

CRÉATION

DANIEL SIBONY

CRÉATION

*Essai sur l'art
contemporain*

ÉDITIONS DU SEUIL

25, bd Romain-Rolland, Paris XIV^e

CE LIVRE EST PUBLIÉ
DANS LA COLLECTION « LA COULEUR DES IDÉES »

ISBN : 978-2-02-136868-0

© DANIEL SIBONY, OCTOBRE 2005
© ÉDITIONS DU SEUIL, OCTOBRE 2005, POUR LA LANGUE FRANÇAISE

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com

Introduction

Imaginons la foule immense des artistes, la nébuleuse de ceux qui créent : il s'en dégage un bruit chaotique, un brouhaha d'affairement éclaté, atomisé, « dans tous les sens ». Pourtant, chacun de ces artistes sait ce qu'il veut – qui est sans doute essentiel : il questionne l'art et le pratique d'une façon bien à lui, à la manière dont chaque homme est le seul à pouvoir vivre sa propre vie. Dans ce brouhaha, chacun énonce d'une voix têtue *sa* question, *son* désir, qu'il est seul à formuler en *ces* termes. Lorsqu'on s'approche et qu'on tend bien l'« oreille » – le corps, le regard... –, on perçoit les contours de ce que fait l'artiste (sur lequel on se « penche ») ; mais dès qu'on se relève, le brouhaha l'emporte ; car s'y ajoute celui des critiques, marchands, collectionneurs, ou ce qu'on appelle « le monde de l'art ». Et cela empêche de percevoir *la* question de chacun, la prière implicite qu'il adresse au destin pour demander qu'une *lumière autre* l'éclaire, dans les deux sens : du dedans, pour que l'œuvre soit marquée par cette lumière, et du dehors, pour que l'œuvre soit remarquée.

Tous ces artistes sont uniques ; pourtant, tous semblent avoir le même enjeu : produire le point de rencontre entre ce qu'ils aiment et ce qu'un public peut aimer ; *rencontre de deux narcissismes*, celui de l'artiste et celui de qui regarde ; le point où ces deux amours-de-soi peuvent se mêler, se toucher.

Ce mélange de narcissismes qui se nourrissent l'un de

l'autre semble typique de l'art « contemporain ». Terme paradoxal : peut-on dire entre quels âges une personne est de « son » époque ? Et une œuvre : est-elle de notre génération, ou de celle de nos enfants ? ou de nos parents, s'ils sont vivants ? Pourtant, il y a une cassure entre deux générations, sauf pour ceux qui n'ont pas d'âge.

« Contemporain » est de ces mots que leur usage a imposés alors qu'ils sont inadéquats, comme s'il tirait profit du fait que « ce n'est pas ça » pour imposer l'indicible.

Chaque époque travaille *sa* création, mais notre époque plus que toute autre : elle cherche dans son art à fréquenter la « création », à revivre la mise au monde, le « commencement » ; à rejouer l'origine – ce temps avant lequel ça n'était pas et après lequel c'est déjà là. Simple indice : beaucoup d'œuvres contemporaines sont comme des débuts incertains, des commencements balbutiants, leur maladresse voulue veut marquer l'émergence de l'origine, l'originalité première. Cela suppose beaucoup de savoir sophistiqué qu'il faut paraître oublier, dépasser. De fait, *notre art se consacre à la jouissance du commencement*. Mais s'y mêle la « jouissance » plus complexe de la fin, aussi prégnante que le mystère des origines, dont on s'approche toujours plus.

L'art actuel est une forme singulière de l'aventure humaine. Quand on plonge dans cet essaim bourdonnant, on y perçoit des vagues sonores, difficiles à identifier, des *fréquences*, des *courants*, des *groupes*, des *tendances*... Mais la nébuleuse est telle que si on demande à trois personnes averties, éclairées, de nommer dix artistes qui comptent pour elles, on peut avoir trois listes sans point commun. Pourtant, la parole et l'écrit font leur office : les œuvres sont enrobées par des discours, ça les encadre, les connecte ; il faut de la continuité pour qu'éclatent les « ruptures ».

Cette foule immense d'œuvres d'art signale-t-elle un

désir de dire quelque chose ? « *Je n'ai aucune idée de ce que cherche à dire un artiste* », dit Bacon. Elle proclame un désir de crier, de faire exister des *réalités* uniques, reprenant ce qui fut pour l'artiste un événement de l'existence qui s'est produit dans sa chair et sa mémoire. L'artiste « répond » à l'événement, il fait de l'œuvre un lieu d'accueil où se consume le bloc de temps que cet événement rend disponible. Il veut aussi s'inscrire dans le social, dans tel courant artistique, dans telle histoire ; cela peut prendre beaucoup de place dans son travail, mais ce n'est pas l'essentiel.

Ce sont ces *réalités* singulières que nous voulons éclairer, comme effets de l'acte créatif qui répercutent une plus grande « création », celle du monde, qu'on attribue au « divin », c'est-à-dire aux limites de l'humain. Éclairer l'acte créatif jettera quelque lumière sur *ce qui se passe dans l'œuvre d'art*, dans le fait que l'un crée et que d'autres regardent ou achètent. Quelle fonction cela a-t-il dans notre vie, et en quoi cela reprend-il d'une façon neuve les visées que l'acte créatif a eues de tout temps ?

Les œuvres d'art nous donnent, outre l'émotion, une sorte de *ré-assurance* : voilà des tentatives pour ouvrir de nouvelles fenêtres, sur d'autres réalités, d'autres possibles ; on ne mourra pas enfermé dans ce-qui-est ; certains ont fait des trouées dans le « mur », même si elles « donnent » sur l'illusion ; ils ont creusé dans le vide, mais avec leur chair, et ont produit quelques appels. C'est rassurant. On y reconnaît ce qui est présent, ponctuel, et ce qui a traversé le temps : l'artiste des grottes aussi voulait « ouvrir » un lieu de vie, pour voir (et faire voir) son rapport à l'être, au divin, qui pour lui passait par l'animal. Il y a toujours eu un désir de glorifier la vie, que ce soit dans une course folle ou dans une marche têtue pour trouver une issue. Mais ce qui nous importe, ce sont les issues nouvelles, qui font la différence, qui créent des passages où l'être se singularise.

Cette question de l'art, j'y suis venu poussé de toute nécessité par mes livres antérieurs : sur la technique, le corps, l'être et le divin, le théâtre et la danse, la création des savoirs et celle des symptômes, le travail sur l'espace et les formes du Temps¹; sur l'entre-deux, le narcissisme, la violence... L'art est l'aspect positif de la violence, c'est là qu'il puise ses forces, mais là où la violence entrechoque deux narcissismes, l'art les fait se rencontrer ; là où ils veulent se détruire, l'art leur offre une œuvre, un lieu où ils peuvent se rejoindre. Je n'aurais pas parlé de l'art si je n'avais vu que j'en parlais à mon insu, sans cesse, surtout de l'art contemporain. Certes, dès l'âge de 15 ans, fraîchement débarqué du Maroc, j'ai « fait » toute l'Italie en stop et j'y ai vu fresques et tableaux, basiliques et musées, tout en lisant Malraux. (Mon surmoi d'immigré exigea que je termine *Les Voix du silence* avant d'attaquer *Le Capital* de Marx...)

Mais ce n'est pas cela qui me fait parler de l'art, ni ma « culture artistique » ou mes visites aux galeries et aux musées ; « c'est venu » d'ailleurs : du constat soudain que la « matière » où je cherche recoupe toujours celle où l'art actuel, par d'autres moyens, cherche des passages – que j'appelle « événements d'être », souvent introuvables mais dont la quête laisse des traces toujours vives. Ces recouplements entre mon trajet et celui des artistes sont pour moi ponctués par la clinique : le symptôme est une œuvre d'art intime, et l'œuvre d'art un symptôme qui ose tenter une autre vie, en se donnant des moyens de s'en sortir.

En tout cas, cette rencontre de l'intérieur avec l'art m'aide à voir comme évidentes certaines choses qui « font

1. Voir entre autres : *Le Corps et sa danse* (Seuil, 1995, « Points Essais », 2005), *Le Jeu et la Passe* (Seuil, 1997), *Nom de Dieu* (Seuil, 2002), et aussi « Temps » (dans *L'Autre incastrable*, Seuil, 1978).

problème». Par exemple, la «nécessité» de l'art, sa poussée inéluctable, n'a pas à être justifiée ; elle est chaque fois fondée par l'œuvre, qui nous touche par ce seul biais : sa nécessité «absolue», vécue et inscrite par l'artiste, si elle révèle en nous un certain rapport à l'être, une ouverture inéluctable. L'artiste vit son travail comme nécessaire, vital ; mais pour les autres, aller voir ces œuvres peut répondre à un besoin : besoin de voir ce que d'autres ont fait (lorsqu'ils ont les moyens et qu'ils créent librement) ; besoin de se l'approprier (la prédation est permise et même recommandée). Ils peuvent s'exalter «que ce soit tellement ça» et que l'artiste ait su trouver «à ce point» ce qu'ils ont toujours «ressenti sans pouvoir l'exprimer». Et quand on reconnaît que l'artiste a réussi – à toucher exactement ce qui en nous attendait de l'être –, c'est soi-même qu'on reconnaît.

Quant à l'idée que le besoin d'art est un besoin d'élévation, elle n'est pas simple : on peut éprouver l'émotion artistique et cautionner une dictature meurtrière ; beaucoup de nazis ou de leurs collaborateurs étaient de grands amateurs d'art. Et que penser de ceux qui sont capables de rencontrer des œuvres et qui dans la vie ne peuvent «rencontrer» personne ?

Mais voilà, il y a un *besoin de création*, un besoin de recréer le monde. Et quand on ne le peut pas, on a besoin d'avoir des nouvelles de la création...

Le besoin de créer n'est pas typique des artistes : on le trouve chez des chercheurs, des techniciens, des hommes d'affaires. L'artiste n'est pas le seul qui «riposte à la mort». Ce qui le spécifie, c'est sa façon de s'y prendre en étant lui-même un matériau de l'œuvre, et d'y impliquer les autres ; sa façon de *vivre* l'approche de certaines limites. Et de la vivre en beauté ; car l'art n'a pas renoncé à la «beauté», mais il la cherche dans sa genèse, il la remet au travail, il en promeut une autre idée. Celle-ci, justement, croise la mienne venue d'ailleurs : la beauté somatise l'amour, et tout dépend

de cet amour ; il va de l'amour de soi total (qui hait tout autre) à l'amour de l'être qui appelle l'autre.

Dans ce vaste éventail, l'œuvre active des transferts, des passages de limites, des entre-deux : entre raison et folie, fantasme et réalité, dialogue et solitude, pérenne et précaire, construit et détruit ; entre l'homme et « les autres », entre l'humain et l'animal. Ce ne sont pas des oppositions mais des tresses infinies ; ça se recoupe, ça se casse, ça s'enroule l'un sur l'autre. Toute œuvre transfère un fantasme – ou un mythe – personnel ou collectif. Il faut connaître le décor de ce transfert, pour mieux suivre l'artiste jusqu'au point où il nous touche. Mais ce décor, ce monde ambiant est limité. Un homme des bois qui voit le *Coca* d'Andy Warhol reconnaît l'objet, même s'il n'en voit pas l'acuité « consommatrice ». Il n'a pas notre rapport à l'objet, mais il a le sien. Un ami violoniste me dit qu'il a joué la *Chaconne* de Bach devant une tribu d'Afrique : ils se tordaient de rire, comme s'il les chatouillait. Eux aussi jouissaient, mais autrement. L'essentiel n'est donc pas la différence de « culture » (ni le refrain multiculturel), mais le rapport à l'être et aux failles de l'identité que l'art essaie non pas de combler mais d'incarner.

Autre évidence : on dit que l'art a renoncé à « l'illusion du réel » ; certes, au réel immédiat, mais pour mieux s'attaquer au réel du fantasme et de tant d'autres réalités inaperçues. L'art n'a donc pas « renoncé au réel », il s'attaque au problème de *créer des réalités*. Le musée et la galerie sont des lieux d'où l'on voit, par des lucarnes (des tableaux), d'étranges *réalités*, qui nous renvoient aux étrangetés de la nôtre ; des réalités autres qui réveillent notre altérité. En quoi Pascal « passe à côté » quand il dénonce la « vanité [de] la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux ». Erreur normale : il croyait à l'original alors que la (bonne) peinture, même quand elle imite, produit une autre réalité qui parti-

cipe de l'origine. Ce qui compte, c'est la séquence infinie des réalités ; l'origine n'a pas d'image adéquate, elle est irréprésentable ; et son approche ne peut se passer de fantasme.

Pour créer une réalité, il ne suffit pas de rompre avec l'ancienne. Beaucoup d'artistes combattent des conventions, secouent des préjugés, mais cela ne suffit pas à faire exister ce qu'ils font, à lui faire toucher l'être. Car les conventions d'une époque – ou d'une mode – ne sont pas les lois de l'être. C'est pourtant ce qui fonde la vision de l'art du sociologue : Bourdieu, par exemple, pointe le plaisir de voir des œuvres comme le plaisir de déchiffrer, selon des codes établis – qui plus est, par des privilégiés (« plaisir de classe »...). Mais ce plaisir de déchiffrer se retrouve bien ailleurs : chez l'analyste qui déchiffre un rêve, ce qui produit chez le rêveur des effets de vie. Chez le chercheur ou le technicien qui décryptent du réel – avec des codes encore moins accessibles au grand public. (Autre injustice... Tant pis.) Cette vision n'est donc pas spécifique.

Mais voici une idée plus ancrée : l'art, c'est ce par quoi l'homme se bat contre la mort. Vieille idée de Malraux : l'œuvre d'art est faite pour riposter à la mort ; comme s'il n'y avait que ça à faire avec elle, lui riposter. Or l'art contemporain veut non pas nier la mort mais l'intégrer. Déjà, procréer, c'est la refuser mais en l'incluant dans la vie (qui est plus forte et plus mûre grâce à la mort) ; *a fortiori* créer. Avec l'art, l'homme se bat non pas contre la mort, mais pour être vivant, pour vivre sa vie singulière, avec tout l'indéfini que cela comporte. Et là il bute sur ses états limites, sur le sacré, le monstrueux et l'invivable. Mais il s'implique dans l'art pour voir d'autres faces de lui-même, et l'Autre-face du monde, ou de l'être. (En ce sens, toute œuvre est un autoportrait, mais qui ressemble à l'Autre inatteignable surtout quand l'Autre c'est soi-même. Et chaque œuvre est un masque où l'on voit l'Autre-face de l'artiste ; le visage de son Autre, qui veut refaire la création, ou sim-

plement la rejouer.) Tout cela procède d'un rapport à la vie et à l'être qui dépasse la riposte à la mort. C'est du côté d'une guerre d'amour où l'artiste joue sa peau : l'œuvre, toile ou papier, matière dure ou virtuelle, c'est la peau de l'artiste, de sa face, de ses tripes ; morceaux de peau qui couvrent son « corps » et le découvrent.

Ce qui nous intéresse, ce sont les formes d'existences vivantes et singulières que constituent les œuvres d'art, ces existences mixtes – à la fois humaines et surhumaines entre pensée et sensation, entre savoir et rêverie, déployant leur variété aussi riche que celle du cosmos, du genre humain (ou, comme on dit, de « la Création »).

Une œuvre est une façon d'habiter notre part d'être et d'offrir un don à l'autre part qui nous échappe. L'œuvre est une demande faite à l'être qui nous porte et nous traverse : *fais que ce soit tenable*. En cela c'est une offrande de vie, consistante et intense, au-delà d'une réplique à la mort ; vivre, c'est autre chose que de résister à mourir. Du coup, l'œuvre d'art comporte d'autres aspects : drogue enivrante, consolation, reconnaissance, jubilation sur les ruines du trauma. Sa lumière n'est pas qu'une lueur dans la nuit ou un phare dans la tempête ; c'est une lumière qui par elle-même est l'au-delà d'une limite ; et en retour, cet au-delà éclaire notre espace.

Bien sûr, toute affirmation est aussi une négation mais elle n'est pas que cela : quand une œuvre s'affirme, son but est moins de nier la mort que de transmettre la vie, de la renouveler. Une vie qui ne vise qu'à nier la mort est déjà mortifiée. Si le but était de résister à la mort, l'homme aurait bien assez de sa mémoire et de sa pensée : le souvenir du passé résiste à sa disparition, et l'œuvre, comme acte de pensée, résiste à l'impensable. Ajoutons en passant que l'impensable, c'est lui qui le met dans l'œuvre : il le lui suppose ; on suppose à l'œuvre l'« impensable » que l'on jouit

INTRODUCTION

d'y retrouver. Or dans l'art actuel, c'est l'homme qui met la mort à l'œuvre, qui convoque la disparition et l'impensable pour les mettre au travail, positivement, et en tirer de nouvelles réalités.

Revenons donc à la question : comment l'art contemporain crée-t-il d'autres réalités et leur donne-t-il existence, avec des effets de vie et de beauté devenue étrange ?

NB. Les œuvres que j'évoque dans ce livre, le lecteur peut les voir en photo sur des sites tels que : www.moma.org ; www.cnac-gp.fr. Reproduire ces œuvres ici aurait posé quelques problèmes « économiques ».

1^{re} partie

Le jeu de la création

« 68 »-art Rappel d'histoire

1. Partage narcissique. Partons d'un détail: l'œuvre contemporaine, même son auteur ne peut pas dire *au nom de quoi* elle est fondée; et ceux qui la regardent ne peuvent pas dire au nom de quoi ils la récusent; d'ailleurs elle se veut «en rupture» avec les «au nom de... ». Alors, au nom de quoi diriez-vous que ce n'est pas de l'art? Ceux qui disent que c'en est ponctuent gravement: «j'aime»... Serait-ce de l'art au nom de l'amour?

Il fut une époque, autour de 1968², où la question qui ébranlait bien des autorités fragiles, réduites à leur semblant, était celle-ci: «au nom de quoi» [faites-vous ceci, dites-vous cela]? Elle frappait de plein fouet ceux qui n'avaient pas de nom à invoquer ou qui n'avaient que leur place à défendre. La suite logique de cette question était du genre: je le fais par «provocation», ou c'est bon parce que je le fais, ou «parce que j'aime». Face à l'autorité figée ou apeurée s'imposa cette affirmation: je le fais parce que «je le sens», «ça s'impose à moi»; c'est *ma façon* de voir le monde... Cette posture narcissique fit éclater les références jusque-là en place. Chacun devint sa propre référence. En principe. En fait, les assemblées, meetings, porte-parole et «avant-gardes» imposaient des regroupements, avec suivisme

2. En France, cela s'est appelé *Mai 68*.

ou conformisme autoritaires. (Le mot «avant-garde» conserva son sens militaire : éclaireurs en terrain ennemi, première force d'assaut.)

Et même s'il apparaît que les «soixante-huitards» ne contestaient leurs aînés que pour pouvoir les imiter ou prendre leur place (laquelle devient alors in-contestable puisque occupée par des gens qui ont déjà contesté), il reste que «le mouvement» – des corps et des mots – produit un vent de liberté où chacun œuvre «en son nom», en posant son désir comme loi, avec des groupes et des tendances – comme on en trouve dans le champ de l'art. En fait, si l'on rabat sur l'art cette image du social, on retrouve les courants, les mouvements, avec ou sans «-isme» : *néo-réalisme*, *post-expressionnisme*, *art minimal*, *pop art*, *arte povera*, *Fluxus*, *Cobra*, *happening*... La grande «expo» de 1969 (vue entre deux meetings) c'était *Quand les attitudes deviennent formes* ; pour moi, elle confirmait le geste «soixante-huitard» majeur : *occuper les locaux* sans vouloir rien de précis, sinon la «reconnaissance du mouvement» ; on occupait l'«espace» (quartiers, facs, bâtiments, usines, ateliers...) non pour obtenir ceci ou cela mais parce que c'était bon, c'était «dans le mouvement». Et ce geste, de l'ordre du *happening*, glisse vers l'idée contemporaine de l'œuvre ; les acteurs du mouvement deviennent des œuvres posées dans leur «espace de vie» ; elles s'expriment, elles partagent avec le public l'objet précieux : «la prise de parole» ; elles ont entre elles des rapports plus corporels ou érotiques.

L'art a sûrement contribué à nourrir le «mouvement de 68», après l'avoir préparé. En tout cas, c'est cet art qui est devenu «contemporain», après coup : quand l'époque intégra «68» et ses variantes. «68» n'a pas, comme tel, produit d'artiste, mais s'est produit comme performance ou happening sans auteur qui ensuite s'est dissous, après l'«expo», en révélant un trait majeur de l'art actuel. C'est que ce mouvement qui, à défaut de changer le monde, a changé le

monde de l'art, contient l'ingrédient essentiel, voire l'enjeu de l'art contemporain : le *couplage de deux narcissismes*, celui de l'artiste et du public (en 68 : celui de la masse et de ses meneurs), avec l'idée qu'aucun des deux n'a une identité tenable. Chacun se repose sur l'autre du manque qu'il ressent dans la sienne.

Et cet entre-deux-narcisses qui ailleurs est le lieu même de la violence³, de l'affrontement, devient le lieu d'une ferveur. Dans ce mouvement, tout comme dans l'art contemporain, cet entre-deux est sublimé dans un vaste consentement : chaque narcissisme peut s'exprimer ; puisque aucun ne peut dire « au nom de quoi » il pourrait faire la loi aux autres. Le manque identitaire semble assumé. En principe, là encore, car les alliances et les stratégies relancent la guerre habituelle des rapports de forces. L'art a beau être « sublimation », c'est aussi l'empoignade des élans insatisfaits. À ceci près que l'art est le domaine où l'entrechoc des narcissismes se sublime mieux qu'ailleurs – sous le signe du plaisir, de la beauté, de la jouissance. Comme dans l'amour. Du reste, amour et création sont si liés que l'art appelle des forces réelles, érotiques et destructives, pour pouvoir les sublimer, alors qu'ailleurs « sublimer » c'est souvent refouler.

On comprend que l'art actuel ait fait du défoirer un de ses grands matériaux. Dans les foules, c'est ainsi perçu : l'art défoiré...

Encore faut-il des actes, des gestes. Justement, les attitudes « deviennent formes », les fantasmes prennent corps, les actions aussi. Les actions à but artistique ne sont pas des « thèses », ce sont des gestes-pour-voir : on expose le portrait d'un inconnu à l'entrée d'un grand musée comme pour un artiste célèbre... Est-ce démagogique ? transgressif ? C'est plus simple : « Voyons ce que ça donne » (puisque il n'y a pas

3. *Violence* (Seuil, 1998), « Entre-deux-narcisses », p. 25, et « Intermède », p. 49.

« au nom de quoi », etc.). Voyons ce que ça donne de casser quelques pianos et violons et d'en faire un objet, sans prétendre ouvrir un jeu à tout casser. Bien sûr, l'idée peut insister : on accumule des déchets (Arman), on met dans l'œuvre des objets de la vie. Là aussi, on affirme, on célèbre l'entre-deux narcissique. Bien sûr, cet entre-deux se rejoue à chaque époque, mais l'actuelle lui a donné toute sa force. Sans doute parce que jamais le manque narcissique, ou le manque identitaire, n'a été aussi fort ; ni le besoin de l'apaiser aussi intense. C'est qu'autrefois, à chaque époque, cet entre-deux était paisible ou très vite pacifié. Voyez une œuvre grecque comme *La Victoire de Samothrace* : l'artiste jubile, il caresse au ciseau sa femme idéale, le public est fier, il admire l'œuvre et y trouve symbolisé l'élan de ses guerriers, tout comme, devant d'autres sculptures, il retrouve son idéal de beauté corporelle. Mais quand ce double narcissisme se rejoue dans une sculpture de Jeff Koons, c'est le choc pour certains, le haut-le-cœur. Pourtant c'est le même enjeu, mais cette fois dans un mélange de détresse et de joie. Jeff Koons veut nous faire aimer nos bibelots d'autrefois et nos souvenirs de vacances dans telle contrée... L'œuvre croise ensemble deux plaisirs de soi qu'éprouvent l'artiste et le public ; elle veut le faire de façon originale, au sens non pas d'une nouveauté fracassante mais d'une nouveauté narcissique : vous répétez l'autre, dans ce qu'il dit ou ce qu'il fait, or c'est vous qui dites ou qui faites, c'est donc un « tout autre » événement, irréductible au sien, et en cela il est nouveau. Autrement dit, chaque entité narcissique est une nouvelle origine et un point de départ irremplaçable. Mais le manque et le ratage sont si proches, l'intenable est tellement là, à portée de main, que nul ne s'y trompe : la détresse du narcissisme est au cœur de son étalage ; on prend « tout le paquet ». Angoisse et joie sont comprises l'une dans l'autre. Ça n'a même pas à être dit, c'est « inconscient », automatique, impersonnel (le style impersonnel est une figure de

Perversions
Dialogues sur des folies « actuelles »
Grasset, 1987
Seuil, « Points Essais », 2000

Le « Racisme », une haine identitaire
Christian Bourgois, 1997
Seuil, « Points Essais », 2001

Événements I, II, III
Coffret Seuil, « Points Essais », 2000

Nom de Dieu
Par-delà les trois monothéismes
« La Couleur des idées », 2002

Avec Shakespeare
Éclats et passions en douze pièces
Grasset, 1983, 1988
Seuil, « Points Essais », 2003

Proche-Orient
Psychanalyse d'un conflit
« La Couleur des idées », 2003

L'Énigme antisémite
2004

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

Le Groupe inconscient
Le lien et la peur
Christian Bourgois, 1980

La Juive
Une transmission d'inconscient
Grasset, 1983

L'Amour inconscient
Au-delà du principe de séduction
Grasset, 1983

Jouissances du dire
Nouveaux essais sur une transmission d'inconscient
Grasset, 1985

Le Féminin et la Séduction
Le Livre de Poche, 1987

Entre dire et faire
Penser la technique
Grasset, 1989

Le Peuple « psy »
Situation actuelle de la psychanalyse
Balland, 1993

La Haine du désir
Christian Bourgois, 1978 ;
3^e éd. revue, 1994

Antonio Seguí
Cercle d'art, 1996

Don de soi ou Partage de soi ?
Le drame Levinas
Odile Jacob, 2000, « Poches », 2004

Psychanalyse et Judaïsme
Questions de transmission
Flammarion, 2001

(Avec Dalil Boubakeur et Pierre Lambert,
sous la direction de François Celier)
Le Choc des religions
Juifs, Chrétiens, Musulmans : la coexistence est-elle possible ?
Presses de la Renaissance, 2004

Fous de l'origine
Journal d'Intifada
Christian Bourgois, 2005

(Avec Peter Klasen)
Peter Klasen : photographies
Cercle d'art, 2005