

INTRODUCTION

ÉRIC ZERNIK

DEDANS/DEHORS

“C’est une chose étrange qu’une chose s’écoule au-dehors et demeure pourtant au-dedans.” Étrange en effet ! Et pourtant dans sa formulation énigmatique cette proposition de Maître Eckhart (un théologien rhénan du XIII^e siècle) touche à l’essentiel de la création en ce qui la distingue aussi bien de la causalité efficiente que de la production artisanale.

Dans le premier type de relation la cause et l’effet sont distincts bien qu’enchaînés l’un à l’autre par un lien de nécessité : telle cause produit nécessairement tel effet, ce qui autorise la prévision (si le phénomène A se produit, alors le phénomène B s’ensuivra). Mais ce lien de nécessité reste extérieur. Outre que les deux termes se ressemblent rarement, on ne dira pas que la cause est un sujet actif qui engendre intentionnellement son effet. Le déterminisme exclut à la fois la liberté et la finalité, c’est-à-dire la représentation préalable par une conscience et une volonté de la fin poursuivie. Dans le schéma du déterminisme naturel, il n’existe pas d’intériorité et donc pas de sujet. Seule règne l’extériorité.

La pratique artisanale repose sur une plus grande proximité de l’artisan avec son ouvrage, car celui-ci a été préalablement conçu mentalement avant que l’artisan ne mette en œuvre les moyens nécessaires pour donner une existence réelle à ce qui n’était tout d’abord que la simple représentation d’une fin. Il y a bien eu un moment d’intériorité, celui de la conception, dont est ensuite issue une chose extérieure. Et d’ailleurs, toutes les phases de l’exécution sont prises en charge par l’artisan formant un seul et même processus que l’on interprétera comme

l'extériorisation d'une intériorité. Le travail de l'artisan peut donc à bon droit se lire comme le passage continu d'un "dedans" vers un "dehors".

Et pourtant on reste très loin de ce que la théologie ou la pratique artistique appelle la *création*, et ceci au moins pour deux raisons : la première c'est que la destination naturelle d'un ouvrage sorti des mains d'un artisan est d'être aliéné. Il sera vendu ou donné. Et dès sa conception, l'artisan a en vue un destinataire potentiel : le mécène, le Prince, le client, le marché. Du début à la fin, le travail de l'artisan porte la marque d'un dessein appelé à lui échapper. Ensuite, les procédés de fabrication sont transmis de génération en génération par l'École, la tradition ou le compagnonnage. L'artisan commence par acquérir ces procédés pour ensuite les appliquer. Là encore, l'extériorité vient entamer la plénitude de l'intériorité.

L'énigme que pointe Maître Eckhart est celle d'une extériorisation qui demeure intériorité et d'une intériorité qui s'extériorise sans rien perdre de son immanence et de son rapport à soi. Rien d'étonnant si le créateur éminent est représenté sous les traits d'un père (Dieu le père), car c'est le lien de filiation qui traduit le mieux le double paradoxe que signale Maître Eckhart. Le père ne se détache pas de son fils une fois que celui-ci est né. Au contraire, c'est le lien durable qui actualise et qui confirme la paternité et la promeut en une autorité bienveillante. Quant au fils, même s'il est appelé pour devenir adulte à conquérir son indépendance, cet apparent détachement est encore une manière de suivre le modèle de celui dont il se détache, car la finalité de toute éducation est de transformer un enfant en un adulte libre et responsable. L'opposition classique entre extériorité et intériorité cesse d'être pertinente dès qu'on s'approche de la relation de filiation dont le thème de la création tire son inspiration.

À cela s'ajoute un autre trait associé à la relation de filiation : la ressemblance (qu'importe qu'elle soit physique ou morale). Le père et le fils SE ressemblent (au moins si l'on s'en tient aux principes et aux normes de la tradition). Ce pronom personnel réfléchi de deux lettres seulement en dit long : chacun des deux termes de la filiation, le père et le fils, SE voient, SE réfléchissent comme dans un miroir, l'un dans l'autre : le père comme ce qu'il a été, le fils comme ce qu'il va (ou peut) devenir. C'est une manière très concrète de rester au-dedans de soi (la réflexion) tout en sortant de soi (la perception d'une ressemblance avec l'autre). Ce n'est évidemment pas un hasard si la *Genèse* stipule que Dieu a créé l'homme à son image et à sa ressemblance. Cela ne veut

pas dire que Dieu et l'homme sont égaux, mais au moins il existe en l'homme quelque chose (appelons cela l'âme ou comme on voudra, peu importe) qui rappelle le père éternel et en lequel le "fils" se réfléchit.

Cette métaphore de la filiation on en retrouve la trace dans la création artistique à travers ce qui peut sembler n'être qu'un trait marginal et extérieur, mais qui pourtant se révèle lourd de signification : le fait qu'une création artistique porte presque toujours le nom de son créateur, au moins lorsque celui-ci est connu. Une découverte scientifique peut, elle aussi, être identifiée par le nom de son inventeur, mais c'est plus rare et surtout ce nom propre n'a pas la valeur d'une paternité symbolique ; d'autant qu'une même découverte (songeons, par exemple au principe d'inertie ou au calcul intégral au XVIII^e siècle) peut fort bien être portée simultanément ou presque par plusieurs scientifiques. Par nature, l'activité scientifique est collective ; la création artistique est perçue davantage comme une aventure individuelle et solitaire. Même lorsque la réalisation est collective, par exemple au cinéma, c'est toujours au nom du metteur en scène que l'on associe l'identité de l'œuvre. Et cela ne semble valoir effectivement que pour l'activité artistique : on dira que *La Vierge au chardonneret* est un Raphaël, *L'Albatros* un poème de Baudelaire ou bien la *Messe en si* une composition musicale de Bach. Ces noms propres attachés à une œuvre rappellent qu'une création n'est pas seulement une marchandise que l'on échange contre de l'argent, mais qu'il existe un lien d'intimité entre l'auteur et ce qui sort de ses mains et de son cerveau ; un lien qu'aucune appropriation ultérieure ne peut venir briser et qui traverse les siècles.

Toutefois, l'œuvre artistique ne suffit pas encore à dégager la notion de création dans toute sa pureté. C'est pourquoi nous partirons du modèle théologique.

LE MODÈLE THÉOLOGIQUE DE LA CRÉATION

Nous nous sommes fondés sur la tradition biblique sans nous poser la question de savoir si cette tradition renvoie à un fond de vérité ou si elle est un mythe forgé par notre culture. Car dans tous les cas, si on la considère en tant que simple idée, elle possède la valeur d'un repère et d'une norme. La création au sens théologique nous servira donc de paradigme et de mesure. Or que dit la *Genèse* ? Trois choses.

1. L'œuvre divine est une "création *ex nihilo*". Il a fallu beaucoup de temps pour que cette notion s'impose. C'est avec le judéo-christianisme qu'elle voit vraiment le jour. En effet longtemps le modèle artisanal s'est imposé notamment dans le monde grec. Ainsi dans le *Timée* de Platon le démiurge (ce n'est pas tout à fait un dieu) met en forme une matière désordonnée, confuse pour produire le Cosmos. Mais cette matière est déjà là; c'est pourquoi le Cosmos n'est pas à proprement parler une création, car le démiurge ne l'a pas créé de toutes pièces. Ce modèle reste prégnant dans les différentes versions de la *Genèse*. Si le thème de la création *ex nihilo* dans notre tradition religieuse est assez tardif (il ne sera véritablement développé que dans la théologie chrétienne), c'est qu'il heurte frontalement le sens commun. Que l'être puisse surgir du néant, voilà ce qui tient manifestement du miracle. Et dans tous les cas, qu'il s'agisse de la création divine ou de la création artistique, quelque chose *comme* un miracle s'est bien produit: *comme un miracle*, c'est-à-dire un événement qui semble échapper à l'ordre des choses. Ce sera là notre principal fil conducteur.

2. Parmi les créatures de Dieu, l'être humain occupe une place tout à fait à part. Dieu, dit la bible, a créé l'homme à *son image et à sa ressemblance*. Mais qu'est-ce qu'une image et plus particulièrement que peut bien être une image de Dieu ou de sa création? Cette question appelle une remarque sur l'organisation de cet ouvrage. Nous aurions pu nous contenter de coller l'une à l'autre une analyse de la création divine suivie d'une étude de la création artistique. Il nous a semblé qu'une telle démarche était artificielle par manque d'une médiation. C'est pourquoi, entre la partie théologique et la présentation de la création artistique, nous avons glissé un moment intitulé "une création à l'image de la créativité divine" dans laquelle nous tentons de repérer en quoi l'homme, parce qu'il est à la ressemblance de Dieu, participe de Son pouvoir de création, tout en restant un être fini qui ne peut évidemment pas rivaliser avec son créateur. En d'autres termes se pose une question essentielle: que reste-t-il du paradigme de la création divine lorsqu'on l'applique à l'activité humaine? Est-il encore pertinent?

3. Le modèle théologique présente une particularité qui soulève de considérables difficultés. En effet, contrairement aux dieux de l'antiquité qui, par leur caractère et leur conduite, ressemblent à s'y méprendre aux êtres humains, le Dieu unique de la Bible est absolument transcendant. Outre qu'Il est éternel, qu'Il a existé avant la création et qu'Il est hors du

temps et de l'espace, lesquels font d'ailleurs partie de ses créatures, la création divine est absolument libre et son pouvoir est sans limites. Chez certains auteurs, comme Descartes, les vérités elles-mêmes (à commencer par les vérités mathématiques) ne préexistent pas à la pensée ou à l'action de Dieu; ce sont aussi des créatures, ce qui veut dire que Dieu aurait pu créer l'idée d'un triangle dont la somme des angles égalerait 200 degrés plutôt que 180 degrés. Il aurait pu également vouloir que la totalité soit moindre que sa partie. On comprend pourquoi Dieu peut apparaître sans commune mesure avec les êtres créés, à commencer avec l'homme.

Et pourtant Dieu est présent à sa création et plus particulièrement à l'histoire humaine (nous pensons notamment au thème de la providence). Ainsi l'homme par sa ressemblance avec Dieu et surtout en raison de l'intercession de son fils entretient un rapport de filiation et donc de ressemblance avec son créateur. Comment immanence et transcendence peuvent-elles se conjuguer sans se contredire? Que dit à propos de la création divine cette conjonction? C'est évidemment une des difficultés auxquelles nous serons amenés à nous heurter.

À LA RECHERCHE D'UN CRITÈRE: LA QUESTION DU TEMPS DE LA CRÉATION

Si l'on s'en tient à la production artistique (mais cela serait encore plus vrai de la création divine), il est vain d'en proposer une définition préalable, car il est de l'essence de l'art de transgresser toute "définition" prétendant enclore sa puissance créatrice à l'intérieur de limites clairement fixées. L'art se moque des définitions. Au moins pouvons-nous esquisser un critère de distinction entre ce qui mérite le nom de création et ses sous-produits.

Les mots "création", "créateur", "créatif" connaissent de nos jours une véritable inflation. On dira qu'un couturier ou un cuisinier est un créatif. On dira aussi qu'un entrepreneur *crée* une banque, ou même qu'on crée un compte Facebook. Et c'est tout juste si on ne revendique pas aujourd'hui le titre de "créateur" comme un droit universel. Cela prête à sourire évidemment. Et pourtant ces différentes activités présentent un très lointain rapport avec notre paradigme théologique:

elles inaugurent toutes quelque chose de *nouveau*, qui n'existait pas auparavant. Sans doute n'a-t-on pas attendu notre entrepreneur pour qu'il existe des banques ou des entreprises; mais celle qu'il "crée" n'existait pas auparavant pas plus que le compte Facebook de monsieur Untel n'existait avant qu'il ne s'inscrive.

Voilà donc une première marque de distinction : créer c'est produire quelque chose de nouveau, d'inédit. Mais on voit bien que cela ne suffit pas et ne fait pas de nous des demi-dieux. Le véritable créateur est celui qui ne se borne pas à créer une *nouveauté* (après tout, chaque seconde, chaque minuscule événement est une nouveauté, puisqu'ils n'existaient pas auparavant), il faut qu'il crée quelque chose de radicalement *autre*. Bref, il faut qu'il y ait un avant et un après la création, et donc une rupture au sein de la succession temporelle. Dans la succession empirique, un événement est la cause et l'effet d'autres événements. D'ailleurs, dans le mot chronologie on trouve le suffixe "logie", dérivé de "logos", qui rappelle qu'une succession d'événements ne s'effectue pas de manière arbitraire. Ils se suivent selon un ordre qui peut aller jusqu'à la rigueur d'un enchaînement mécanique (le déterminisme) ne laissant place à aucune contingence, à aucun hasard, mais aussi à aucune intentionnalité et donc à aucun sens. Ce qui manque à cette succession quasi mécanique c'est la folle disruption qu'engendre la vie à son plus haut degré de liberté. N'est-ce pas là qu'il faut situer la "création" ?

Bien sûr, une création humaine reste également liée à son temps. Elle ne flotte pas dans l'éther de l'éternité. On n'imagine pas qu'une sonate de Mozart ait pu être composée à une autre époque que celle où son compositeur a vécu et, en un certain sens, le compositeur est également lié à son époque, par la date de sa naissance, mais aussi par les influences qu'il a reçues, par les techniques et par ses rencontres. Toutefois dans une œuvre d'art authentique, la relation temporelle se trouve, pour ainsi dire, inversée par rapport aux événements qui jalonnent le cours des choses ou par rapport aux modes auxquelles appartiennent les œuvres de moindre envergure. Ces dernières portent la marque de l'époque dont elles sont issues un peu comme les membres d'une même fratrie possèdent tous un air de famille. Mais lorsqu'une œuvre se hausse au statut de création, ou tout simplement d'œuvre d'art, elle ne se borne pas à posséder un air de ressemblance avec les œuvres de la même époque, elle *réfléchit son temps*, elle porte au sens sa propre

temporalité. Or réfléchir son temps, l'élever à son sens, ceci n'est possible que si l'on cesse de simplement lui appartenir. *Madame Bovary* ou *L'Éducation sentimentale* échappent à leur temps dans l'exacte mesure où ces romans nous font connaître la restauration, et cela non comme un document historique, mais comme une œuvre littéraire. Celle-ci transpose la réalité d'une époque dans un autre univers, celui du sens, tout comme Cézanne nous montre la montagne Sainte-Victoire, détachée de toutes nos habitudes, comme si on ouvrait les yeux pour la première fois.

Une création n'est donc pas fille de son temps, elle s'en démarque précisément pour l'offrir à la contemplation et à la sensibilité de son public. C'est pourquoi elle s'arrache au cours du temps empirique. Elle *surgit de manière inattendue* et que nul n'aurait pu prévoir *a priori*. La véritable création brise la succession mécanique du temps, et si elle reste attachée au nom de son créateur, c'est qu'elle porte la marque d'une vie et d'une liberté souveraine. Comme l'a développé Bergson, la vie est porteuse d'une créativité qui oppose un démenti à "l'ordre des choses" et à la répétition du même. Point donc de création sans invention et sans une radicale altérité par rapport à tout ce qui existe et a existé.

Mais il ne suffit pas de dire qu'une création est originale, il faut encore que cette originalité imprime sa marque de manière irréversible. Originale, une création n'imité aucune œuvre préalable, elle ne se résout jamais en la simple application de règles déjà connues; en revanche, elle fait date. Elle inspire de nouveaux artistes et forme le premier jalon d'un héritage. Bref, elle fait école et introduit une histoire, un sens et donc une humanité là où n'existait avant elle que la morne succession des instants et des événements.

L'ART : UNE CRÉATION MIRACULEUSE ?

Ce n'est pas un hasard si le discours sur la création s'inspire du champ lexical du miraculeux et du merveilleux. En effet, l'image que le mythe du créateur et de la création nous renvoie est celle d'un être confronté à une tâche impossible et à un défi que l'homme ne peut pas, semble-t-il, relever par ses seules forces. D'où la référence aux muses et surtout au *génie* qui désigne cet esprit qui nous habite et veille sur nos

destinées un peu comme un ange gardien. Dans ce mythe du génie, le paradigme théologique de la création *ex nihilo* n'est jamais bien loin. Bien sûr, il n'est pas question pour un homme, fût-il un génie (ou habité par un génie), de créer le monde ni même la moindre chose à partir de rien. Et pourtant l'artiste de génie est constamment aux prises avec des défis apparemment insolubles : autant de dérivés et de succédanés, à mesure humaine, du miracle de la création *ex nihilo*. Par exemple, n'est-ce pas un prodige de peindre une femme plus que femme nimbée de la sainteté et de la grâce d'être la mère du Christ ? On sait bien qu'il ne suffit pas d'avoir un modèle vivant sous les yeux ni de répéter ce qui a déjà été fait. Car chaque fois l'artiste se heurte à cette même impossibilité : créer du sens avec du sensible ou de manière plus générale, rendre visible l'invisible et conférer à l'absence une manière de présence.

Ce n'est pas par hasard si l'artiste se voit réservé, à bon droit pensons-nous, le nom de génie et de créateur ; c'est que lui seul est confronté à cette tâche consistant à faire de l'or avec du plomb, à exprimer matériellement l'idée et l'idéal, à dire les inquiétudes et les espoirs qu'inspire notre vocation métaphysique avec et malgré l'opacité de la réalité sensible. Et face à cette gageure, chaque véritable artiste est seul ; nulle règle, nulle recette ne peut lui être de quelque soutien, parce qu'une création est par définition singulière et que la répétition tue l'esprit : "Le premier qui compara la femme à une rose était un poète, le second un imbécile" (Nerval). Pas de répétition donc, mais chaque fois une première fois ; chaque fois qu'un spectateur pose son attention, selon l'angle qu'exige une œuvre, jaillit l'étincelle de ce qu'on appelle l'esprit. Toute création, en effet, qu'elle s'inscrive dans la pierre, sur une toile ou sur cette "presque disparition vibratoire" qu'est le son (Mallarmé) s'apparente à une fulgurance.

N'y a-t-il pas quelque chose de merveilleux ou peut-être même de miraculeux à imprimer à la pierre, symbole de la pesanteur et de la dureté, la légèreté et la fragilité d'une nymphe ? On dira l'ingénieur fait mieux encore, il invente un engin volant malgré la loi de la pesanteur, malgré surtout le poids du métal et de tous les matériaux qui ont servi à sa construction. C'est vrai, mais l'ingénieur ou le technicien reste à même la réalité physique. Il n'en décolle pas, si l'on peut dire. Le grand artiste, lui, opère une transsubstantiation. Il transforme une réalité physique : la pierre, la couleur ou les sons, en un jeu d'apparences. Il ne nous éloigne pas du sensible, car il n'y a d'apparences que

sensibles, mais avec ce seul jeu des apparences il fait *apparaître*, et du même coup rend présent, quoique de manière quasi fantomatique, ce qui est au-delà de toutes les apparences. C'est sans doute ce qu'un être humain possédant les pieds sur terre, les mains dans la glaise, mais la tête dans les nuages, peut accomplir de plus profondément humain.

LE FANTASME DE LA CRÉATION OU LA CRÉATION DU FANTASME

Si l'homme a été créé à l'image et à la ressemblance de Dieu, alors sa création doit être également à l'image de la création divine. C'est par cette transition que nous sommes passés de la théologie à l'esthétique. À vrai dire nous ne savons pas si Dieu existe, mais ce qui est sûr c'est que l'homme pense Dieu ainsi que le réseau des entités transcendantes qui vont avec. Et c'est cette pensée de Dieu, ou d'une quelconque transcendence (ou tout simplement d'un ailleurs où tout serait possible) qui mobilise le créateur de génie et l'incite à défier l'impossible et à approcher son œuvre de l'image d'une création *ex nihilo*.

Mais justement être à *l'image de*, ne veut pas dire être *identique à*. À propos du cinéma, Jean-Luc Godard déclarait : "Une image juste ! Juste une image." L'image est fragile, précaire, vulnérable. À trop lui faire confiance, elle se dissipe en fantasme. N'est-ce pas le sort de toute création humaine ? Le paradigme théologique pourrait bien être en fait un contre-modèle ou plus exactement le reflet de notre impuissance, à nous autres êtres finis. Nous prêtons à Dieu ce que nous ne savons pas faire. Il est en positif ce que nous avons conscience d'être en négatif.

Nous nous sommes alors interrogés sur le point de savoir s'il ne fallait pas franchement déconstruire cette notion de "création" (au moins dans son application à l'activité humaine), avec tous les présupposés qu'elle véhicule, avec son lot d'emphase et de boursoufflures. Mais au fur et à mesure que les chapitres se succédaient, notamment sur l'art, il nous est apparu qu'un tel travail de sape se révélerait inutile, car, entre les différents moments de la réflexion, un fil ténu semblait se former et se dérouler : le fil de la critique de la toute-puissance que l'on prête indûment à l'artiste créateur. Alain nous avertissait. L'imagination créatrice dont s'est gargarisé le romantisme est un leurre. Un peu de

lucidité nous impose de rapatrier l'activité artistique dans le champ de l'artisanat. Les "élans du génie" ne sont rien sans le lent et patient labeur d'un homme de métier qui réalise un projet qu'il découvre au fur et à mesure qu'il l'accomplit : humblement.

Mais si l'on peut encore parler de "création artistique", s'il n'est pas tout à fait abusif de faire de l'art une activité privilégiée, c'est sous la condition qu'elle réfléchisse dans son déroulement même, sa propre vulnérabilité, sa fragilité et peut-être même sa faillibilité. Davantage, qu'elle sache en jouer, c'est-à-dire en faire le sujet même de son propos. Déclarer avec Bergson que la création est une certaine manière de traiter le temps, ou dire encore qu'elle est la vie à l'œuvre comme puissance de jaillissement, c'est la situer dans l'ordre de ce qui nous traverse plutôt que dans celui que nous maîtrisons. Ce que l'on appelle l'inspiration cesse alors de signifier le contact direct de l'artiste avec des esprits supérieurs, elle évoque bien plutôt ce qui toujours est sur le point d'échapper à l'artiste, ce qui va et vient et s'évanouit au moment où l'on croyait pouvoir s'en emparer.

On se fait assurément une fausse idée de la création artistique en s'en tenant uniquement aux arts que l'on qualifiera d'achevés : les arts à un temps. Par exemple une fois que le peintre a déposé son pinceau ou le sculpteur son burin, l'œuvre est achevée. Elle existe. Davantage : seules vivent éminemment et pour toujours, croyons-nous, les œuvres qui ont gagné la consécration d'être installées dans l'éternité d'un musée que l'on vient visiter le dimanche en famille – ou après le repas de noces ; que l'on songe à la scène désopilante de la visite du Musée du Louvre dans *L'Assommoir*.

Mais ce sont plutôt les arts à deux temps (la musique, le théâtre ou la danse) qui livrent avec la plus grande exactitude la vérité sur ce qu'il en est réellement de la création artistique. On appelle un "art à deux temps", celui dont les œuvres n'ont d'abord qu'une réalité formelle et abstraite sous forme de simples signes (les notes ou les écrits) déposés sur un livret ou sur une partition, et qui n'auront d'existence pleine qu'au moment où a lieu l'événement de leur représentation. Précisons : elles n'existent vraiment que *chaque fois que la représentation a lieu*. Parler d'une sonate au singulier est à la limite un abus, tant il est vrai qu'elle n'est réelle qu'au moment de chaque exécution ; avec toutes les variations d'un concert à l'autre, selon l'interprétation du chef d'orchestre, le jeu de chaque musicien et la part incompressible

d'improvisation liée à son caractère événementiel. C'est pourquoi la consistance de ces œuvres spectaculaires est quasi nulle ; elle se réduit à une présence fantomatique qui se défait au fil des minutes, durant lesquelles se déroulent le spectacle ou le concert ; mais aussi à une présence précaire exposée à tous les aléas, à tous les accidents qui menacent un événement (la fausse note, le trou de mémoire, l'indifférence de spectateurs rétifs, etc.) Et c'est justement cela qui nous "transporte", ce quelque chose qui passe et qui se passe et qu'en vain nous chercherions à retenir ou à posséder.

Mais peut-être que la distinction entre les deux genres de disciplines artistiques à un ou à deux temps reste abstraite. Car si nous attribuons une plus forte consistance aux arts dits "achevés", c'est au fond en raison d'un malentendu : leur support possède la stabilité et la permanence des choses durables, si bien que nous nous imaginons que, même abandonné dans un grenier, un Rembrandt reste un Rembrandt. C'est oublier qu'une création artistique ne s'accomplit que dans le regard, l'écoute ou l'attention qu'on lui porte. Elle se cristallise au moment où une chose physique (qu'il s'agisse d'une masse de pierre, de formes colorées, ou de sonorités) devient pour celui qui s'en approche "métaphore" ; elle nous porte au-delà sans pour autant disparaître derrière ce vers quoi elle fait signe.

Ce jeu ténu et subtil entre le sensible et le sens, entre le sens littéral et le sens figuré, c'est cela une création artistique : ni chose physique ni chose mentale, mais le transfert de l'une à l'autre ; ou ce qui revient au même, l'objet d'un désir pour une absence, une chimère ou ce que Platon appelle un expédient que l'Éros du *Banquet* laisse constamment échapper au fur et à mesure qu'il l'acquiert ; et ceci précisément parce que cette chimère n'est désirable qu'aussi longtemps qu'elle nous échappe et *parce qu'elle* nous échappe. Le sublime (l'au-delà de toute visée), on en approche, mais on ne l'atteint jamais sans le faire disparaître. C'est le message énigmatique qu'enveloppe une authentique création artistique à *l'image du divin*. Oui, il est vrai, le grand artiste est bien un créateur, mais il faut s'empresse d'ajouter : un *créateur de fantômes*.