

Anita Molinero

« Quelque chose nous apparaissait qui allait beaucoup compliquer notre vie »

Lui poserais-je la question : « Ta maison brûle, qu'emportes-tu ? », qu'elle pourrait me renvoyer, comme le fit l'espiègle Cocteau, « le feu ». Mais plus probablement encore, répondrait-elle par un rire joyeux, elle n'emporterait rien voyons, elle s'emporterait peut-être, mais elle resterait au plus près, profitant de l'aubaine. Elle se saisirait de ses instruments pour soutenir le travail des flammes et imprimer des distorsions inattendues, qui donneraient de nouvelles formes à la demeure. Elle tournerait autour, oublierait tout, tournerait encore, et raconterait l'histoire – mais est-ce vraiment raconter que feraient ses mots de sorcière qui s'apparentent plutôt à un geste visionnaire convoquant la force d'une image de ce qui est en train de devenir ?¹. Flamboyante sculpture, dirait-elle encore, je n'avais jamais imaginé pareil acte manqué. (On saurait alors qui a bouté le feu). « Voilà, brûlé c'est brûlé, on ne peut plus revenir en arrière »² Sauf qu'il ne s'agit, ici encore, ni de ruines ni de rien. Mais d'autre chose ou, plus précisément, d'autres choses. Parce qu'elles ont gardé leur présence et parce qu'elles en ont acquis de nouvelles, nourries de puissances. Voilà ce que fait Anita, elle assure les présences³. Elle ne joue pas avec le feu, elle joue avec des forces⁴.

Mais je vais trop vite, je me laisse prendre aux pièges qu'elle nous tend. D'abord, mêler des histoires, des images, et des puissances visionnaires demande un peu plus de précision. À l'écouter raconter son travail, il est vrai, je l'imaginai magicienne sauvage, domptant des forces qu'elle-même aurait déchaînées. Mais aussitôt, me voilà retenue par un détail, quand elle dit, avec cette simplicité dont j'apprends à me défier : « entre la visualisation et les rapports de force, il y a la verbalisation »⁵. Car cette histoire ne pourrait se comprendre sans le rapport très particulier à la langue que cultive Anita. Un étrange rapport qui fait non seulement des mots de la langue des choses, mais des choses qui sont elles-mêmes à démembrer, à démonter et à refaire, à refaçonner – elle dit même, à propos de la découpe qu'elle impose à certains mots comme celui de S-CUL-P-TU-RE, qu'il s'agit de « trancher dans le lard »⁶. Anita réinvente avec cette langue-chose l'usage de la figure de style la plus matérialiste et la plus ludique qui soit : le métaglasme⁷.

La langue s'inscrit donc avec son travail dans l'ordre du jeu, d'un jeu aux multiples régimes. Jeu sur une langue-chose, d'abord, qu'il s'agit de triturer, d'« espiègler », de prendre au dépourvu et sérieusement pas au sérieux – « peptinence », « cocoerrance »,

¹ Voir à cet égard l'interview réalisée par Alessandro Mercuri et Haijun Park, repris dans le texte d'Alessandro Mercuri, 2011, « Toxic dream » in *Parislike*, (http://www.parislike.com/FR/happenings/page.php?id=40&link=Anita_Molinero).

² Voir l'entretien réalisé par Stef Bloch « Portrait of an Artist » pour le Consortium de Dijon : <https://vimeo.com/100787629>

³ « Ce qui m'intéresse c'est (...) de trouver l'équilibre entre la sculpture et la présence première » Anita Molinero, citée par Alain Berland, « La société du risque » in *Des ongles noirs sous le vernis*, Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix, 133, p. 48.

⁴ Voir à cet égard le très beau texte d'Elisabeth Lebovici qui inscrit Anita Molinero dans une lignée de femmes allant d'Hélène Bertaux à Sarah Bernhardt et Renée Sintenis qui, « toutes, s'interrogeaient précisément sur la force » in *Les lions de casse et autres vues* d'Anita Molinero, <http://le-beau-vice.blogspot.fr/2009/09/les-lions-de-casse-et-autres-vues.html>

⁵ Pour ce passage je me suis référée à l'interview réalisée par Alessandro Mercuri et Haijun Park, *op. cit.*

⁶ Anita Molinero, « Comment le nom commun "sculpture" devient un nom plus sale que propre » (en réponse à un extrait de texte de Xavier Douroux, 2004, p. 36) in *Catalogue Anita Molinero* édité par la FRAC Limoges, le Grand Café, Saint-Nazaire, le SPOT, Le Havre et le Parvis, Ibos. Elle y rappelle que son nom signifie Meunier en espagnol, et qu'elle est bien de fait, et depuis l'enfance, un « moulin à paroles ».

⁷ Le métaglasme est cette figure de style qui consiste à ne modifier, dans un mot, qu'un ou deux éléments (par addition, fusion, soustraction, etc.) pour lui donner un nouveau sens, tout en gardant, du fait de la légèreté de l'écart, celui d'origine. Sculpture donne ainsi, pour Molinero, de multiples variations métaglasmiques : S-Cul (P)ture, S-culture, ...

« chuuut, écouuute la croûûte », ou encore « extrusoït » qui mêle le fait d'extruder et le coït prononcé par quelqu'un qui a un cheveu sur la langue – sans oublier « FF », Forme fiction, dérivé de science-fiction avec, cette fois, un poil de la chienne Louloute sur la langue⁸.

Car le remède à la perte de l'innocence de la langue⁹, c'est soit le silence (et elle en use, notamment en refusant souvent de nommer, elle est le Bartleby de la dénomination), soit la réactivation d'un rapport d'enfant à cette langue et à ces mots. Un rapport d'enfant à la langue, certes, mais pour lequel elle convoque rien moins que Wittgenstein, dont elle a appris que la pensée se forme dans le langage et pas en dehors¹⁰. Qu'est ce que penser, alors, quand on a un cheveu sur la langue ? Ou une langue bien pendue ? Ou une langue bègue ? Ou une langue dans laquelle on se prend les pieds ? Ou quand on est un moulin à paroles ? Qu'est ce que penser quand les mots sont des choses ?

Si Anita peut vivre la langue comme une chose, une chose qui peut fabriquer de la pensée, les choses elles-mêmes deviennent, pour elle, en même temps sujets de langue et sensibles à sa puissance *incantatoire*. C'est ainsi que je crois devoir comprendre ce qu'elle propose quand elle affirme qu'« entre la visualisation et les rapports de force, il y a la verbalisation » et qu'elle choisit, avec précision, « verbalisation » et non « énonciation »¹¹.

Je parle à son propos d'incantation, au sens où, l'étymologie le rappelle, l'acte incantatoire est d'abord *invitation* ou, plus précisément ici, *invitation à être ou à advenir dans un rapport de forces*. Et c'est là que se joue le second rapport de la langue d'Anita à l'enfance, lorsque parler se décline en « comme si », en « on disait que », comme le font les enfants pour amorcer le jeu fabulatoire – ce que Jean-Marie Schaeffer nommait l'art de la feintise ludique¹². C'est ce rapport particulier qui me faisait hésiter et revenir, au début de ce texte, sur le terme « raconter » pour désigner ses mots de sorcière dans leur puissance visionnaire. Car Anita ne raconte pas d'histoires, elle les voit émerger dans les formes et elle soutient leur effort. Si elle visualise bien un objet au début de son travail, elle dit aussitôt tout oublier, tourner autour, et commencer alors à *verbaliser* : « Si je ne me dis pas que des gaz passent par ces tuyaux et les distordent comme des intestins et sortent de manière vulgaire et même puante au bout de ces orifices, de ces canules, je n'ai pas envie de travailler avec. Si je ne me dis pas que ces phares ont l'air de regards exorbités et lumineux dans la nuit, je n'ai pas envie de travailler avec... »¹³. Cette possibilité de la langue d'être faite et défaire, joue dès lors, dans sa capacité de défaire et de faire, comme une puissance visionnaire fabricante : elle assure non seulement le désir de faire, mais guide ce qui doit advenir à l'existence. Le « par où ça passe » qui est la question lancinante qu'Anita adresse à la sculpture, reçoit un embryon de réponse : par les narrations d'un matériau vitalisé, qui, parce qu'il est investi d'histoires, devient lui-même producteur de narrations.

⁸ Cette nouvelle version de FF est issue d'une bande dessinée de Winshluss mettant en scène Anita et Louloute à l'occasion de l'installation « Bouche-moi ce trou », au Palais de Tokyo (février-septembre 2018). La « forme fiction » quant à elle désigne les formes mutantes « qui n'offrent pas plus de résolution narrative qu'elles n'illustrent de commentaires sociaux ou politiques sur la surconsommation ou l'énergie » (<http://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/anita-molinerio>)

⁹ « J'ai perdu mon innocence dans mon usage du langage quand j'ai découvert la différence entre *sur, de, dans, à propos*. N'oublions pas, ce qui est déterminant, ce sont les déterminants ». Entretien avec Sophie Legrandjacques en juin 2004, reproduit dans le catalogue cité, p. 74.

¹⁰ Entretien Sophie Legrandjacques en juin 2004, *op.cit.*, p. 74.

¹¹ Comme le lui propose dans ce même entretien Sophie Legrandjacques, p. 74.

¹² Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

¹³ Interview réalisée par Alessandro Mercuri et Haijun Park, repris dans le texte d'Alessandro Mercuri, *op. cit.*

Je parle de rapport de la langue à l'enfance tout en sachant que, justement, rien n'est moins enfantin que ce rapport – ce que pourrait traduire et nous garder des analogies trop rapides le fait d'acter qu'une fois le geste assumé, on ne peut plus revenir en arrière.

Comme je me méfierais tout autant, sinon plus, de cette qualification d' « art viril » qu'ont proposée nombre de critiques¹⁴. Il est vrai que l'on peut comprendre qu'une certaine fascination soit suscitée par ces opérations qui trouent, extrudent, attaquent, éviscèrent, disloquent, lacèrent, bref, par ce qui, parce que le matériau se désorganise en formes organiques, s'apparenterait aisément à des outrages. Anita me fait penser à ces oiseaux territoriaux terriblement bagarreurs dont les observateurs furent un temps médusés par la pugnacité des conflits, avant de finir par comprendre que tout ce tapage et ces effervescences spectaculaires n'avaient finalement réussi à réellement impressionner qu'eux-mêmes. On peut donc comprendre cette fascination : interroger la résistance des matériaux, comme on a pu qualifier son travail¹⁵, relève de l'épreuve de force. Et c'est cela, je crois, que fait Anita : elle expérimente « la sculpture de l'effet » – le terme effet renvoyant justement à la dimension spectaculaire des effets spéciaux cinématographiques tels qu'ils furent réinventés, par exemple, pour le film *Terminator 2*¹⁶. C'est ce qui me conduit d'ailleurs à proposer l'hypothèse(???) d'une « éthologie des matériaux » – sachant, à la suite de Deleuze, que l'éthologie n'est pas tant science des comportements que science *pratique* des usages des êtres et des choses, des épreuves qu'ils sont capables de subir et des puissances qui sont les leurs¹⁷. Ce sont bien les questions qu'Anita adresse à ses matériaux : de quelles formes êtes-vous capables ? Comment vous réagissez-vous à la(???)désorganisation que je vous propose ? Quelle sera la vitalité de votre réponse et des configurations nouvelles ?¹⁸

Ce qu'on décrit comme des gestes d'attaque et de destruction, en fait, s'avère être, dans la perspective de cette éthologie, des gestes d'*impression*. Elle impressionne ses matériaux. Et elle se laisse impressionner – ou plutôt, mais ceci devra devenir plus clair, elle partage avec eux ses impressions. Anita a donc rompu avec le régime de l'expression pour celui de l'impression – c'est ce qui laisse parfois la critique si déroutée, voire démunie. D'abord, elle affirme qu'elle ne croit ni à la forme¹⁹, ni à son contraire – qui serait la culture du message –, ensuite qu'elle s'est protégée de l'art du commentaire en utilisant très peu d'idées et, enfin, qu'elle essaye de faire de l'art qui sorte de l'entre-soi tout en refusant de faire quelque chose qui devienne un « procès du monde »²⁰. En d'autres termes, « je suis persuadée que l'art doit contenir du politique, mais pas s'en servir ».

Mais que fait-elle alors de ce monde ?

« Je ne fais pas partie de ces artistes qui sont dans la dénonciation. Étrangement pourtant, je pense être une artiste concernée, très concernée par l'époque

¹⁴ Et comme le relève Sophie Payen dans « Quelles places les femmes occupent-elles dans l'art ? » in <https://artconseils.wordpress.com/2017/07/21/quelle-place-les-femmes-occupent-elles-dans-l-art/>

¹⁵ Ce sont les termes d'Olivier Grasser dans le dossier de presse réalisé pour l'exposition *Ultime caillou* au FRAC Alsace (Voir le site de la FRAC, dossier de presse).

¹⁶ Selon ses propres termes, entretien avec l'auteure, Liège, le 4 février 2018.

¹⁷ Deleuze, Gilles, Cours sur Spinoza du 09/12/1980 ; http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=137.

¹⁸ C'est ce qu'avait subtilement évoqué Xavier Douroux dans sa présentation sur le site du Consortium, en 2014, arguant du fait que l'œuvre est un « cataclysme » lié aux moments de sa production : « Les objets, matières ou matériaux dont elle use, échappent au principe de l'identité de la cause et de l'effet. (...) La vie n'est pas explicable par un jeu de forces mécaniques, pas plus qu'elle n'est animée par un effort de conservation, elle cherche au contraire l'extension, voire l'explosion, parfois à ses propres dépens ».

¹⁹ « Comme artiste, on peut dire que je suis une expressionniste contrariée ou, autrement, une formaliste débauchée ». *Portrait of an artist*, Stef Bloch, *op. cit.*

²⁰ « Anita Molinero, un manifeste privé ». Entretien avec Alain Berland et Valérie da Costa, in *Particules*, 2, déc. 2008/jan. 2009.

contemporaine et je pense que certains enjeux me sont très proches. Mais je crois qu'à un moment donné quand on a réalisé qu'on était tous dans l'immersion, on ne va pas commencer à se mettre à distance morale, en disant la consommation c'est... Ce n'est pas possible pour un artiste, on est trop dedans, on produit trop d'objets nous-mêmes pour reproduire cet itinéraire de la dénonciation. Je connais le monde dans lequel je vis. Je travaille avec les conditions de ce monde-là, je ne travaille pas contre, je métaphorise notre période. »²¹ C'est cette métaphorisation, à rebours d'un travail qui se ferait sur matière à expression(???), que j'appelle *impression*. Cette dimension n'apparaît aussi clairement que lorsqu'elle revisite ce moment de l'histoire de l'art que sont les années d'après la Première Guerre, quand apparaissent les collages et les assemblages. « Hannah Höch, pourquoi ? Bien sûr, on se dit consciemment qu'on passe par des matériaux cheap, on découpe, on colle. Certes. Mais aussi la guerre nous a tous laissés disloqués ; les gens sont déformés, tués, massacrés, les institutions sautent, et donc, c'est disloqué. Qu'est-ce qu'on fait ? On essaye de recoller les morceaux. Mais je crois que littéralement, souvent, il y a des moyens de faire, conscients ou pas, par capillarité qui apparaissent à la conscience parce qu'on croise de grandes tragédies collectives »²².

Cette capillarité, ces *impressions* (au pluriel, dans la mesure où l'artiste est *impressionnée*, le matériau devenant œuvre également, comme pourront l'être ceux qui accueilleront cette œuvre), deviendront progressivement visibles chez Anita Molinero à la suite de Tchernobyl. Elle se rend compte, dans les deux ou trois ans qui suivent la catastrophe, que son travail a basculé, et que « quelque chose nous apparaissait et qui allait beaucoup compliquer notre vie. Tchernobyl a renforcé le fait qu'il n'y avait pas de frontières. Le fait que celui qui est contaminé peut garder son apparence, et c'est le corps à l'intérieur qui va peut-être se défaire et que, d'un nuage magnifique jusque-là, vient le mal. Peut-être y a-t-il une violence et une cruauté dans l'acte artistique, mais peut-être faut-il qu'il y en ait pour qu'on se saisisse à ce point des tragédies collectives pour en faire notre travail et notre vie. »²³ Avec Tchernobyl (mais ce sera également la même conscience avec les actes terroristes de septembre 2001), il faudra vivre avec l'idée que le danger pouvait ne pas être vu, « qu'une forme nouvelle apparaissait, toxique, (...). Enfin un insaisissable qui pour une fois n'était pas mystique. Il y avait de l'invisible qui nous arrivait et qui était complètement bouleversant, qui bouleversait pour moi en tout cas toutes les données artistiques. Il allait falloir se coltiner ça. Je ne savais pas comment. »

Ce qu'Anita Molinero nous fait remarquablement sentir, c'est que le geste de la dénonciation implique irrévocablement une mise à distance – et implicitement, une forme d'exemption pour l'artiste – et que sa réponse à ce qui nous arrive, c'est de se laisser bouleverser et, parce qu'elle est artiste, de mettre ce bouleversement au travail²⁴. Sans, *a priori*, savoir comment. Devenir matière à impressions, faire de ses matériaux des matières à impression.

Ce qui veut dire encore, non pas témoigner (ce qui serait une autre mise à distance, une autre façon de se produire étranger à ce qui se passe), mais tout simplement, *accueillir*.

²¹ Citée par Alessandro Mercuri, *op. cit.* Ce refus du geste de mise à distance (geste que le philosophe anglais Martin Savransky appelle *Ethics of estrangement*) me semble en même temps très proche de ce qu'Isabelle Stengers appelle humour (par opposition à l'ironie) et qui consiste à se reconnaître soi-même comme un produit de l'histoire dont on cherche à suivre la construction (Savransky, M. *The Adventure of Relevance*, palgrave macmillan, 2016 ; Stengers I, *L'invention des sciences modernes*, La découverte, 1993).

²² Interview réalisée par Alessandro Mercuri et Haijun Park, *op. cit.*

²³ *Ibid.*

²⁴ Par ailleurs, à l'occasion de l'exposition *Ultime caillou* au FRAC Alsace, Olivier Grasser écrit qu'elle revendique un travail « sans enjeu de représentation ni d'illustration des préoccupations sociales et politiques actuelles. Elle n'a de commun avec le monde que sa turbulence ». C'est moi qui souligne. (Voir le site de la FRAC, dossier de presse).

C'est à ce point de mon parcours que m'apparaît le plus clairement la dimension résolument *non virile* de son travail (même si on peut lui concéder que la confrontation à la matière y est directe et violente ; mais regardez les lavandières battre le linge, et parlez-moi encore de virilité).

J'écouterais plutôt Anita rappeler que ses objets sont ordinaires (sans pour autant qu'ils témoignent, ajoute-t-elle) mais, surtout, je serais attentive au fait qu'elle affirme qu'ils « contiennent ou accueillent »²⁵. Je l'écouterais encore dire d'elle-même qu'elle est « une artiste du sillon, je creuse ce que je fais »²⁶. Et encore ailleurs, déclarer que ses objets sont très simples, et qu'elle les utilise pour *loger* ce qui fait sculpture.

« J'ai besoin, dit-elle enfin, de sculptures qui renvoient au sens, au *contenu* ». Il nous faut entendre ceci au sens le plus littéral. Le sens, c'est également le contenu, en tant qu'il est *contenu*.

En revisitant les images et en les nommant par les formes qu'elles évoquent, je me suis étonnée de la liste ainsi dressée : vêtements, films protecteurs, poubelles, conteneurs, citerne à eaux usées²⁷, abris de tramway, résille qui fait filet de pêche, filet de pêche, manteaux de fourrure, bouteilles de plastique, sacs poubelles, boîtes, cuvettes, porte-savons, emballages alimentaires, alvéoles faites de bouchons de plastique, ...

Certes, je l'ai évoqué, on peut comprendre que l'originalité et l'importance du geste de création, pleinement partie prenante de l'œuvre, ont en quelque sorte polarisé l'attention sur les thèmes (virils) tels que ceux de l'éventration, du démembrement, de la déconstruction, de l'éviscération, ... Mais me vient le sentiment insistant qu'il nous faudrait prêter une attention plus sérieuse à ce que ces plis, ces fentes, ces déformations, ces cavités, ces orifices, ces maillages, sont et, surtout, font. Brice Matthieussent évoquait le fait qu'Anita travaille avec les moyens du bord²⁸. Le thème du bord, justement, était également évoqué par Xavier Douroux lorsqu'il écrivait que les matériaux d'Anita sont ceux « qu'on continue à nommer avec les mots du bord »²⁹, au sens littéral de ce qui peut servir à se protéger, abriter, isoler, couvrir, se poser, se reposer, s'habiller — et Xavier Douroux insiste, les matériaux sont ligaturés, entravés, emmaillotés.

Voilà à présent ce que m'évoquent les images de ces œuvres, le fil qui les traverse, rouge comme une rigueur, blanc comme un acte manqué, liant, soudant, tissant : une bonne part de ces choses sont des contenants, des protecteurs, soit qu'ils aient autrefois protégé nos marchandises ou nos déchets, soit qu'ils l'assument encore explicitement dans l'œuvre — mais dans la mesure où tous les objets gardent quelque chose de leur origine et de leur usage, les premiers retrouvent systématiquement leur fonction dans leur participation à l'œuvre.

Me voilà, à mon tour, impressionnée. Car me revient en mémoire cette insurrection magique contre les grandes histoires viriles, cet antidote au poison épique de l'homme chasseur (ou conquérant) fabricant d'armes que fut la nouvelle d'Ursula K. Le Guin, *The Carrier Bag Theory of Fiction*³⁰, que l'on peut traduire par *La théorie de la fiction-panier*. Dans cet essai, Ursula K. Le Guin rappelle que Virginia Woolf avait composé un glossaire, par lequel elle réinventait l'anglais selon un nouveau plan. À l'entrée

²⁵ Entretien avec Sophie Legrandjacques, p. 77.

²⁶ « Anita Molinero, un manifeste privé », *op. cit.*

²⁷ Projet proposé pour une exposition sur les plages d'Ostende, mais qui a été refusé.

²⁸ « Sans titre. À propos de la sculpture d'Anita Molinero ». Catalogue du FRAC Limoges, Grand Café Saint Nazaire, Spot, Le Havre et Le Parvis, Ibos, *op. cit.*, p. 24.

²⁹ « Sans désignation fixe ou la délocalisation de la sculpture formelle », in *Ibid*, p. 30.

³⁰ Nouvelle édition du livre *Dancing at the Edge of the World*, 1989.

« Héroïsme », Woolf indiqua qu'il s'agissait de botulisme. Le botulisme étant, selon ce glossaire, le fait d'être une bouteille. Le héros, comme bouteille, commente Le Guin, voilà une évaluation bien rigoureuse. Elle propose donc que la bouteille soit à présent le héros. Pas la bouteille de vin ou de gin, mais la bouteille au sens le plus général, comme ce qui peut contenir autre chose. Et si on continue l'histoire avec elle et comme elle le propose, on se rend compte que ce qui fut vraiment nécessaire, vraiment vital, à ce qu'on appelle l'aube de l'humanité (je veux dire quand les hommes pensaient être des héros en courant après des mammoths), ce sont ces choses précieuses et fragiles qui permettent de garder, de transporter, de protéger, d'apporter quelque chose à quelqu'un : « une feuille, une gourde, un filet, une écharpe, un pot, une boîte, un conteneur. Un contenant. Un récipient ». Ainsi, dit Le Guin, le premier dispositif culturel a probablement été un récipient. C'est la théorie de la besace humaine. Mais ce qu'on nous raconte généralement, c'est que les grandes inventions sont celles qui ont tué les mammoths, et puis les autres animaux, et puis les humains, des grandes inventions qui aboutissent à Nagasaki, et sans aucun doute aux tours de septembre 2001 et à Tchernobyl.

Mais il ne s'agit pas ici de dénoncer, juste de trouver d'autres narrations, d'autres manières de nous laisser *impressionner*. De donner raison à l'intuition de Xavier et à ce souvenir de lecture qui insiste dans ma mémoire et me renvoie au texte de Le Guin. Partager des impressions. Sans innocence. Car bien sûr, les contenants d'Anita sont tout sauf innocents, et dire qu'ils sont faits de bric et de broc ne revient pas à oublier d'où vient le bric et ce qu'a pu abîmer le broc.

Je peux encore dire, pour ne pas achever cette histoire, que je ne sais pas ce que peuvent contenir les contenants que sont les œuvres d'Anita, si ce n'est d'autres œuvres, comme le feraient des poupées russes un peu baroques faites de plastique et de poubelles et de bouchons et de cartons et de vieux vêtements, béantes comme des invitations, ouvertes comme des accueils. Peut-être encore pourra-t-on y abriter des histoires qui ne finissent pas toujours bien mais qui ont l'humour pour elles, ou des imaginaires sans innocence mais qui rayonnent de mille couleurs.

Vinciane Despret

Département de Philosophie
Université de Liège