

L'homme de lait

Michel Collet, *L'homme de lait*, Place les Escaules, Catalogne, 17 septembre 2011

Jean-Luc Lupieri

Numéro 112, automne 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67694ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lupieri, J.-L. (2012). Compte rendu de [L'homme de lait / Michel Collet, *L'homme de lait*, Place les Escaules, Catalogne, 17 septembre 2011]. *Inter*, (112), 91–93.

L'HOMME DE LAIT

► JEAN-LUC LUPIERI



Jean-Marc Mathieu-Lajoie. Alors que ceux-ci ont repeint les murs en noir et les planchers pour présenter leurs installations, le couple africain a collé un simple ruban au sol en guise de ligne rouge. Dans ce contexte où les artistes nous en mettent souvent plein la vue avec des propositions spectaculaires, celle de Ruth Lois Feukoua et Serge Olivier Fokoua relève d'une écologie de production d'images et de formes. ◀

Photo : Patrick Altman.

Nathalie Côté est critique d'art. Depuis dix ans, elle collabore à l'hebdomadaire *Voir* ainsi qu'au quotidien *Le Soleil* de Québec et publie de nombreux textes dans différentes revues d'art contemporain. En 1998, elle obtenait une maîtrise ès art en histoire de l'art à l'Université de Montréal.

« Vivre, c'est agir. » Cette formule de Bergson pourrait servir d'*incipit* à toutes les œuvres performatives dignes de ce nom, dans la mesure où chacune, en fonction de ses orientations et de sa dynamique propre, cherche à manifester par le geste – acte le plus ordinaire de l'existence – quelque chose d'essentiel, d'inhérent à la vie. En conséquence, toute performance épouse les présupposés de ce socle commun qui privilégie l'action à la production, le geste à la narration. S'il s'agit par exemple d'évoquer de quelque façon temporalité ou finitude, c'est par l'action elle-même que le performeur institue les éléments de la trame qu'il juge signifiante. À ce titre, la performance de Michel Collet¹ représente l'exemple type de ce que peut être une œuvre artistique qui fait de la temporalité sa substance originelle. Une œuvre concise, dense, percutante qui, de par sa fugacité même, nous rappelle – comme jadis s'évertuait à le faire Diogène – qu'une attitude, un mot, un geste, se révèlent bien plus efficaces qu'un long et laborieux discours trop souvent édifiant, voire lénifiant.

Toutefois, avant d'aborder le contenu intrinsèque de cette performance, nous voudrions en préambule mentionner un point concernant la spécificité des pratiques performatives au regard de celles théâtrales. Chacun sait qu'au théâtre, l'espace est agencé par l'instauration d'une séparation entre la salle dans laquelle se trouvent les spectateurs et la scène sur laquelle se déroule la représentation. Ce dispositif, dont la vertu est de distinguer l'espace fictif où le comédien joue de celui « réel » d'où le public regarde – quand bien même certains tentent d'en brouiller les frontières –, régit les principes de la narration. Au théâtre, on raconte toujours une histoire bien que la durée de la pièce puisse être éminemment variable. En revanche, dans l'art d'action : pas de narration, pas de scène, pas de spectacle – et d'un certain point de vue pas de spectateurs non plus² –, comme si quelque chose faisait simplement irruption dans la vie ; quelque chose qu'on ne distingue pas de prime abord de l'existence quotidienne. Dans l'opus de Michel Collet, la distinction entre l'artiste et le public est en premier lieu particulièrement nébuleuse : un homme, tout de noir vêtu, marche au milieu d'autres hommes sur la place d'un village, puis se dirige, alors que les regards se portent à présent sur lui, vers une voiture garée à l'entrée de la place. Sur le toit de celle-ci sont posées deux briques de lait Tetra Pak... C'est ainsi, subrepticement, que prend forme la performance. Les « participants » vont peu à peu porter leur attention sur cette action dont ils ne perçoivent pas d'emblée la signification. À quel moment une performance débute-t-elle ? À quel moment s'achève-t-elle ? S'il n'y a pas de lever de rideau, il n'y a pas toujours, systématiquement, d'an-

nonce présentant l'artiste ou l'œuvre exécutée. C'est dans cet entre-deux, dans cette enfourchure entre la vie ordinaire et l'œuvre artistique, que quelque chose chancelle sans tambour ni trompette. Le « on ne sait pas trop » ouvre secrètement la porte au possible, à l'inattendu, au déconcertant...

Une fois, donc, les briques de lait saisies, l'artiste qui les porte de part et d'autre à hauteur du visage, les bras joints au corps et pliés au niveau du coude, revient sur ses pas pour fendre la foule désormais attentive à ses moindres gestes. Nous découvrons alors que les briques sont en réalité percées et laissent échapper un mince filet de lait sur le sol, à mesure qu'il progresse, tel un abreuvoir mobile. Absorbé dans sa marche précise et régulière, Michel Collet émet par deux fois, alors qu'il sillonne à travers le public, un gémissement qui va *crescendo* et dont la tonalité entre en résonance avec le flux sonore de la place. C'est comme si son corps cherchait à ajuster, par le son de sa voix, son propre rythme à celui des autres corps présents, à accorder ses vibrations aux fréquences émises par le public. Cet éclat phonique au milieu du bourdonnement ambiant rappelle le drame babelien de l'imperméabilité des consciences séparées par la barrière de la langue. Contre l'incompréhension générée par la division de l'unité originelle du langage, le son fonctionne comme un écho aux vertus eucharistiques. Le *logos* (discours) s'étant décomposé en une kyrielle de dialectes plus ou moins hermétiques les uns aux autres, la *phonè* (voix) ranimerait, à l'instar de la musique, la flamme d'une communion originelle perturbée par la division des mots.

Le performeur bifurque par la suite vers un de ces palmiers qui ombragent la place et sous lequel se trouve un petit promontoire. Une fois installé sur celui-ci, Michel Collet se tourne vers le public et, devenu enfin immobile, presse de ses mains les briques de lait, toujours tenues dans la même position, laissant jaillir maintenant un jet plus conséquent, comme une fontaine qui déverserait en continu sa source jusqu'à la lie. L'image a de quoi surprendre et évoque confusément un ensemble d'impressions, d'associations d'idées attachées à la signification traditionnelle du lait et des fontaines. *L'homme de lait*, intitulé de l'œuvre, est cet homme converti en fontaine de lait qui, loin d'abreuver du précieux liquide les enfants pauvres de jadis, fait gicler jusqu'au sol, devant un public pour le moins étonné, le breuvage nourricier avant de balancer en arrière les briques définitivement taries. Déjà, le simple fait que l'artiste soit un homme – son apparence ne laisse là-dessus aucun doute – perturbe les représentations coutumières attachées à la fonction nutritive. C'est généralement à la femme, pourvue de glandes mammaires, qu'est dévolu un tel rôle, dans la mesure où elle seule détient

le pouvoir de lactation. L'association homme-lait semble donc inverser l'ordre naturel des fonctions respectives réparties entre mâle et femelle. Mais s'agit-il seulement de cela ? N'est-ce pas plutôt l'union mystique du masculin et du féminin : l'homme spontanément doté de ses attributs de mâle recevrait-il en complément deux prothèses galactogènes comme une variante métaphorique de l'androgynie originelle³ ? Dans une lecture psychanalytique, *L'homme de lait* offrirait l'image fantasmatique de la mère archaïque (celle précédictienne, toute-puissante et phallique) combinant en son propre corps les précieux attributs qui constituent les objets primitifs du désir : seins et pénis.

Si nous creusons la symbolique propre aux fontaines à lait, nous trouvons l'idée qui présidait à leur création, à savoir permettre la distribution de lait aux enfants nécessiteux. En prenant par exemple l'ancien hôpital de la Fraternità di Santa Maria à Chiusi, en Toscane, nous remarquons que deux inscriptions figuraient à l'origine sur la fontaine : « Pour un berceau plus sûr pour les

abandonnés » et « Les mamelles de la charité sont meilleures que le vin ». Cette dernière sentence n'est en réalité qu'une variation, dans le sens de la charité chrétienne, du célèbre « *quia meliora sunt ubera tua vino* (car tes mamelles sont meilleures que le vin) » du *Cantique des cantiques*. Sentence lourde de sens et d'exégèses, dont saint François de Sales fut un des plus illustres commentateurs. Pourquoi du lait ? Pourquoi devrait-il être préféré au vin ? En quoi est-il meilleur ? Tout d'abord, on peut noter, outre qu'il représente l'aliment naturel par excellence à la différence du vin éminemment culturel, que celui-ci semble toujours produit à satiété, de sorte que « [si vous] voyez une femme qui allaite un petit enfant, bien qu'il ait tété suffisamment, si de là à peu de temps il retourne à la mamelle il y trouvera toujours de quoi se rassasier de nouveau »⁴. De même, encore selon saint François de Sales, « [l]e raisin, une fois pressé, donne tout son suc [...] : mais les mamelles [...], plus on les presse, plus elles débordent »⁵. Fontaine et lait se rejoignent donc ici comme symboles d'éternité – notion généralement associée à ces termes –

puisque tous deux expriment l'idée d'un débit continu et surtout intarissable.

Ensuite, le lait, « qui est une viande cordiale toute d'amour »⁶, de par sa couleur évoque pureté et innocence, mais aussi affection et sentiment puisque, produit des mamelles, il se forme dans la proximité de la région du cœur : « Il faut savoir que par les mamelles sont représentées les affections, parce qu'elles avoisinent le cœur, et assise sur icelui, et que du cœur sortent les affections de douceur, de mansuétude et de charité vers les pauvres, les infirmes, et les petits enfants [...], qui sont vraiment pauvres, puisqu'ils n'ont rien et ne peuvent en aucune manière gagner leur vie, de sorte que si on ne leur donnoit la mamelle, ils mourroient incontinent »⁷.

Toutefois, les similitudes existant entre le lait et le vin, « [l]e vin [...] est le lait des raisins, et le lait est le vin des mamelles »⁸, ne doivent pas occulter la distance spirituelle qui les sépare : « Or, le lait que nos âmes sucent ès mamelles de la charité [...] vaut mieux incomparablement



> Michel Collet, *L'homme de lait*, 2011. Photo : Fonta Mutt.

que le vin que nous tirons des discours humains : car le lait prend son origine de l'amour céleste qui le prépare à ses enfants avant même qu'ils y aient pensé ; il a un goût aimable et suave ; son odeur surpasse tous les parfums ; il rend l'haleine fraîche et douce comme d'un enfant de lait ; il donne une joie sans insolence ; il enivre sans hébéter ; il ne lève pas le sens, mais il le relève⁹. » Pour résumer la prévalence symbolique du lait sur le vin, nous dirons qu'il est signe d'abondance et source de vie – voire d'immortalité, d'amour, de don, de sentiments généreux, de joie et d'ivresse sans hébétude.

Néanmoins, d'autres lectures demeurent possibles pour peu que nous prenions comme source allégorique des traditions moins religieuses. En mettant, par exemple, en exergue le geste qui, par la pression des mains, fait jaillir abondamment le lait des briques jusqu'à inonder les vêtements de l'artiste autant que le sol, nous pouvons donner une tout autre signification à cette puissante giclée blanche ! Mais est-ce si différent, au fond ? N'est-ce pas là, toujours et partout, cette même et unique pulsion de vie qui, par des moyens divergents, cherche à se manifester dans le monde par l'entremise des êtres qu'elle anime ? Qu'il évoque le suintement lacté du corps de la mère en guise d'offrande ou le geysir spasmodique d'une éjaculation, le lait demeure la source précieuse d'où jaillit la vie. Encore une fois, l'art contemporain de la performance installe son imaginaire au plus proche de la vie telle que nous l'éprouvons habituellement. L'apparente simplicité des gestes, au même titre que la parcimonie légendaire des moyens mis en œuvre, signe l'exigence revendiquée d'un réel enracinement dans la communauté des hommes à laquelle l'artiste apporte sa contribution, comme n'importe qui d'autre. Rien de pompeux dans l'appareillage, rien d'infatué dans l'expression, rien de sentencieux dans la signification ; seulement le souci réitéré de concevoir et d'accomplir des œuvres auxquelles tout homme est librement convié de participer.

Ceci étant dit, notre but n'est en aucune manière de faire entrer à tout prix, dans un cadre herméneutique trop étroit, l'œuvre de Michel Collet ; nous voulons seulement faire remarquer le potentiel polysémique et l'ampleur symbolique d'un geste performatif comme celui-ci. On ne peut guère contester le fait que le performeur ne raconte, à proprement parler, rien de particulier, rien qui soit immédiatement compréhensible et aisément identifiable par le discours. De surcroît, le geste qu'il accomplit se révèle pour le moins énigmatique aux yeux des participants. Cependant, quelque chose reste de ces moments partagés, comme des actions nous invitant, sans que nous sachions toujours pourquoi, à réfléchir sur nous-mêmes et sur le monde dans lequel nous baignons. *L'homme de lait* est, de ce point de vue, exemplaire de la richesse et de la puissance contenues dans l'art performatif qui peut, en l'espace de deux minutes à peine – ce fut la durée effective de l'œuvre –, ouvrir des portes tout bonnement insoupçonnées. Ici, l'usage du temps dans sa brièveté édifiante fait

écho au dicton populaire qui affirme que « les plaisanteries les plus courtes sont toujours les meilleures ». Il est nul besoin de faire traîner les choses, d'introduire des redondances et une prolixité qui ne seraient guère de mise. La force du geste relève justement de cette promptitude de l'exécution, comme un coup de poing inopiné qui mettrait KO une assistance qui se pensait justement à l'abri. Déstabilisé par la caractère foudroyant d'une telle performance, alors qu'il se croyait tranquillement en sécurité, le public est resté groggy, sonné, sans trop savoir comment il se devait, dans ces circonstances, de réagir. Tant mieux ! L'efficacité *ironique* résulte le plus souvent d'une situation initiale d'ignorance qui stimule l'appétit d'interrogation et de questionnement. Nous pouvons noter d'ailleurs que la fin de la performance fut, de ce point de vue, magistralement réussie, dans la mesure où les personnes présentes semblaient attendre autre chose... qui, finalement, ne vint pas ! « Être là où l'on ne nous attend pas » nous paraît, à tout point de vue, une bonne maxime, dès lors qu'il s'agit de performer.

Un mot encore : comme il arrive parfois lors de l'exécution de certaines performances, des phénomènes de *synchronicité*¹⁰ font tout à coup percer des significations inattendues car totalement imprévisibles et conséquemment imprévues. Ainsi, une fois l'action de Michel Collet achevée et le public plus ou moins éparpillé sur la place, un chat, sorti de nulle part, s'aventura vers le lieu qu'occupait auparavant l'artiste afin de venir laper les quelques flaques de lait qui gisaient encore au sol... La vie semblait donc reprendre son cours... cours momentanément interrompu par le processus de l'action artistique. Mais en réalité, n'était-ce pas l'œuvre qui se prolongeait autrement, sous une autre forme et dans une autre dimension ? Où est donc la frontière qui sépare l'art de la vie ?

Bref, pour achever ces quelques remarques concernant *L'homme de lait*, nous nous contenterons de faire ressortir le caractère emblématique de cette performance, notamment dans l'attention particulière portée à la temporalité, ainsi que l'usage cultivé par l'artiste de ce matériau. La force de cette œuvre réside, nous l'avons vu, dans la fulgurance de l'action qui utilise la durée afin d'en manifester toute la densité symbolique et l'étendue métaphorique. Hors d'un espace scénique – « La rue n'est pas une scène », se plaît à dire Michel Collet –, l'artiste s'évertue à tisser un réseau de liens invisibles qui composent autant nos songes et nos désirs que la réalité dans laquelle nous nous mouvons. En travaillant d'arrache-pied cette substance sous forme d'art action, les performeurs façonnent un monde subtil où les hommes peuvent découvrir le simple et le complexe qui attisent le feu de leur âme. Ainsi, perpétuellement sur la brèche, ils élargissent, comme le souhaitait en son temps Joseph Beuys, le concept d'art afin qu'il puisse précisément coïncider avec l'amplitude de l'existence humaine et l'intensité foisonnante de la vie. En vivant un *art vivant*, on vit vraiment *vivant* la vie. ◀

NOTES

- 1 *L'homme de lait*, performance de Michel Collet le 17 septembre 2011 sur la place Les Escaules, en Catalogne, dans le cadre du festival de performance *La Muga Caula*, organisé par Joan Casellas.
- 2 Au sens où celui qui participe ne peut être entièrement extérieur à l'action, comme nous l'avons développé en deuxième partie de l'article paru dans le numéro 106 de la revue *Inter, art actuel* consacrée aux rituels : « Actions rituelles et monstrosités thaumaturgiques dans l'art de la performance et la philosophie cynique de Diogène ».
- 3 Voir le mythe d'Aristophane dans *Le banquet* de Platon.
- 4 François de Sales (saint), « Dissertation sur ces paroles du *Cantique des cantiques* : *osculetur me osculo oris sui, quia meliora sunt ubera tua vino, fragrantia unguentis optimis*. Cant. 1 », *Œuvre complète*, Béthune, 1836, p. 709.
- 5 *Id.*, *Commentaire du Cantique des cantiques : sermon de profession pour la fête de l'annonciation*, t. I.
- 6 *Id.*, « Dissertation sur ces paroles du *Cantique des cantiques* », *op. cit.*, p. 665.
- 7 *Ibid.*, p. 709.
- 8 F. de Sales (saint) et Paul-François Bonvallet des Brosses (abbé), *Traité de l'amour de Dieu*, vol. 1, Chez Périsse Frères, 1823, p. 281.
- 9 F. de Sales, « Dissertation sur ces paroles du *Cantique des cantiques* », *op. cit.*, p. 576.
- 10 La rencontre de deux chaînes causales totalement indépendantes faisant tout à coup surgir un *sens*. Une sorte d'*eurêka*, sans qu'il soit nécessaire, pour autant, de poser un quelconque problème.

Jean-Luc Lupieri est né en 1964 à Toulouse. Professeur de philosophie, conférencier, il préside l'association Les Connivences ayant pour but la promotion et le développement de l'art d'action. À ce titre, il organise en tant que commissaire indépendant, en partenariat avec des structures artistiques ouvertes et décloisonnées, des événements favorisant l'expression de la diversité formelle des pratiques performatives contemporaines. Il rédige actuellement un ouvrage théorique sur l'art action en lien avec les fondements et les principes de la philosophie cynique de Diogène. Outre une réflexion sur cette filiation philosophique de l'art des performeurs, une large partie s'attache à montrer dans quelle mesure certains artistes actuels élaborent des formes de résistance en construisant d'autres voies esthétiques.