



ISSN 2007-4654

ISSN en ligne : 2260-8109

La critique d'art comme poétique : Jacques Dupin et le trait d'Alberto Giacometti

Diego Ibáñez Pérez

Facultad de Filosofía y Letras -UNAM, Mexique

diegoibanezp@filos.unam.mx

<https://orcid.org/0000-0001-8946-5573>

Reçu le 27-09-2021 / Évalué le 23-11-2021 / Accepté le 13-12-2021

Résumé

Les écrivains ont fréquemment employé la critique d'art comme un moyen pour réfléchir à leurs propres projets esthétiques, voire littéraires ; en conséquence, cette pratique d'écriture s'érige comme un espace fécond pour le dialogue interdisciplinaire. Ayant intéressé André Breton, Michel Leiris, et Jean-Paul Sartre, l'œuvre d'Alberto Giacometti est devenue un paradigme de cet espace de réflexion esthétique au cours du XX^e siècle. Contrairement aux écrivains mentionnés, Jacques Dupin a conçu son œuvre poétique en même temps que ses écrits critiques. Dans ce sens, l'analyse entreprise par ce poète et critique d'art à propos de la production de Giacometti a nourri sa pratique d'écriture, reprenant les principes de mouvement et de fragmentation et les adaptant comme un composant fondamental de sa propre recherche poétique.

Mots-clés : critique d'art, poésie, interdiscipline

La crítica de arte como arte poético: Jacques Dupin y el trazo de Alberto Giacometti

Resumen

Los escritores han empleado frecuentemente la crítica de arte como un medio para reflexionar acerca de sus propios proyectos estéticos, e incluso literarios; por lo tanto, esta práctica de escritura resulta un espacio fértil para el diálogo interdisciplinario. Habiendo interesado a André Breton, Michel Leiris y Jean-Paul Sartre, la obra de Giacometti devino un paradigma de este espacio de reflexión estética a lo largo del siglo XX. A diferencia de los escritores mencionados, la obra poética de Jacques Dupin fue concebida de manera paralela a su obra crítica. En ese sentido, el análisis que este poeta y crítico de arte realizó en torno a la producción de Giacometti nutrió su práctica de escritura, retomando los principios de movimiento y fragmentación y adaptándolos como un componente clave de su propia búsqueda poética.

Palabras clave: crítica de arte, poesía, interdisciplina

**Art criticism as poetry:
Jacques Dupin and Alberto Giacometti strokes**

Abstract

Writers have frequently employed art criticism as a means to reflect on their own aesthetic, and even literary, projects; therefore, this writing practice stands as a fertile field for interdisciplinary dialogue. Throughout the 20th century, Giacometti's work, which interested Andre Breton, Michel Leiris, and Jean Paul Sartre, became a paradigm of this kind of aesthetic reflection field. In contrast to the aforementioned writers, Jacques Dupin's poetic writings were conceived at the same time as his critical texts. In this sense, the analysis carried out by this poet and art critic nourished his writing, reshaping the principles of movement and fragmentation and adapting them as a key component of his own poetics.

Keywords: art criticism, poetry, interdisciplinary

Introduction

Tout au long de la tradition de la modernité française, la critique d'art a souvent été conçue comme un discours côtoyant la littérature ; il est même possible de repérer des moments où critique et littérature s'intègrent à tel point que l'on ne peut plus distinguer l'une de l'autre. Il suffit d'évoquer les *Salons* de Diderot et l'importance qu'il a attribuée à l'art dans son projet encyclopédique, ou de s'arrêter sur le rôle de la peinture dans la constitution de la notion baudelairienne de modernité pour mettre en relief l'alliance de ces pratiques d'écriture. C'est ainsi que l'essor des avant-gardes au XX^e siècle a également favorisé un échange interdisciplinaire où les poétiques se sont nourries des principes que les poètes-critiques repéraient dans l'activité des sculpteurs et des peintres.

C'est dans ce contexte que l'œuvre d'Alberto Giacometti (Borgonovo, Suisse 1901-1966) acquiert une importance particulière. Liée successivement au mouvement surréaliste, à l'esthétique de la revue *Documents* de Georges Bataille et de Michel Leiris ainsi qu'à l'existentialisme sartrien, la production artistique du sculpteur suisse est devenue un domaine où les écrivains ont essayé de refléter leurs visions de l'art et de la littérature. Dans les années 50, Giacometti commence une collaboration constante et fondamentale avec la Galerie Maeght qui continuera jusqu'à la mort du sculpteur en 1966. Le poète Jacques Dupin (Ardèche, 1927-2012), qui était responsable des éditions Maeght à l'époque, intervient dans cette étroite relation. Il convient de signaler que, contrairement à d'autres écrivains qui avaient écrit des textes critiques sur Giacometti, Jacques Dupin a forgé sa poétique en même temps qu'il analysait l'œuvre de cet artiste. C'est pourquoi les textes de ce

poète et critique d'art exposent non seulement des interprétations approfondies sur la production artistique de Giacometti, mais aussi les principes qui constituent sa pratique d'écriture.

Donc, si nous croyons aux affirmations de Dominique Viart selon lesquelles le travail de Jacques Dupin « ne se contente pas d'une poésie séparée, coupée de toute attache et de toute relation ou interaction avec le monde extérieur d'un côté, et d'une érudition critique de l'autre. Au contraire il mêle et fond dans un même creuset la densité poétique de l'écriture et l'acuité à la fois savante et sensible à l'exigence de sa perspicacité critique » (Viart, 1982 : 11), il faudrait s'interroger sur la manière dont cette perspicacité critique se voit reflétée chez Dupin et quelles sont les formes qu'elle acquiert dans sa poésie. Pour ce faire, il convient d'analyser les *Textes pour une approche*. Ces fragments critiques publiés par les Éditions Maeght en 1963 constituent la première monographie française consacrée à l'œuvre de Giacometti et décèlent certains fondements de la pratique d'écriture du poète ardéchois.

Avant de se plonger dans cette analyse, il est nécessaire, dans un premier temps, de commenter les particularités de la critique d'art, surtout celle réalisée par des écrivains et la façon dont cette pratique devient un carrefour interdisciplinaire. Ce n'est que dans un deuxième moment qu'il faudra envisager la discontinuité du trait et le mouvement comme les axes qui structurent *Textes pour une approche*. Finalement, nous étudierons comment ces principes esthétiques sont assimilés à l'écriture de Jacques Dupin.

La critique d'art : une pratique indéfinissable

Dans un article proposant une division en trois étapes de la critique d'art française, Bernard Vouilloux reprend la définition esquissée par Albert Dresden en 1915 : « j'entends par critique d'art le genre littéraire autonome qui a pour objet d'examiner, d'évaluer et d'influencer l'art qui lui est contemporain. » (Dresden in Vouilloux, 2011 : 388). Selon la perspective de cet historien de l'art allemand et tel qu'il est survenu historiquement dans le panorama culturel français, la critique d'art pourrait être lue comme un versant de l'écriture littéraire. Même si ce type de production détient la faculté d'examiner, d'évaluer et d'influencer non seulement l'art, mais aussi d'autres discours, la possibilité de la considérer exclusivement comme un genre littéraire s'avère problématique.

Dans ce sens, il convient de signaler les précisions apportées par James Elkins à ce mode d'écriture. Pour cet historien et critique d'art étatsunien « la critique d'art n'est pas considérée comme faisant partie de la somme de l'histoire de l'art :

elle n'est pas une discipline historique mais quelque chose ressemblant à l'écriture créative¹. » (Elkins, 2003 : 8). Quoique James Elkins coïncide avec Dresdner en dissociant l'exercice critique d'un discours spécifiquement historique et en le rapprochant de la littérature ou de l'écriture créative, le théoricien américain met l'accent sur la distance entre ce phénomène et l'histoire de l'art. Il ajoute également que cette indépendance constitue une des principales caractéristiques du genre. Ainsi, Elkins affirme que « parmi les différentes raisons de la liberté vertigineuse de la critique d'art, ses entrées et sorties dans et hors d'une douzaine de disciplines, se trouve son manque de foyer disciplinaire². » (Elkins, 2003 : 9). Dans cette perspective, plutôt que comme un genre littéraire, la critique d'art se présente comme une pratique d'écriture qui, bien que nourrie par la littérature ou l'écriture créative, se caractériserait par ce nomadisme disciplinaire traversant souvent les domaines de l'histoire de l'art, la littérature, la philosophie ou bien d'autres disciplines.

De même, Elkins juge « qu'une discipline académique, aussi hargneuse et contradictoire qu'elle pourrait être, fait ressortir deux types de pression sur ceux qui la pratiquent : elle les oblige à se rendre conscients de leurs collègues et elle insuffle un sens historique aux efforts précédents³. » (Elkins, 2003 : 9). Par conséquent, cette absence d'ancrage dans une discipline concrète favorise la manifestation de la critique d'art comme un discours instable et toujours changeant. Dans une certaine mesure, cette perspective de la critique d'art aurait un lien avec le concept « d'indiscipline » fourni par W. J. T Mitchell. Ce théoricien de l'image comprend l'indiscipline comme « des formes de turbulence ou incohérence dans les frontières internes ou externes des disciplines⁴. » (Mitchell, 1995 : 541). C'est ainsi que le manque d'enracinement de ce discours dans une seule tradition disciplinaire situe la critique d'art à un carrefour où les frontières disciplinaires sont constamment retracées.

Or, comment ces tendances se manifestent-elles dans la critique d'art effectuée par des écrivains ? Cet effacement des frontières disciplinaires est rendu évident lorsque Bernard Vouilloux assure qu'à partir de Flaubert « la critique d'art, en son deuxième âge, sera désormais surtout pratiquée par les écrivains comme la manifestation, voire le manifeste d'engagements esthétiques dans lesquels leur propre conception de la littérature est impliquée, comme si le détour par un art permettait de mieux réfléchir les conditions propres de l'art verbal, quitte à renoncer partiellement ou complètement à l'objectivation de l'évaluation. » (Vouilloux, 2011 : 401-402). Autrement dit, la critique d'art favorise un échange où les conceptions du critique à propos de la littérature prennent forme par le biais des affinités qu'il perçoit dans la production artistique analysée. C'est ainsi que cet échange façonne en même temps les discours artistique et littéraire.

Lorsque nous explorons la critique produite de l'après-guerre, nous constatons, comme Vouilloux le remarque, que « les écrivains quand ils pratiquent encore la « critique d'art » (mais la dénomination est évidemment inadéquate), la conçoivent alors comme une critique de sympathie, de connivence, de préférence, de résonance ou d'accompagnement : il s'agit moins d'évaluer que de commenter, le commentaire étant gagé sur une adhésion première qui a souvent pour elle l'évidence de l'amitié. » (Vouilloux, 2011 : 393). Cette inadéquation commentée par Vouilloux ne survient que par rapport à la définition fournie par Dresdner. En revanche, si nous partons de la perspective d'Elkins et nous essayons de comprendre la critique d'art comme une pratique indisciplinaire, la dénomination « critique d'art » permet encore d'englober la production de l'Après-guerre. Il est même possible de considérer l'adhésion suggérée par Vouilloux comme un lien qui surpasse la sympathie et qui représente les rapports esthétiques rejoignant la production littéraire et les différentes disciplines artistiques. De cette manière, l'analyse de *Textes pour une approche* devient un chantier fécond pour déceler les pratiques d'un poète-critique qui, faute d'un *ars poetica* proprement dit, se sert de la critique d'art comme d'un espace pour explorer, réaffirmer ou même interroger ses propres principes de création poétique.

L'œil mobile et le trait discontinu

N'importe quelle tentative pour expliquer la critique de Jacques Dupin à propos de l'œuvre d'Alberto Giacometti implique forcément la compréhension des principales caractéristiques que le poète distingue chez le sculpteur suisse, notamment le trait discontinu et le dynamisme :

Multiplier les lignes qu'est-ce d'autre que refuser la signification et la certitude à une seule ? Nous retrouvons ici la contestation comme principe de création. Tracer une seconde ligne, c'est mettre en question la première sans l'effacer, c'est formuler un repentir et apporter un correctif, c'est ouvrir entre elles un débat contradictoire, une querelle qu'une troisième ligne viendra arbitrer et faire rebondir. De contestation en contestation, toute certitude est retirée à la forme qui ne peut apparaître que sur le mode interrogatif. (Dupin, 1963 : 32-33).

Il est possible de repérer cette querelle des lignes chez Dupin dans plusieurs poèmes tels que « La ligne de rupture », composé de treize pages, où les vers se présentent comme des éléments isolés et faisant partie d'un tout en même temps⁵, ou bien « Malevitch », texte consacré au peintre russe dont les vers sont aussi fragmentés par des diagonales⁶. C'est ainsi qu'à travers la mise en page,

cette poésie parvient à recréer la tension des lignes qui caractérise le dessin de Giacometti. De même que le trait de Giacometti apparaîtrait « sur le mode interrogatif », de même il est possible d'apercevoir chez Dupin une « fonction idéologique interrogative plutôt qu'assertive » (Viart, 2004 : 302), caractéristique primordiale de la littérature française contemporaine pour Dominique Viart. Grâce à l'emploi d'une ponctuation souvent atypique, la poésie de Dupin renforce cette qualité interrogative de l'écriture qui peut être lue comme une résonance des traits interrompus chez l'artiste suisse. À l'instar de Dupin qui affirme que la vision de Giacometti « exige du sculpteur qu'il découvre des moyens et des instruments nouveaux, à chaque instant réinventés » (Dupin, 1963 : 32-33), nous suivons Valéry Hugotte lorsqu'il assure que la poésie de Dupin « [et] son emploi spécifique de la ponctuation en particulier, se caractérise par le refus de tout achèvement du texte et la volonté de pétrir violemment la matière du poème. » (Hugotte, 1995 : 27). C'est à dire que l'absence des points finaux chez Dupin pourrait ainsi être interprétée comme un combat contre le statisme qui pétrifierait l'écriture poétique.

Valéry Hugotte ajoute à cet égard que les textes de Dupin se servent souvent des points de suspension car il s'agit d'une « ponctuation suspendant le sens, substituant, à l'assurance du point final et totalisant, l'incertitude d'un suspens. » (Hugotte, 1995 : 27). C'est ainsi que l'emploi de ce type de ponctuation accorderait aux mots une sorte de libération qui se traduit dans un renouvellement constant, constamment en cours, évitant une définition statique ou lapidaire. Il est possible d'entrevoir cette dynamisation du mot grâce à la ponctuation à la fin du poème « Un récit » : « Il n'y a pas de fin tout peut reprendre, s'écrire, s'enchaîner : le cri, le calme, le dehors... ». (Dupin, 2013 : 312). Dans ce cas, les points de suspension provoquent une « ambivalence plutôt qu'univocité du sens » (Viart, 2004 : 302) qui cherche à ne pas confiner le sens du poème et à générer une polysémie parfois contradictoire qui suspend, fragmente et multiplie aussi les sens du mot.

Cette fragmentation devient perceptible lorsque l'artiste dessine ou que le poète écrit. Précisément, Dupin analyse et célèbre cette caractéristique chez Giacometti : « Sa mobilité [est] obtenue par la répétition et la discontinuité du trait. Jamais la forme n'est immobilisée par un cerne, arrêtée par des lignes isolées et sûres. Elle n'est pas détachée du fond ni séparée de l'espace qui l'entoure par une rassurante limite. Elle procède d'une multitude de lignes qui se chevauchent, se corrigent l'une l'autre, se surchargent, s'abolissent en tant que lignes en se multipliant. » (Dupin, 1963 : 29). Les remarques de Dupin suggèrent deux des principes qui façonnent également sa poésie : le mouvement et la dé(con)struction. Comme ce texte critique le propose, l'un est indissociable de l'autre. Ce qui est représenté comme un trait discontinu évoque la mobilité de l'œil, l'impossibilité

d'appréhender l'objet à représenter au moyen d'une image statique et univoque. Ce dynamisme illustre un changement épistémologique dans le rapport de l'art et du réel ; la violence qui existe entre ces lignes qui se superposent et se corrigent incarne un discours multiple et contradictoire où il existe plusieurs façons d'établir des relations avec la réalité. Ceci met en évidence une volonté de supprimer toute possibilité de vérité absolue dans le discours créatif et d'instaurer une recherche continue comme mécanisme fondamental de ces poétiques.

Dans cette même optique, Jean-Christophe Bailly établit une sorte d'équivalence avec la métaphore du pas chez Jacques Dupin. « Sans doute, par la présence, autour d'un paysage, s'agit-il d'abord de l'expérience dont le pas est le signe, mais le pas fait signe au-delà de la marche et de la promenade errante, le pas en lui-même, parce qu'il est à la fois accord et écart. » (Bailly in Dupin, 1963 : 8). Le pas, comme le poème « Le chemin frugal » en témoigne, exerce une qualité de mouvement et de destruction qui lui permet d'œuvrer à la fois comme accord et écart. Il s'agit d'un accord car il consolide l'individu qui l'exécute ; un sujet peut être identifié grâce à sa démarche et à ses traces. Cependant, il représente un écart en relation avec le monde qui l'entoure, un pas éloigne et modifie comme nous le constatons dans le poème : « Chaque pas visible / Est un monde perdu, / Un arbre brûlé. / Chaque pas aveugle, / Reconstitue la ville, » (Dupin, 2013 : 34). Un pas a la capacité d'annuler un paysage pour le reconstituer au pas suivant, mais le paysage dépassé disparaît pour toujours avec l'instant ; à chaque pas on perd un monde, ce qui nous empêche de percevoir une partie de la réalité mais qui nous permet par ailleurs de distinguer d'autres horizons. C'est ainsi que le pas fonctionne comme une synthèse paradoxale du principe dynamique qui surgit de la destruction et de la création en même temps, reprenant de manière indirecte la notion de la mobilité de l'œil que Dupin admire chez Giacometti.

Il est possible de considérer que la poésie de Jacques Dupin se sert souvent de ce procédé où un mouvement, un vers ou un fragment, semble annuler tout ce qui précède et le principal fil conducteur du texte est le mouvement en lui-même. Dans ce sens, Thomas Augais assure qu'« un poème de Jacques Dupin progresse comme un portrait de Giacometti dans l'alternance de la construction et de la déconstruction, la touche qui détruit étant la plus importante car elle engage dans une avancée irréversible. » (Augais, 2009 : 634). Ce processus d'alternance entre destruction et création crée non seulement un parallélisme qui relie l'œuvre du sculpteur suisse et du poète ardéchois, mais il se renforce aussi grâce au dynamisme qui articule leurs pratiques créatrices. Le mouvement constant contribue à rendre ces productions artistiques irréversibles et chaotiques, comme Dupin lui-même l'affirme par rapport au mouvement de l'œil qui regarde une sculpture de

Giacometti : « Il lui est interdit de s'arrêter dans la contemplation d'un détail, d'une forme, d'un vide. Un étrange mouvement perpétuel l'entraîne, sans lequel il perdrait de vue le sujet. » (Dupin, 1963 : 29). C'est ainsi que le mouvement fracture la forme mais rend visible une autre dimension du réel ; la force créatrice se libère et l'artiste matérialise en dessin ou en sculpture l'énergie de ce flux.

De la critique à la poétique

Il convient de signaler que Dupin reprend presque textuellement une partie de cette analyse de Giacometti pour une de ses « Moraines », poèmes en prose de vocation métalittéraire où les possibilités de l'écriture poétique s'entremêlent :

Il m'est interdit de m'arrêter pour voir. Comme si j'étais condamné à voir en marchant. En parlant. À voir ce dont je parle et à parler justement parce que je ne vois pas. Donc à donner à voir ce que je ne vois pas, ce qu'il m'est interdit de voir. Et que le langage en se déployant heurte et découvre. La cécité signifie l'obligation d'inverser les termes et de poser la marche, la parole, avant le regard. (Dupin, 2013 : 157).

La lecture de ce poème publié en 1969 dans *L'Embrasure*, nous renvoie immédiatement au texte critique que Dupin avait rédigé quelques années auparavant. Il est aisé de se rendre compte que les deux fragments commencent pratiquement de la même manière, n'échangeant que les pronoms qui font référence à l'œil qui regarde les dessins de Giacometti : « L'œil dessinant de Giacometti ne connaît pas de repos, pas de fatigue. Et notre œil devant ces dessins, lui non plus n'a pas droit au repos. Il lui est interdit de s'arrêter dans la contemplation d'un détail, d'une forme, d'un vide. » (Dupin, 1963 : 29). « Il m'est interdit de m'arrêter pour voir. » (Dupin, 2013 : 157). Ce lien intertextuel entre œuvre critique et poétique suscite plusieurs considérations. D'un côté, il fait ressortir l'alliance que Dupin tisse avec la poétique du sculpteur, ce qui accentue l'importance du mouvement pour les deux productions. D'un autre côté, ce lien sert à effacer la frontière entre l'œuvre théorico-critique et l'œuvre poétique proprement dite, renforçant ainsi les liens entre l'écriture poétique et d'autres disciplines artistiques. C'est ainsi que cet effacement contribue également à la remise en question des limites de la structure du discours poétique. En conséquence, ce dialogue intertextuel permet également d'extrapoler à la poésie l'analyse que Dupin entreprend à propos des arts plastiques ; poésie et critique se confondent alors.

La voix poétique établit une comparaison entre sa condition en mouvement permanent et une condamnation (*comme si j'étais condamné à voir en marchant*), ce qui semble évoquer la figure de Sisyphé. Cette condamnation consiste précisément

à rendre visible ce que l'artiste lui-même n'arrive pas à voir (*donner à voir ce que je ne vois pas*), perspective qui entame un dialogue avec la poétique rimbaldivienne et sa figure du *voyant*. Si au XIX^e siècle le poète avait la responsabilité de voir le monde, de le déchiffrer et de le faire connaître, vers la deuxième moitié du XX^e siècle le poète écrit à partir de son ignorance du monde, mais avec une conscience absolue de sa cécité. Le poète n'est plus un *homme aux semelles de vent* et se rapproche beaucoup plus d'un *homme qui marche* dont le mouvement, la fragilité et l'ancrage ici-maintenant sont accentués comme il survient dans les figures de Giacometti.

De cette manière, la fragilité et les limitations de l'écriture poétique sont accentuées, creusant l'expérience de vide produite par la poésie de Dupin. Grâce à la répétition des motifs comme le mouvement, la cécité ou le pas, cette poésie ne semble conduire qu'à son point de départ. Cependant, comme Dominique Viart l'affirme « pour Jacques Dupin la répétition n'est pas ce qui insiste, confirme, établit, mais bien plutôt ce qui reprend, affirme et réforme. Le terme de « réforme » est d'ailleurs caractéristique d'un tel travail, qui dit à la fois le retour et le changement quand re-former c'est aussi faire de nouveau, refaire ce qui était fait ou défait » (Viart, 1982 : 121). La répétition dans la poésie de Dupin permet alors de refaçonner l'expérience poétique en interrogeant ses propres limites, les mots prennent d'autres significations d'une manière similaire au combat des lignes présent dans les dessins de Giacometti. Répétition et mouvement déstabilisent et reconfigurent l'objet représenté dans le poème ou dans le dessin : « Dans sa course bondissante et ses mille détours capricieux, il revient sans cesse au même objet mais chaque fois d'une manière un peu différente. » (Dupin, 1963 : 30).

Conclusion

Comme ce parcours a permis de le constater, la critique d'art représente une pratique d'écriture où les règles sont poreuses et mobiles et qui remet constamment en question les frontières disciplinaires. Ceci est surtout évident lorsqu'il s'agit d'analyser la critique produite par des écrivains ; vu que cette pratique d'écriture fonctionne souvent comme un lien entre appréciations esthétiques et principes poétiques, la critique s'avère être un espace privilégié pour la création d'arts poétiques obliques où la manière de concevoir la poésie n'est énoncée que par le biais du commentaire critique. C'est ainsi que *Textes pour une approche* devient un texte clé pour comprendre la poésie de Jacques Dupin, grâce à la compréhension des principes de mobilité et de fragmentation auxquels Dupin s'intéressait chez Giacometti.

Finalement, il semble bien que cette analyse favorise l'identification des mécanismes poétiques observés par Dupin afin d'adapter les procédés de Giacometti à son écriture poétique. Nous pouvons même confirmer que la division entre sa production critique et poétique s'efface par le biais des liens intertextuels qui renforcent les aspects *premier* et *second* de l'écriture de ce poète ardéchois. Ce geste témoigne d'une écriture qui, paradoxalement, devient métalittéraire en s'interrogeant sur les œuvres d'autres disciplines ; la critique d'art réalisée par Jacques Dupin s'érige, faute d'un *ars poetica* traditionnel, comme une source fondamentale pour la compréhension et l'interprétation d'une poétique souvent considérée comme hermétique.

Bibliographie

- Augais, T. 2009. *Trait pour trait. Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'ateliers*. Lyon : Université Lumière Lyon 2.
- Dupin, J. 1963. *Textes pour une approche*. Paris : Maeght.
- Dupin, J. 2013. *Le corps clairvoyant*. Paris: Gallimard.
- Elkins, J. 2003. *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Hugotte, V. 1995. « La matière poétique de Jacques Dupin ». *Esprit*, n°. 216, p.18-33.
- Mitchell, W. T. J. 1995. « Interdisciplinarity and Visual Culture. » *Art Bulletin* 78, n°. 4, p. 541-544.
- Viart, D. 1982. *L'écriture seconde : la pratique poétique de Jacques Dupin*. Paris : Galilée.
- Viart, D. 2004. Fictions en procès. In : Blanckeman, Bruno et al.(dir.). *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, p. 289-303.
- Vouilloux, B. 2011. « Les trois âges de la critique d'art française. » *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 111, p. 387-403.

Notes

1. "Toutes les traductions de l'anglais ont été réalisées par l'auteur. Art criticism is not considered as part of the brief of art history: it is not a historical discipline, but something akin to creative writing." Elkins, J. 2003. *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press. p. 8.
2. "Among the various reasons for art criticism's vertiginous freedom, its swoops and feints in and out of a dozen disciplines, is its lack of a disciplinary home." Elkins, J. 2003. *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press. p. 9.
3. "An academic discipline, as fractious and contradictory it may be, outs two kinds of pressure on a practitioner: it compels an awareness of colleagues, and it instills a sense of the history of previous efforts" Elkins, J. 2003. *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press. p. 9.
4. "forms of turbulence or incoherence at the inner or outer boundaries of disciplines." W. J. T. Mitchell, « Interdisciplinarity and Visual Culture. » Mitchell, W. T. J. 1995. « Interdisciplinarity and Visual Culture ». *Art Bulletin* 78, no. 4, p. 541.
5. Dupin, J. 2013. Paris: Gallimard. p.205-219.
6. Dupin, J. 2013. Paris: Gallimard. p 347-356.