

Marches avec figures absentes

Je voyage pour connaître ma géographie

*Notes d'un fou*¹

Selon Daniel Arasse, la première image de l'art occidental décrivant la figure de l'homme qui marche, au sens générique du terme, est la fresque que Masaccio composa à l'entrée de la chapelle Brancacci dans l'église du Carmine de Florence. Réalisé autour de 1425, *Adam et Ève chassés du paradis* est une vision possible de l'humanité en marche dont, si l'on suit Daniel Arasse toujours, l'absolue spécificité tient à plusieurs éléments que Masaccio réunit en une manière de démonstration de sa puissance personnelle d'innovation : le saisissant effet de réalité de l'image, l'attention du regard portée sur des figures « représentées les pieds solidement posés sur le sol, en marche, avec tout leur poids d'humanité », apport décisif à ce que Vasari qualifiera un siècle plus tard de « bonne manière en peinture », la représentation du mouvement qui deviendra une des recherches majeures de la peinture renaissante, et, enfin, la portée morale de cette scène². Avec cette fresque, Masaccio inaugure donc la longue histoire de la représentation de l'homme – de l'humanité – en marche en Occident, une histoire tout entière faite de figures peintes, dessinées ou sculptées qui composent, de Pierre Bruegel l'Ancien à Gustave Caillebotte, de Jérôme Bosch à Auguste Rodin, de la Renaissance italienne à Francis Alÿs, une vaste iconographie (le pèlerin, le Juif errant, le semeur, le flâneur, le randonneur...) féminine, masculine, individuelle et collective. À la fin du XIX^e siècle, cette imagerie de l'*homo viator*, de l'homme qui se déplace, son réalisme descriptif, connaît une profonde mutation. Avec les chronophotographies d'Étienne-Jules Marey, notamment, lequel étudie la marche de l'homme dans sa Station physiologique du parc des Princes à Paris, la saisie du mouvement humain – et animal –, de sa trace dans l'espace et dans le temps, n'implique plus forcément la présence figurale du corps dans l'image, du sujet qui marche, de la figure comme telle, pour que l'étude du déplacement soit possible, et pour que déplacement il y ait eu. En réduisant, au fur et à mesure de ses expérimentations, l'épaisseur du corps de ses modèles à des traits verticaux, Marey obtient des traces visuelles qui sont de « véritables épures de mouvement » manifestées, par exemple, à travers « l'homme-athlète métamorphosé en une envolée de lignes³ ». Et c'est ce tracé sans figure qui doit « être tenu pour l'expression même de la nature, sans écran, sans écho, sans interférence : il est fidèle, clair et surtout universel⁴ ». Apparaissent ainsi, aux côtés de l'iconographie du marcheur, des images sans corps identifiables – des sujets spectraux, des figures disparaissantes – mais qui n'en sont pas moins le relevé du mouvement physique comme tel, son inscription graphique, la trace de la traversée du temps et de l'espace par l'homme

¹ In Marcel Réjà, *L'Art des fous*, Paris, 1907, p. 131, cité par Walter Benjamin in *Baudelaire*, édition établie par Giorgio Agamben, Barbara Chitussi et Clemens-Carl Härle, trad. P. Charbonneau, Paris, La fabrique, 2013, p. 26.

² Daniel Arasse, « La meilleure façon de marcher. Introduction à une histoire de la marche », in Thierry Davila et Maurice Fréchuret (dir.), *Un siècle d'arpenteurs. Les figures de la marche*, Paris/Antibes, RMN/Musée Picasso, 2000, pp. 36-38.

³ François Dagognet, *Étienne-Jules Marey. La passion de la trace*, Paris, Hazan, 1987, p. 102. Comme l'écrit Philippe-Alain Michaud, « il s'agit de représenter le mouvement à la faveur d'une éclipse du corps », in « Étienne-Jules Marey et la poétique des mobiles », *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo & L'éclat, 2006, p. 66.

⁴ *Ibid.*, p. 48.

mobile : l'étude de la marche, son compte rendu, peuvent aussi être dissociés de la représentation figurale du sujet en déplacement, ce dont prendront acte, et que confirmeront, nombre d'artistes aux XX^e et XXI^e siècles.

Ainsi ne verra-t-on jamais Hamish Fulton dans son œuvre « les pieds solidement posés sur le sol » donnant un visage à son action – la marche –, proposant une image incarnée de son travail – l'exposition aussi concise que possible des conditions physiques, c'est-à-dire géographiques, de ses déplacements. Lui qui est, avec d'autres artistes de sa génération (Richard Long, par exemple), l'artiste arpenteur par excellence, ne s'expose jamais en train d'accomplir les périples, les ascensions, les traversées qui sont la matière même de son œuvre, ce sans quoi n'est ici possible aucun résultat plastique. Car le mouvement de son corps a eu lieu et une œuvre en a résulté. Acteur simultanément omniprésent (ce sont bien ses propres marches qui sont en jeu, ses parcours planétaires qui trouvent une spatialisation et une visualisation dans ses expositions et ses livres) et invisible (rien de son allure, de sa démarche, de son profil ne nous sera donné, rien de sa personne ne sera jamais exposé), Hamish Fulton, arpenteur dont la représentation du corps s'absente de l'art, déroule la logique sans faille de ses marches avec figures absentes.

•

Si Hamish Fulton est ce marcheur qui n'apparaît jamais dans ses marches, c'est-à-dire dans l'ensemble des traces (textes, photographies, dessins, peintures murales, livres, objets) qui en sont issues, il aura quand même laissé voir d'une manière tout à fait exceptionnelle des figures dans quelques-unes des images qu'il déserte. Dans *On the Road* (1990), par exemple, on peut identifier, sur la photographie d'un des sites dans lesquels sa marche s'est déroulée (il s'est déplacé pendant vingt et un jours de la côte nord à la côte sud de l'Espagne, de Ribadesella à Malaga, pendant l'hiver 1990), un berger, des moutons et un chien. Dans *Blood on the Road*, qui évoque une marche accomplie au début de l'année 1989 en Espagne encore, le cadavre d'un renard gît sur le sol au premier plan à gauche de l'image. Sur une photo prise lors d'un périple de quatorze jours et demi accompli en juillet 1978 dans le nord de l'Inde, la formule « le guide Mohammed Ali » est imprimée sur ce qui est visiblement le portrait du guide, près duquel on peut voir, au premier plan de l'image, deux enfants. Dans *Dird Road, Bird Song* (1978), une ligne d'oiseaux migrateurs traverse le ciel islandais. Et dans une œuvre du début de l'année 1981 (une marche aller et retour de onze jours en Bolivie depuis le rio Mauri jusqu'au rio Achuta), le portrait d'un indien aymara assis occupe le premier plan de l'image.

L'accumulation de ces références ne doit pas faire illusion : ce sont bien des images isolées qui enregistrent la présence de figures humaines ou animales dans les prises de vue d'Hamish Fulton, images minoritaires et à ce titre marginales. Comme si le marcheur absent ne pouvait avoir affaire la plupart du temps qu'à une nature elle-même désertée, comme si à l'invisibilité du marcheur devait fatalement répondre ou faire écho celle de la vie animale et humaine dans les paysages arpentés, et cela, précise Fulton, sans que cet état de fait puisse être associé à une attitude « anti-humaine » (« Peu de mes photographies montrent des gens, dit-il, mais mon art ne doit pas être envisagé comme dirigé contre les gens (*anti-people*)⁵ »). Ainsi cette œuvre consiste-t-elle l'essentiel du temps en des parcours sans rencontres indiquées et sans populations exposées car les « gens voient la photo et les mots, un point c'est tout. Il n'y a aucune indication de ce qui se passe sur le plan de l'être humain, sur le plan corporel dans le

⁵ Cité in Jeffrey Kastner et Brian Wallis (dir.), *Land and Environmental Art*, Londres, Phaidon, 1998, p. 242.

travail⁶ » : marches sans visages donc de celui aux traits insaisissables, toujours soustraits aux regards.

•

En français, le terme démarche désigne l'allure de celle ou de celui qui marche, qui se déplace, une certaine façon de se mouvoir dans l'espace, une certaine manière, pour le corps qui franchit une distance, de bouger, de poser ses pieds au sol, de camper sa stature et de la mettre en mouvement. La démarche est donc une « manière de se déplacer » — sens attesté depuis au moins 1545 (Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*). Cette démarche de l'homme qui marche aura beaucoup intéressé un certain nombre de chercheurs à la fin du XIX^e siècle, notamment à travers l'étude de la démarche pathologique qui donne au mouvement du corps une allure inhabituelle, non commune. C'est ainsi que Georges Demenÿ, préparateur d'Étienne-Jules Marey à la Station physiologique du Collège de France, et Édouard Quénu, chirurgien, réalisèrent à l'hôpital Beaujon « une étude sur la locomotion humaine dans les cas pathologiques » avec notamment un boiteux, un hémiplégique, un malade à la fracture de la jambe mal réduite. En 1889, ils poursuivent leurs recherches à l'Hôtel Dieu avec sept sujets dont ils enregistrent les trajectoires sur des plaques de verre. « Les rares images conservées [de ces travaux] essentiellement au Collège de France, forment une iconographie lumineuse, mouvementée et abstraite, qui préfigure dans l'histoire de la photographie les œuvres de Man Ray, Duchamp ou Moholy-Nagy⁷ ». Près d'une dizaine d'années plus tard, soit en 1898, Albert Londe saisit, sur la piste de l'hôpital de la Salpêtrière, pendant une poignée de secondes, la démarche d'un homme au corps déformé. Longtemps collaborateur de Charcot dont il aura été le photographe attitré – il fut le responsable du service photographique de l'hôpital et, à ce titre, le véritable œil du neurologue –, Londe considérait la chronophotographie comme un outil d'observation médical, et lorsqu'il acquit le chronophotographe Demenÿ, il l'utilisa pour étudier l'attaque d'hystérie, les tremblements nerveux et les démarches pathologiques⁸. Rien de tel n'est possible avec le cas Fulton. Car on ne verra jamais sa démarche, on ne pourra jamais évaluer la spécificité de cette dernière, sa normalité ou son incongruité, on ne pourra jamais identifier le rythme propre de son déploiement, sa façon sûrement unique de mêler constance et fluidité, légèreté du déplacement et gravité – poids – du corps qui bouge. Tout cela, cette allure, cette « manière de se déplacer », on ne pourra jamais l'apprécier.

Mais le terme démarche signifie aussi, dans son sens figuré attesté en français avant 1662, « manière de raisonner » et, surtout au pluriel, « tentative auprès de quelqu'un pour en obtenir quelque chose » (par exemple, le fait de démarcher des clients). Dans cette seconde occurrence, il ne s'agit pas d'accomplir un déplacement mais de donner à penser une façon d'envisager les choses, un raisonnement, de donner à imaginer une façon de procéder, une manière d'agir, un cheminement. Si Hamish Fulton efface soigneusement de tous ses travaux sa démarche – son allure –, il y expose en revanche systématiquement sa démarche – sa façon d'envisager ses déplacements. Ainsi son œuvre n'est-elle que description de procédures, mise au jour de protocoles, rédaction de parcours, de manières de traverser le paysage. Ces

⁶ « Des pierres levées et des oiseaux chanteurs en Bretagne. Entretien avec Hamish Fulton au domaine de Kerguehenec par Thomas A. Clark », *Hamish Fulton*, Kerguehenec, Centre d'art de Kerguehenec, 1989, p. 21.

⁷ Laurent Mannoni, *Étienne-Jules Marey, la mémoire de l'œil*, Paris/Milan, Cinémathèque française/Mazzotta, 1999, p. 236.

⁸ Denis Bernard et André Gunthert, *L'Instant rêvé, Albert Londe*, préface de Louis Marin, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 215.

démarches exposées sont des constats, des comptes rendus, la restitution de l'activité du marcheur, la stricte exposition des trajets qu'il a effectués, des marches dont rien, si ce n'est la confiance que chaque regardeur peut nourrir devant ce qu'il lui est proposé de voir et de lire, et derrière quoi réside la personne qui a réalisé ces œuvres, ne nous assure de la vérité. « Je suis le témoin oculaire de mon travail. J'ai fait cette marche de tel endroit à tel endroit, en un certain nombre de jours. En fait, il n'y a aucune preuve que j'aie fait ça. De toute évidence, j'ai bien dû me trouver sur ce chemin à un certain moment pour pouvoir prendre cette photo. Mais à part ça, il n'y a aucune preuve⁹. » Il faut prendre les œuvres de Fulton pour ce qu'elles sont selon l'artiste lui-même : des preuves non vérifiables de l'activité de son corps, de son exploration du mouvement, de son rapport aux paysages du monde, des traces visibles et lisibles de ce qu'il a fait et dont lui seul connaît, parce qu'il l'a expérimentée, l'entière réalité. Et si on a pu relever la proximité entre la façon choisie par Fulton d'exposer (la vérité de) son travail et certaines mises en forme propres à l'art conceptuel, c'est du côté du certificat que cette parenté se joue. (Si les peintures murales n'étaient pas datées, on pourrait aussi les envisager comme de possibles protocoles à réaliser, des projets de marches futures, des invitations au voyage que tout un chacun pourrait mettre en œuvre, des formules ramassées qui seraient donc moins constatatives que prospectives, qui seraient moins des parcours accomplis que des périple à faire, à expérimenter. Là, nul effet de croyance, mais l'examen d'une proposition qui prendrait la forme, comme souvent dans l'art conceptuel, d'une partition, autrement dit d'un ensemble d'indications, de notes, qu'il revient au regardeur – et au marcheur – d'interpréter.)

•

Si l'on en croit Gilles A. Tiberghien, Hamish Fulton aurait lui-même proposé le meilleur commentaire de son travail dans la pièce suivante publiée dans son livre *Wild Life : Walks in the Cairngorms*¹⁰ :

ONLY
ART RESULTING FROM
THE EXPERIENCE OF
INDIVIDUAL WALKS

ONLY	MEANS	NOT A GENERALISED RESPONSE TO NATURE
ART RESULTING FROM	MEANS	FIRST THE WALK SECOND THE ART FORM
THE EXPERIENCE OF	MEANS	A WALK MUST BE EXPERIENCED (IT CANNOT BE IMAGINED)
INDIVIDUAL WALKS	MEANS	EACH WALK HAS A BEGINNING AND AN END

De fait, cette œuvre est une explicitation aussi concise et rigoureuse que possible de certaines des opérations qui sont au cœur de l'entreprise de Fulton. On y retrouve le conditionnement de la forme par le mouvement – le déplacement est la condition de possibilité de l'existence de la plasticité, ce que verbalise la formule de Fulton, si souvent répétée au point d'être devenue une antienne, « *no walk, no work* » –, l'expérience de la marche comme fondement de l'œuvre – c'est bien du corps en marche, de sa performativité, c'est bien du mouvement incarné que procèdent les formes plastiques –, la singularité du geste qui repose sur son caractère circonstancié – chaque marche vaut pour elle-même dans une circonstance donnée

⁹ « Entretien avec Thomas A. Clark », *op. cit.*, p. 23.

¹⁰ Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Carré, 2012, note 21, p. 300.

et n'aborde pas le contexte (la nature) comme un point de départ abstrait mais, chaque fois, comme une situation spécifique, chaque marche est un geste délimité dans l'espace et dans le temps, mais aussi individualisé, et cela même si Fulton a organisé, dès février 1967, des marches collectives. Cette pièce manifeste ou programmatique indique bien que le déplacement joue ici un rôle structurant : il est l'origine absolue de l'œuvre, sa source, car, comme le confirme Fulton, « le *mouvement* est une *dimension* importante dans mon art » (et l'on peut repenser ici à ce que Daniel Arasse indiquait au sujet de *Adam et Ève chassés du paradis* de Masaccio, la première image de l'art occidental à décrire l'humanité en marche, à savoir que cette fresque inaugurait aussi l'étude de la mobilité, la représentation du mouvement, quête majeure de l'art de la Renaissance italienne). Ce mouvement n'est pas celui d'un marcheur habituel : il est celui d'un arpenteur qui est avant tout un artiste qui se déplace, un artiste qui marche, autrement dit un créateur qui utilise la mobilité comme unique socle de son travail, comme sa constante, le médium dans lequel s'exprime ce conditionnement pouvant être variable (dessins, photos, textes, peintures murales, livres, vidéos, objets). Cet ordre processuel exprime une vérité formelle. Lorsque Fulton dit : « Je suis un artiste qui marche, non un marcheur qui fait de l'art¹¹ », il insiste sur le fait que la plasticité, l'invention de formes, est au cœur de son action, et que, sans elle, la marche n'aurait aucun privilège particulier. Ce qui est structurant, primordial, c'est bien l'édification d'une œuvre plastique. Et cette édification *en mouvement* n'est autre en vérité qu'une *cinéplastique* dont Fulton donne une version épurée et absolument cohérente.

•

Dans son *Voyage autour de ma chambre* publié en 1795, et destiné à devenir un des *best sellers* de la littérature européenne au XIX^e siècle, Xavier de Maistre défend l'idée qu'il n'est pas nécessaire de voyager pour voyager : rester dans sa chambre permet aussi de découvrir le monde, ses détails et ses nuances, ses surprises et ses singularités logées autour de nous, à même l'apparente, voire l'illusoire, banalité du réel. Et les détails quasiment infinis de ce qui nous entoure sont à ce point riches de sens et de découvertes réelles et potentielles, qu'ils constituent un univers en soi capable à lui seul de *déplacer* nos habitudes et nos certitudes : l'exotisme, les puissances de l'imaginaire et de l'esprit sont révélés par et dans l'espace de vie le plus quotidien et le plus reserré, ce « charmant pays de l'imagination » que de Maistre visite pendant quarante-deux jours, « cette contrée délicieuse, qui renferme tous les biens et toutes les richesses du monde », car l'enfermement n'est pas antithétique à l'itinérance¹². Hamish Fulton n'est pas artiste à passer sa vie dans une seule et même pièce, encore moins dans un atelier dont il n'a pas besoin – « Je ne suis pas un artiste d'atelier (*a studio artist*)¹³ », constate-t-il. S'il considère les marches qu'il réalise comme de véritables voyages, mais sans aucune utilité, gratuits, au sens où l'on parle d'actes gratuits – « Les marches que je fais sont des voyages, mais pas dans le sens courant où on rend visite à quelqu'un, où on guide un troupeau. Mes voyages sont inutiles. Ils s'opposent donc à ce monde où les choses doivent être utiles, où elles doivent avoir un but précis¹⁴ » –, c'est qu'elles impliquent quasiment

¹¹ *Land and Environmental Art, op. cit.*, p. 243.

¹² Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, présentation et dossier par Florence Lotterie, Paris, GF Flammarion, 2003, pp. 132-133. L'importance de ce court texte pour la littérature du XIX^e siècle se mesure aux nombreux récits de voyage ultérieurs à sa publication qu'il a rendus possibles, lui-même étant directement inspiré du *Voyage sentimental* de Laurence Sterne (Xavier de Maistre fut surnommé le « Sterne français »). Sur tous ces points voir Daniel Sangsue, *Le Récit romantique. Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, Corti, 1987, pp. 163-194.

¹³ *Land and Environmental Art, op. cit.*, p. 242.

¹⁴ « Entretien avec Thomas A. Clark », *op. cit.*, p. 15.

toujours le franchissement d'une distance et un temps variable de réalisation. L'atelier de Fulton est sans murs et ses marches mettent son corps à l'épreuve. Cela dit, il lui est aussi arrivé de faire de longs voyages immobiles, comme pour une œuvre qui le conduisit à camper pendant quarante nuits dans un bois, et donc à rester pendant tout ce temps sur un seul et même territoire, ou encore des marches dans un site bien circonscrit, comme en janvier 1993 en Écosse où il arpenta pendant sept jours un bois sans parler. Mais ce type de geste est isolé car ce sont les périple dans de nombreux paysages du globe, les traversées de territoires dans le monde entier, qui restent ici le format le plus habituel (en Europe, en Inde, en Amérique du Sud, aux États-Unis, au Japon...). Ainsi incarne-t-il, peut-être à son corps défendant puisqu'il affirme ne pas être un « voyageur du monde (*world traveler*) » et n'avoir visité que peu de pays¹⁵, la figure actuelle du marcheur planétaire.

•

L'œuvre de Hamish Fulton est doublement située. Il y a d'abord les marches elles-mêmes qui se déroulent toujours dans un cadre spécifique, lequel conditionne l'ampleur spatiale et temporelle du périple, sa difficulté. Gravier les Dolomites en Italie ou des sommets dans l'Himalaya n'implique pas la même préparation et la même logistique qu'un parcours le long de la Tamise. La marche est donc un geste artistique *in situ*, lié à des contraintes physiques, géographiques, qui en sont le cadre chaque fois unique, chaque fois renouvelé. Mais le résultat plastique de ces multiples déplacements est lui aussi situé. Les photos représentent toujours un aspect du paysage arpenté, elles en fixent un des visages possibles et une des manifestations géographiques. C'est ici que la marche a eu lieu et non ailleurs, affirme l'image accompagnée de la date du déplacement, même si les photographies prises par Fulton n'ont volontairement rien de spectaculaire et que leur identité bien souvent ordinaire, voire leur anonymat, sont utilisées pour défaire l'emprise habituelle des images sur les sujets, notamment celle des images publicitaires¹⁶. Ces vues ne s'imposent pas à nous, ne renferment que peu d'informations, et, en même temps, elles sont la preuve que Fulton était là à un moment donné, qu'il est passé par là pour faire cette œuvre-ci, qu'il a produit une forme dans certaines conditions de déplacement. Cette mise en situation du résultat plastique concerne aussi l'exposition publique du travail réalisé, sa mise en espace dans une institution, surtout lorsqu'il s'agit de peintures murales dont le format, la visibilité, sont dépendants du lieu qui les accueille. Il faut alors adapter l'œuvre à une architecture préexistante, l'insérer dans ses volumes. Telle était, d'ailleurs, une des grandes réussites de la remarquable exposition d'Hamish Fulton, *En marchant*, organisée par le Centre régional d'art contemporain de Sète, du 30 octobre 2013 au 2 février 2014 : avoir permis au visiteur de comprendre, de faire l'expérience que les formes, les couleurs, la répartition des œuvres au mur étaient aussi *situées* que les marches qui en étaient l'origine et la ressource.

•

Le marcheur ne dit pas je. Cela signifie qu'il déploie toute une stratégie pour disparaître en tant que personne, pour effacer l'expression directe de sa subjectivité dans son œuvre, pour s'impersonnifier (« Je ne veux pas que mon travail soit à propos de moi », dit Fulton). Ainsi, il « n'y a aucune indication de ce qui se passe sur le plan de l'être humain, sur le plan corporel dans le travail¹⁷ ». Annuler toutes les preuves de la présence du corps dans la marche (sa

¹⁵ *Land and Environmental Art, op. cit.*, p. 242.

¹⁶ « Entretien avec Hamish Fulton », *View*, n° 2, vol. IV, printemps 1983, n. p.

¹⁷ « Entretien avec Thomas A. Clark », *op. cit.*, p. 21.

représentation, par exemple, comme on l'a déjà dit) sera donc un des premiers gestes qui conduira à la disparition physique du sujet mobile. Ainsi ne saura-t-on jamais rien de la somme d'efforts consentie par Hamish Fulton pour arpenter les paysages de la terre et gravir les sommets du monde. Ainsi ne saura-t-on jamais rien de son allure, de sa stature. Rien de tout cela n'est indiqué, n'est documenté et reproduit, comme si rien de tout cela n'avait lieu ou n'avait de prise sur le rendu du travail. Quant aux textes lisibles dans les œuvres, ils sont d'une stricte économie qui interdit tous les épanchements personnels et toutes les subjectivations – « Dans mes textes, je n'utilise jamais le mot "je" ou "moi" », constate Fulton¹⁸. Le marcheur écrit sans prendre la parole, il décrit au plus près et sans emphase ce qui a eu lieu, voilà tout. Et le résultat est à la fois un protocole strict et un compte rendu clinique, une description minimale, sèche, du mouvement. Cette *économie* est en parfaite symbiose avec l'état d'esprit dans lequel se trouve Fulton au moment même où il accomplit ses périples les plus longs et probablement les plus épuisants. « On part pour une longue marche, un long voyage dans une région intéressante, et on finit par perdre le sens de soi. Au contraire, si on se confine à une région plus étroite, on se trouve plus directement confronté à soi-même¹⁹. » Se déprendre de soi semble être ainsi l'horizon ultime auquel aboutit le marcheur au cours de ses marches au long cours, et cette déprise vécue est aussi présente dans le travail exposé. Elle implique un état psychique particulier dont fait l'expérience celui qui, en marchant, se laisse envahir par sa vie psychique, s'abandonne au pur et simple déroulement de cette dernière. « 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. Au cours des années, j'ai découvert que la meilleure chose à faire c'est de ne pas tenter activement d'arrêter toutes ces pensées. Je laisse mon esprit penser ce qu'il veut, et ça continue jusqu'à ce qu'il soit complètement épuisé. Il ne me vient jamais à l'idée que je vais arrêter toutes ces pensées parce qu'elles ne font que me distraire de ce qui est autour de moi²⁰ ». Tout se passe comme si Fulton était, lorsqu'il marche, le spectateur de l'activité de sa *psyché*, le témoin d'une accumulation de pensées, d'une manière de surplus psychique qu'il accueille passivement tout en le remarquant. Et tout se passe aussi comme s'il utilisait ses périples, et probablement ses périples les plus longs, pour faire de cette accumulation constatée une étape dans un processus global d'exténuation psychique (« Mais quand on marche au bord de la route, c'est une occasion de penser à tout ce à quoi on a envie de penser et désormais je laisse mon esprit vagabonder tant qu'il veut jusqu'à ce qu'il soit complètement épuisé », poursuit-il²¹), un moment pour faire, si cela se peut, le vide. Ainsi y a-t-il en amont de l'épuration plastique – l'œuvre de Hamish Fulton –, une épuration psychique qui fait de la marche – mais encore faudrait-il prendre le temps de préciser historiquement et théoriquement les choses, ce que nous ne pourrions pas faire ici – un véritable exercice spirituel dans lequel non seulement le marcheur ne dit jamais je, mais dans lequel, aussi, il parvient à un moment donné à ne plus être submergé par ses pensées, par sa vie psychique, à être probablement moins un sujet, au sens cartésien du terme, qu'un être vivant en mouvement dans le paysage, et qui s'abandonne à l'endroit²². La déprise de soi comme résultat de l'épuisement psychique surtout pendant les marches au long cours. Le point ultime de l'impersonnification serait-il alors atteint, *en marchant* ?

Thierry Davila

¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 24-25.

²⁰ *Ibid.*, p. 25.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*