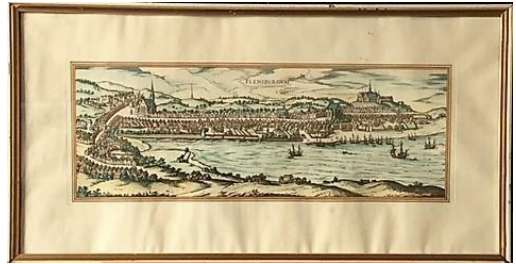


Hans Jürgen „Nörne“ Thomsen
Essai d'une Monographie de l'Artiste

Nörne et ses antécédents

Son père et son grand-père étaient sculpteurs sur bois.

Il raconte : « Grand-père Thomsen avait toujours sa pipe à la bouche. Seulement quand il la sortait pour la bourrer, on apercevait le profond creux dans sa lèvre inférieure. Dans son atelier, il y avait toujours une odeur de tabac et de bois, ce qui me plaisait. Des centaines de ciseaux à bois étaient suspendus au mur et il avait une scie à découper, avec laquelle il débitait grossièrement sa pièce, l'insérait dans le banc et sculptait quelque chose de joli. »



Les Années d'Apprentissage

La Sculpture

Le père ne voulait pas que son fils devienne artiste.

Sa mère, son grand-père et son oncle ont profité de l'occasion, que son père soit en Norvège, pour satisfaire son souhait et de l'inscrire à l'Ecole de Maîtrise Artisanale de Flensburg dans la filière sculpture sur bois.

Il prétend avoir été gâté à l'Ecole de Maîtrise. Son Maître, Hermann Menzel, n'aurait pas été capable de former des apprentis. « Mon maître était incapable de contenir mon excès de confiance. Alors, je me sentais à l'aise, n'obéissais pas aux ordres, participais à des cours non prévus pour moi. Je me sentais pareil à tous les étudiants et personne ne me posait des limites. ... J'apprenais tout sauf travailler. Alors je me tenais devant mon vieux banc, peut-être le même qu'avait connu Nolde avant moi, avec la pièce insérée, sculptais un peu, m'arrêtais pour regarder par la fenêtre, ... » sa tête remplie de vol-à-voile. Il aurait eu besoin, dit-il, d'un maître exigeant.



Hermann Menzel était né en 1899. Il était enseignant en sculpture à l'Ecole de Maîtrise Artisanale de Flensburg. Il est décédé en 1985. En 1972, à l'occasion de son 100ème anniversaire, l'Association pour l'Embellissement de Flensburg a confié malencontreusement à Hermann Menzel après concours l'érection d'une nouvelle sculpture. La „Fiancée du Vent“ mesure 2,5 mètres et surplombe du haut de son socle de 3 mètres la 'Schiffsbrücke'. „Tout rayonne de dynamisme : les cheveux qui volent, les mouvementés des bras, les voiles gonflées. “ Nous dit la description.

Nörne poursuit : « Quand Maître Menzel était mobilisé, est arrivé Professeur Heinz Weddig, avec ses plus de 80 ans, et cela changeait tout. Il était compétent, savait nous guider, et il était toujours présent pour nous stimuler. 'Z'êtes arrivé au bout ? ', pouvait-il dire dans un sourire, ou, nous voyant indécis devant la pièce de bois sans oser nous y aventurer, il disait avec malice, en tapotant avec son index sur la pièce, 'la figure est cachée là-dedans !'. Et il savait dessiner. »



Le sculpteur Heinz Weddig (Portrait de Heinrich Eickmann, 1903) était né en 1870 à Hanau. Après un apprentissage d'orfèvrerie et une activité de graveur, il avait fait des études à l'Académie Royale Bavaroise des Beaux-Arts à Munich pour ensuite là comme à Berlin réaliser des travaux sculpturaux importants. Ensuite, il a été appelé à enseigner la sculpture jusqu'à juste avant sa mort à Flensburg, à la fin comme Directeur de l'école. En outre, le polyvalent Weddig était également capable de transmettre la sculpture sur pierre, l'orfèvrerie et, dans un cadre plus privé, la peinture. Beaucoup de ses élèves se réfèrent à leur professeur Weddig, par exemple le sculpteur Emil Jensen, et les peintres Clara Ege, Karl Opfermann, Emmy Gotzmann ou Thea Schleusner.



(le petit souffleur de bulles de savon, Heinz Weddig)

On peut supposer que Nörne ait également pris des leçons de dessin de Heinz Weddig.

En 1942, immédiatement après l'appel, Nörne se porta volontaire pour l'armée de l'air et sa carrière artistique fut suspendue jusqu'à la fin de la guerre.

La Poterie



Nous ne pouvons aborder ce chapitre sans faire appel à une personnalité importante : Gertrud Kraut, ou Tante Dettchen pour les familiers. C'est grâce à elle, que sa petite-nièce Hille a fait l'apprentissage de la poterie chez Maître Gniesmer à Flensburg, et y a rencontré son futur mari Hans-Jürgen 'Nörne' Thomsen.

Gertrud Kraut est née à Strasbourg en 1883. De 1909 à 1913, elle a étudié à la "Lehr- und Versuchs-Ateliers für angewandte und freie Kunst" (Ateliers d'enseignement et d'expérimentation d'art libre et appliqué), plus connue comme l'école Debschitz de Munich, pour ensuite diriger la "Keramische Werkstätte W.v. Debschitz" (Atelier de céramique) de l'école.



Au début de 1920, Gertrud Kraut a repris à son compte une poterie à Duingen, où travaillait aussi Fritz Gniesmer. Après deux ans de travail fructueux, la poterie a déménagé à Hameln et s'appelait désormais "Poterie de Hameln". En 1933, Gertrud Kraut se retira au cloître de Wülfinghausen, où elle trouva aussi sa dernière demeure après sa mort en 1980. Nörne a conçu sa stèle tombale.



Donc, grâce à la tante Dettchen, Hille a appris la poterie auprès de Maître Gniesmer. Helmut, le fils de la maison et apprenti potier lui-même, était un ami proche de Nörne, qui gagna un peu d'argent après la guerre avec des aquarelles et des figurines d'argile.

Nörne voulait rapidement accomplir son apprentissage et son examen de compagnon potier, puis ouvrir un atelier de poterie avec Hille. Tante Dettchen l'avait recommandé à Maître Helma Klett à Fredelsloh.

Mme Klett était une très bonne maître d'apprentissage.

Elle confiait des tâches. Avec 50 grammes de glaise, l'apprenti devait tourner le gobelet prévu. Il est déjà assez difficile de monter un cylindre avec 50 grammes de glaise, sans parler de lui donner une forme ; Et les apprentis devaient en faire pour remplir tout une planche. Ensuite, elle a détruit tous ceux qui ne lui convenaient pas.



Apprendre un métier comporte l'apprentissage des bases, comme pour un potier, par exemple, préparer la terre. À cette époque, à Fredelsloh, l'argile était creusée à la campagne, puis séchée, puis amenée à la poterie avec une vache et un chariot, pour y être stocké pendant un an. Ensuite, il était battu au sous-sol pour sécher sur une plaque de plâtre avant la

préparation des portions utiles. Aujourd'hui, la terre est préparée par des machines et elle en sort fini et prêt pour être tournée. Avec Mme Klett, les potiers devaient tout faire.



L'artisanat, ce sont des métiers techniques. On doit être capable exécuter les savoir-faire du métier du début à la fin. Et on doit pouvoir établir une relation avec la matière, avec la terre glaise.



Nörne a réussi son examen de compagnon potier avec ces œuvres.



La Kunsttöpferei Klett existe toujours, et toute personne qui aujourd'hui après un café entre dans la salle d'exposition, y découvre au-dessus des étagères à une série d'images représentant les activités du métier de potier. Ils sont de Nörne de 1948 et ont survécu le temps qui passe.



Sans approfondir les infortunes et les malchances, les deux n'ont pas réussi à diriger leur poterie. Le couple et leur descendant avaient besoin de revenus.

La Publicité

Nörne est devenu graphiste et concepteur, créateur de stands pour foires d'expositions et autres manifestations publicitaires ?

Par exemple, il a habillé une rame de tramway entièrement d'une couverture dorée pour le café VOX. Ensuite, il fallait y coller de grandes photos. Cela ne s'improvise pas.

Un autre exemple: Nörne a réalisé l'exposition jubilaire de la Société de Loterie de Cologne dans l'immeuble de la Société. L'immeuble avait 8 étages, et à chaque étage dans la cage d'escalier il y avait

un chevalet avec des panneaux. Un homme avait fait le texte, et Nörne a pu coller le texte et les photos - agrandies par Eva Jagfeld - sur les panneaux. Nörne raconte : "... le jour de l'ouverture, ou la veille, nous y allons ... toutes les photos s'étaient décollées, car partout dans la cage d'escalier, ils avaient mis des fleurs, et tout était fichu. Alors, Eva est rentrée chez elle en voiture pour rapporter de la colle - cela devait être dimanche, car nous ne pouvions pas acheter de colle nulle part. Et nous avons recollé les photos. " C'était au début des années cinquante et les techniques numériques pour la photo et la mise en page n'existaient pas encore.

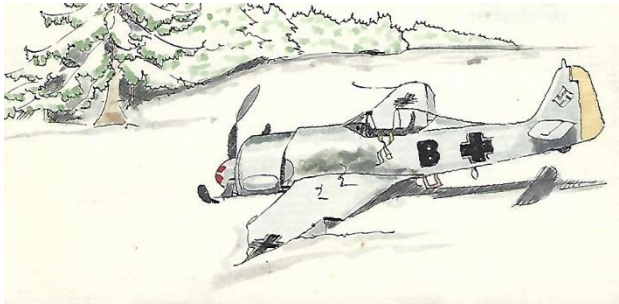
Quoi qu'il en soit, Nörne a fait carrière dans le secteur de la publicité, il est devenu graphiste, metteur en page, directeur artistique et photographe dans diverses agences de publicité, jusqu'à la fin des années 70 et le début des années 80.

Educateur

Fatigués des scénarios malhonnêtes dans la publicité, de devoir pousser les gens à consommer, il a posé sa candidature dans une école pour travailler comme potier, photographe, sculpteur et peintre auprès de jeunes.

Der existentielle Hapax

Le fascisme national-socialiste, la guerre qui a suivi, a été la déclaration de faillite de l'humanité, un chaos.



Le 9 février 1945, Nörne - on se souvient, il rêvait de vol à voile pendant ses années d'école et il s'était porté volontaire pour l'armée de l'air ("nous voulions être célébrés comme des héros après la guerre", raconte-t-il) - fier au manche de son Focke Wulf 190, était poursuivi et abattu par 5 Lightning britanniques. « La blessure n'était pas grave », dit-il. Il a eu de la chance.

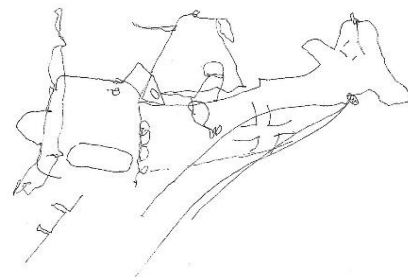
Le national-socialisme, la guerre et l'effondrement étaient l'arrière-plan chaotique de ses expériences.

Vladimir Jankélévitch a introduit le concept de Hapax existentiel pour de tels événements. Un Hapax est un mot qui n'apparaît qu'une seule fois dans un corpus particulier. " Chaque événement réel est un hapax, c'est-à-dire qu'il n'a pas de précédent, pas de réédition, pas d'avant-goût ni d'arrière-goût ; il ne s'annonce pas par des présages et il n'y a pas de 'seconde fois'. C'est donc, avec ses aspects déterminants, **un événement unique qui conduit instantanément et inexorablement à un mode de vie et de pensée original et personnel.** " (Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Paris, PUF, 1957)

Nörne a fait l'expérience que la violence appartient au répertoire comportemental de chaque être humain, lui-même y inclu. 'Je suis capable du pire', il a dû se dire.

Il ne pouvait pas, comme d'autres artistes (George Grosz après la Première Guerre mondiale, par exemple) adopter la posture de l'accusation. Il avait appris dans sa propre chair qu'il pouvait lui-même être l'auteur d'une violence meurtrière. Il ne pouvait pas lever son index moralisateur, mais devait élaborer la paix par et avec lui-même.

J'émetts l'hypothèse que son travail principal tourne autour de cette problématique. Et je vais essayer de justifier cette hypothèse en considérant certains de ses travaux.



„L'art nous empêche de mourir de la vérité“ (Nietzsche).

Dessiner et Peindre

Après la guerre, Nörne chercha ses motifs à Flensburg, qu'il connaissait déjà, et commença à faire de jolis petits tableaux, comme le dit Hille.

Dans ce chapitre, nous retracerons ses années d'après-guerre, disons de 1945 à 1955.

Il s'agissait de redécouvrir, d'acquérir et de s'appropriier l'art du premier quart du vingtième siècle. Et voilà à quoi cela ressemblait pour Nörne.

1945 - un bref état des lieux

Il était impossible de continuer à peindre comme au cours des 12 années précédentes, comme les national-socialistes l'avait préconisé. Et comme Nörne l'avait appris. Au moment de la prise de pouvoir, il avait 9 ans, son père avait été national-socialiste et son enseignant, Weddig, avait signé l'appel à l'autodafé en 1933. Comment pouvait-il faire autrement ?

Et comment était la situation ? À quoi ressemblait l'art sous le national-socialisme ?

L'art avait pour seule fonction d'illustrer et de diffuser l'idéologie nazie. Le thème principal était l'image de l'homme, déterminée par l'idéologie raciale. C'est le corps racialement parfait qui a été représenté.

Dans le même temps, les images étaient des expressions de rôles prédéterminés. L'homme et la femme se sont vu attribuer des rôles de genre clairement définis, présentés comme naturels : la femme en tant que mère, "source de vie", "gardienne de la vie" ou "gardienne de l'espèce" ; l'homme en tant que fermier, artisan, héros, héroïque combattant et soldat ; la famille aryenne en tant que cellule souche de la "communauté du peuple" ; Le paysage comme expression de la patrie, symbole d'enracinement avec le "sol allemand", parti prenant de l'idéologie "sang et sol".



Ici, avec Adolf Wissel et sa «Kahlenberger Bauernfamilie», on voit l'harmonie dans l'organisation de la hiérarchie familiale, le rôle rehaussé du père en tant que chef de la famille, ainsi que l'attribution du rôle de la mère, sa responsabilité immédiate en matière de garde des enfants, du foyer et d'éducation. Elle est représentée assise avec l'un des enfants sur ses genoux. Le fils se tient à côté de son père et montre avec le jouet qu'il tient dans sa main qu'il sait déjà où sera sa future place, dans l'écurie, chez les animaux, dans le travail paysan.

Entre les deux filles, cependant, nous voyons un lit de poupée, une référence claire aux tâches de la future mère au foyer.

Nous trouvons la même infériorité et le même asservissement de la femme à l'homme dans cette peinture d'Iso Saliger (Le Jugement de Paris), où une jeune femme complètement nue s'offre elle et son corps à un jeune hitlérien. La composition est conçue pour que le spectateur s'identifie à ce Paris dans son uniforme d'été de la Jeunesse Hitlérienne, un spectateur privilégié vu de dos.





Enfin et surtout, l'art devait véhiculer sécurité, fierté, confiance en soi, clarté, discipline. Des images de guerre dans lesquelles l'artiste représente la glorification de la guerre et des vertus du soldat. Il s'agit de transmettre des idées prétendument intemporelles telles que la camaraderie, la réussite, la masculinité, le courage, le sacrifice, l'engagement et la lutte pour la nation.

Bien qu'il n'y eût pas de canon esthétique unifié, la gamme stylistique était restreinte, car une objectivité naturaliste et populiste était requise.

Avec l'effondrement du régime nazi en 1945, la question se posa à savoir quel point de vue artistique un peintre comme Nörne pouvait occuper dans l'Allemagne d'après-guerre.

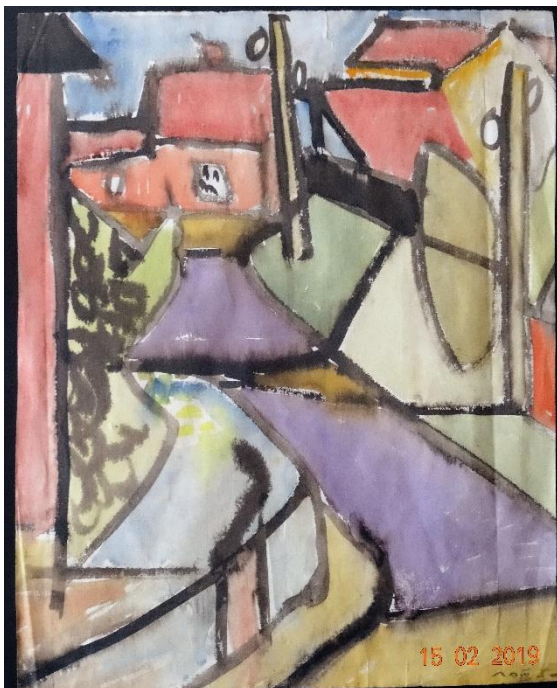
Paysages

Peu à peu, Nörne se libère de la représentation figurative, à la recherche d'une simplification formelle et d'une concentration sur l'expression de l'essentiel. Le simple motif de paysage devient une étude impressionnante et expressive de couleurs.



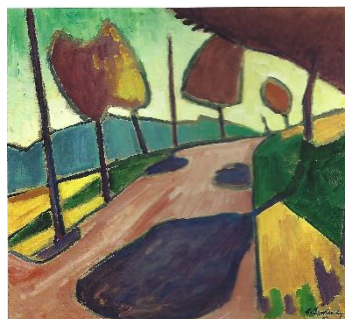


Il réduit le motif à quelques surfaces sans profondeur de couleur uni, entourés d'une ligne sombre.



La composition va vers des formes simplifiées, en omettant tous les détails qui ne sont pas nécessaires à l'expression visuelle.

La représentation est soumise aux contraintes fondamentales suivantes : unité et simplification de la composition, accentuation de la surface et de la couleur. La transformation des références spatiales en zones planes équivalentes est une étape importante sur la voie vers la dissolution des figures, vers l'abstraction en formes et en couleurs pures.



Voici deux images d'Alexej Jawlensky, de l'année 1909, et bien sûr "dégénérées".

Portraits

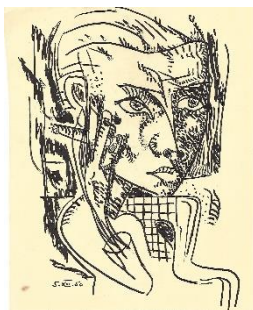
Au début, il s'agit de maîtriser les formes et les volumes:



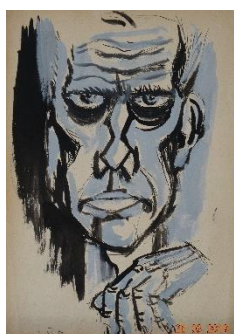
Pour ensuite libérer l'expression de la contrainte de la représentation figurative :



Et essayer de nouveaux moyens d'expression :



Jouer avec les couleurs jusqu'à la dissolution figurative et de l'abstraction :

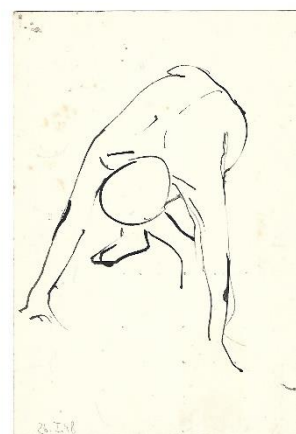


Etudes de nus

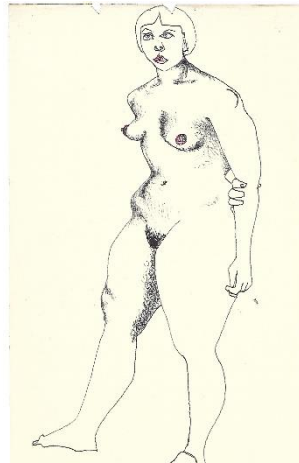
"Quiconque peut dessiner un corps peut tout dessiner", dit une vieille sagesse de l'art académique.

Depuis le XVI^e siècle, le dessin du corps humain plus ou moins dénudé fait partie de l'enseignement classique des beaux-arts. Aucun peintre en herbe ne pouvait échapper à l'étude et la représentation du corps humain. Ainsi aussi Nörne, ici avec l'un des plus vieux croquis connus de 1941 (cours de dessin avec Heinz Weddig ?).

Ici, vous pouvez voir le jeune artiste encore inquiet de veiller à ce que sa main dessine comme il faut. Il est encore intimidé. Il devra apprendre à abandonner ses craintes.



A côté de l'acquisition de compétences techniques, telles que la représentation des formes, les proportions, les postures et les attitudes, la distribution de la lumière et des ombres, il est également possible de suivre la formation d'une nouvelle association, d'une nouvelle relation entre l'œil et la main. La perception assume en fin de compte le rôle déterminant pour contrôler l'exécution. Même si la main effectue un travail de grande habileté, c'est l'œil qui la guide. Le dessin semble alors surgir de lui-même.



"Une fois que mon trait sensible a donné forme à la lumière sur le papier blanc, je ne peux rien ajouter ou reprendre. Aucune modification n'est plus possible." (Henri Matisse).



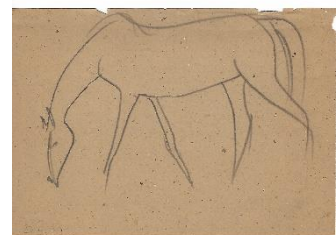
(Thomsen 1947-1948)

(Matisse 1951-1952)

Animaux



Dans ces esquisses, on ne peut s'empêcher de penser que l'œil est libéré, que la perception prend le pas sur l'exécution. L'œil ne surveille plus la bonne exécution de la main. La perception reste focalisée sur l'objet, ne perd pas de vue le motif lors de l'exécution du dessin. La main n'est plus embarrassée par la prétention de reproduire fidèlement la réalité.



Résumé provisoire :

Nörne a acquis les compétences techniques nécessaires en termes de forme, de proportions, de lumière et d'ombre, de profondeur et de relief. Il a repris les moyens d'expression de la peinture d'avant-guerre et est prêt à répondre à l'art de son temps.

En composition, il préfère un langage formel mettant l'accent sur l'essentiel, l'unité et la clarté. On sent une sensibilité, qui abandonne l'utilisation des couleurs et des proportions selon la réalité, pour privilégier les perceptions immédiates.

Et surtout, l'exécution, la main est libérée du contrôle constant. Ainsi, il peut se concentrer entièrement sur ses yeux, sur la perception du motif. Cet aspect deviendra par la suite un élément très important du développement du travail de Nörne, comme nous le verrons.

« Si on ne part pas à la guerre, on fait de l'art. » (Art Spiegelman)

La Sculpture

Comparée au dessin, la sculpture est un moyen d'expression plutôt lent. La relation entre perception et exécution est beaucoup plus nuancée, le geste est moins spontané. Tout simplement parce que le matériau résiste, ce que l'artiste doit surmonter.

La seconde caractéristique de la sculpture est la réalité spatiale complète de la forme. Il n'y a pas deux points de vue identiques pour percevoir une sculpture. L'artiste doit donc la concevoir globalement dans l'espace, la seule manière pour qu'elle développe toute son expressivité.

Troisièmement : chaque matériau a ses propriétés. C'est à condition qu'une relation active se développe entre le sculpteur et son matériau que celui-ci peut jouer un rôle dans l'élaboration d'une idée.

Bien qu'impliquant parfois d'autres matériaux, Nörne travaille essentiellement avec du bois ou de la terre.

Il existe une différence fondamentale entre ces deux matériaux. Alors que le bois doit être débarrassé de l'excès de matériau pour faire émerger la sculpture ("la figure est cachée là-dedans !", avait déclaré le Maître Weddig), la terre doit être modelée pour prendre forme.

En d'autres termes : avant tout traitement, le bois a déjà une substance, il est enraciné, en mouvement ascendant, ramifié comme l'arbre dont il est issu. Il est fibreux, se fend et imprime à la sculpture plastique le trait caractéristique de sa nature. Et en plus, le bois vit, change. Le temps laisse des traces, des fentes, des fissures qui donnent vie à l'expression de la figure.

Voici une sculpture des années 50 : une femme, la tête légèrement penchée à gauche par dévotion, les mains fermées devant son visage, par chagrin ou suppliant, priant.

Les ramifications caractérisent la figure et les fissures sont des traces laissées par le temps. Ils donnent à la figure son caractère et attirent le regard.



Il arrive aussi que le matériau avait déjà servi, comme ici, pour cette figure sculptée dans un pied de chaise. Encore une femme, la tête légèrement inclinée, on voit son visage, le bras droit saisit l'épaule gauche et cache la poitrine, tandis que la main gauche couvre son sexe. La jambe gauche est un peu pliée, en mouvement. Elle se détourne du spectateur. Comme pour la peinture, Nörne ne s'intéresse plus à une véritable imitation de la réalité, mais à l'expression.

Ici, c'est le grain du bois qui donne vie à la figure.



Un autre exemple de la façon dont le grain du bois peut donner de l'expression à une sculpture. Cette fois, c'est un couple qui se prend dans les bras.



Restons encore quelques instants avec le bois pour suivre l'évolution de l'œuvre de Nörne.



Dans une certaine mesure, l'art est toujours une abstraction. Dans ces exemples, Nörne utilise la nature du bois pour éveiller des sensations sans représentation figurative.

Passons maintenant à l'argile avec sa qualité minérale. Il n'a pas de structure, pas de veines, pas de nœuds, avec lesquels l'artiste peut travailler. Il ne s'agit pas, comme on l'a déjà dit, d'enlever le superflu du bois, mais de donner à une motte informe une forme. Et, pour ne pas oublier, la figure peut être émaillée et cuite, procédures qui produisent d'autres transformations.



Pour cette figure, le motif est dépouillé de tous ses éléments non essentiels. Nörne éveille l'attention du spectateur avec une forme très sobre et sommaire. La sculpture est réduite à une seule unité formelle.



Et pourtant, nous reconnaissons un bœuf, qui grâce à l'asymétrie de ses pattes prend même vie.

L'asymétrie est un moyen essentiel pour exprimer la dynamique et la vitalité d'une sculpture.



Avec ce cheval, Nörne va encore plus loin : la courbure de son cheval agit comme une suspension du mouvement, un arrêt dans le cours de la vie.



Les blessures que le temps a fait subir à cette sculpture sont bien visibles. Elle est tombée et s'est brisée si souvent que Nörne a fabriqué cette tige avec son socle en bois pour la stabiliser. Le spectateur, qui ferme les yeux un instant, peut imaginer la suspension, l'absence de gravité de la figure dans son état d'origine.

Avec la terre sur la voie de l'abstraction :



La Photographie



Antonioni, „Blow Up“ (1966)

Le temps était en ébullition et le métier de photographe de mode était prestigieux. C'était l'ère de "Harper's Bazaar", "Esquire" et "Vogue", l'ère d'Irving Penn et de Georges Avedon, l'époque de "Blow Up". Nörne avait saisi l'occasion pour réaliser les photos des campagnes publicitaires de ses clients. À la fin de sa carrière publicitaire, il a été indépendant pendant un certain temps avec son propre studio de photographie de mode.

Le point culminant de son travail de photographe a été le deuxième prix de la biennale de la photographie de Lancôme en 1972 sur le thème « Le visage de la femme ».

Avant de jeter un coup d'œil sur la photo gagnante, j'aimerais présenter quelques commentaires généraux sur la photographie elle-même.



La photographie est une empreinte, un décalque de la réalité. C'est une empreinte créée par un processus photochimique (maintenant électronique) directement lié à l'objet concret dont il est issu, tout comme les traces de pas ne peuvent provenir que de pieds d'un être humain véritable marchant sur la terre. De toute évidence, l'objet réel doit avoir séjourné au moins une fois devant l'objectif de l'appareil photo pour produire son image. Et cela a deux conséquences. D'une part, la conviction que l'image est en quelque sorte déterminée à correspondre, point par point, à l'original, c'est-à-dire à représenter la réalité. Et puis une photo génère presque automatiquement ce sentiment de présence physique, de vie du sujet.

Et pourtant, pour André Breton, l'appareil est un « instrument aveugle ». C'est un appareil qui capte la lumière et la fixe sur une surface photosensible. Exception faite de sa valeur de luminosité, chaque rayon de lumière est traité de la même façon et a la même prétention de représenter la réalité que n'importe lequel des rayons de lumière voisins pour se rassembler et faire image. Tandis que le photographe et le spectateur valorisent certains éléments, certains composants de l'image, l'observateur par sa perception, l'auteur par son art de la mise en scène.

L'image n'advient pas seulement en appuyant simplement sur le bouton du déclencheur. C'est un réseau complexe de décisions qui constitue le travail de l'artiste : déterminer les énormes choix qui s'offrent à lui, entre qualité de pellicule et caractéristiques de l'objectif, réglage et l'éclairage, développement et tirage. Ne cherche-t-il pas à attirer notre attention sur quelque chose ?

Et le spectateur, est-il d'accord pour jouer le jeu ? Le 'Punctum', comme l'appelle Roland Barthes, est le détail qui perturbe la tranquillité générale, déchire et incite le spectateur à regarder encore plus attentivement pour vérifier qu'il perçoit réellement ce qu'il voit.

Mais voici enfin la photo primée agrémentée de quelques réflexions :

Le sujet, la composition

Une jeune femme regarde le spectateur avec ses grands yeux. Son visage est encadré au-dessus des yeux par sa frange et à droite par une fine mèche de cheveux, ses lèvres sont fermées. La frange en haut, la mèche à droite et la joue gauche dessinent un triangle sur son angle, souligné par les yeux et la bouche, tandis que l'ombre du nez trace une ligne droite allant de la base au coin opposé du triangle. Seulement, cette géométrie apparemment exacte n'est pas parfaite. Cette faille - le triangle penche un peu à gauche,



les deux yeux aussi tirent le bord supérieur de l'image à gauche, le nez ne divise l'image pas en deux moitiés symétriques, la mèche droite des cheveux occupe de manière disproportionnée le ce côté de l'image. En bref, cette légère asymétrie donne à l'image la tension nécessaire pour retenir l'attention du spectateur. Le *„Punctum“* de Roland Barthes.

Il s'agit d'un gros plan. De cette manière, une photographie peut afficher un nombre infini de détails dans une image, tandis que la vision naturelle a tendance à résumer et simplifier. Dans un véritable vis-à-vis, le spectateur n'aurait jamais l'occasion de laisser son regard errer aussi longtemps sur le visage de cette jeune femme, de percevoir chaque détail de manière aussi longtemps. Ici, il peut compter les cils, s'attarder à la forme de sa bouche, à l'apparence de ses lèvres, cogiter sur la mélancolie de son regard.

À part son amant, cette jeune femme n'aurait jamais laissé s'avancer un spectateur aussi loin dans sa zone de distance intime comme ici sur la photo. Il est évident que le spectateur est un intrus, sans que la jeune femme ne semble s'offusquer. Et pourtant, il ne peut pas échapper à son regard, étant donné la frontalité et la centralité de la composition et la faible profondeur de l'espace.

Le cadrage

En réalité, nous pouvons laisser vagabonder notre regard. Mais la photo est limitée par son cadre. Stanley Cavell (*The World Viewed*, New York, Viking Press, 1971) écrit : "L'appareil photo, en tant qu'objet fini, coupe une partie d'un champ de vision infiniment plus large. Une fois la photo cadrée, le reste du monde en est exclu. La présence de l'environnement restant et son exclusion délibérée sont des aspects aussi fondamentaux de la photographie que ce que la photo montre expressément. "

Sur cette photo, le bord de la photo met en valeur le cadre naturel du visage, les cheveux.

Ce qui se trouve en dehors du cadre reste caché au spectateur. Mais cela excite sa curiosité. Et il ne lui - nous reste pas d'autre choix que d'exercer notre imagination pour obtenir des réponses à nos questions. Où est cette jeune femme, dans la cuisine en train d'éplucher des pommes de terre, au salon en buvant du café, sur un tabouret de bar dans le bar de nuit ? Comment est-elle habillée ? Qui est encore présent, qui elle regarde dans les yeux ? L'imagination du spectateur est stimulée pour inventer ce qui lui est caché.

Le Cadrage du temps

La photographie coupe également une mince tranche dans l'expérience éphémère du temps et retient l'instant.

Quand le temps s'arrête, il n'y a plus de vieillissement. Cette jeune femme va vers ses soixante-dix ans aujourd'hui. Cela nous soumet d'autres énigmes. Comment a-t-elle vécu, qui a-t-elle aimé ? Où a-t-elle habité, qu'a-t-elle vécu ? Avec ces questions, on se rend compte que la photo ne traite pas que d'une jeunesse éternelle, mais du temps qui passe, de la mort. Et la présence suscitée se retransforme en l'absence.

Le visage de l'autre

Dans tout cela, le motif revêt une importance capitale : le motif est une femme, un sujet pensant, ressentant, agissant. Et l'artiste est un homme, aussi un sujet pensant, ressentant, agissant. Ces deux sujets doivent se comprendre. Le photographe doit découvrir, évoquer, réveiller les expressions de la femme. Les décisions de l'auteur sont soumises à un jeu sophistiqué d'empathie et de spontanéité des deux partenaires. Voici ce qu'en dit Emmanuel Levinas de la rencontre avec le visage de l'autre :

*« Je pense plutôt que l'accès au visage est d'emblée éthique. C'est lorsque vous voyez un nez, des yeux, un front, un menton, et que vous pouvez les décrire, que vous vous tournez vers autrui comme vers un objet. La meilleure manière de rencontrer autrui, c'est de ne pas même remarquer la couleur de ses yeux ! Quand on observe la couleur des yeux, on n'est pas en relation sociale avec autrui. La relation avec le visage peut certes être dominée par la perception, mais ce qui est spécifiquement visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas. Il y a d'abord la droiture même du visage, son expression droite, sans défense. La peau du visage est celle qui reste la plus nue, la plus dénuée. La plus nue, bien que d'une nudité décente. La plus dénuée aussi : il y a dans le visage une pauvreté essentielle. La preuve en est qu'on essaie de masquer cette pauvreté en se donnant des poses, une contenance. Le visage est exposé, menacé, comme nous invitant à un acte de violence. **En même temps le visage est ce qui nous interdit de tuer** (Emmanuel LEVINAS, *Éthique et Infini*, Paris, 1982). »*

La Photo de Mode

Compte tenu du fait que le concours était lancé par un fabricant de produits cosmétiques, le spectateur doit prendre en compte encore deux autres aspects.

Autant le sujet que la présentation sont influencés par le thème et le commanditaire. Il s'agit de l'image de la femme dans le contexte de la mode, du parfum, du luxe, de la publicité. Ce qui est étonnant dans ce contexte, c'est l'extrême sobriété de la présentation, la sobriété du maquillage, l'absence de faste et de fantaisie. À moins que la mode ne valorise les yeux et la bouche comme caractéristiques externes de l'érotisme, sans bijoux, sans accessoires.

Et, dans ce contexte, il est évident que la photo est disponible pour la reproduction et le public, pour les magazines de mode ainsi que pour l'affichage publicitaires. Une telle duplication diminuera l'attention du spectateur et diminuera la valeur de la représentation.

Le geste

« Brosse large, teinture très liquide, immergée profondément, ça goutte et deux allers-retours sur les surfaces supérieures, ça se répand. Puis, à nouveau immergée, une grande courbe sur la grande surface inférieure.



Excitation, cela ne restait pas dans le tracé, s'écoulait à sa guise là où je ne voulais pas. A la manière d'un coquillage, cela gonflait. Chaos après le séchage. Mécontentement. **Sans réfléchir, j'ai essayé de forcer tout à rentrer dans le tracé avec des points blancs à la taille d'un angle de doigt.** Ça ne va jamais marcher. Après une pause de réflexion, je tamponnai de grands ronds avec de petits points colorés et les laissais dégouter comme une fontaine. L'attribut. Ça ne marchera pas, pose-le là, arrête là. Rien n'allait comme prévu. » (Nörne Thomsen)

Chaque œuvre d'art commence par un geste : le geste créatif, au sens figuré, exprimé par un geste corporel. Pendant longtemps, le comble de l'art était de cacher sa facture. La représentation était d'autant plus parfaite que l'artiste, sa main et le geste n'étaient pas visibles. Encore au 19ème siècle, Ingres écrivait à propos du coup de pinceau : "Au lieu de l'objet représenté, il montre la procédure : au lieu de penser, il montre sa main." La façon devait être invisible, la représentation était prioritaire.

Nörne renoue avec la lignée de peintres qui avaient rompu avec cette tradition. Les impressionnistes avaient spontanément transféré sur la toile avec des coups de pinceau rapides et visibles toute sensation visuelle et colorée que l'œil percevait de la nature. Pour les expressionnistes, la trace de fabrication était exactement ce qu'exprimait la vérité. Van Gogh voulait voir les traces de son activité sur la toile.

La grande renaissance du gestuel, la lutte constante entre le chaos et la forme, a commencé avec l'expressionnisme abstrait après la Seconde Guerre mondiale. L'effet du matériau et l'aspect informel à première vue permettent au spectateur de se lancer dans l'aventure et d'assister à l'émergence de la forme. Car chaque œuvre d'art requiert un minimum de forme et Nörne met en place des structures propres à dompter le chaos.

Laissez-vous embarquer dans une expérience:



(Alfred Hitchcock, La Mort aux Trousses, 1959, Gary Grant, Eva Marie Saint)

Quiconque regarde cette séquence tout en portant attention à son corps doit admettre, que chaque muscle tendu par Roger Tornhill pour sauver Eve Kendall provoque chez lui une tension du même groupe musculaire, bien que moins fort.



Au cours de notre propre mouvement, ou lorsque nous percevons le mouvement des autres, les mêmes zones cérébrales d'activité motrice sont activées. Dans notre système de perception, les traces d'un geste et les gestes actuels ou potentiels sont étroitement liés.

Notre système moteur participe pleinement à la perception des traces que la main a créées avec la spatule en arrière-plan de cette image, comme si le spectateur avait créé ces traces lui-même. Cela permet au spectateur de nouer une relation avec Nörne, qui peint, de s'identifier à lui.

Ici, la spatule est conduite avec des gestes impatients et violents pour se libérer de l'impression de chaos et pour transférer ce chaos sur toute la surface.

Afin de trouver un peu de sérénité sur ce fond démonté, agité et inquiétant, Nörne nous propose un carré à angles droits en bois sombre, ouvert vers le bas, avec un morceau qui s'introduit verticalement

dans le côté ouvert du carré, comme un navire dans un havre de sécurité.

Et pourtant, nous ne pouvons pas nous sentir à l'abri. Par une imperceptible asymétrie, l'image reste sous tension : Les baguettes du carré sont coupées de façon qu'elles ne peuvent pas restaurer la forme autrement assemblée. Le morceau dans l'ouverture du carré e bas est coupée en biais. Et enfin, le carré lui-même est trop à droite. Cette asymétrie attise la curiosité du spectateur, garde son attention éveillée.

Influences asiatiques

(Mu Qi, Six Kakis, China 13ème siècle)

" Il arrive que l'artiste entre dans son atelier avec l'intention de faire quelque chose, éventuellement même avec une idée. Il trouve une surface, il cherche le pinceau et la couleur et commence à peindre en pleine conscience. Tant que cette "conscience" existe, cela ne fonctionne pas. Seulement quand il s'oublie, cela lui vient, coule de source et quelque chose est créé qui n'est pas de lui. Il reçoit quelque chose et il est surpris, alors, que quelque chose soit advenu, il n'était qu'un outil. Il ne l'a pris que «pro forma ». " (Nörne Thomsen)

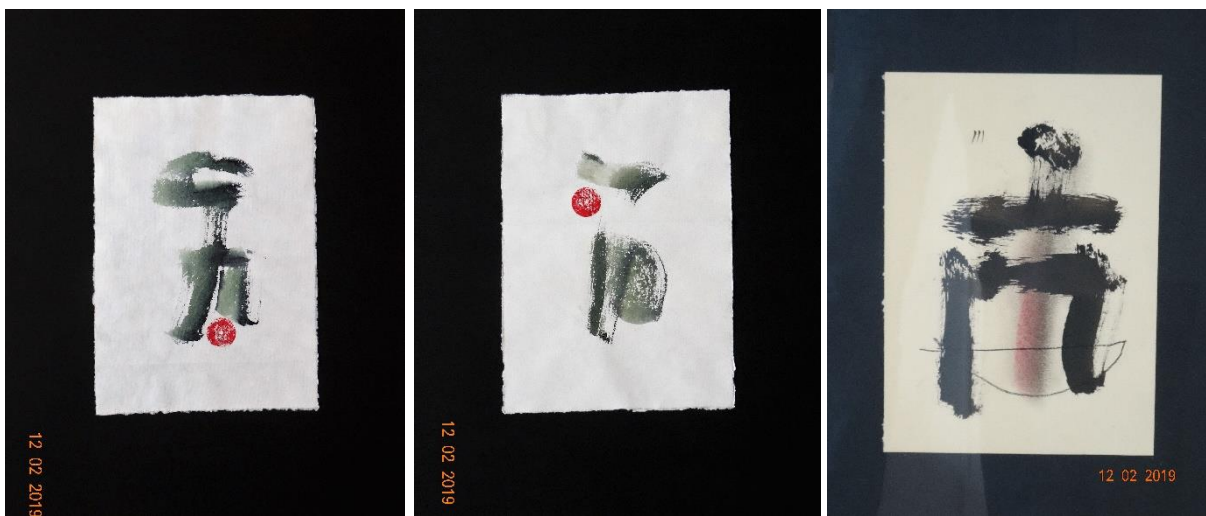


Eugen Herrigel (1884-1955), professeur, imposteur et par ailleurs nazi, raconte l'anecdote suivante dans son livre "Le Zen dans l'Art du Tir à l'Arc".

Lorsqu'il veut montrer à Maître Awa Kenzo ses progrès en tir à l'arc, celui-ci lui demande ce qu'il était en train de faire. "Je vise la cible", répond Eugen Herrigel. "Oublie ça. Tu dois t'unir à la cible pour l'atteindre. "

L'Européen est convaincu d'être le sujet d'une action sur un objet, la cible, il essaiera de combler la distance entre lui, le sujet, et l'objet, et il visera la cible.

„ Les caractères japonais sont en réalité toutes des images, et les Japonais traitent la calligraphie comme un art, Je ne cherche pas à imiter l'écriture, mais plutôt le geste, même si j'ai le culot de mettre ma marque avec les points rouges. Je ferme aussi les yeux, pour ces trois, j'avais les yeux fermés. " (Nörne Thomsen)



Le shodo est la voie, le Tao de l'écriture. Le calligraphe dessine son travail en une fois, *alla prima*, où ne sont possibles ni esquisse, ni échappatoire ni correction. Le geste doit devenir un avec le signe. Le moment où le peintre décide d'entamer le geste est fascinant, presque vertigineux, tout comme le violoniste qui lève l'archet devant la salle de concert comble pour jouer une partita de Bach pour instrument solo.

„Lorsque tu marches, contente-toi de marcher. Lorsque tu es assis, contente-toi d'être assis. Mais surtout, ne tergiverse pas, “ dit un maître Zen.

Travail au sol

« Je travaille essentiellement sur le sol. » (Nörne Thomsen)



En d'autres termes, Nörne ne travaille pas devant la surface à peindre, mais au-dessus de celle-ci. Ses yeux l'embrassent du regard. L'espace image est ouvert sur les quatre côtés.

Appliquée sur une surface horizontale, la couleur n'est pas soumise au champ de gravitation avec le haut et le bas. L'image ainsi produite est libérée des forces de gravité.

Pour regarder le tableau, il est suspendu verticalement contre le mur. Cela représente une rupture entre la peinture au sol et sa perception sur le mur.

D'où l'ambiguïté spatiale de nombreuses œuvres, l'impression d'être en suspens, le sentiment d'apesanteur.

Le motif et le détail



Daniel Arasse nous invite à regarder de près l'Annonciation de Francesco del Cossa (c. 1470), et il attire notre attention sur un détail très surprenant au premier plan: un escargot. Il n'est pas seulement au premier plan, mais il est énorme, presque aussi grand que le pied de l'ange.

Le peintre l'a peinte pour que nous puissions le voir et nous demander ce qu'il fait là.

En regardant de plus près, on s'aperçoit que l'escargot n'est tout simplement pas dans l'image, mais sur l'image. Il est peint sur le cadre du tableau et non dans le palais de la Vierge. Il est à la limite entre l'espace fictif de la représentation et l'espace réel, d'où nous le regardons.

Ce qui signifie que Francesco del Cossa a peint cet escargot de Bourgogne de taille normale dans notre monde, pas dans le monde de la

peinture, et que dans ce monde, l'escargot représente le chemin d'accès au tableau. (d'après Daniel Arasse, On n'y voit rien, 2000)

Dans ce tableau de Nörne, c'est ce point rouge qui joue le rôle de l'escargot de del Cossa. Trois planches, solidement reliées par une barre transversale, empêchent d'avancer, dans une métaphore, la progression, la croissance, le changement, l'amélioration. Le point rouge, entre la deuxième et la troisième barre, n'est pas sur le même plan. Il est plus proche de notre espace, il vient à la rencontre du spectateur, veut le prendre et l'introduire dans l'image.

En contrepoint, s'échappant vers l'arrière entre les lattes, il y a le bleu entre la première et la deuxième planche. Il invite le spectateur à dépasser l'obstacle.

Le point rouge vient chercher le spectateur, et le bleu l'invite à chercher l'aventure au-delà de la barrière.



15.02.2019



L'explication est simple. Des rayons à ondes longues, les couleurs chaudes comme le jaune, le rouge ou le marron sont perçus comme proches, alors que les rayons à ondes courtes, les couleurs froides comme le vert et le bleu sont perçus comme étant distants.

Nörne avait déjà utilisé cette procédure dans ce tableau antérieur.

Le Hasard et la Nécessité

Nous sommes plus ou moins convaincus que l'artiste imagine son travail dans sa tête, comme une image mentale précédant sa réalisation délibérée avec le moindre détail.

Cette idée romantique-idéaliste est un raccourci qui ignore au moins les cinq étapes suivantes du travail artistique. Bien sûr, il y a la tête; ensuite la main entre dans le jeu; sans oublier l'outil, ainsi que la surface; et finalement, le temps compte aussi.

Une première question est: comment l'idée vient-elle à l'esprit? Peindre serait ,cosa mentale', pensait Leonardo da Vinci. Le peintre, comme chacun de nous, est plongé dans un océan de perceptions, mais il semble différer de nous simple mortels par deux traits. Une sensibilité sensorielle particulière lui donnent une perception plus précise, plus nette; il ne voit pas comme nous. Et ses expériences personnelles, associées à ces capacités de perception particulières, lui donnent les critères pour déterminer les idées qui méritent d'être traduites en images. En bref, l'artiste a des antennes spéciales et un filtre singulier pour savoir quoi peindre. Je me réfère à la section sur le Hapax existentiel.

La main, c'est le métier. Pendant des centaines, voire des milliers d'années, les peintres ont créé les coups de main, les façons de faire qui font leur art: proportions, harmonie, perspective, point de fuite et autres. Lorsqu'on lui demande s'il doit oublier ces compétences pour peindre, Nörne répond: *"Non, je dois les savoir, je dois maîtriser les proportions, la perspective, pour qu'elles deviennent autonomes, automatiques afin que les éléments d'une image s'assemblent bien."* Ces savoir-faire, une fois maîtrisés, sont intégrés au geste.

Les outils (spatules, brosses, chiffons, les propres doigts) laissent des traces involontaires. Également comment l'artiste les utilise, la profondeur d'immersion du pinceau, la fluidité du coloris. L'aspect final est toujours un subtil mélange entre les décisions du peintre et ce qui lui échappe, les signes vivants des hasards, capable de toucher profondément le spectateur.

'Le funambule' s'appelle cette image. Nörne a posé des portions de peinture directement du tube sur la surface, puis les a comprimées sans pouvoir prédire la forme produite. Cette procédure a créé



quelque chose difforme, sans forme. L'informe interroge le fait que chaque chose doit avoir sa forme propre (Georges Bataille).

Mais rien n'est sans forme pour notre perception. Nous inventons toujours un sens à un non-sens apparent. Nous attribuons forme à l'informe, et en cas d'ambiguïté notre perception décide pour

l'un ou l'autre sens. Nous mettons en scène ce que suggère notre perception, notre vécu. Notre cerveau insère dans un récit les formes peu claires, indistinctes et apparemment incompréhensibles,

en leur attribuant des apparences et des ressemblances qui nous permettent de rendre accessible l'inconnu ou le non-sens. Pouvez-vous voir à gauche le funambule tenant son balancier bleu ? Et à droite se trouve un cheval à bascule.

La surface aussi a sa propre vie, même si le peintre l'a choisie pour ses propriétés: lisse ou rugueuse, fibreuse ou granulée, répulsive ou absorbante.

Le coup de pinceau est réalisé avec le geste *alla prima*. Mais ensuite, le pinceau et le coloris prennent leur autonomie au cours du geste.

"Quelle profondeur a été immergée, quelle quantité de coloris a été absorbée, jusqu'où puis-je aller ?" se demande Nörne.

Le comportement, l'effet du geste sur la surface est imprévisible. *"Voici le début, ici l'arrêt, ici la surface a des bosses, et les effets apparaissent partout, comme si la matière prenait son indépendance."*

Et quand on jette: *"Mais c'est bien ta main qui mène le pinceau!",* Nörne répond: *"Je pourrais refaire le mouvement de la main, mais je ne pourrais jamais accomplir ce résultat-ci. Alors, ce n'est pas un résultat, mais quelque chose qui est advenu. "*

Les hasards de la matière produites par un geste rapide et visible sont riches en expressions possibles, ce que Michel Tapiés appelle "le sens de l'informel". Le geste et la manière de faire visible, l'indétermination, sont autant d'éléments qui nourrissent l'interprétation de l'image par chaque spectateur d'une infinité de façons. L'aspect matériel de ces images, les coïncidences, les textures et les bosses permettent au spectateur d'entrer en relation avec la subjectivité de l'artiste. Ces œuvres rendent le travail tangible/palpable. Dans le passé, la peinture devait être une fenêtre objective sur le monde; la subjectivité de l'artiste était au service de l'objet représenté. Avec la libération du geste, la subjectivité de l'artiste a pris le pas sur l'objet représenté jusqu'à ce qu'il soit déformé, maltraité, puis finisse même par disparaître dans l'abstraction. Pour suivre le peintre, l'observateur doit abandonner son sens rationnel de l'objet pour atteindre sa propre subjectivité, cette capacité à dire, à façonner, à donner un sens dans l'intimité de son cerveau.





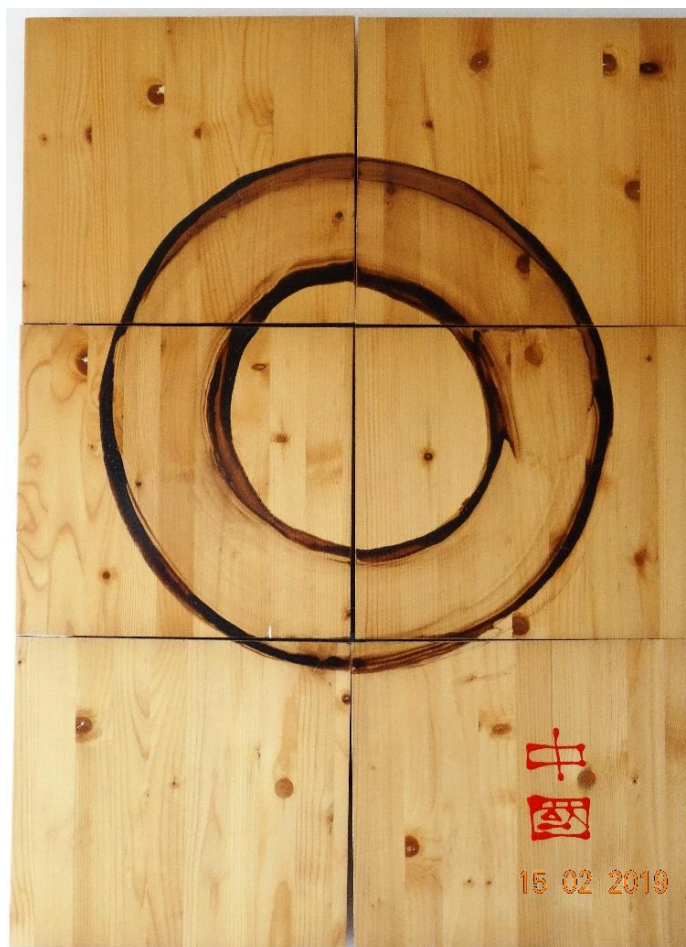
"Mais j'ai été utilisé, même si je conduis le pinceau. Aussi ce qui se passe là, où le pinceau finit sa course à sec. Dans les deux cas, vous voyez l'extérieur du contour, ce sont des poils qui accompagnent le coup de pinceau en dehors de la chose. Ce sont toutes des choses qui ont crû, alors il m'est difficile de les signer ", dit Nörne. "Seulement l'arrêt au bon moment, c'est mon affaire, c'est de cela qu'il s'agit."

La rencontre du savoir-faire, avec les caractéristiques des coloris et de la surface produit des résultats inattendus.

Voici six carrés de bois de même taille, assemblés pour former un rectangle vertical, sans suivi des nervures. Le montage semble très lâche, plutôt fragile. Le monde pourrait se morceler s'il n'y avait pas un double cercle reliant les six carrés. Mais celui-ci trahit ses propres faiblesses. Nous voyons des décalages dans les lignes des cercles entre les carrés. Dans le cercle intérieur, le pinceau semble avoir dérapé dans le carré du milieu à droite. De plus, quelques poils de brosse individuels se sont détachés par la force centrifuge du mouvement circulaire et ont laissé leurs propres traces. Ces cercles sont-ils capables d'assurer la cohésion du monde malgré tout cela?

Le spectateur est beaucoup plus sensible et attentif à une perception qui suggère une présence humaine. Il voit la matière, la texture matérielle de l'œuvre: taches, traces, marques accidentelles. Ces traces indiquent que le peintre est présent. Plus le geste originel est perceptible, plus la présence du peintre est aperçue. L'image se présente comme une rencontre entre un humain et le matériau qui lui résiste.

"Je n'utilise pas le hasard parce que je rejette le hasard" (Jackson Pollock)



Le Temps

Daniel Arasse suggère de considérer trois temps quand on regarde une œuvre d'art.

Le premier temps est notre présent car œuvre, l'image, m'affecte ici et maintenant, au moment où sa présence physique compte. Cette présence contemporaine de l'œuvre est essentielle pour la première relation de l'observateur avec son objet.

La seconde est le moment de sa création par l'artiste. Le travail a été fait à une époque du passé.

Le troisième aspect est le temps qui s'écoule entre les deux premiers, entre la création de l'œuvre et le moment présent de sa contemplation. Cette durée est plus ou moins longue. Il ne s'agit pas uniquement des traces laissées par le temps: fissures, la célèbre patine, accidents, coupures, etc. Le tableau fera également l'objet de lectures successives sous différents angles, l'enrichissant ou l'appauvrissant. Les images accrochées dans nos maisons, avec lesquelles nous avons noué des relations familières, qui partagent notre vie quotidienne, en témoignent. Avec un peu d'attention, nous pouvons voir que ces images entrent en relation, communiquent avec nous et nous racontent des histoires.

Le funambule a été peint au milieu des années soixante, initialement sans titre. Nörne a donné le titre de «le funambule» (celui qui marche sur la corde raide) longtemps après la création. *"Voici un funambule qui tient même ce balancier bleu ici. La corde est en bas, là quelque part. Et voilà un cheval à bascule, avec une selle."*



Un soir de 1910, dit-on, le peintre Kandinsky aurait trouvé dans son atelier un tableau qui lui était totalement inconnu. "J'ai soudainement vu une image d'une beauté indescriptible, imprégnée de sa propre splendeur. Je me suis arrêté, approchant rapidement cette image énigmatique, dans laquelle je ne percevais rien que des formes et des couleurs, sans motif. " Puis Kandinsky réalisa soudain qu'il s'agissait d'un de ses tableaux, seulement couchée sur le côté.

Quelque chose de semblable a dû arriver à Nörne avec ce tableau.

"Il a dû y avoir une autre peinture dessous. C'est triste que vous ne puissiez plus le savoir ", dit-il.



"Aujourd'hui, il est accroché ainsi. C'est le plan de sol d'une chapelle dans la neige."



"C'est un oiseau qui vole de gauche à droite, en trombe vers quelque part."



"Et puis c'est un avion qui s'écrase. Et il y a le paysage dans lequel il chute, parce que il chute vraiment. L'oiseau vole à l'horizontale et l'avion s'écrase verticalement vers le bas. "

Brèves Conclusions

Pour s'exprimer, l'artiste doit apprendre son métier. La main doit se libérer d'obéir, et exécuter le geste guidé uniquement par la perception.

Pour survivre dans un monde de chaos, l'artiste doit trouver la paix, la paix dans l'exécution, la paix dans l'expression. Pour ce faire, il s'intéresse principalement au traitement de ses propres expériences, pour lui-même et pour les autres.

Pour le rencontrer, le spectateur doit se laisser saisir par le geste de l'artiste, accepter son invitation et accorder du temps pour permettre au tableau de se raconter.

Mai 2019