER → DENKEN → SPRECHEN → SEIN	421
TEXTE CRITIQUE → DELPHINE LESBROS → PORTRAIT TACTILE : UN PORTRAIT DE FAMILLE AUX CONFINS DU BIJOU	397	MAIN	423
TEXTE CRITIQUE → NORMAN WEBER → WIEDERAUFBAU - EIN ERFURTER PORTRÄT	403	ALBRECHT DÜRER → MAINS EN PRIÈRE	423
GESTE → MONIKA BRUGGER	410	OTTO KÜNZLI → FÜR GERD, 1982	423
<b>H</b>	<b>414</b>	MELANIE BILENKER → ARMS, 2005	423
HOMME	415	STATUETTE DE DAPHNÉ → WENZEL JAMNITZER → ABRAHAM JAMNITZER	424
HOMME → MDRP → MEN'S DRESS REFORM PARTY, 1937	415	MONIKA BRUGGER → DE MAIN À MAIN → MAQUETTE DE RECHERCHE, 1998	424
GIJS BAKKER → BIP, 1976	415	DOIGT	425
HORROR VACUI	416	MONIKA BRUGGER → DE DOIGT À DOIGT, VERS 1998	425
<b>J</b>	<b>417</b>	DIGITUS IMPUDICUS → DRITTER FINGER	426
		HANS HOLBEIN (AUGSBURG 1497/98-1543 LONDON) → BENEDIKT VON HERTENSTEIN	426
		LUCAS CRANACH DER JÜNGERE (1515-1586) → WEIBLICHES BILDNIS	426
		MAIN → MONIKA BRUGGER	428

<b>MARQUE</b>	432	MOUCHES PEINTES → <i>LE DÉTAIL</i>	451
<b>MARQUAGE</b>	433	AILES → MOUCHES → <i>FLIEGEN</i> → VOLER	452
KENNZEICHEN FÜR SCHUTZHÄFTLINGE → ENSEIGNES POUR PRISONNIERS DES CAMPS DE CONCENTRATION	433	MOUCHE → ESTHER KNOBEL → ACHAT À ÉDIMBOURG → RÉPARER → L'AIR DES MOUCHES	452
MICHEL JOURNIAC → <i>ACTION DU CORPS EXCLU</i> , 1983	434	MOUCHE → NATURE MORTE → VANITÉ	453
<b>FLÉTRISSURE</b>	435	MOUCHES ÉGYPTIENNES → TOMBE DE LA REINE AHHOTEP → xvii <sup>e</sup> -xviii <sup>e</sup> AV. J.-C.	453
<b>SOUILLURE</b>	435	MOUCHE → ROCOCO, xviii <sup>e</sup> SIÈCLE	453
<b>STIGMATE</b>	435	JEAN DE LA FONTAINE (1621-1695) → <i>LE COCHE ET LA MOUCHE</i> , 1678	454
<b>TACHE</b>	435	JACQUES HIGELIN → <i>UNE MOUCHE SUR MA BOUCHE</i> , 1974	454
<b>MARQUE</b> → MONIKA BRUGGER	438	<b>MOUCHES</b>	454
<b>ÉCRIT POÉTIQUE</b> → MONIKA BRUGGER → <i>TACHES</i>	445	MOUCHES → LES PRÉCIEUSES	454
<b>MODE</b>	446	<i>WOMEN PORTRAITS</i> → <i>VANITIES FOR AF- FECTED YOUNG LADIES</i> → MARLÈNE → MOLIÈRE → LES PRÉCIEUSES RIDICULES → COMÉDIE → 18 NOVEMBRE 1659	455
FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → <b>MOULE.</b>	446	MOUCHES → <i>DIE FLIEGENKAMMER</i> → PHOTOGRAPHIE	455
<b>MODÈLE</b>	446	MOUCHES → SCARABÉES → BIJOUX DE LA GRÜNDERZEIT (« ÉPOQUE DES FON- DATEURS »), IDAR-OBERSTEIN, ALLE- MAGNE	456
FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → MOULE	446	OPHRYS MOUCHE → <i>OPHRYS INSECTIFER</i>	457
<b>MOULE</b>	446	MOUCHES → ALIX TRAN, 2000, HEAR STRASBOURG	458
PASCAL GAUTRAND → <i>DE LA PRODUC- TION ARTISANALE EN SÉRIE INDUSTRIELLE ?</i>	447	MOUCHES → SOPHIE HANAGARTH → <i>CRAFT</i> , LIMOGES → 2007	458
CÉCILE DAUMAS → LIGNES À HAUTE TEN- SION → <i>LA SILHOUETTE</i> → GEORGES VI- GARELLO	448	<b>LIBELLULE</b>	458
<b>M</b>	449	MOUCHE → LIBELLULE (→ POUX DE SERPENT → AIGUILLES DU DIABLE) → LÉ-	
POÈME → EMILY DICKINSON → <i>I HEARD A FLY BUZZ - WHEN I DIED</i>	450		
<b>MOUCHE</b>	451		
MOUCHE → DU LATIN <i>MUSCA</i>	451		
MOUCHE → MOUSTIQUE → PAPILLON- NADES DIVERSES → AILES	451		
MOUCHE → SYMBOLIQUE	451		
MOUCHE PEINTE → ANECDOTE DE L'ORI- GINE	451		

ZARD → SOUVENT EN OPPOSITION AU PAPILLON	458	XIX <sup>e</sup> SIÈCLE, BRITISH MUSEUM, LONDRES	464
LIBELLULE → OSIAS BEERT (1580-1624) → NATURE MORTE AUX PRUNES, NOIX, POMMES ET FRAMBOISES	458	PUNAISE DES BOIS → JARDIN, HÉDÉ-BAZOUGES, AOÛT 2017	464
LIBELLULE → AMBROSIUS BOSSCHAERT LE VIEUX (1573-1621) → NATURE MORTE DE FLEURS, 1614	459	<b>AUTRES FLORES* DE MES JARDINS</b>	465
LIBELLULE → AKITSU, JAPON (DRAGON-FLY)	459	JARDIN → FOURNEAU À PAIMPONT, DÉCEMBRE 2016	465
LIBELLULE → KACHI-MUSHI (INSECTE VICTORIEUX) → INSECTE-ROI AU JAPON → SAMOURAÏ → EXPOSITION, MUSÉE NATIONAL DES ARTS ASIATIQUES, PARIS, AVRIL 2018	460	JARDIN, 12, RUE DES FORGES, HÉDÉ-BAZOUGES, MAI 2012	465
LIBELLULE → DOTAKU	461	JARDIN, 12 RUE DES FORGES, HÉDÉ-BAZOUGES, MAI 2018	465
LIBELLULE → CHANSON, JAPON, 2018	461	<b>MOUCHES → MONIKA BRUGGER</b>	466
MOUCHE → LIBELLULE → FRAUENBILDER - VANITÉS, POUR LES PRÉCIEUSES RIDICULES → HET LABO ATRIUM, TOKYO, 2018	461	<b>TEXTE DE FICTION → MONIKA BRUGGER → IN DER FLIEGENKAMMER LES ÉPHÉMÈRES - MOUCHES, MOUSTIQUES ET AUTRES PAPILLONNADES</b>	467
<b>ABEILLES</b>	461	POÈME → RAINER MARIA RILKE → DER GOLDSCHMIED	492
ABEILLE → ART GREC	461	<b>OR</b>	493
ABEILLE ET CIGALE → ART GREC	462	→ NOTICE ÉTYMOLOGIQUE	493
PENDENTIF AUX ABEILLES → CULTURE MINOËNNE	462	FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → <b>OR.</b>	493
ABEILLE → JULIEN KERNAT, 2000, HEAR STRASBOURG → NAPOLÉON → EMBLÈMES IMPÉRIAUX → L'AIGLE ET L'ABEILLE	463	BERLINER GOLDHUT → CÔNE RITUEL EN OR	494
ABEILLES → ART MÉROVINGIEN → TOMBE DU ROI FRANC CHILDÉRIC I <sup>er</sup> (457-482)	463	MASQUE MORTUAIRE → DIT AGAMEMNON	495
<b>PAPILLON</b>	463	LES PORTRAITS DU FAYOUM → L'OR, SYMBOLE D'IMMORTALITÉ	496
VÉNUS DE FOURNEAU ET PSYCHÉ, 2. GDAŃSK BALTIC AMBER BIENNALE, 2017, ECS EUROPEAN SOLIDARITY CENTER, GDAŃSK	464	HUBERT DUPRAT → TRICHOPTÈRES, 1988-2000	496
NATURE → BOUCLES D'OREILLES,		KARL FRITSCH, 1995	497
		DANIEL SCHWEIZER → DIRTY PARADISE, LONG-MÉTRAGE, 2009	497
		GUILLAUME LAUNAY → POUR UNE POIGNÉE D'OR PUR	498
		JAN VAN EYCK (1390-1441) → PORTRAIT DE JAN DE LEEUW	499
		<b>ORFÈVRE</b>	499

ORFÈVRE	500	PLAIRE	508
POINÇON	500	TEXTE DE FICTION → CHRISTIAN BONTZOLAKIS → <i>UNE JOURNÉE DE PAULINE F.</i>	509
ONNO BOEKHOUDT → FEILNAGEL → CHEVILLE → PIN BENCH MUSEUM (MUSÉE IMAGINAIRE)	500	TEXTE ET TRAVAUX → MONIKA BRUGGER → <i>LA PANOPLIE DE PAULINE F.</i>	511
ATELIER → 27, RUE NOGUIER, ARLES → PAR SOPHIE HANAGARTH	500	PÉNÉLOPE	516
ATELIER → FOURNEAU → PAIMPONT → ENTRE 2005 ET 2015	501	SKYPHOS ATTIQUE À FIGURE ROUGE → PÉNÉLOPE À SON MÉTIER À TISSER ET TÉLÉMAQUE	516
TEXTE CRITIQUE → MICHÈLE MOUTASHAR → <i>LES BIJOUX DE MONIKA BRUGGER : MODE D'EMPLOI D'UNE ORFÈVRE</i>	502	PROMÉTHÉE	516
ORNEMENT	503	TEXTE CRITIQUE → MONIKA BRUGGER → <i>VON HEROE, HELD, SUPERMAN UND DEN ANDEREN, GEDANKEN EINER SPAZIERGÄNGERIN</i>	518
ORDRE	503	CONFÉRENCE → MONIKA BRUGGER → <i>VON HEROE, HELD, SUPERMAN UND DEN ANDEREN, AUS EINEM FRANZÖSISCHEN BLICKWINKEL</i>	522
→ NOTICE ÉTYMOLOGIQUE DE : ORNER	503	PIERCING	536
ORNER	504	PHILIPPE RAMETTE → <i>PIERCING, 2009</i>	536
FAMILLE ÉTYMOLOGIQUE → <b>ORDRE.</b>	504	ENTENTE CORDIALE	536
À LA BASE L'ORNEMENT EST... → EXPOSITION AVEC ELVIRE BLANC-BRIAND, MARINE CHEVANSE, ANNI WAHLÈN → LA BASE DE L'ENSA, LIMOGES, NOVEMBRE 2016	504	PIERCING → MONIKA BRUGGER	537
LA QUESTION DU DÉCOR : DE L'ORIENT AU VIRTUEL → JOURNÉES D'ÉTUDE, ENSA LIMOGES	504	PROFESSION	544
QUESTIONNER L'ORNEMENT → COLLOQUE → LES ARTS DÉCORATIFS → INSTITUT NATIONAL D'HISTOIRE DE L'ART	504	ARTISTE PRÉ-POSTHUME → FRANÇOIS SEIGNEUR ET JEAN KERBRAT → BROCHE → DÉBUT 2000	544
ARCHITECTE, THÉORICIEN DE L'ART ET DES « ARTS INDUSTRIELS », GOTTFRIED SEMPER → CONFÉRENCE	505	DESIGN	544
<b>P</b>	<b>506</b>	PLASTICIEN, IENNE	544
PARURE	507	MÉTIER	544
PARER	507	TRAVAIL, -AUX	545
		ÉCRIT POÉTIQUE → MONIKA BRUGGER → <i>ELVIRE BLANC-BRIAND PROFESSION PÂTISSIÈRE</i>	546
		<b>R</b>	<b>548</b>
		ROBE	549

BLACKDRESS COLLECTION → SIL- HOUETTE → VÊTEMENT MONASTIQUE → GABRIELLE CHANEL → PETITE ROBE NOIRE	550	SOUS L'EMPIRE	583
BLACKDRESSCOLLECTION → PATRONS DE LA COLLECTION	551	PIERO DELLA FRANCESCA (ENTRE 1412 ET 1420-1492)	584
LIGNE H OU HARICOT VERT	551	AGATHE DE CATANE	584
ROBE SACK → TRAPÈZE → CHASUBLE → ROBE HOUSE → ROBE À 3 TROUS	552	CASSATELLA DI SANT'AGATA → MINNUZ- ZI RI SANT'ÀJITA → RI VIRGINI IN SICILIA- NO → SENI DI SANT'AGATA	584
ROBE-SACK	552	EKUBO → JAPON → VIRGINITÉ	584
LA PETITE ROBE NOIRE → DAS KLEINE SCHWARZE → LITTLE BLACK DRESS → « UNIFORME DE LA FEMME MO- DERNE » → « LA FORD DE CHANEL »	552	JEAN FOUQUET → LA VIERGE ET L'ENFANT ENTOURÉS D'ANGES, VERS 1452-1455	585
AUDREY HEPBURN → DIAMANTS SUR CA- NAPÉ, 1961	553	VÉNUS DE WILLENDORF, 24000 AV. J.-C.	585
JOSEPH STIEGLER (1781-1858) → CARO- LINE LIZIUS → GEB. 1825	553	« SEINS » DE DOLNI VESTONCI, 23000 AV. J.-C.	586
OLIVIER SAILLARD → TILDA SWINTON → ETERNITY DRESS	554	FEDERICA TAMAROZZI ET GILLES BOËTSCH → MORCEAUX EXQUIS : IL Y A UN CORPS ENTRE NOUS	586
OLIVIER SAILLARD → TILDA SWINTON → AUTRE COUTURE	555	SEIN ET GOUTTE → SOPHIE HANAGARTH → COLLECTION PERSONNELLE	586
TEXTE CRITIQUE → ANTONELLA FENECH → BLACKDRESS_COLLECTION STICHWUN- DEN	556	GAËLLE DUPONT → HISTOIRE DU JOUR → UNE FEMME PEUT-ELLE MONTRER SES SEINS COMME UN HOMME SON TORS ?	587
ROBE → MONIKA BRUGGER	561	LA LÉGION D'HONNEUR	588
ROBERT	581	MOST EXCELLENT → ORDER OF THE BRITISH EMPIRE	588
GÉRANIUM ROBERTIANUM L. → GÉRA- NIUM HERBE À ROBERT → HERBE DU ROI ROBERT	581	PRINCIPALES DÉCORATIONS FRAN- ÇAISES	589
ROBERT → BIBERON	581	VÉNUS AU FOURNEAU ET PSYCHÉ → 2. GDAŃSK BALTIC AMBER BIENNALE, 2017 → ECS EUROPEAN SOLIDARITY CENTER, GDAŃSK	590
LE PETIT ROBERT, DEPUIS 1967	582	TEXTE CRITIQUE → FRÉDÉRIC BODET → PASSAGE DU DÉSIR	591
EUGÈNE DELACROIX → LA LIBERTÉ GUI- DANT LE PEUPLE, LE 28 JUILLET 1830	582	ROBERT → MONIKA BRUGGER	595
MARIANNE → MARIE-ANNE	582	TEXTE → MONIKA BRUGGER → SOPHIE HANAGARTH'S TROISIÈME	605
MARIE-ANTOINETTE → BOL-SEIN	583	RUBAN	608
NAPOLÉON → SYMBOLES DES POUVOIRS		JOHANNES MUGGENTHALER → DIE	



HALSBANDAFFÄRE (L'AFFAIRE DU COLLIER DE LA REINE), 1990	608	HEINZ GÜNTER MEBUSCH → MERET OPPENHEIM MIT TÄTOWIERUNG, JUIN 1980	638
RUBAN NOIR → SYMBOLIQUE	608	WIM DELVOYE → TIM, 2006	638
RUBAN NOIR → JE NE BAISE PLUS → RUBAN AUTOUR DU COU	608	MOKO - MAORI TATTOO → DION HUTANA → TRIBU NGATI KAHUNGUNU, NEW ZEALAND	639
CARINE BIZET → LA CORDE AU COU → RUBAN	609	DOCUMENTAIRE → TOUS TATOUÉS !	640
<b>S</b>	<b>610</b>	CLAUDE FAUQUE → LES GRANDS DÉSIRES DE MODE DANS L'HISTOIRE → BLEU SUR LE CORPS → LES HOMMES BLEUS, 14 MAI 2013 → IFM, PARIS	640
<b>SCHMUCK</b>	611	<b>U</b>	<b>641</b>
BADGE, 2017 → POP → ATELIER BIJOU	611	<b>USTENSILE</b>	642
SCHMUCK → GESCHMEIDE	612	USTENSILE → OUTIL	642
LUCAS CRANACH L'ANCIEN → VÉNUS DEBOUT DANS UN PAYSAGE, 1529	612	MONIKA BRUGGER → LES DOIGTS DE PAULINE F. → IN USUAL OBJECTS, 91 RUE DE FLANDRES, BRUXELLES, 2017	642
SCHMUCK MUSS GETRAGEN WERDEN → LE BIJOU DOIT ÊTRE PORTÉ → SCHMUCKDENKEN VII - IDENTITÄT & VERANTWORTUNG DER ANGEWANDTEN KUNST → IDAR-OBERSTEIN, 2011	613	<b>OUTIL</b>	642
STREETJEWELLERY → LIBÉRATION → DATE ?	614	ÉCRIT POÉTIQUE → MIREILLE COULOMB → TAMBOUR	644
<b>SYMBOLE</b>	617	OUTIL → MONIKA BRUGGER	645
<b>SIGNE</b>	617	<b>V</b>	<b>646</b>
→ NOTICE ÉTYMOLOGIQUE	617	<b>VÊTEMENT</b>	647
SYMBOLIQUE	617	<b>MARCEL</b>	647
AMULETTES → TALISMANS → OBJETS PROPHYLACTIQUES → EX-VOTO	618	MARCEL → JANE BIRKIN	647
GÄNSEBLÜMCHEN → MASSLIEBCHEN → PÂQUERETTE → BELLIS PERENNIS	619	<b>VÊTIR</b>	647
<b>TEXTE D'ÉTUDE ET DE RECHERCHE → MONIKA BRUGGER → LE BIJOU, LANGAGE MUET ENTRE SOI ET LES AUTRES</b>	620	→ NOTICE ÉTYMOLOGIQUE DE : VÊTEMENT	647
<b>T</b>	<b>637</b>	KLEIDUNG	648
<b>TATOUAGE</b>	638	BORDURES : LA FIN DU VÊTEMENT → PARADE ET PARURES	648
JOHN WHITE (1585-1590) → INDIGÈNE DES ÎLES BRITANNIQUES → PICTES	638	VÊTEMENT → LA CHUTE → LA RÉFORME	648
		CLOTILDE FÉLIX-FROMENTIN → RÉ-	

FLEXIONS SUR LA « SECONDE PEAU » (OU LE  
PROBLÈME DES PEAUX DE L'HOMME) 648

ANNE MONJARET → LA VIE EN « BLEU » :  
EXPRESSION DE L'IDENTITÉ OUVRIÈRE 649

APPEARANCE OF THE BODY, 2013 649

VICHY → GINGHAM-MUSTER 650

VICHY-STREIFEN 650

BRIGITTE BARDOT → JOURS DE FRANCE,  
SAMEDI 27 JUIN 1959 651

DOCUMENTAIRE → LA ROBE VICHY DE  
JACQUES ESTÉREL 652

**GARDE-ROBE** 652

**VÊTEMENT** → MONIKA BRUGGER 654

**W** 657

POÈME → HERMANN HESSE → STUFEN  
658

**HEIMAT** 660

HEIMAT → WALTRAUD LEGROS → LIN-  
GUISTE AUTRICHIENNE → ÉMISSION  
→ KARAMBOLAGE → 4 SEPT. 2005, ARTE  
660

BIRGITT HÖLZEL → HEIMAT : LES ALLE-  
MANDS REDÉCOUVRENT UN MOT QUI  
PARLE DES ORIGINES, 2009 660

**WANDERVOGEL** 661

**TEXTE POÉTIQUE** → MONIKA BRUGGER  
→ LETTRE À MA VOYAGEUSE PRÉFÉRÉE, EEN  
BRIEF AAN MIJN LIEVLINGSREIZIGSTER 662

**TEXTE DE FICTION** → LAURENCE VER-  
DIER → MOUFLES-NIDS 665

POÈME → BERTOLT BRECHT → LEGENDE  
VON DER ENTSTEHUNG DES BUCHES TAO TE  
KING AUF DEM WEG DES LAOTSE IN DIE EMI-  
GRATION 667

**BIBLIOGRAPHIE** 670

**SOMMAIRE** 680

**REMERCIEMENTS** 698

# REMERCIEMENTS

---

## Mes remerciements

à François Seigneur pour sa patience,

à Daniel Vallée pour la construction de mon établi,

à Christoph Abbühl, Jean Artola, Ludivine Bise, Marijke Bontinck, Michel Caradossi, Chantal Creste, Erika Brugger, Harald Brugger, Élise Chaineau, Pierre Chaineau, Joël Faivre-Chalon, Hanspeter Dähler, Mathieu Gauthet, Simon Glaus, Sophie Hanagarth, Hans-Ruedi Hoesli, Mike Holmes, Christophe Huret, Eivor Lindén, Chadia Louafkaoui, Françoise Maisonneuve, Charlotte Messence, Muriel Moussu, Michèle Moutashar, Hervé Perrin, Marcel Robelin, Jean-Daniel Roche, Gisèle Richaud, Elizabeth Shypert, Fred Visser,

aux auteurs, aux photographes, aux collectionneurs publics et privés qui ont participé à la réalisation du contenu,

à Pascaline Kiene pour les relectures.

J'adresse également mes plus vifs remerciements à Corinne Janier, l'investigatrice, la graphiste et la photographe principale de *Heimat*, livre publié en 2008, et depuis toujours et encore ma photographe préférée,

à Marianne Rulland, Marie-Pierre Saunier et Camille Vacher de l'Ensa Limoges pour leurs nombreux conseils depuis le début du projet *Juste du bijou ? Ein Arbeitsbuch* en 2015.

Mes remerciements à Magali Brénon, chargée d'édition pour l'Ensa Limoges, qui a permis cette édition numérique, et à Julien Bézille, l'éditeur et fondateur des éditions Naima, ainsi qu'au Centre régional du livre en Limousin et à la Région Nouvelle-Aquitaine pour leur soutien financier.

Merci aux stagiaires Ana Carolina Escobar Saaverda, Roxanne Boissière, Xioa Chen, Marine Chevanse, Jamila Wallentin, Cécile Maes, ainsi qu'à Min Kyung Baek chez Naima,

aux modèles Pauline Burysek, Audrey Fontenoy, Paul Donadieu de Lavit et Evence Verdier, à Catherine Geel et Antonella Feneke pour *Fliegenkammer*,

à Laurence Verdier, Karine Lacquemant et Jean-Philippe Mercier pour leur aide précieuse durant la préparation et le montage de l'exposition *Juste du bijou* en 2017, à la galerie Mercier&Associés à Paris.

Merci enfin à toutes les personnes que je n'ai pas pu citer, et qui ont contribué à mon travail d'artiste.

Sans l'aide et le travail de tous ces acteurs, il n'aurait pas été possible de réaliser ce livre.

Merci, pour finir, à l'Ensa Limoges pour son soutien technique et matériel, et tout particulièrement à Jeanne Gailhoustet, directrice, pour son vif désir de publier ce livre.

Publié en juin 2018 par les éditions Naima.

Cet ouvrage a bénéficié du soutien financier de la Région Nouvelle-Aquitaine

Naima, 2018

ISBN 978-2-37440-073-0