

Focales

1 | 2017

Le photographe face au flux

Les récits aveugles de Hamish Fulton

Laurent Buffet

Éditeur

Publications de l'Université de Saint-Étienne

Édition électronique

<https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=435>

ISSN 2556-5125

Référence électronique

Laurent Buffet, « Les récits aveugles de Hamish Fulton », *Focales* n° 1, *Le photographe face au flux*, mis à jour le 15/06/2017, URL : <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=435>

© Focales, Université Jean Monnet – Saint-Étienne

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites du code de la propriété intellectuelle, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur.

Les récits aveugles de Hamish Fulton

Laurent Buffet

On pourrait dire de l'artiste anglais Hamish Fulton, ce que l'anthropologue Roy Wagner dit à propos des Warlpiri, un peuple aborigène du désert central australien, à savoir que leur vie « est la somme de [leurs] traces, de toutes les inscriptions de [leurs] mouvements, quelque chose qu'on peut retracer sur le sol [1] ». Les livres et les expositions de Fulton relatent les marches que, depuis les années 1970, il réalise à travers le monde ; à la manière de ce peuple aborigène, sa vie est le déroulé d'une ligne ambulatoire dont il se charge lui-même d'inventorier et de reconstituer les parcours.

Toutefois, sauf rares exceptions, Fulton ne donne pas de visibilité à l'empreinte de ses pas sur les territoires qu'il arpente. À la différence de Richard Long, qui, marchant aussi dans l'espace naturel, donne forme à des lignes et à des cercles par piétinements ou par accumulations de pierres, les empreintes de Fulton se confondent avec celles des hommes et des troupeaux qui suivent les mêmes sentiers que lui. Dans ce cas, l'absence de visibilité des traces appelle pour évoquer les marches un autre type de médiation, qui revient en grande partie aux récits. Les nombreux médiums empruntés par Fulton, parmi lesquels le langage occupe une place centrale, ont tous pour dessein de raconter des itinéraires, mais au moyen de narrations qui occultent davantage qu'elles ne révèlent l'expérience qu'elles dénotent. C'est ce qu'on appellera des récits « aveugles », comme on le dit de fenêtres ou de murs, lesquels ont toutefois ceci de singulier qu'ils ne doivent pas leur opacité à un surplus de présence, mais bien plutôt à leur extrême concision.

À travers l'exemple de photographies et de textes parus dans les publications de l'artiste, dont les expositions sont souvent des projections à l'échelle d'un lieu, on tentera d'en inventorier les formes et d'en éclairer le sens, non pas pour dire ce qu'ils s'efforcent de taire, mais au contraire pour mieux se mettre à l'écoute du silence qu'ils scellent.

Intitulés et notes indicatives : les marches racontées

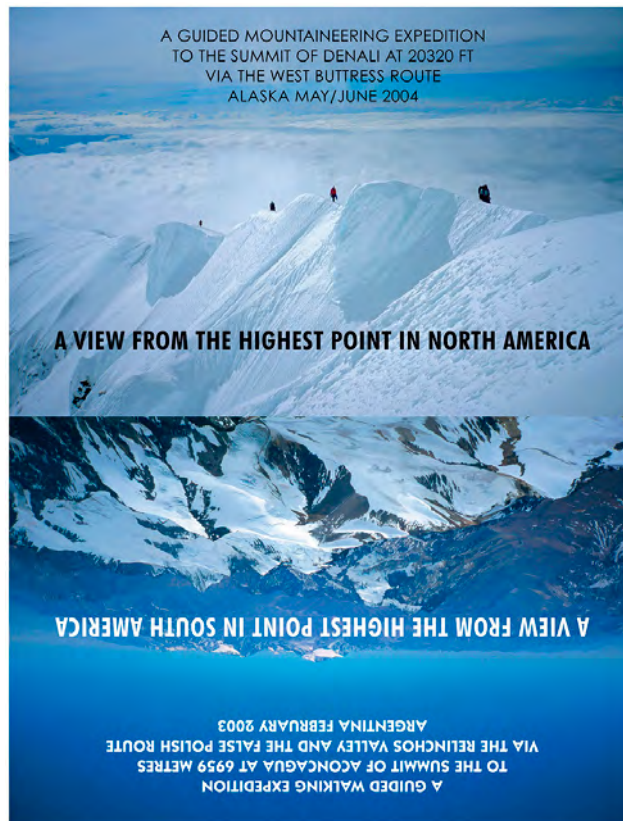
De nombreuses œuvres de Fulton sont composées de courts textes qui ont pour fonction de répertorier les marches que l'artiste accomplit à travers le monde. La phrase liminaire de ces textes s'apparente à un « intitulé », terme moins spécifique que celui de « titre » dont nous réservons l'usage aux noms des livres et des expositions produits par l'artiste.

Sixteen selected walks, spring 1971 – summer 1975 [2] (Sélection de seize marches, printemps 1971 – été 1975), qui est le titre d'un livre composé pour l'essentiel de textes, présente ainsi une série de marches dont les intitulés désignent des éléments très variés, comme l'histoire

1. Cité par Tim INGOLD, in *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones sensibles, 2011, p. 106.

2. Hamish FULTON, *Sixteen selected walks, spring 1971-summer 1975*, Bâle, Kunstmuseum, 1975.

culturelle d'un chemin (« THE PILGRIMS WAY »); le sens d'une – de toute ? – marche (« WALKING ON THE AHEAD »); la singularité ambulatoire d'une autre (« WANDERING »); un rapport d'espaces (« WORLD WITHIN A WORLD »); une attitude mentale (« LOOK AT TOMORROW »); un itinéraire (« CROSSFELL TO THE CHEVIOTS »), etc. Les intitulés, qui ont pour fonction de conférer à chaque marche une identité propre, opèrent aussi comme des embrayeurs narratifs qui, à la manière de certains titres, annoncent le déroulement d'un récit.



› A VIEW FROM THE HIGHEST POINT IN NORTH AMERICA.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Les éléments plus directement narratifs des énoncés de Fulton apparaissent au-dessous ou au-dessus de la phrase liminaire. Ils sont composés d'indications qui, pour chaque marche, donnent de manière complète ou partielle, selon un ordre variable : une année, une période, une durée, une distance parcourue, un itinéraire, un lieu. Un même intitulé peut, selon ses occurrences, être suivi d'un texte différent, comme « THE PILGRIMS WAY » (LA VOIE DES PÈLERINS) qui, dans la publication précédente de 1975, est documenté par une notation succincte : « 1971 / 10 DAYS IN APRIL – A 165 MILES WALK/ENGLAND » (1971 / 10 JOURS EN AVRIL – UNE MARCHÉ DE 165 MILES); tandis qu'une version plus détaillée apparaît dans une publication de 1990, où le texte est cette fois imprimé à côté d'une photographie [3] : « 1971/A HOLLOW LANE ON THE NORTH DOWNS/ANCIENT PATHS FORMING A ROUTE BETWEEN WINCHESTER AND CANTERBURY/10 DAYS

3. Hamish FULTON, *Selected walks 1969-1989*, Buffalo/New York, Albright/Knox Art Gallery, 1990.

IN APRIL A 165 MILES WALK » (1971/UN CHEMIN CREUX DANS LES NORTH DOWNS/ANCIENNES VOIES FORMANT UN PARCOURS ENTRE WINCHESTER ET CANTERBURY/MARCHE DE 165 MILES DURANT 10 JOURS EN AVRIL). L'intitulé de la marche a ici une fonction didactique, renforcée, dans la seconde publication, par la plus grande précision des coordonnées géographiques. Placé sous une photographie qui représente le chemin mentionné dans l'intitulé, l'ensemble du texte pourrait être interprété comme une légende, comparable à celles que l'on trouve sous les illustrations des guides touristiques, n'était la présence d'indications pédestres qui en orientent différemment la lecture. En effet, alors qu'une légende dénote une image, le texte dénote ici une marche, et, comme par contagion, confère à l'image une semblable fonction dénotative. Même dans sa version la plus longue, le récit de cette marche se caractérise par son caractère laconique. Il n'en est pas moins un récit, nous informant que, telle année, tel mois, à tel endroit, l'artiste a parcouru telle distance, dans tel pays du monde.



UN VIAJE A PIE DE 28 DÍAS POR CARRETERA DESDE LA COSTA SUR A LA COSTA NORTE DE ESPAÑA PARTIENDO DE LA DESEMBOCADURA DEL RÍO GUADALQUIVIR EN EL GOLFO DE CÁDIZ ACABANDO EN LA DESEMBOCADURA DEL RÍO NERVIÓN CERCA DE BILBAO 17 SEPTIEMBRE - 14 OCTUBRE 2003

› Image reproduite avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Au caractère laconique des récits de Fulton s'ajoute parfois un certain flou. Si « THE PILGRIMS WAY » entretient un rapport précis avec le contenu de sa notice indicative, dans d'autres cas, le lecteur n'est pas en mesure de comprendre les intentions qui ont motivé le choix d'un intitulé, ni même, parfois, la nature de la réalité qu'il dénote. Par exemple, « WORLD WITHIN A WORLD » (MONDE DANS UN MONDE) est suivi des indications : « AUTUMN 1973/A 1022 MILES WALK LASTING 47 DAYS/SCOTLAND WALES ENGLAND » (AUTOMNE 1973/RANDONNÉE DE 1022 MILES DURANT 47 JOURS/ÉCOSSE PAYS DE GALLES ANGLETERRE). Aucun indice ne permet de savoir à quel phénomène fait référence le rapport d'inclusion mentionné dans l'intitulé. On peut

seulement supposer que l'artiste évoque l'emboîtement de deux espaces traversés durant une marche, sans avoir les moyens de décider si cet emboîtement est d'ordre géographique ou s'il relève d'une simple impression personnelle. En revanche, le sens d'autres intitulés se dévoile par simple inférence, comme « BITTEN BY A DOG [4] » (MORDU PAR UN CHIEN), dont le texte subséquent est : « A TWENTY DAYS WALKING JOURNEY/FROM DUMRE TO LEDER IN MANANG AND BACK TO POKHARA BY WAY OF KHUNDI/NEPAL EARLY 1983 » (UN VOYAGE À PIED DE VINGT JOURS/DE DUMRE À MANANG ET RETOUR À POKHARA PAR LA ROUTE DE KHUNDI/NEPAL DÉBUT 1983). Le lecteur comprend aisément que l'intitulé correspond ici à un douloureux événement survenu sur un sentier himalayen. L'énoncé « BITTEN BY A DOG » fonctionne ainsi comme une synecdoque qui confère à l'événement une valeur représentative de la marche en son entier. Dans cet exemple comme dans le précédent, mêmes si les indicateurs narratifs de temps, de lieu et d'action sont réunis dans le texte qui suit l'intitulé, il est à noter que l'intitulé acquiert lui-même, par proximité, une valeur narrative évidente, puisqu'il a pour conséquence de doter la marche d'une composante événementielle, en l'occurrence malheureuse. L'énoncé liminaire intervient donc, non seulement comme un embrayeur, mais aussi, souvent, comme le contenu thématique des microrécits de Fulton.

Plutôt que de « récits » ou même de « microrécits », peut-être devrions-nous parler d'« esquisses narratives » pour évoquer le caractère parcellaire, lapidaire et souvent allusif de ces textes. Une disproportion évidente affecte le rapport existant entre leur contenu diégétique et l'étendue spatiale et temporelle de l'action – impliquant une variété d'événements tout aussi importante – que ce contenu a pour fonction de représenter [5]. Une telle disproportion caractérise aussi les photographies de Fulton.

Marcher dans le hors-champ de la photographie

Les photographies de Fulton n'ont pas pour fonction de représenter des paysages, mais, à travers la représentation de paysages, l'action de la marche. Pour comprendre le statut singulier de ces images, la présence du texte est nécessaire : elle pose des repères temporels qui invitent à lire chaque photographie comme un moment qui témoigne d'un processus beaucoup plus long, les marches pouvant parfois se dérouler durant plusieurs semaines.

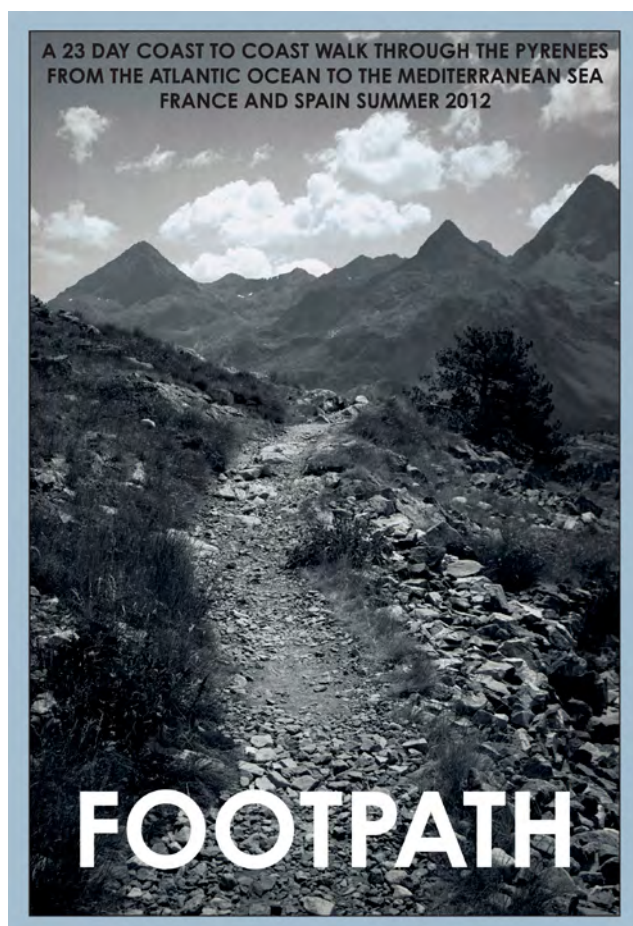
On peut se demander pourquoi, dès ses débuts, Fulton n'a pas privilégié le film ou la vidéo, bien plus approprié à la représentation du temps. La réponse à cette question réside encore dans cet art du fragment qui, dans la mesure où tout fragment se détache sur le fond d'une totalité absente, est aussi un art de l'occultation [6]. Le processus de fragmentation est certes propre à

4. *Ibid.*

5. Gérard Genette affirme pour sa part « renoncer à mesurer les variations de durée par rapport à une inaccessible, parce qu'invérifiable, égalité de durée entre récit et histoire » (*Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007, p. 82). Cet argument, qui concerne le récit littéraire, n'est pas recevable en l'occurrence, puisque la superposition entre le temps de lecture des récits (les intitulés et coordonnées pédestres) et le déroulement des histoires qu'ils racontent (les marches de Fulton), accusent un rapport de « dyschronie » tout à fait évident.

6. Comme Fulton le déclare à propos d'une photographie : « Les marches peuvent durer jusqu'à douze jours et demi, et la photo est prise en 1/250^e de seconde, et il n'y a peut-être que trois bobines de film. Alors, tout ce temps photographique mis bout à bout ne représente finalement pas grand-chose. L'œuvre d'art se rapporte à la totalité de ces douze jours et demi. », in *Des Pierres levées et des oiseaux chanteurs en Bretagne*, entretien

toute image photographique, mais celles de Fulton ont ceci de singulier que l'essentiel de leur fonction dénotative est dirigé en dehors de leur cadre visuel, dans la totalité d'un itinéraire que, par nature, elles échouent à dépeindre. Autrement dit, alors que le rôle habituel d'une photographie réside dans la saisie d'une forme à un instant donné, les vues de Fulton ont pour dessein de symboliser un parcours dans le déroulement d'une durée que le médium, par sa nature, est incapable de rendre visible.



› FOOTPATH.

Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Certains motifs mettent tout particulièrement en évidence cette fonction délibérément lacunaire de l'image. Très présents dans le travail de Fulton, les routes, sentiers et chemins [7], tout en représentant des symboles évidents de la marche, se donnent aussi à voir comme des segments d'espace induits par les limites du médium photographique. En effet, les lignes dessinées au sol par les voies pédestres ne pouvant être représentées dans leur totalité, sinon par une vue aérienne inaccessible au marcheur, leur présence dans l'image est le signe manifeste de la

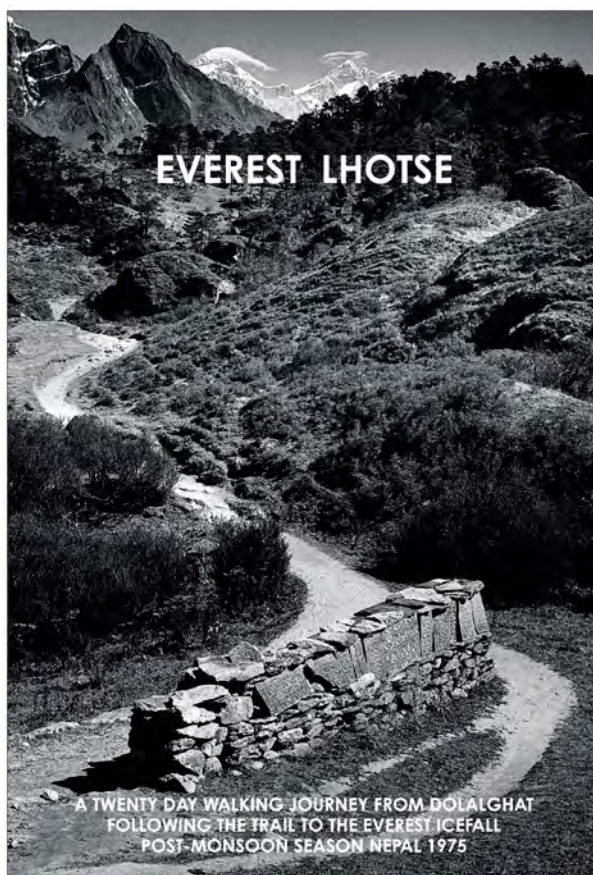
avec Hamish Fulton au domaine de Kerguehennec par Thomas A. Clark, Kerguehennec, Édition du Centre d'Art, 1989, p. 18.

7. Voir par exemple Hamish FULTON, *Road and paths*, Munich, Schirmer/Mosel, 1978.

réalité fragmentaire de la représentation. Autrement dit, de même que la photographie fixe l'instant d'une durée, elle délimite une section d'espace dont les voies pédestres révèlent avec force le caractère morcelé. La comparaison des lignes ambulatoires de Fulton avec celles présentes dans de nombreuses photographies de Long est ici éclairante. Alors que la plupart de celles-ci se maintiennent dans le cadre de l'image, celles-là le débordent considérablement. À cette différence formelle s'associe évidemment une différence procédurale : tandis que Fulton longe des lignes déjà existantes – routes, sentiers, chemins –, Long est à l'initiative des lignes qu'il représente. Une telle mise en parallèle révèle la place fondamentale que les images de Fulton accordent à la présence/absence du hors-champ. L'image découpe un segment de ligne dont le prolongement induit reste définitivement hors de toute possibilité perceptive. Une béance visuelle renforcée par le fait que, dans la plupart des éditions et expositions de l'artiste, une seule image vaut pour la totalité d'un itinéraire. Dans ce cas, le visible cède clairement le pas à l'invisible.

On pourrait bien sûr voir dans ces photographies, comme dans certains intitulés cités plus haut, des métonymies ou des synecdoques des parcours réalisés par l'artiste. Le vide perceptif induit par la démesure du hors-champ de l'image serait ainsi compensé par le plein de sa signification. Si cette interprétation est valable pour certaines photographies, dans leur majorité les vues de Fulton la contredisent par leur évidente banalité. Dans la plupart de ses images, l'artiste ne cherche pas à représenter des moments, ni des lieux représentatifs de chacune de ses marches, mais semble davantage répondre à des protocoles qui consistent à inventorier des objets que, *in fine*, tout marcheur est en mesure de percevoir dans l'espace naturel : cairns, rochers, lignes d'horizon, pistes, etc. Un livre comme *Touching by hand one hundred rocks* [8] (Toucher cent pierres de la main) est ainsi dédié à un protocole, indiqué dans le titre, effectué durant une marche de l'artiste au Japon. Les cent photographies qui composent ce livre, numérotées de 1 à 100, donnent un compte rendu objectif de l'accomplissement du programme. Mais, ici encore, l'accent porte, non pas tant sur les pierres elles-mêmes que sur le parcours entrepris afin de les relier, dont les photographies ne sont que les traces incomplètes. Pour cette raison, le sous-titre de l'ouvrage, « Seven days walking seven night camping » (Sept jours de marche sept de nuits de camping), a une importance aussi grande que son titre, puisqu'il indique ce que les images échouent à représenter. Le caractère systématique des vues réunies dans ce livre, leur pauvreté rhétorique et leur quasi-absence de raffinement esthétique, tout en les distinguant à nouveau de nombreuses photographies de Long, leur confèrent un statut qui est davantage conceptuel. L'image se donne à voir comme une idée abstraite de la marche, à la manière d'un simple mot. Le déplacement du corps de l'artiste qu'elle a pour fonction de signifier, sans jamais le figurer, engage le déplacement de la signification de la photographie du champ vers son hors-champ, espace ouvert au seul pouvoir de l'imagination.

8. Hamish FULTON, *Touching by hand one hundred rocks*, Tokyo, Karnanacha, 1991.



› EVEREST LHOTSE.

Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Dans quelle mesure ces images prennent-elles part au régime narratif du travail de Fulton ? Comme on l'a dit, dans la plupart des livres et expositions de l'artiste, une seule photographie vaut pour une seule marche. Les photographies ne font donc pas état de plusieurs étapes d'une même action à la manière d'un reportage. L'image semble avoir pour principale fonction d'attester le contenu du texte qui l'accompagne, au sens le plus banal du « ça a été » de Roland Barthes. Mais cette attestation est aussi marquée par un état d'extrême contraction : la photographie réduit à un segment infime des temps et des espaces longs – ceci, bien souvent, sans ajouter aux textes d'éléments visuels particulièrement significatifs. En ce sens, les images de Fulton sont encore plus aveugles que ses phrases, ne donnant qu'une visibilité dérisoire aux marches qu'elles dénotent.

Répertoires sensibles : des récits en pointillé

De nombreux livres et expositions de Fulton présentent des répertoires de mots ou de courtes phrases qui n'évoquent pas le lieu ni la durée d'un itinéraire, mais, souvent associés à un intitulé suivi de ces coordonnées, rendent compte des événements qui le composent. Mis bout à bout, ces mots ou ces courtes phrases forment à leur tour des récits qui évoquent autrement les marches de l'artiste.

La constitution de ces répertoires rappelle à nouveau certaines pratiques tribales. Relatant les recherches de l'anthropologue Luccio Mazzullo, Tim Ingold évoque le rituel des Saamu, une peuplade du Nord-Est de la Finlande qui assigne des noms aux choses et les invoque sur le moment ou durant la remémoration de voyages. Ingold écrit :

Chaque nom tire sa signification d'un contexte narratif. Pour un fleuve, il existe un nom pour chaque coude, chaque plan d'eau et chaque rapide. Mais ces noms ne sont pas tant associés à un site spécifique du fleuve qu'à un moment du voyage – un trajet généralement effectué par ceux qui habitent en bordure du fleuve. Répertorier ces noms, c'est raconter un épisode du voyage [9].

Les répertoires de mots de Fulton participent d'une même volonté de raconter, non les étapes de ses parcours, mais les événements qui les ponctuent. La référence au mouvement est accentuée par le fait que les mots évoquent souvent des phénomènes transitoires : la couleur d'un ciel, la pluie qui tombe, le chant d'un oiseau, le passage d'un serpent, etc. Déployés dans l'espace ou sur la page d'un livre, ces mots sont à nouveau des fragments narratifs qui, placés les uns à côté des autres, restituent l'expérience de la marche.

Certains répertoires de mots sont associés à des images. *Jet Mud Owl Car*, sous-titré « Four night camping in the wood [10] » (Quatre nuits de camping dans les bois), est un livre composé de photographies en noir et blanc d'une forêt, sur lesquelles apparaissent des mots imprimés à l'encre rouge dont la disposition sur la page a pour effet de produire des rythmes visuels. Les images semblent ainsi animées par le surgissement des multiples phénomènes de perception que chacun des mots évoque, mais que ces images ne montrent pas : la couleur du crépuscule, celle de l'aube, le vent qui se lève, etc. Par exemple, « Blackbird » (merle) et « driftwood » (bois flottant), accolés à la représentation d'un plan d'eau entouré d'arbres, donnent à imaginer deux présences que la photographie dissimule. Le langage intervient ici comme un substitut poétique à la volontaire neutralité esthétique des images. Une nouvelle fois, le sens de la photographie réside dans son hors-champ que les mots ont pour fonction de suggérer. Par leur intermédiaire, le livre établit le récit des événements naturels survenus durant quatre jours de marche en forêt, encore une fois, sans les dépeindre.

D'autres répertoires sensibles sont parfois retranscrits sur des murs d'exposition ou sur les pages d'un livre sans aucune image. Comme dans le cas précédent, certains sont composés de quelques mots seulement, tandis que d'autres donnent lieu à de véritables listes destinées à recenser une multitude de phénomènes perceptifs. « 1312 WORDS » relate ainsi, sur trois pages, une marche de sept jours et sept nuits réalisée en mars 1985 dans une forêt écossaise. Les mots et les phrases, imprimés en vert – équivalent chromatique de la réalité qu'ils évoquent – font l'inventaire des apparitions et des transformations survenues, durant la marche, dans cet environnement naturel [11]. Pris séparément, ils relèvent d'un usage descriptif du langage ; mais, reliés les uns aux autres au fil de la lecture, ils reconstituent, à travers l'évocation des phénomènes naturels, l'histoire détaillée d'une marche, sans recourir à la ponctuation ni aux règles syntaxiques d'usage. On pourrait parler, à propos de ces répertoires, de « récits en pointillé », dans la mesure où, marqués par une radicale économie rhétorique, les narrations qu'ils constituent

9. Tim INGOLD, *Une brève histoire des lignes*, op. cit., p. 118-119.

10. Hamish FULTON, *Jet Mud Owl Car*, Neuss, Insel Hombroich, 1987.

11. Hamish FULTON, *One hundred walks*, Den Haag, Gemeentemuseum, 1991, p. 115-118.

néanmoins accusent une complète absence d'articulations grammaticales, au profit d'un recensement morcelé des événements naturels intervenus au cours des itinéraires qu'ils évoquent.

Un tel usage des mots rappelle l'art du Haïku, non seulement en raison de la forme laconique que prend le recours au langage, mais aussi en raison de la nature des phénomènes que ces mots dénotent, lesquels sont tous exemplairement marqués du sceau de l'impermanence. À considérer le travail de Fulton, on pense au poète Bashō, reconnu comme un maître du genre au XVII^e siècle, qui réalisa lui-même ses Haïku au cours des voyages qu'il effectua à travers le Japon, davantage qu'au romantisme anglais d'un William Wordsworth, dont la plupart des poèmes sont pareillement issus de la pratique de la marche. La pensée orientale semble en effet très proche de la sensibilité de Fulton, qui, dans un entretien, avoue lui-même son infidélité culturelle : « En tant que Britannique, c'est difficile, je trouve, de se trouver des ancêtres aussi inspirants que ceux de l'Orient [12] ».

Formes de la vacuité : raconter l'inénarrable

Les œuvres de Fulton entretiennent ainsi un rapport ambivalent à la narration : elles racontent, mais en occultant une part importante de ce qu'elles racontent. Les intitulés et leurs coordonnées de temps et de lieu, les photographies, les répertoires sensibles, tout en constituant bel et bien, seuls ou associés, des récits des marches entreprises par l'artiste, sont en même temps très peu explicites quant aux contenus des expériences dont ils se contentent de donner un aperçu très général. Par l'esquisse narrative, le hors-champ ou encore le recours à ce que nous avons nommé des « récits en pointillé », l'artiste dissimule ses marches bien plus qu'il ne les révèle. Davantage, les œuvres qu'il donne à lire et à voir, par une concision inversement proportionnelle aux expériences qu'elles décrivent, pointent vers un au-delà du dicible et du visible, qui est aussi un au-delà de la narration.

Une telle occlusion narrative tient en grande partie à l'effacement de l'artiste. De même que, relégué dans le hors-champ de l'image, son corps n'apparaît sur aucune de ses photographies, le pronom personnel « je » est absent de l'ensemble de ses textes. Cette omission volontaire est évidemment une manière de consacrer l'espace naturel, seul objet d'attention de l'artiste. La complexité du travail de Fulton tient au fait que, malgré cela, il ne fait pas œuvre de paysagiste, la sobriété des moyens figuratifs qu'ils utilisent relevant davantage, comme cela a été souligné, d'une entreprise conceptuelle que d'une démarche esthétique. Se déroband d'un côté à toute considération subjective, et refusant, de l'autre, un trop grand raffinement esthétique, quel est donc le sens des récits de Fulton ?

Ce sens semble pouvoir être éclairé par le terme bouddhiste de « vacuité ». Contrairement à une interprétation courante en Occident depuis le XIX^e siècle, la vacuité bouddhiste n'est pas synonyme de « néant », mais désigne l'impermanence, c'est-à-dire le caractère transitoire et non-substantiel de toute chose. L'ego est lui-même une entité impermanente – et, à ce titre, illusoire. L'effacement de Fulton, dont on vient de souligner la dette à l'égard de la philosophie orientale, semble ainsi pouvoir être compris comme une « manifestation » – le mot peut ici sembler paradoxal – de la

12. Hamish FULTON, *Des Pierres levées et des oiseaux chanteurs en Bretagne*, op. cit., p. 26.

vacuité du sujet de la marche, qui observe l'apparition et la disparition de phénomènes naturels marqués du sceau de la même vacuité. « La chose primordiale, c'est le rapport spirituel avec la nature [13] », affirme Fulton. D'après la pensée bouddhiste, réaliser la vacuité, c'est aussi réaliser le lien d'interdépendance qui règne entre tous les phénomènes naturels : sans substance propre, les êtres tirent leur existence de leurs interactions mutuelles. Marchant dans la nature, l'artiste devient lui-même un élément parmi les éléments.

Dans l'école Zen qui influença tout particulièrement la génération de Fulton, la vacuité se réalise par un travail de concentration qui amène à l'épuisement progressif de l'activité mentale. Dans un livre comme *Only art resulting from the experience of individual walks*, l'expression « aucune pensée » revient de manière significative à de nombreuses reprises, au sujet de protocoles tels que : tourner pieds nus autour de sa tente, faire un nombre déterminé de pas sur des rochers ou du béton, etc. [14]. L'artiste explique dans un entretien : « Au cours d'une marche, on passe par différents états d'esprit, et au fur et à mesure je me rends compte que j'ai tendance à essayer de me débarrasser de mon excès de réflexion habituel ». Les microrécits que nous avons évoqués témoignent de ce rapport méditatif à la nature : relation muette qui, en tant que telle, échappe à toute restitution narrative.

C'est sous ce jour qu'il convient de comparer l'œuvre de Fulton à celle d'autres artistes conceptuels. Rompant avec un modernisme consacré à l'autoréflexivité et à la valorisation esthétique de l'objet, les formes visuelles et verbales de l'art conceptuel ont, en général, une fonction clairement dénotative et un statut subalterne par rapport à ce qu'elles dénotent. Dans de nombreux cas, cette fonction dénotative du signifiant conceptuel est, comme ici, annulée par le « vide » de son référent, s'appliquant à des non-objets, à des idées inconcevables ou encore à des phénomènes imperceptibles. L'œuvre de Robert Barry en est un bon exemple, qui repose sur des énoncés énigmatiques tels que : « Quelque chose qui ne sera jamais rien en particulier [15] » ou « Quelque chose que je ne connais pas mais qui a une influence sur moi [16] ». Ces phrases rompent doublement avec le culte moderniste de l'objet : d'abord, en étant précisément des phrases allographes, au sens que Nelson Goodman donne à ce terme ; ensuite, en désignant une chose infigurable, y compris pour celui qui l'énonce. On comparera en particulier le vide évoqué par le travail de Fulton avec celui des phrases de Barry, en particulier avec cet énoncé qui porte sur un déplacement réalisé par l'artiste américain : « Tout ce qui dans l'inconscient a été perçu par les sens mais qui n'a pas été enregistré consciemment au cours du voyage à Baltimore, au cours de l'été 1967 [17]. » Barry évoque ici une expérience sensible inconsciente ; en l'occurrence, le vide est créé par l'impossibilité de se représenter l'objet désigné par la phrase. Au contraire, lorsqu'il rend compte de phénomènes perceptifs, Fulton évoque des expériences conscientes ; dans ce cas, les symboles qui en témoignent dénotent bien des choses, mais selon un mode de désignation – l'esquisse narrative, le hors-champ, le récit en pointillé – qui en manifeste la vacuité ontologique, rappelant en cela un célèbre principe bouddhiste : « Le vide est forme et la forme

13. *Ibid.*, p. 20.

14. Voir Hamish FULTON, *Only art resulting from the experience of individual walks*, Valence, Le musée de Valence, 1996.

15. Gauthier HERMANN, Fabrice REYMOND et Fabien VALLOS dir., *Art conceptuel, une anthologie*, Paris, Mix, p. 102.

16. *Ibid.*, p. 103.

17. *Ibid.*, p. 105.

est vide [18] ». Dans ce travail, le vide n'est pas contenu dans des idées, mais relève d'une compréhension globale du monde et de l'existence. En ce sens, Fulton renoue avec Yves Klein, l'un des pionniers de l'art conceptuel.

En somme, les récits du marcheur se révèlent aussi fuyants que les traces de ses pas sur le sol : alors que celles-ci sont destinées à disparaître aussitôt qu'apparues, ceux-là n'ont d'autre dessein que d'évoquer la communion silencieuse de l'homme et de la nature – récits aveugles, car tournés vers la lumière intérieure d'une expérience sans phrases.

Je tiens à remercier Hamish Fulton de m'avoir autorisé à reproduire ces quatre images dans cet article.

L'auteur

Laurent Buffet est docteur en philosophie de l'art (Paris 1 Panthéon-Sorbonne), critique d'art et professeur d'esthétique à l'École supérieure d'arts & médias de Caen/Cherbourg. Travaillant sur les questions du déplacement et du récit dans l'art contemporain, il a dirigé la publication du livre *Itinérances, l'art en déplacement* (De l'incidence éditeur, 2012) et plus récemment de *Légende** (Les Presses du réel, 2016), catalogue de l'exposition éponyme dont il a assuré le commissariat au Frac Franche-Comté en 2016.

18. Le *Soutra du Cœur* déclare : « Les formes sont vacuité, et la vacuité elle-même, ce sont les formes : la vacuité n'est autre que les formes, et les formes ne sont autres que la vacuité. La vacuité est ce que les formes sont, et les formes sont ce qu'est la vacuité. De même pour les sensations, les représentations, les formations et les consciences », in *Soutra du Diamant et autres Soutras de la Voie Médiane*, Paris, Fayard, 2003, p. 77.