

DE LA NATURE DES CHOSES

Jérémy Liron

*Car je vais t'exposer les hautes lois du ciel
Et des dieux, dévoiler d'où procèdent les choses,
D'où la nature crée, accroit et nourrit tout,
Et où, mort et dissous, elle ramène tout.*

Lucrèce, *De la nature des choses*

*C'est probablement parce que manque
cette place adéquate, une place que
l'on dirait « naturelle » pour chaque
chose, pour chaque personne, oui,
c'est à cause de ce manque, à cause de
cette défaillance que nous multiplions
les fichiers, les classeurs, les registres,
les boîtes et autres nécessaires, les
étiquettes, enseignes et panonceaux.*

Gilbert Lascault, *Près et loin d'Italo Calvino*

*La nature se parle à elle-même, et nous parle
par mille phénomènes: pour le témoin attentif,
elle n'est nulle part morte ou muette.*

Goethe, *Théorie des Couleurs*

*De même que le catalogue de toutes
les espèces de plantes et d'animaux
d'un district représente sa flore
et sa faune, de même la liste de tous
les éléments de la vie générale
d'un peuple représente cet ensemble
que nous appelons culture.*

Edward Burnett Tylor, *Primitive Culture*

La naissance de l'art

À la lueur d'une lampe, d'une torche, dans les boyaux obscurs de grottes, tapis dans le réduit d'abris sous roche, des hommes et des femmes qui nous ressemblent ont complété ici et là d'un tracé bref la silhouette d'un cheval, d'un bison, d'un auroch, d'un sexe ou d'un visage qu'ils croyaient avoir vu s'esquisser dans les voussures et les sinuosités, les pommelures et les reliefs des parois. Manière d'accoucher la pierre des images, et avec elles des vies dont elle était grosse ? Appel ? Œuvre propitiatoire ou apotropaïque ? Sortes d'*ex voto* ? Forme de connivence avec le génie du lieu par laquelle se disait un sentiment religieux primitif ? Témoignage ? Ou encore manière de fixer et d'exhausser, littéralement de faire ex-ister ce nouage fondateur de la lecture et de l'écriture ? De « fixer des vertiges », comme plus tard l'écrira Rimbaud ?

On ne peut que se perdre en conjectures sur les motifs et les désirs qui président à ce geste et sur ce qui se jouait à Lascaux, à Chauvet, à Pech-Merle, à Rouffignac, Altexerri ou Altamira il y a 20, 30 ou 40 000 ans. Bien de l'eau a, comme on dit, passé sous les ponts. Et il n'était pas encore à ces époques d'écrivains, d'anthropologues, de journalistes ou de psychologues pour nous laisser la chronique de la naissance de l'humanité, de la naissance de l'art¹, de ses mouvements, de ses raisons.

Pourtant. Je veux croire que l'on n'agit pas autrement aujourd'hui en prenant une photographie, enregistrant d'un seul geste le regard et son objet, objectivant l'impalpable d'une vue, peut-être d'une vision, ou tirant de la trace un signe, que ne le faisaient ceux et celles qui inventèrent le dessin et, si l'on emprunte, anachronique, la dénomination de Marcel Duchamp, le « ready-made aidé ». Et sans doute celui ou celle qui aujourd'hui photographie est aux prises avec ces mêmes antiques et inaltérables mouvements mêlés. Répond à ces mêmes et impérieuses nécessités. On se donne à voir en l'objectivant ce que l'on a voulu lire ou qu'on a vu apparaître comme aux frontières du rêve. On dessine, on écrit du regard.

Oui, photographiant, il se peut que l'on s'inscrive plus ou moins innocemment dans cette longue chaîne sinueuse et tâtonnante qui passe par l'urinoir de Duchamp (*Fontaine*) de 1917, par le rideau de fiacre de 1897 d'Alphonse Allais (*Des souteneurs encore dans la force de l'âge et le ventre dans l'herbe boivent de l'absinthe*). Qui remonte à ces paésines aux paysages toscans qui trouvaient place dans les cabinets d'amateurs du XVII^e siècle, cousines des pierres de lettrés ou pierres de Dali chinoises étirant dans leurs veines des sortes de nuées, et autres « pierres à image » que l'on rehaussait parfois de petits personnages comme Hugo juchait sur les tâches d'encre de ses cahiers la silhouette inquiétante de donjons.

À chaque génération, siècle après siècle, de revivre, dans une sorte de fraternité, de sororité intergénérationnelle, dans les formes et les modalités qui sont les siennes, cette intranquillité fondamentale qui nous laisse encore aujourd'hui, comme l'écrivit Pascal, incapables de « demeurer en repos dans une chambre », aux aguets, avides de signes. Désireux de prendre part à ce commerce de la vue et du visible, du toucher et du tactile ou de la pensée et du pensable. Et chacun ajoute ses propres traces, ses propres visions, à cette aventure humaine qui déposa encore, comme les glaciers laissent dans les vallées le creusement de leur ventre, l'homme basculé du puits à Lascaux, le galet de Makapansgat, son visage bonhomme, acheiropoïète, et ces graffitis que photographia Brassai sur les murs de Paris.



1. G. Bataille, *Lascaux ou la Naissance de l'art*, 1955.

Cet immense corpus de ce que l'on appelle aujourd'hui faute de mieux œuvres d'art, dans la vue panoramique que fabrique l'histoire, nous donne alors l'impression de ponctuer un chemin de chimères mêlant jeux et mystique, philosophie et poésie, étonnements et méditations, abstractions et sensualité. Élaborant en une infinité de nouages des sortes d'objets transitionnels semblables à celui que théorisa Donald Winnicott : compagnons consolateurs propres sinon à fixer du moins à apprivoiser le vertige auquel chacun est confronté.

Le regard photographique

Osons, si l'on veut (mais après tout, quel risque prend-t-on à cela ?), étendre l'histoire de la photographie avant le discours d'Arago en janvier 1839, avant le *Point de vue du Gras* fixé par Nicéphore Niepce en 1827 ou *La table mise* que certains datent de 1823 ou 1925. Avant même les premiers usages attestés de la chambre noire et la description de ses principes par Mozi ou par Aristote dans l'antiquité. Passons l'invention de l'estampe, la gravure, les sceaux, les moulages, les motifs des « Indiennes » imprimés à la planche, les tampons, les premières monnaies frappées et ce qui a trait à l'image multiple. Boutons un instant sur ces empreintes de paumes et de mains, positives et négatives de Gargas, de Cosquer, de Peche Merle. Et dans ces termes incidemment photographiques, pointons la marque d'un « ça a été », d'une saisie du fugitif. Et même le vertige de la présence et de l'absence mêlées, « l'apparition unique d'un lointain, aussi proche qu'il puisse être » et par laquelle Walter Benjamin définissait l'aura. Considérons les traces de mouchages de torches et les tracés digitaux dans l'argile humide. Ces signes abstraits, géométriques, qui semblent légender, annoter ou rehausser les silhouettes de chevaux, d'aurochs (dont les cartes des vents et plus encore les cartes des orages de Jacqueline Salmon semblent les descendants contemporains). D'une part, cette façon qu'ils et elles ont de pétrifier un geste ou de geler le temps. Et d'autre part cette humanité qui les hante et nous émeut, comme nous émeut le regard de ces gens de l'Égypte romanisée peints à l'encaustique sur des planchettes de bois et donnant un troublant visage au corps contenu serré sous les bandes de lin que l'on a coutume de désigner comme Portraits du Fayoum.



À Toulon Jacqueline Salmon photographia les archives de Walter Bondy et Camille Bertron conservées dans le fond ancien de la bibliothèque de la ville. Portraits anonymes moirés par les feuilles de terphane qui les protègent et qu'elle livre comme tel : une archive. Une archive en laquelle affleure le désarmant tragique de vies avalées par l'histoire. Elle nous le livre avec l'infinie délicatesse, le retenue et la sobriété d'une sorte de prière laïque. « Walter Bondy, né à Prague en 1880 se réfugie à Sanary-sur-Mer au moment de la montée du nazisme. Il y côtoie la société des artistes et écrivains allemands en exil, dont il fait les portraits. Camille Bertron a trente ans de moins que lui. Il la rencontre



en 1932, il l'épouse cinq ans plus tard. Ils s'installent à Toulon et ouvrent un studio, mais dès 1938 les lois anti-juives lui interdisent de travailler. » Très malade, il meurt en 1940, il a 59 ans. Et c'est comme si se superposaient dans le regard à travers le geste de Salmon, dans les visages de cette communauté silencieuse, la vie d'un homme, d'un couple, de toute une génération, ce rivage sur lequel l'histoire sembla il y 80 ans devoir mourir.

Des visages. Des photographies anciennes. Qu'y a-t-il de plus anecdotique aujourd'hui qu'un portrait photographique ? Et pourtant, prises comme négligemment telles qu'elles venaient sous le regard avec le reflet des pochettes plastiques les protégeant, se superposant, elles portent le vertige de trajectoires de vies, de l'Histoire, des destinées qui s'y logent, d'amour peut-être, de drames, d'espoirs. Le temps et la mort. L'étrange survivance que produisent les images lorsqu'un regard s'y reflète. Et comment, ce faisant, elles nous convoquent : *Apostrophes muettes*, écrit si justement Jean-Christophe Bailly.

Une photographie vous saisit d'ordinaire par son caractère direct, voire évident, par sa manifestation physique. Mais plus vous vous y attardez, plus vous en percevez les paradoxes : alors que le temps semble avoir été figé, alors que la réalité visible semble avoir été découpée par emporte-pièce, le premier semble simultanément s'étirer, se dilater, tandis que plane sur les choses, aussi reconnaissables soient-elles, l'impalpable de l'invisible, leur surface couvrant une sorte d'abîme, de fond obscur, l'immatériel d'un sentiment.

Photographiant, il nous semble alors que Jacqueline Salmon essaie de serrer de près ce qui ne se laisse pas dire ou, pour le dire avec l'anthropologue François Laplantine, de se frayer un chemin « entre ce que le discours (littéralement ce qui interrompt le cours) peut avoir d'inadéquat et ce que le silence a d'impossible² ».

Et sans doute pourrait-elle reprendre pour elle-même les mots d'Italo Calvino : « Je cherche à lire, dans la succession des choses qui se présentent à moi chaque jour, les intentions du monde à mon endroit, et je vais à tâtons, car je sais qu'il ne peut exister de vocabulaire pour traduire en mots le poids d'obscures allusions, qui pèse sur toute chose³. » ? Suivant le mouvement péripatéticien de Wittgenstein en ses fameuses propositions : « Ce que l'on ne saurait dire, nous pouvons le montrer ». « Ce que nous pouvons montrer, il faut tenter de le dire. »⁴ Incapable de se résigner au constat que le monde est dans ce mélange d'évidence et d'opacité.

Vaste aventure dira-t-on, qui demande sa part d'instinct et de persévérance. Qui a trait à cette « forme délicate d'empirisme qui s'identifie à son objet avec une telle intimité qu'elle devient de fait théorie » que décrit Goethe : l'attention est une forme de pensée tout à la fois poétique et politique.



2. *Logoscopie. Traduire, écouter, regarder*, 2024.

3. *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, 1981.

4. *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1922.

La photographie étendue

Oui, quelque chose de la photographie émerge semble-t-il bien avant que les conditions techniques, que les progrès de la chimie, de l'optique la fondent telle qu'on la connaît. Dans les traces, les empreintes des mains, dans les théâtres d'ombres, dans la découpe des fenêtres, dans le travail de la mémoire et dans notre propre sidération parfois. Dans tout un travail de saisie et d'inscription. Dans la manifestation de l'aura ou d'une certaine fascination, comme dans la traduction du logos.

Ou bien est-ce l'inverse : la photographie formule et prend en charge depuis le milieu du XIX^e siècle ces pulsions primitives que Hans Prinzhorn⁵, marqué par les travaux d'Alois Riegl, énuméra au début des années 1920, et que le développement de la psychanalyse travailla à préciser et compléter : pulsions de parure ou d'ordonnancement, de jeu, d'imitation mais aussi pulsion de vie (Éros), et de mort (Thanatos), pulsion scopique, tact-pulsion, *libido sciendi*... qui constituent autant d'expression de la poussée de *gestaltung* (formation de formes) résultant de notre besoin d'expression. Elle en exhausse les désirs. Elle répond, dans une forme d'évidence et de simplicité qui touche à cette divinisation, à cette magie que Barthes observait dans une voiture lisse et « sans coutures », à ces appels insistants venus du fond des âges et du fond de notre chair. D'un seul geste et dans une économie de moyen permise par le progrès technique (le fameux « You press the button, we do the rest » de Kodak), elle touche à la cosmétique des apparences, au désir du voir, à l'organisation et la rationalisation du visible, à l'inventaire, à un élan vital tout autant qu'à la fabrique mémorielle, à l'art et à la science, au temps et à l'espace, à la peinture et à l'écriture...

D'une photographie chaque fois on pourrait dire qu'elle est caractérisée « à la fois par une perfection et une absence d'origine, une clôture et une brillance, une transformation de la vie en matière et pour tout dire un silence qui appartient à l'ordre du merveilleux⁶. » Et que derrière cette vitre bouillonne tout un écosystème psychique, un entrelacs de désirs, de mouvements.

L'image, confie Jacqueline Salmon, feuilletée de sens, « parle plusieurs langages simultanément⁷. » Et encore : « Si je suis devenue photographe, c'était pour avoir à ma disposition un type d'écriture qui se passait de mots. Une écriture qui pouvait se lire à différents degrés : à sa surface formelle bien sûr, ce que l'on va appeler le style, mis aussi dans la profondeur du sens et dans celle des références⁸. »

La *photo-graphie*, écriture de la lumière (ou l'héliographie si l'on préfère le terme utilisé par Nicéphore Niépce) s'est, dès son origine – c'est inscrit dans son nom – envisagée comme geste graphique. William Henry Fox Talbot publiant en 1844 ce qui devait être le premier livre de photographie, inscrit en titre cette filiation entre la *camera lucida* dont s'aidaient les artistes pour relever à la main le contour des choses et la *camera obscura* dont il tire ses « dessins photogéniques » : *The pencil of nature*. Ces images que nous nous apprêtons à regarder sont, précise-t-il dans ses remarques liminaires, « révélées par la main de la nature ». Et cette invention, il la doit au désir qui lui est venu un jour de voir les images naturelles que les lentilles et miroirs projettent sur le papier s'y imprimer fidèlement et y rester.



5. *Bildenerei des Geisteskranken* (Expressions de la folie), 1922.

6. Roland Barthes, « La nouvelle Citroën » in *Mythologies*, 1957.

7. Sylviane Van de Moortele, *Jacqueline Salmon, une vie réfléchie*, 2021.

8. Jacqueline Salmon, Paroles d'artiste.



Écrire et fixer voilà deux mots clefs de cette longue histoire de la vue et du visible. Mots auxquels on doit encore ajouter ceux-ci, hérités des pratiques pariétales évoquées plus haut, que la langue française apparie par la malice de l'anagramme : *relever et révéler*.

Est-ce de cela dont il s'agit ici, lorsque l'on considère de manière transversale – depuis le début des années 80 jusqu'à aujourd'hui – l'œuvre de Jacqueline Salmon ? D'un mouvement caractérisé par le désir – et le plaisir – de relever et de révéler, de manifester et d'écrire *la nature des choses*, pour le dire comme Lucrèce, dans toute la polysémie du terme ? D'une quête amoureuse de tout ce qui fait signe ? D'une façon de réfléchir le monde, de manière tout à la fois physique, comme un miroir ou un appareil optique accueille l'expression du visible, et dans ce doublement intérieur de la conscience qui fait de ce qui a été pris un objet d'étude et de méditations, tout travail de trace étant témoignage, expression manifeste, objectivation de la conscience ?

Car, rappelle Georges Didi-Huberman, une image seule ça n'existe pas. Non seulement elle répond à d'autres images et appelle à sa suite toute une nuée d'images associées, mais elle advient et existe dans un écosystème éco-techno-symbolique. Elle est suscitée par tout un ensemble de pensées, de textes, d'images physiques et mentales, et en produit tout autant autour d'elle. Et plus encore, elle est prise dans un vaste réseau de renvois, d'associations, contextes et cultures, voisinages – dans une économie – qui l'informent et lui prêtent du sens, la soumettent à interprétation, lui font jouer un rôle.

Un roman est un miroir que l'on promène sur une grande route, écrivait Stendhal. Le théâtre est un miroir de la nature, écrivait Shakespeare. « Il y a quelque chose du miroir dans l'image photographique », écrit Jacqueline Salmon. Pénètre en elle, veut-on croire alors, ce sur quoi elle penche son regard, y allumant, comme font les constellations, des surimpressions de signes.

Tout le travail photographique de Jacqueline Salmon se donne à lire alors sur le mode du montage. Non seulement sous la modalité presque native de la photographie, du développé en séquence ou en suite, chaque image contribuant à un ensemble animé de variations (se souvient-on les 12, 24 ou 36 poses de nos pellicules argentiques et les planches-contact que nous en tirions ?). Non seulement par l'opérateur en quoi consiste le titre de ces ensembles, ou les légendes qui accompagnent chaque cliché et indiquent une interprétation. Mais aussi par les textes critiques ou littéraires qui les accompagnent, les commentaires, les expositions et les livres dans lesquels elles sont reproduites. Et plus manifestement encore, par le recours fréquent au collage, au photomontage, à la superposition. Que ce soit dans les *Cartes des orages*, les *Géocalligraphies* et *Cartes des vents*, les superpositions inspirées par Le Gray, les combinaisons de ciels photographiques et de détails de tableaux ou encore les *Eves* combinant tableaux empruntés à la grande histoire du nu et herbier hérité de la tradition botanique, ou les *Œillets*, série dans laquelle les fleurs peintes dialoguent avec les fleurs réelles par l'entremise de la photographie.

Constamment dans le travail de Jacqueline Salmon, la photographie est débordée, combinée, entourée, traversée de textes, anecdotes, récits, développements, documents connexes qui l'inscrivent moins dans une forme de saisie brutale dont il y aurait à jauger ensuite de l'évidence muette que dans un voyage, une exploration, une enquête pour ne pas dire un récit. Si bien que l'on vient à se demander s'il n'est pas trop réducteur de la présenter encore comme photographe, à moins de parler avec Michelle Chomette de « photographie étendue ». Un travail qui doit moins à la spécialisation qu'au métissage et à la combinatoire. Moins à la capture photographique qu'à une forme composite



et généreuse tissée de connivences picturales, de prélèvements d'archives, de science et de poésie.

Naturellement, prendre plusieurs photographies d'un même lieu ou sur un même thème engendre une suite d'images voisines. Alors immédiatement s'imisce quelque chose d'une phrase, d'un récit, de variations. Une suite ou même une séquence. C'est-à-dire que l'image fixe, continuant d'exister comme une coupe, une saisie, un gel, un arrêt ou une station se prête incidemment à un développé plus ou moins synchronisé avec ce que

l'on perçoit communément comme l'écoulement du temps ou le mouvement, le passage, les modifications qui se manifestent dans le temps.

Étrange choix pourrait-on dire que celui de la photographie quand la vidéo permet d'accompagner la mobilité des choses fidèlement à leur durée propre. Ou que le texte seul semble dans sa plasticité plus apte à témoigner d'une situation et en analyser les ressorts. On se prend à imaginer Jacqueline Salmon en documentariste, cinéaste. Et peut-être l'est-elle malicieusement, à sa manière. Mais comme souvent, il se pourrait que la contrainte ou le détour, le biais soient de formidables aiguillons incitant à trouver une manière de chemin propre. La résistance que vous opposent les choses permet d'éprouver une réalité ou une situation « dans cette partie de bras de fer entre l'équilibre de l'image et la perspective déformante de l'objectif qui ne se gagne qu'avec le corps⁹ ». Là est la singularité de son écriture. Une écriture qui dans son intelligence intuitive se passe de mots d'abord, mais emporte avec elle dans ses tâtonnements, ses insinuations toute une matière connexe de significations et références. Manière pourrait-on dire, avec l'anthropologue François Laplantine, de « faire travailler ensemble ce que nous avons appris à séparer : la raison et l'émotion, la connaissance et le jeu. »

« Un homme qui cherche la vérité se fait savant, un homme qui veut laisser sa subjectivité s'épanouir devient, peut-être écrivain ; mais que doit faire un homme qui cherche quelque chose situé entre les deux ?¹⁰ » demandait Robert Musil. « Apprendre, rechercher, regarder, voir et transcrire, en jouant entre science, poésie et esthétique » pourrait-on répondre avec les mots de Michèle Chomette.

On ne sait jamais s'il faut préférer l'expression « faire une photo » ou « prendre une photo » (Jacqueline Salmon dit « faire des images »). Le prélèvement du cadrage, la nature mécanique de l'opération, l'inscription même du regard ou du point de vue au sein même de l'image, comme la fièvre ou le calme qui l'entourent, la lisibilité enfin du monde des apparences comme saisit dans son naturel ou son ingénuité nourrissent l'idée d'une ponction semblable à celle qui faisait envisager à Balzac le visible comme un feuilletage, à l'image des peaux d'un oignon, que les images viendraient ôter une à une. Mais simultanément, du choix du sujet à la composition en passant par

9. Paroles d'artiste, *Op. Cit.*

10. *L'homme sans qualités I*, 1930.

les récits qui s'y inscrivent et même la démarche qui les entoure et l'œuvre qui se formule, tout discrédite l'objectivité mécanique pour manifester une fabrique nourrie par un mélange de volonté subjective, de hasard, d'accidents productifs, d'autorité. L'objectivité ou la neutralité sont un leurre ou un vœu pieux ; peut-être même une sorte d'aveuglement.

C'est que le photographe se lance, comme l'écrit Italo Calvino, « à la poursuite de toutes les ombres à la fois, celles de l'imagination et celles de la vie¹¹ » comme on sinue entre des forêts de signes dans les territoires équivoques de la pensée, des songes et de l'inconscient.



Si l'appareil photographique hérite de la construction perspective de la représentation, de la fenêtre à travers laquelle se construit, cerné par le cadre de l'énonciation, le paysage. S'il hérite en somme de cette séparation radicale occidentale qui fait de l'observateur un élément extérieur (en retrait derrière l'ocilleton, dans l'angle mort de l'appareil), et de l'observé un objet découpé et saisi, en quelque sorte abstrait du monde, l'affectivité du photographe, son implication réelle, font de la photographie et du photographe un corps concerné. Et c'est peut-être ce qui fonde la grammaire photographique de Jacqueline Salmon.

À propos des photographies de Saint Jean qu'elle réalise en 1981, elle dira que « structurer, fragmenter, prendre en compte la globalité de l'espace, le rassembler puis le faire éclater, avoir une conscience de l'orientation, maîtriser son équilibre, se jouer des perspectives (...) tout ceci tient à la fois de la danse et de la photographie ». Et nous pourrions poursuivre avec Maurice Merleau-Ponty : « un corps humain est là quand, entre touchant et touché, entre voyant et visible, entre la main et la main se fait une sorte de croisement.¹² »

Il est des photographes qui pratiquent une cueillette désinvolte, qui attrapent des choses en passant. Des photographes qui s'entretiennent avec la surface. Des photographes que l'on pourrait dire de l'image. Jacqueline Salmon, s'approche autrement. Empathique, militante, impliquée tout autant moralement que physiquement, son travail peut se développer sur un temps long, mobiliser d'importantes ressources, s'appuie sur une abondante documentation. Il est le lieu d'échanges et de collaborations. Peut-être, oserait-on dire, un prétexte à aller vers les autres, à fabriquer du commun¹³ ?

Derrière l'évidence des portraits de végétaux dont se compose la série *La racine des légumes*, qui passerait pour une actualisation du genre de la nature morte, il faut entendre la genèse que livre l'artiste : la lecture d'un livre du philosophe chinois du début du XVII^e siècle Hong Zicheng, acheté pour son titre – *Propos sur la racine des légumes*. Livre dans lequel il ne sera « pas une seule fois question de légumes, mais d'adhésion à la nature, d'art de vivre en société, de réflexion sur les rapports humains... ». Une réflexion : le fait, que peut-être, pour beaucoup, « l'apparence d'un légume dans son intégralité nous était inconnue ». La collaboration avec un agriculteur, Gilles Béréziat, à la ferme de Bioux, près de Bourg-en-Bresse dont les légumes l'avaient « époustoufflée un jour sur un marché dans l'Ain ». Les précautions nécessaires pour ne pas arracher racines et radicelles, disposer le végétal sans le froisser. Le studio improvisé dans

11. *Les villes invisibles*, 1972.

12. *L'œil et l'esprit*, 1960.

13. Ainsi se laisserait entendre la formule de Robert Filliou : « L'art c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art. »

le hangar, la chambre photographique savamment suspendue pour cadrer, disposée au sol, l'entière de la plante dans son déploiement. Cet égard qui est le sien pour le sujet dont elle nous invite à considérer le corps et même « les âges simultanés de la vie que l'on porte en soi » et qui en fait dit-elle quasi une autobiographie (Je pense alors au texte¹⁴ sur les fleurs auquel travailla Francis Ponge durant l'été 54 au Fleury, dans l'Yonne. Ces mots que j'en avais extrait un jour : « Terre : ce hachis, ce pâté des restes des trois règnes... avenir et passé présent... »). Travail qui dura deux années, nécessita l'association de Robert F. Hammerstiel comme assistant et la collaboration active du maraicher de Buellas l'informant de l'arrivée à maturité des choux, des poireaux, des aubergines. Toute une histoire, toute une aventure !

Les légumes, écrira Jean-Christophe Bailly, en songeant à cette série, « de façon encore plus ramassée que les autres plantes, font le lien entre le ciel et la terre. Vers le haut, dans l'air, comme vers le bas, sous terre, ils se lancent dans une exploration passionnée dont leurs formes conservent le souvenir.



Racines d'un côté, branches, feuilles, fleurs et fruits de l'autre, la forme de chaque légume est le récit complet de sa vie d'être saisonnier venu tenter quelque chose dans le monde. » Oui, Jacqueline Salmon nous l'avait dit : un travail quasi autobiographique. Une esthétique et une éthique.

« Quand j'opère dans des lieux, je me sens complètement impliquée. Une fois, à Montréal, je photographiais une salle d'hébergement pour les femmes à la rue. Je m'étais assise sur un lit pour changer de pellicule. Quelques lits plus loin, une femme a dit à une autre : « Tiens, tu as vu : il y a une nouvelle...¹⁵ »

Natura naturata

Mallarmé écrit : « *La nature a lieu, on n'y ajoutera pas; que des cités, les voies ferrées et plusieurs inventions formant notre matériel.*

*Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde.*¹⁶ »

Ces deux phrases, les dépliera-t-on jamais totalement ? Je veux dire, tenant conjointement leur perspicacité philosophique et, « le chef-d'œuvre d'organisation verbale », la perfection d'architecture pour le dire comme Valéry, qui font que ces pensées « semblent exister indépendamment de leur sens, des images ou des idées qu'elles portent¹⁷ ». Laissons cela fluer et refluer en nous, nous pénétrer jusque dans ce qui tient là d'une petite musique intérieure.

14. *L'opinion changée quant aux fleurs.*

15. Jacqueline Salmon, Paroles d'artiste.

16. *La musique et les lettres*, 1895.

17. *Regards sur le monde actuel et autres essais*, 1931.

Oui, semble-t-il, la nature a lieu. On ne devrait jamais finir de s'en étonner. Mais peut-être, que notre désinvolture affairée, nos remuements, nos petits commerces, notre négligence et le dépoli de l'habitude. Peut-être que nos études, nos violences, notre façon de passer outre ou de marcher dessus trahissent à la vérité que nous n'en revenons pas, quoi que nous tentions de nous faire croire l'inverse. Des bigarrures, des sinuosités, des panoramas, des vies fébriles tapies dans les plis du monde, de l'élégante démarche de la girafe, du parfum capiteux des fleurs, de la lueur des astres, des nuées, de l'ombre du figuier dans le désert, des mille nuances de bleu, du chant du merle et des baleines. De tout cela et de tout le reste ; à l'infini.

Nous menons les vies que nous menons en l'ignorant, pour la plupart d'entre nous, la plupart du temps, comme pour nous rendre naïfs et efficaces, et avec ça bien souvent inconséquents. Oui, bien souvent nous nous abritons derrière un anthropocentrisme rationnel et technologique ; derrière des idéologies pragmatiques. Nous nous anesthésions, nous aveuglons. Nous parlons d'environnement encore comme si nous nous tenions au centre de l'espace et comme si nous ne faisons pas partie d'un complexe et intriqué écosystème.

Sans cela l'ivresse ne nous quitterait pas et nous nous brûlerions les yeux comme aux soirs d'été les papillons se jettent aux ampoules nues sous les pergolas, passionnément émus.

On croirait que le langage s'est inventé pour cela : dire notre émerveillement, notre sidération, notre fascination, notre hébètement, notre ravissement, jusqu'à la frayeur de l'inouï qui frappe l'enfant qui en nous se penche sur une colonne de fourmis ou sur un morceau de quartz, un pigeon qui d'abord ne lui tirent que des cris et des onomatopées, des échauffements et des gestes mal contrôlés. Que c'est pour faire justice (tout autant que par orgueil et pulsion dominatrice) à la vertigineuse profusion des choses du monde qu'il nous a fallu une à une les nommer. Que les assouplissements de la grammaire, la tournure des phrases, le style, la gourmandise de certaines sonorités, des tonalités, des métaphores et des comparaisons, des images, la poésie sont les convulsions du désir lui-même que nous avons de dire, de peindre la chose et le trouble qu'elle nous cause.

Nous avons inventé les chiffres pour les dénombrer. Les adjectifs pour les caractériser. Avec ça l'idée de grouper, distinguer, discriminer, classer. Faute d'embrasser le monde, en distinguer de plus en plus finement les composants, juste au plus ténu, jusqu'à l'invisible, jusqu'aux ondes et aux corpuscules. Oui, nous avons découpé menu. Et distribué ces abatis dans des buissonnements coralliens, des cartes heuristiques, des tableaux à multiples entrées, des cartographies. Nous avons abstrait et schématisé.

Nous avons inventé le dessin pour relever les contours, le paysage des apparences. Mais aussi pour « rendre visible », comme l'écrit Paul Klee, ce qui ne l'est pas toujours et batifole ou se tapit dans l'insaisissable (Jacqueline Salmon parle dans son travail de *Géocalligraphies* d'« écritures multiples pour des choses qui n'ont pas de vocabulaire »).

Et inventé la photographie qui sembla pour certains d'abord un dessin objectif et dans laquelle se cristallise si bien notre propre saisissement.

De ce positivisme, par un mouvement paradoxal, malicieux dirait-on, sont apparus les 52 termes inuktitut pour dire la neige, les herbiers, les planches comparatives de Haeckel, le cyanomètre de Saussure et Humboldt et ses 53 nuances de bleu, les vingt types de ciels d'Alexander Cozens, les noms des



nuages, la *tabula anomographica* ou table des vents de Janssonius, le tableau de Mendeleïev, les dioramas et ces étranges atlas alignant côte à côte par ordre croissant ou décroissant les plus grands fleuves du monde, les silhouettes de monts que la géographie d'ordinaire disperse. Une toile comme *La Ménagerie du landgrave Carl* sur laquelle Johann Melchior Roos fait cohabiter, comme les font cohabiter l'arche de Noé et celui qui l'inspira dans l'épopée de Gilgamesh ou dans celle d'Atrahasis, singes et perroquets, lion et antilope, autruche, chameau et ours blanc. Les études du vent et des mouvements de l'eau de Vinci et les chronophotographies de Marey et Muybridge, les Working-collages de Karl Blossfeldt, les flocons de Wilson Alwyn Bentley, la ptéridomanie ou « fièvre des fougères » d'Anna Atkins, les *Équivalents* d'Alfred Stieglitz, les cartes mélanésiennes des courants et quantité de gestes hybrides dont il serait difficile de démêler la part rêveuse et la part objective, l'art et la science, collections et cabinets de curiosités compris.

Livres, registres, relevés, inventaires, catalogues, encyclopédies, spicilèges, recueils, typologies, atlas et essais, images, tableaux, albums, carnets, séries, textes et chiffres qui rejoignent à leur tour la matière composite du monde qu'ils et elles augmentent et sur lesquels à nouveau on rêve et s'ébahit, s'interroge et travaille, produit d'autres textes, d'autres images...

Entraînement infini d'« Études et digressions » dirait-on, reprenant le titre d'un catalogue récent de Jacqueline Salmon. Car précisément, écrit Jean-Christian Fleury, « échantillons géologiques, profils d'îles, cartes des vents ou des orages, répertoire de nuages – et nous pourrions étendre ce recensement à la presque totalité des séries mises en œuvre par Jacqueline Salmon – constituent autant de tentatives pour mettre en œuvre une écriture des phénomènes naturels qui serait aussi un appel à la rêverie.¹⁸ »

Est-ce à dire que l'artiste photographie comme un savant rêve ? Fouillant dans la rigueur d'une démarche scientifique et objective ce qui précisément la déborde ? Explorant le potentiel esthétique et poétique de démarches a priori extérieures à l'art ? Retrouvant cette confusion d'une époque où les arts désignaient tout autant la peinture, la sculpture, la poésie ou la musique que l'architecture et la biologie, la cosmologie, la botanique et la géologie. Et que son travail révèle ce qui dans ce que le protocole, le prélèvement et l'organisation de données déjoue la froide objectivité pour s'avérer être une formidable fabrique de forme et de sens, le lieu d'innombrables explorations sensibles, une forme hybride qui, à l'exemple des premiers écrits, décrit et invente, narre et fantasme ?



18. *Études et digressions*, 2023.

Album, archive et inventaire

On pourrait croire que la pratique de l'herbier émane d'un pur geste scientifique. Que prélever et indexer, mettre un nom sur chaque chose, classer, situer dans un ordre, une famille ou même tirer le portrait est une manière, comme l'écrit Georges Didi-Huberman, de modestement « contribuer à la lisibilité du monde ». Ou encore, comme l'entend Descartes, une manière de se rendre « maître et possesseur de la nature », en déchiffrant ses lois. Gilbert Lascault observe le parallèle : « les classifications apprivoisent la sauvagerie. Les photographies également quadrillent, cadrent et contrôlent l'univers.¹⁹ » Et John Berger en note conséquemment la dimension politique ou idéologique : au-delà ce qui nous fait y lire la preuve d'une vérité particulière, une ressemblance ou une information, « toute photographie est en réalité un moyen d'examiner, de confirmer et de construire une vue globale de la réalité²⁰ ».

Oui, somme toute, en tant qu'objets de science, herbiers et photographies semblent travailler à découper et archiver le monde en objets assimilables (à disséquer, si l'on reprend la terminologie de Romain Bertrand²¹). Leur geste semble aller en direction d'un dépassement d'une confusion première (littéralement, la continuité de toutes choses subtilement intriquées et tissant le monde) à la faveur d'une considération légèrement distanciée, d'une perception clarifiée à même d'être conceptualisée dans laquelle le monde se découpe en objets dûment légendés, traduit, transcrit, informé. Et Jacqueline Salmon serait une photographe qui donne à voir : les gens à travers des séries de portraits (poursuivant d'une certaine manière le projet d'August Sander), une communauté, des détails architecturaux (comme les Becher réalisèrent les laborieux recensements des châteaux d'eau, des maisons à colombage ou des chevalements de mines), le mouvement d'une vague (comme Leonard aura observé les mouvements de l'eau), les forces invisibles qui sculptent les nuages (comme Marey aura produit l'étrange abstraction chronophotographique de ses études de locomotion) et même la nature toute nue d'un légume, considéré des feuilles à la racine, ou les différentes occurrences d'une certaine pudeur à l'œuvre dans la peinture religieuse occidentale (les périzoniums).

Et encore, prise d'une conscience professionnelle tout à fait singulière, elle photographierait des herbiers, des alguiers, des archives photographiques, des collections de sable, conformément étiquetées, des inventaires de nuages, le profil de rivages, des archives photographiques... Elle serait en quelque sorte une *collectionneuse de collections*, comme confessa l'être Henri Cueno.

Une obsession se ferait jour, rappelant à la mémoire ces photographies qui dans l'œuvre de Jacqueline Salmon montrent ou mettent en scène des bureaux, des pupitres, des pages d'herbiers, des cages de zoo (où l'on sait que les animaux sont séparés selon espèces, aires géographiques, familles et que les cages sont des cases), des cartons, des classeurs et des chemises dûment étiquetés, des casses de typographe, des étagères, des étals avec étiquettes de prix (ici nous fait-elle remarquer chez un poissonnier écho malicieux à son propre nom), des boccas, des registres, des jardins botaniques plantés d'étiquettes, des vitrines de musée, des bibliothèques...



19. *Près et loin d'Italo Calvino*, 1997.

20. *Comprendre une photographie*, 2014.

21. *Le détail du monde*, 2019.



L'artiste n'aurait fait, depuis l'herbier de Charnay (1966-1973) ou les photographies de Catherine Diverrens en répétition (1982) jusqu'aux travaux récents des *Perizoniums* (2017-2022), des *Èves*, des *Œillets* (2023), en passant par *La racine des légumes* (1998-2000) que nourrir ces pulsions d'énumérations et d'ordonnement ? Elle n'aurait fait que répondre physiquement à l'expression profuse et compliquée du monde, un peu comme le font certains artistes dits « outsiders » ou « brut » travaillés par une schizophrénie latente et qui multiplient les inventaires, les planches, les cadres (on pense à Josef Hofer) ? Comme si, percevant intuitivement le péril qu'il y a à se glisser dans le monde, à s'en laisser pénétrer, à s'y confondre, elle avait accompagné, adossé ce « sentiment océanique » dans sa tentation de l'impersonnel, à une structuration salvatrice. Comme s'il lui fallait, écrit encore Gilbert Lascault trouver une place adéquate « pour chaque chose, pour chaque personne » en multipliant « les fichiers, les classeurs, les registres, les boîtes et autres nécessaires, les étiquettes, enseignes et panonceaux. »²²

Me revient cette photographie qui introduit le petit livre que Jacqueline Salmon, justement, a cosigné avec l'écrivain et que hantent les textes d'Italo Calvino : un homme en pardessus, sacoche à la main, cousin du Hulot de Tati, déambulant, penché sur une carte déployée sur le sol. La rencontre entre la froide objectivité surplombante de la schématisation cartographique et la pauvre erre rêvant sur la figure raccourcie du monde et ses linéaments. L'homme se reflétant dans son rêve. Cette photographie, immédiatement m'avait rappelé la nouvelle de Borges évoquant l'époque où des Collèges de Cartographes, par soucis d'exactitude, avaient conçu de réaliser « une carte qui avait le format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point »²³ recouvrant le territoire qu'elle s'entendait cartographier. Une carte à l'échelle. Projet invraisemblable, aussi absurde, aussi fou qu'émouvant qui n'est pas sans appeler à sa suite celui du businessman dans *Le petit Prince* qui compte et recompte les étoiles, celles qui s'éteignent, celles qui naissent (il écrit sur un petit papier, dit-il, le nombre de ses possessions et enferme à clef ce papier-là dans un tiroir), le projet photographique d'Albert Kahn (*Les Archives de la planète*) ou l'œuvre de Roman Opalka.

Pour notre salut, notre bonheur, la malice partout réclame sa part et retourne les choses comme un gant. Comme la cocasserie dont Dubuffet vente le pouvoir d'insubordination, d'insémination ou de critique, ou la bouffonnerie qui déboulonne l'esprit de sérieux. Certes, Jacqueline Salmon ne cherche ni le rire ni la bizarrerie mais disons qu'elle affectionne les coïncidences autant que l'incongruité productive dont Breton ou Soupault mesurèrent les premiers le potentiel exaltant. La poétique spéciale qui se livre pour autant que l'on consente à regarder les choses de travers et que l'on s'autorise à considérer les correspondances les plus audacieuses, les surgissements les plus chimériques. Et quoique leurs œuvres soient dissemblables, avec Dubuffet elle partage un certain élan aventureux, le goût des rapprochements « pour voir », la curiosité et une façon d'avancer par séries ricochant l'une sur l'autre en un mouvement ondulatoire. Alors, observons-le, les classeurs et les inventaires, les schémas et les planches cessent d'être des autorités pour devenir une grammaire, des sortes de lunettes que l'on chausse pour favoriser une vision hallucinée.

22. *Op. Cit.*

23. « Musée de la rigueur scientifique » in *L'auteur et autres textes*, 1982.

Un travail de mémoire

Que l'on m'autorise une autre digression (l'œuvre de Jacqueline Salmon incidemment y invite): devant les planches de vagues qu'elle a composées je pensais à cette nouvelle de Calvino (elle a été une lectrice fidèle et attentive de l'écrivain italien) dans laquelle on accompagne un certain Palomar sur une plage alors qu'il tente - c'est l'objectif qu'il s'est fixé - d'isoler une vague et une seule du mouvement continu de la mer qui anime le rivage. « Mais il est très difficile d'isoler une vague, de la séparer de la vague qui la suit immédiatement, qui semble la pousser, qui parfois la rejoint et l'emporte; tout comme de la séparer de la vague qui la précède et qui semble la trainer derrière elle vers le rivage²⁴ ». À l'instar du pauvre Alberto Giacometti isolé un hiver dans une chambre d'hôtel avec un crâne (« Je passais des journées à tâcher de trouver l'attache, la naissance d'une dent... qui monte très haut près du nez, de la suivre le plus exactement possible, dans tout son mouvement... de manière que si je voulais faire tout le crâne, cela me dépassait²⁵ »), ou plus tard multipliant les portraits de ses proches, Palomar insiste, s'escrime pour finir excédé, vaincu: chaque chose est fondue dans une autre si subtilement que l'esprit cartésien échoue à découper sans arbitraire. Et c'est le positivisme lui-même qui vacille, poussé à l'absurde. La raison qui se contredit. Découper, abstraire les choses du monde en autant d'objet c'est les arracher à une intrication vitale, tout comme fixer et naturaliser sont amputer les êtres de leur mouvement, lâcher la proie pour l'ombre, laisser échapper la vie en se saisissant de la dépouille. Amputer le légume de ses terminaisons, feuilles et racines.

Incidemment c'est à Borges que je pense encore devant la planche de ces vagues « de profil » et « de face » qui témoignent de l'enquête que mène Jacqueline Salmon sur ce motif que travailleront presque simultanément Gustave Le Gray et Gustave Courbet. À l'hypermnésique Funes (la photographie, tout comme l'écriture ou l'herbier ne sont-elles pas des œuvres de mémoire) lequel « se rappelait chaque feuille de chaque arbre de chaque bois, mais chacune des fois qu'il l'avait vue ou imaginée » qui un jour « décida de réduire chacune de ses journées passées à quelque soixante-dix mille souvenirs, qu'il définirait ensuite par des chiffres » avant d'en être dissuadé par deux considérations: « la conscience que la besogne était interminable, la conscience qu'elle était inutile. Il pensa qu'à l'heure de sa mort il n'aurait pas fini de classer tous ses souvenirs d'enfance²⁶. »

Nous touchons là à la tragédie de l'archive qui n'est lisible et abordable qu'autant qu'elle est incomplète, lacunaire, inachevée, simplificatrice ou schématique et qu'elle advient en quelque sorte comme une piste ou un élan. Qui n'existe dans son idéal qu'en tant qu'utopie ou encore en tant que désir. Autant le dire, l'archive est une des formes du récit, comme le sont l'épopée ou la fable.

Ricochant encore à la faveur d'une euristique semble-t-il infinie, rêvant un livre qui, racontant une vie avec tous les détails que réclament une objectivité documentaire scrupuleuse, demanderait au lecteur une vie pour être lu, je pense à cette obsession qui travaillait Warhol et le faisait tout enregistrer, tout documenter et qui transparait dans certains de ses films, comme *Sleep*, ou *Sunset portrait*, coucher de soleil dont la projection était égale à sa durée réelle.

24. « Lecture d'une vague » in *Monsieur Palomar*, 1983.

25. Entretien avec Georges Charbonnier.

26. « Funes le mémorieux » in *Fictions*, 1942.





Il s'en faudrait de peu que j'engage à mon tour la liste serrée des artistes et écrivains ayant, de Sei Shonagon à Georges Perec (*Je me souviens, Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*), en passant par Prévert, Aby Warburg (*l'Atlas mnémosyne*), Camille Henrot (avec *Grosse fatigue*), ou On Kawara, et même Gilles Barbier reproduisant grand format les pages du Petit Larousse illustré, éditions 1966, investi l'archive ou la liste, le relevé et le recensement. Mais il me faudrait y adjoindre les initiateurs de collections, musées imaginaires ou non, les compacteurs, les catalogues, les compilations, les atlas, les leçons de choses, les dictionnaires jusqu'à dénombrer, compter, inventorier, classer, compulser, collationner, comparer, examiner, recenser tous les Babel possibles, tous les mots pour les envisager, toutes les formes pour le matérialiser. Que je me hisse en somme à la hauteur d'un dieu omniscient

qui, comme l'écrit Gilbert Lascault, est « le seul à voir les choses de manière parfaite, c'est-à-dire de manière plurielle et simultanée²⁷ ». À moi, comme Palomar, de m'en retourner, les nerfs à vif et misérable, vaguement échauffé par le vertige de ces perspectives entrecroisées qui tissent le monde.

Et je me dis qu'il y a un peu de cette folie dans l'œuvre de Jacqueline Salmon, ce fantasme d'une cartographie exhaustive, d'une thésaurisation encyclopédique. Ce plaisir du tissage et des liens. Une sorte d'appétit gourmand, boulimique, dont je ne sais s'il lui vient de l'enfance, si elle le toucha en héritage ou si l'on doit l'imputer à cet accident d'équitation qui l'a laissée presque morte en 1973 à l'âge de trente ans, lui vola six années de sa vie mobile, et qui eut pour effet de provoquer chez elle une formidable envie de vivre, une énergie une curiosité et un appétit qui à 80 ans passé impressionne.

Savant-turer : science et jeu

Le monde ne se laisse pas si aisément simplifier. À vrai dire, nos simplifications, l'infinité de nos dérives s'y inscrivent, le lardent, en constituent le tissu et le compliquent d'autant. C'est à ce titre que les œuvres de Jacqueline Salmon l'explorent. Entant que récits possibles selon les perspectives que l'on adopte, les fils qu'on tire. Mêlant les souvenirs aux fictions ; comme pensées. Et on la reconnaît dans le portrait que Wittgenstein fait de ce penseur qui « ressemble fort à un dessinateur qui voudrait reproduire tous les rapports des choses entre elles.²⁸ » Sans cesse affairée, sans cesse en piste, se documentant inlassablement comme si chaque fil tiré, chaque lien mis en évidence devait permettre d'embrasser la totalité du monde.

Remarquable capacité d'accueil. Elle reviendra souvent à cette phrase de Jean de la Croix : « *Depuis que je ne veux rien tout m'est donné sans le chercher. Depuis que je suis placé dans le rien je trouve que rien ne me manque* ». C'est dire l'évidence qui la mène, entre « desseins et destins », hasards et nécessités, sinieuse et réceptive.

27. *Op. Cit.*

28. *Remarques mêlées*, 1970.

Oui l'herbier sans doute chez elle est premier. « L'herbier précède tout » dit-elle, « cueillette et collecte, dépôt et connaissance, organisation d'albums et fabrication de livres²⁹ ». Celui qu'elle composait en glanant dans le jardin familial. Peut-être pas pour soumettre le monde à une grille comme on dit aux enfants de se tenir « sages comme une image » (autant dire morts-vivants), mais parce que dans ce geste dérisoire où se mêlent en toute ambiguïté la tendre attention et la prédation, le poème et le drame (Pascal Quignard se demandera « pourquoi irrésistiblement se pencher vers la terre, déterrer ce qui luit, ou ce qui s'entraperçoit entre les feuilles ? Pourquoi s'arrêter sur place, s'agenouiller, prendre ? Pourquoi lever la main, se hausser sur la pointe de ses pieds, sectionner, détacher, cueillir ? Pourquoi tuer le plus naissant, le plus fragile, le plus beau, le plus périssable ?³⁰ »), s'effleure une poétique du regard, une attention. Une forme de parade amoureuse. Le nouage que renouvelle chaque photographie de l'éternité et de la mort³¹. Chaque image faisant état d'une rencontre et chaque rencontre d'un cheminement buissonnant à la faveur de ces lignes que l'instinct ou le caprice dessinent en travers des grilles de l'urbanisme et que les paysagistes nomment *lignes de désir*.



Est-ce que photographier est une manière d'êtreindre ce qui ne peut l'être : des rapports, des insinuations, le vent, les mouvements de l'eau, des coïncidences, l'in vraisemblable profusion, la fabuleuse diversité des choses, la beauté simple de la nature, le poème des formes, sa propre émotion ? Ou comme l'écrira la galeriste Michèle Chomette* : « tenter de pénétrer les mystères de la nature et de saisir leur beauté, et rendre compte de la singularité humaine... questionner le monde, la pensée, l'histoire des formes et offrir une matière visuelle qui soulève le regard et les sensations vers quelques réponses » ?

Ou reconnaître dans la trame même du langage sa prodigieuse prolifération. Écho à cette remarque de Wittgenstein encore : « Il y a des remarques qui sèment, et des remarques qui récoltent. » Plus fascinantes encore étant les œuvres dont on ne saurait dire si elles affirment ou questionnent et qui plus probablement, tout à la fois sèment et récoltent pour semer encore.

Il y a chez Jacqueline Salmon une attention chorégraphique aux associations possibles qui se font parfois au hasard de pensées, de regards. À ce que Jean-Luc Nancy nomme « La présence sonore qui arrive³² », son œuvre engageant toute une réflexion sur le sens, le cheminement et la survenue du sens, sur cet appel des choses du monde auquel il se peut que l'on ne réponde que « par la répétition de l'appel³³ ». Et chaque projet semble se développer dans cette résonnance et, osons le néologisme, dans cette « raisonnance » mêlées³⁴. Tout se maillant et se construisant par rencontres, coïncidences, ricochets : « C'est comme une boule de neige qui tourne et qui ramasse à chaque fois quelque chose. Rien n'est voulu vraiment. ». Mais de manière simultanément extrêmement réfléchie, pour aboutir à des images « cultivées » au sens agricole et au sens intellectuel du terme.

* Michèle Chomette (1939-2025) fut une galeriste renommée spécialisée en photographie historique et contemporaine. Elle a marqué le monde de l'art par ses expositions thématiques et ses recherches approfondies, contribuant à la reconnaissance de la photographie comme un art à part entière.

29. Georges Didi-Huberman, *Futurs antérieurs*, 2021.

30. *Une journée de bonheur*, 2017.

31. On se souviendra des mots de Chris Marker dans *Si j'avais quatre dromadaires* : « La photo, c'est la chasse. C'est l'instinct de chasse sans l'envie de tuer. C'est la chasse des anges... On traque, on vise, on tire et clac ! au lieu d'un mort, on fait un éternel. »

32. *À l'écoute*, 2002.

33. « Les raisons d'écrire » in *l'Excrit*.

34. Ne disconviendrait pas l'homophonie similaire employée par Bernard Stiegler « penser/panser ».

Jacqueline Salmon le confiera en témoignant du mouvement qui a présidé à sa série des *Èves*: c'est alors qu'elle menait ce travail de collecte sur les périzoniums à travers les musées d'Europe qu'elle a croisé ces femmes dont une feuille venait cacher le pubis et ces autres totalement nues. En botaniste elle a repris son herbier et décidé d'habiller des spécimens de celui-ci les corps qui ne l'étaient pas. Superposant en quelque sorte le butin de l'historienne de l'art et celui de la botaniste. Même dialogue, même métissage à l'œuvre dans la série des *Éllets*, où une dynamique inverse fait que cette fois-ci c'est l'image qui est déposée sur les fleurs à la faveur d'un bouquet où s'intriquent « *politique, sémantique, botanique et vanité* ».

John Coltrane lui, s'était confié à Michel Delorme en 1962: « je pars d'un point et je vais le plus loin possible ».

On ne peut que partir d'un point donné. Du temps dans lequel on se trouve. De ce qui nous entoure, nous affecte. De notre propre étonnement. De ce mouvement de curiosité et de désir qui définit l'exister. C'est la source de tous les récits et de celui-ci avec eux. Le reste n'est qu'intuitions ou sensations, raisons vagues d'autant plus puissantes et impérieuses qu'elles sursoient à se laisser déchiffrer.

L'œuvre prend alors la forme de ces cabinets de curiosité que composent les amateurs éclairés comme s'ils devaient reconstruire un monde en miniature au sein duquel ils pourraient se glisser, rêvant et méditant. C'est tout autant un jardin clos, cet hortus conclusus où l'on cultive, où l'on choie, comme le rappelle Gilles Clément, ce que l'on a de plus précieux et que le vent amande. Une collection, un musée imaginaire où les enfants que nous sommes, amassent leurs trésors, se racontent des histoires. C'est dans cet espace réduit que l'on fait et refait le monde. Et j'aime à imaginer Jacqueline Salmon dans le portrait que Gilbert Lascault fait de lui-même: « Je ne dirais pas que j'ai un appartement. Je suis locataire d'un espace que je métamorphose

en des « chambres ». Dans mes chambres, je rêve et je raconte des histoires. (...) Au fond, comme le dit André Breton, le marché aux Pucés est effectivement un marché de réflexions, de rêveries, d'objets imprévisibles. À chaque fois, dans mes chambres, la famille des choses s'agrandit. Un nouvel objet rentre et j'essaie de trouver un bon voisinage avec les choses précédentes.³⁵ »

Oui, retournant la remarque que faisait Walter Benjamin à propos de l'œuvre photographique d'August Sander, nous pourrions dire des travaux de Jacqueline Salmon, qu'en plus d'être un atlas d'instruction, ils sont aussi un livre d'images.



35. Extrait d'une interview, mars 2007.