

Analysis of Recurrent Themes and the Sensible Experience of the Real in the Poetry of Jacques Dupin

Zohreh Alvandkoohi ¹ Morteza Babak Moein ² Leila Shobeiry ³

1. Department of French and German Languages, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.. E-mail: z.alvandkoohi@iau.ac.ir

2. Department of French and German Languages, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.. E-mail: babakmoein@iau.ac.ir

3. Department of French and German Languages, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.. E-mail: leilashobeiry@iau.ac.ir

Article Info	ABSTRACT
Article type : Research Article Article history : Received: 11 January 2026 Received in revised form : 16 April 2026 Accepted : 17 April 2026 Published online: 15 April 2026 Keywords : <i>Jacques Dupin, Lived experience, Materiality of language, Recurrent motifs, Thematic criticism, Incarnate dimension</i>	This study proposes a reading of Jacques Dupin's poetic work based on thematic criticism, in the wake of Jean-Pierre Richard and in dialogue with Michel Collot. Drawing on nine collections from <i>Cendrier du voyage</i> (1950) to <i>Coudrier</i> (2006), it seeks to understand how a "thematic concert" organizes the experience of the world in and through writing. The central question investigates the structuring function of insistent motifs — violence, desert, fragmented body, breath — and the way they configure a lived perception rather than a mere poetic decor. The aim is to show that these motifs are not simply ornaments but central elements in which language engages the body. The hypothesis defended is that language, shaped by cutting, rupture and rhythm, turns writing into a physical gesture close to a resistance to the real, with an ontological stake: the being of the subject, the being of language, and the being of the real. The study emphasizes the aridity of landscapes, wandering and bodily tension. It shows that the subject attempts to establish a relationship with the real through fragmented speech marked by silences. In this perspective, the landscape is presented as a space of unstable confrontation. In conclusion, the thematic approach highlights an incarnate dimension: in Dupin, perception and writing belong to the same gesture, where sensory experience is converted into poetic event.

Cite this article : Alvandkoohi,Zohreh , , Moein,Morteza Babak , Et Shobeiry,Leila . " Analysis of Recurrent Themes and the Sensible Experience of the Real in the Poetry of Jacques Dupin",. *Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises*, , 2026 22, 43, 421-447, -.DOI : <http://doi.org/doi:10.22129/plume.2026.575087.1369>



Analyse des thèmes récurrents et de l'expérience sensible du réel dans la poésie de Jacques Dupin

Zohreh Alvandkoohi ¹  **Morteza Babak Moein** ²  **Leila Shobeiry** ³ 

1. Département de langues française et allemande, Branche des Sciences et de la Recherche, Université Azad Islamique, Téhéran, Iran. E-mail: z.alvandkoohi@iau.ac.ir

2. Département de langues française et allemande, Branche des Sciences et de la Recherche, Université Azad Islamique, Téhéran, Iran. E-mail: babakmoein@iau.ac.ir

3. Département de langues française et allemande, Branche des Sciences et de la Recherche, Université Azad Islamique, Téhéran, Iran. E-mail: leilashobeiry@iau.ac.ir

Article Info	Résumé
Type d'article : Recherche originale Date de réception: 11 janvier 2026 Date de révision : 16 avril 2026 Date d'approbation : 17 avril 2026 Publié en ligne : 19 avril 2026 Mots-clés : <i>Jacques Dupin, critique thématique, expérience vécue, motifs récurrents, matérialité du langage, phénoménologie</i>	Cette étude propose une lecture de l'œuvre poétique de Jacques Dupin à partir de la critique thématique, dans le sillage de Jean-Pierre Richard, afin de comprendre comment un « concert thématique » organise l'expérience du monde dans et par l'écriture. La problématique interroge la fonction structurante de motifs insistants — violence, désert, corps fragmenté, souffle — et la manière dont ils configurent une perception vécue plutôt qu'un simple décor poétique. L'objectif est de montrer que ces motifs ne sont pas de simples ornements, mais constituent des éléments centraux où le langage engage le corps. L'hypothèse défendue est que la langue, travaillée par la coupe, la rupture et le rythme, fait de l'écriture un geste physique, proche d'une résistance au réel, avec un enjeu ontologique. L'étude insiste sur l'aridité des paysages, l'errance et la tension corporelle. Elle montre que le sujet tente d'établir un rapport au réel à travers une parole fragmentée, marquée par des silences. Dans cette perspective, le paysage est présenté comme un espace de confrontation instable. En conclusion, l'approche thématique met en évidence une dimension phénoménologique : chez Dupin, perception et écriture relèvent d'un même geste, où l'expérience sensorielle se convertit en événement poétique.
Cite this article : Alvandkoohi,Zohreh , , Moein,Morteza Babak , Et Shobeiry,Leila . "Analyse des thèmes récurrents et de l'expérience sensible du réel dans la poésie de Jacques Dupin",. <i>Plume, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises</i>, , 2026 22, 43, 421-447, -.DOI : http://doi.org/doi:10.22129/plume.2026.575087.1369	
	

1. Introduction

Jacques Dupin (né en 1927) constitue une exception majeure à une règle souvent observée dans la poésie française : celle de l'absence de violence comme thème central. Alors que la violence est un thème récurrent dans la plupart des arts, elle reste étrangement rare dans la poésie, et pourtant chez Dupin, elle sature chaque ligne et gouverne toute son esthétique, qu'elle soit verbale ou physique (Millo, 2020, p. 4). La violence chez Dupin trouve ses origines dans l'Histoire. Ayant grandi pendant la Seconde Guerre mondiale, il a vécu un choc violent : la fin de son monde. Cette rupture prématurée avec l'enfance a nourri une profonde angoisse existentielle. Dans son premier recueil, *Cendrier du voyage*, il écrit qu'il a dû grandir comme une « herbe folle entre les tombes » (Dupin, 1950, p. 36). Marqué par les ruines de sa jeunesse, il laisse toujours ce désastre revenir dans ses pages. En sondant les profondeurs de l'expérience humaine, Jacques Dupin met en lumière l'opposition entre le mot et la chose. D'après Émilie Violette-Pons, l'écriture de Dupin se distingue par une confrontation directe avec le monde, où chaque mot devient un acte physique de résistance (Violette-Pons, 2021, p. 111). En réalité, Dupin ne veut pas juste décrire ce qu'il voit. Il cherche à inscrire l'expérience sensible du monde dans la langue poétique. Il utilise donc ses propres expériences pour construire ses poèmes. C'est ce qui confère à son écriture une matérialité verbale et rythmique perceptible. Cette approche rend l'analyse des motifs récurrents chez Dupin plus claire. Il ne les utilise pas comme des décors, mais comme des éléments essentiels pour éprouver le réel (Richard, 1964, p. 303).

Comme le dit Jacqueline Michel, dans la poésie de Dupin, le désert, loin d'être un simple paysage géographique, fonctionne comme un véritable « opérateur de vérité » (Michel, 1998, p. 86). Il agit comme un vide indispensable, qui n'offre pas de refuge mais met

à l'épreuve, obligeant l'écriture à se dépouiller pour découvrir une parole authentique (Richard, 1964, p. 307). Le corps fragmenté, quant à lui, ne représente pas seulement la souffrance. Comme l'explique Dominique Viart dans *L'écriture seconde* (1982), le corps devient une surface ouverte. C'est paradoxal, mais c'est justement cette blessure qui permet à la parole et à l'écriture de naître (Viart, 1982, p.90). Enfin, en lisant Dupin, il apparaît que le souffle n'est pas là pour apaiser ; il est le moteur d'une dynamique de survie. Comme l'indique Jean-Pierre Richard, ce souffle se manifeste par un rythme haché, devenant ainsi une résistance vitale face au silence de la mort (Richard, 1964, p. 374).

Ces éléments, loin d'être de simples décorations poétiques, sont des noyaux essentiels qui structurent la manière dont Dupin perçoit et rend compte du monde. Notre problématique consistera donc à interroger la manière dont ces thèmes obsédants organisent l'imaginaire de Dupin et révèlent son expérience du réel. Comment ces motifs, qui sont au cœur de son écriture, permettent-ils de transformer une simple perception sensorielle en un véritable événement poétique ?

Pour répondre à cette question, cette recherche adopte une approche thématique, inspirée des travaux de Michel Collot et de Jean-Pierre Richard. Cette méthode nous permettra de suivre les lignes de force internes de l'œuvre sans imposer de grille philosophique externe. Nous chercherons à identifier ce que Richard nomme le « concert thématique », c'est-à-dire la manière dont ces motifs s'entrelacent pour donner au poème sa cohérence et sa tension interne (Richard, 1961, p.24). L'hypothèse centrale de cette étude est que la matérialité du langage chez Dupin transforme ces motifs en véritables noyaux d'expérience.

Nous avons constitué le corpus à partir d'un critère exclusivement thématique. Les œuvres retenues — *Gravir*, *L'Embrasure*, *Dehors*, *Contumace*, *Échancré*, *Le grésil*, *Écart* et *Coudrier* — ont été choisies parce qu'elles concentrent de manière structurante les motifs au cœur de cette étude : la violence, le corps fragmenté, le désert et le souffle. Ces thèmes n'y apparaissent pas de façon ponctuelle ou illustrative, mais comme des noyaux organisateurs de l'écriture, perceptibles à travers la récurrence d'images matérielles, de configurations corporelles et de dynamiques rythmiques comparables. Nous avons privilégié les recueils dans lesquels ces motifs se déploient avec une cohérence interne et une intensité suffisantes pour permettre une analyse fondée sur des indices textuels observables, sans viser l'exhaustivité de l'œuvre de Jacques Dupin.

Les résultats attendus de cette analyse mettront en lumière un univers marqué par l'aridité et l'errance, où le sujet poétique cherche à renouer avec le réel par l'épreuve de la langue. Nous verrons que la violence n'est pas une fin destructrice mais une énergie créatrice, et que le corps morcelé ou le désert sont les lieux précis où la vérité peut surgir. En définitive, cette étude montrera que chez Dupin, sentir le monde et écrire deviennent un même geste.

2. Antécédent de la recherche

-Les recherches récentes sur Jacques Dupin montrent une constante : la poésie naît chez lui d'une confrontation avec ce qui échappe, résiste ou se retire. L'article d'Émilie Violette-Pons, « Nocturnes de Jacques Dupin : Le tirant d'obscurité du poème » (2024), éclaire cette idée en analysant l'obscurité comme véritable moteur de l'écriture. Elle montre que l'obscur, loin d'être un simple motif, devient chez Dupin une véritable méthode d'écriture permettant d'atteindre une lucidité inaccessible à la lumière. L'enjeu devient alors d'écrire à partir de ce qui reste opaque et résiste à la compréhension

immédiate. Cette opacité, à la fois contraignante et féconde, offre à la parole dupinienne un espace pour se réinventer et traverser les ombres plutôt que les effacer.

-Cette conception rejoint l'analyse pionnière de Jean-Pierre Richard dans *Onze études sur la poésie moderne* (1964). Pour lui, Dupin travaille au plus près de l'« impossible », et la question devient : que produit une poésie qui ne cherche plus l'harmonie mais la rupture ? Richard montre que le poème fonctionne comme une incision dans le réel, une brisure nécessaire pour faire surgir du sens. La destruction, ici, n'est pas un échec : elle devient la condition même de la création.

-C'est précisément cette tension que Michel Deguy et Antoine Raybaud explorent dans « Jacques Dupin : l'acte d'écrire de « Moraines » à « Fragmes » » (2012). Les auteurs montrent que Dupin ne cesse de se demander comment écrire dans un monde fragmenté. « Moraines » explore encore la possibilité d'une cohésion fragile, mais « Fragmes » pousse plus loin l'épreuve du morcellement : le mot devient fragment, éclat, vestige. L'écriture ne reconstruit pas, elle traverse. Deguy et Raybaud concluent alors que Dupin transforme le chaos en principe actif : écrire consiste à affronter l'obscur, à accepter la dispersion et à faire du fragment l'espace même où peut se dire une vérité.

- Dans son ouvrage *Implication : Jacques Dupin* (2022), Emmanuel Laugier définit la poésie comme un acte d'engagement total liant le corps et l'esprit. L'auteur démontre que l'écriture de Dupin, tendue entre violence et création, fonctionne comme une résistance face à la désintégration du monde. Il souligne que le poème n'est pas une quête esthétique, mais un espace de confrontation directe avec le réel. Laugier conclut que cette œuvre transforme le langage en un lieu de lutte et de révélation de l'existence.

Cette étude renouvelle la lecture de Dupin en montrant que sa poésie doit être comprise à partir de l'expérience vécue qui en constitue la source profonde. En utilisant la critique thématique, elle met en évidence la manière dont l'écriture s'organise autour d'une dynamique sensible et incarnée, plutôt que d'une logique formelle ou conceptuelle.

3. Cadre théorique

3.1. La critique thématique comme méthode d'accès au sensible

La critique thématique montre comment le langage poétique prolonge une manière de percevoir le monde. Richard explique, dans *Poésie et profondeur* (1955), que le critique doit établir un « isomorphisme¹ » entre la forme du texte et la structure de la perception vécue (Richard, 1964, p. 10). Cela signifie que les images ne décrivent pas simplement le monde : elles prolongent une expérience sensible du réel. Elles traduisent une manière d'habiter la matière, d'entrer en contact avec elle. Cette orientation s'éloigne d'une lecture purement formelle. Michel Collot (1989) rappelle en effet que le formalisme et le structuralisme ont souvent envisagé la poésie comme « un langage replié sur lui même », et que « cette hypothèse d'une clôture du texte » oppose une vision trop fermée de l'écriture. Or, comme il le souligne, « la pratique et la réflexion des poètes [...] lient leur écriture à un horizon » (Collot, 1989, p. 268). Cette idée ouvre notre démarche vers une poésie non refermée sur elle-même, mais tendue vers le monde.

Dans ce contexte, le poème devient un espace vivant où « le sujet et l'objet, le visible et l'invisible, l'imaginaire et le réel » se rejoignent (Merleau-Ponty, 1964, p. 8). Cette rencontre n'est pas théorique : elle passe par une expérience incarnée. C'est pourquoi la critique thématique accorde une attention particulière aux sensations, aux

¹ Le poème est construit exactement comme l'auteur voit le monde.

matières et aux gestes qui structurent l'écriture. Ces éléments permettent de remonter vers la conscience créatrice, vers ce qui oriente secrètement l'élaboration du texte. Richard insiste alors sur un point essentiel : la poésie avance toujours dans une tension. Elle naît d'une expérience double faite d' « émerveillement et de conflit » (Richard, 1964, p. 8). Le poète accueille le monde, mais il en subit aussi les heurts. Cette tension donne au poème sa force d'invention. Dans *Poésie et profondeur*, Richard parle même d'une « assumption violente... du non-sens » (Richard, 1964, p. 9), comme si le texte devait absorber ce qui échappe pour tenter malgré tout de produire du sens. À partir de là, la tâche du critique n'est pas de réduire la poésie à un schéma, mais de retrouver la dynamique interne qui l'organise. Richard nomme cela le « concert thématique », une sorte d'accord des motifs qui tient l'ensemble de l'œuvre, même lorsqu'elle semble fragmentée (Richard, 1964, p. 12). Cette recherche permet alors d'embrasser « en un seul acte de compréhension tout le volume du sens » (Richard, 1964, p. 12).

Ce travail mène enfin à ce que Richard appelle la « recherche d'être » (Richard, 1964, p. 7), c'est-à-dire la force profonde qui anime l'écriture. La critique thématique, en rendant sensible cette dynamique, ne se contente pas d'interpréter le poème : elle cherche à montrer comment celui-ci engage la totalité d'une expérience.

3.2. Le « thème » comme noyau structurant de l'imaginaire

Pour saisir la dynamique de l'écriture poétique, il est essentiel de distinguer ce dont parle le texte, son sujet, de ce qui organise sa cohérence profonde, son thème. Le sujet relève du contenu apparent, explicite ou anecdotique ; il nomme ce que le poème montre. Le thème, en revanche, constitue une structure souterraine, une force organisatrice qui dépasse l'objet décrit. Il révèle la manière dont le poète perçoit et agence le monde sensible, c'est-à-dire la logique

imaginaire qui sous-tend l'œuvre. Selon l'approche de Jean-Pierre Richard, le thème n'est jamais une idée abstraite. Il se manifeste comme un réseau d'images concrètes, répétées et transformées au fil du texte. Richard parle à ce propos de « paysages de sens », ces constellations d'images qui expriment la façon singulière dont un auteur habite le monde (Richard, 1955, p. 5). L'unité thématique réside moins dans un concept intellectuel que dans une obsession imaginaire, une densité sensible où s'entremêlent impressions, souvenirs et perceptions, ainsi que le note Richard (1955, pp. 67-68). Le thème apparaît en ce sens comme une profondeur active, une source de cohérence affective plus que logique.

Cette lecture rejoint la perspective de la critique thématique telle que la reformule Michel Collot. Pour lui, le thème constitue le véritable « sol de l'expérience créatrice », le point où la sensation devient langage et acquiert sa forme poétique (Collot, 1989, p. 60). Le thème ne s'ajoute donc pas au texte : il en configure le mouvement, sa dynamique interne. Collot souligne aussi l'importance de la « réitération des métaphores obsédantes » (Collot, 1989, p. 120) qui assure l'unité de l'imaginaire. La répétition n'est pas redondante ; elle est l'indice d'une obsession fondatrice.

Cette conception contribue à mettre en lumière la structure de l'imaginaire poétique chez Jacques Dupin. Chez lui, les noyaux thématiques ne sont pas des images isolées ; ils constituent les forces autour desquelles s'organise l'économie du poème (Richard, 1964, p. 196). Chacun de ces éléments porte une charge sensible propre, et leur récurrence tisse l'espace même où l'écriture se déploie. Ce noyau thématique vit précisément de sa répétition. Richard affirmait : « *j'ai tenu l'idée pour moins importante que l'obsession* » (Richard, 1955, p. 5). Cette affirmation correspond directement à l'expérience dupinienne. La cohérence de son œuvre ne vient pas d'un discours

logique, mais de la circulation insistante des mêmes images, sans cesse réactivées par la violence, la faille ou le surgissement. Le thème devient alors le centre imaginaire du poème, celui autour duquel tout s'organise. Ainsi, le thème chez Dupin n'est pas une image figée mais une structure dynamique. Il relie la coupure au désir de présence, c'est-à-dire qu'il transforme ce qui manque ou se brise dans le poème en une force qui pousse vers l'autre, vers le monde, vers quelque chose qui cherche à apparaître. Comme le rappelle Collot, les thèmes sont les « supports et les moyens d'expression premiers » par lesquels l'écrivain s'invente (Collot, 1989, p. 60). C'est cette force organisatrice qui confère à l'œuvre de Dupin sa densité, son unité et sa portée existentielle.

3.2.1. Le thème comme force organisatrice chez Dupin

Dans la poésie de Jacques Dupin, le thème n'est pas une idée abstraite. Il agit comme une force interne qui organise le poème. De Julio (2005) observe que l'écriture de Dupin ne cherche pas à fixer une image, mais à suivre un mouvement continu. Le thème devient alors un point de tension qui relie les fragments du texte et leur donne une orientation (Gourio, 2005, p. 145).

Comme l'a montré Jean-Pierre Richard, le sens chez les poètes modernes naît d'un « contact originel avec les choses », où sensation et rêverie forment la base de l'imaginaire (Richard, 1964, p. 7). Le thème chez Dupin vient de cette expérience sensible. Il ne procède pas d'une idée abstraite, mais d'un rapport direct à la matière. Les motifs comme la pierre, le souffle, l'entaille ou le désert reviennent de manière insistante et structurent son rapport au réel. Richard parle à ce propos d'une « petite cosmogonie privée » où les images s'assemblent et créent une cohérence profonde (Richard, 1964, p. 7). Cette cohérence a été analysée par la critique. Dans *Jouissance des déserts*, Michel montre que le désert fonctionne comme un noyau

imaginaire. Il organise les figures du poème et produit une tension propre à l'écriture de Dupin (Michel, 1998, p. 3). Le motif ne se contente pas de revenir : il attire d'autres images, oriente le sens et met en mouvement la langue. Michel décrit ce « texte du désert » qui se défait, revient et se transforme, comme une structure vivante (Michel, 1998, p. 9). Cette dynamique n'est pas d'ordre conceptuel. Elle repose sur la matière du monde. Le thème agit comme un noyau actif autour duquel gravitent les sensations. Il transforme une perception brute en une forme verbale rigoureuse. Collot (2005) souligne que cette force structurelle est essentielle pour contenir la violence du réel et l'inscrire dans le langage. Le thème donne ainsi sa tenue et son énergie à l'écriture.

Richard rappelle que le poète moderne avance « dans l'affrontement du réel », en cherchant des formes capables de maintenir ensemble éclats et ruptures (Richard, 1964, p. 8). Chez Dupin, cette tension se cristallise dans les thèmes. Ils articulent coupure, arrachage et quête de présence. Ils offrent au poème une direction interne. Ainsi, le thème chez Dupin n'est pas un simple motif. C'est un mouvement organisateur. Il rassemble les images, façonne leur circulation et crée un espace où le poème peut se déployer. Cette force discrète, issue de la matière et de la sensation, donne à son œuvre sa densité propre.

3.3. L'image poétique : de la sensation à la signification

Dans la poésie, l'image n'est pas un simple ornement. Elle naît d'une expérience sensible et garde une relation directe avec la matière du monde. Comme l'explique Jean-Christophe Bailly (2020), l'image conserve toujours « une présence active », parce qu'elle vient d'un contact immédiat avec le réel, avant même toute mise en discours (p. 13). Cette dimension matérielle donne à l'image une fonction essentielle. Elle devient un lieu où la sensation se transforme en

signification. Pierre Caminade rappelle à ce titre que les images agissent comme des « foyers d'imagination active », capables de condenser une émotion ou une intensité vécue (Caminade, 1970, p. 22). Une image n'explique pas : elle fait sentir. Elle ne commente pas : elle ouvre un espace où une expérience peut se dire autrement que par un concept. Ainsi, l'image poétique est un point de passage. Elle part d'une sensation – une lumière, une vibration, une coupure – et lui donne une forme. C'est cette transformation qui fait de l'image un noyau de sens. Bailly souligne que toute image « garde la trace de ce dont elle vient » et qu'elle reste liée à une émotion première (Bailly, 2020, p. 14). La force de l'image vient donc de ce double mouvement : elle retient une sensation tout en ouvrant vers une signification. L'image poétique est ainsi une expérience matérielle qui se charge de sens. Ce n'est pas un décor ajouté au texte, mais un mode de pensée sensible. Elle permet au poète de donner forme à ce qui ne peut pas être dit autrement : une impression, un trouble, une intensité qui cherche son langage.

3.3.1. L'image poétique chez Dupin

Dans la poésie de Jacques Dupin, l'image ne reprend plus les fonctions classiques d'ornement ou d'illustration. Elle devient un lieu d'impact, un point où s'inscrit un éprouvé immédiat (Richard, 1964). Elle ne cherche pas simplement à être belle ; elle veut saisir et transmettre une énergie vivante et essentielle. L'image sert avant tout à rendre perceptible une émotion traversée dans la violence d'un contact avec le réel. Comme l'indique Collot, elle naît d'une « pensée visuelle » qui saisit les choses dans leurs rapports vivants et dans l'intensité de leur présence (Collot, 1989, p. 120). Cette vision ne reste pas à la surface des choses, mais pénètre leur densité.

Chez Dupin, cette saisie s'opère dans la rencontre avec des éléments rugueux comme le souffle, l'entaille, le désert ou le feu. Les

mots se chargent alors d'un poids physique presque palpable. Le poème devient alors un espace d'ouverture brutale, une entaille dans la matière du monde. Jean-Pierre Richard parle à ce propos d'une véritable « incision » opérée dans « la paroi de l'être » (Richard, 1964, p. 340). Selon Collot, dans *Matière-émotion*, l'écriture « suit de près le devenir de la matière : elle en épouse le mouvement, comme si elle accompagnait la manière dont la matière se fissure, se rompt et se transforme » (Collot, 1997, p. 12). L'image vient du choc entre le sujet et le réel : autrement dit, elle surgit au moment où le poète rencontre une matière, une présence ou une force qui le bouscule. Ce n'est pas une image inventée tranquillement, mais une réaction à ce qui frappe, résiste ou surprend. L'image garde la trace de ce contact brutal : de ce fait, elle naît parce que le poète est touché, atteint, ébranlé par ce qu'il voit ou ressent (Caminade, 1970, p. 125). Le lecteur ne regarde pas une simple description immobile ; il entre lui-même dans cette rupture du sens. C'est dans cette ouverture créée par le poème que l'émotion finit par rencontrer la matière (Collot, 1997, p. 95).

3.4. Du texte à l'expérience vécue : l'écriture comme incarnation

L'analyse des thèmes chez Jacques Dupin ne vise pas à dresser un simple catalogue de motifs littéraires, mais à remonter vers l'expérience vécue qui les a fait naître. Le poème ne décrit pas le monde : il en rejoue l'expérience. Cette idée est centrale chez Michel Collot, pour qui le poème est « un poème de l'incarnation » où la conscience sort d'elle-même pour se déployer dans la matière du monde (Collot, 1989, p. 23). Ainsi, lire Dupin, ce n'est pas recevoir un message abstrait, mais être placé dans un espace où la sensation et la matière se rencontrent.

Chez Dupin, le langage n'est pas intellectuel ni transparent. Maryann De Julio souligne que sa parole cherche « l'en-dessous des

mots », un lieu où l'écriture touche directement la présence charnelle du monde (De Julio, 2005, p. 8). Le langage est travaillé comme une matière résistante. Violette-Pons note que Dupin agit comme un sculpteur, « disloquant » la langue pour en faire jaillir une vérité brute (Violette-Pons, 2021, p. 38). Il ressort de cela que, dans la poésie de Dupin, les mots ne décrivent pas l'expérience à distance ; ils sont malaxés, c'est-à-dire manipulés, déformés et densifiés pour en faire sentir au lecteur la texture et l'intensité mêmes. Le poème avance alors comme une main dans la matière : il palpe, il creuse, il hésite (Mourey, 2018, p. 245).

Cette dimension tactile transforme l'écriture en un geste plutôt qu'en un commentaire. C'est ce que Jean-Philippe Gagnon décrit comme le « sujet du dehors », une subjectivité traversée par les forces du monde (Gagnon, 2015, pp. 477-478). Chez Dupin, cette ouverture transforme la langue en une énergie. Les mots reproduisent le choc, la dureté et la vibration du réel. Ainsi, l'expérience vécue n'apparaît pas par une explication, mais par un choc. Comme l'explique Millo, l'écriture se fait « matière d'infini », un espace où les tensions entre le désir de réalité et le refus du savoir conceptuel se jouent physiquement sur la page (Millo, 2019, p. 38).

Le travail du langage épouse alors le mouvement même de la matière « en train de se rompre », comme le rappelle Michel Collot (1989, p. 190). Cette dynamique est visible chez Dupin : la phrase suit la faille et la cassure. Cette écriture brisée laisse percevoir ce qui, dans l'expérience du poète, a été rupture. L'enjeu de notre recherche se situe précisément dans ce passage du texte au corps. En analysant la récurrence des images obsédantes, nous ne cherchons pas à interpréter des symboles, mais à retrouver la trace d'un choc initial. Finalement, l'écriture chez Dupin agit comme un corps conducteur. Elle garde toute sa force émotionnelle parce qu'elle ne cherche pas à

adoucir la rugosité du réel. Dès lors, le poème n'est plus un simple texte, mais une expérience à traverser où le langage, devenu matière, met le lecteur au contact nu du vécu. Le lecteur ne lit pas une vie : il entre dans une incarnation.

4. Analyse thématique et interprétation

4.1. La violence créatrice chez Jacques Dupin

La violence n'est pas abordée ici comme une notion abstraite ou conceptuelle, mais comme un thème individuel et implicite, construit à partir d'indices textuels concrets, récurrents et directement observables dans le corpus. Ce thème se manifeste par la répétition de lexèmes et d'images matérielles liés à la coupure, à la brûlure et à l'ouverture — tels que crime, feu, faille, gouffre, tête tranchée — ainsi que par des configurations corporelles et spatiales explicitement nommées dans les poèmes. L'analyse repose sur ces occurrences textuelles, à partir desquelles l'interprétation est développée.

Chez Jacques Dupin, la violence ne doit pas être comprise comme une pure destruction : elle agit au contraire comme une force qui ouvre, qui creuse et qui déplace. Il s'agit de convertir une souffrance en énergie. Comme le souligne Caquel, tout l'enjeu pour le poète est de transformer une « violence subie » (celle du monde ou de l'histoire) en une « violence agie » par l'écriture (Caquel, 2020, p. 19). Cette énergie brute est nécessaire pour briser les formes anciennes et permettre l'apparition d'un langage neuf. Dupin lui-même décrit ce processus avec une précision saisissante. Il explique que l'écriture naît d'une sensation physique brutale, presque une blessure, qui devient paradoxalement le moteur de la création :

Le crime est un acte de violence et encore l'ouverture d'une béance, le creusement d'un gouffre où la force de destruction-crédation prend son élan. [...] Faire le vide, appeler le crime, le laisser habiter la langue pour qu'elle affronte

nue, et dangereusement, le plaisir, pour qu'elle fraye le chemin. (Dupin, cité par Caquel, 2020).

Un premier exemple l'illustre clairement dans *Écart* (2000):

le trébuchet de la peur

le vide, le feu qui écrit

la faille du corps... (Dupin, 2000, p. 25)

Ici, la logique est celle de l'inscription par la brûlure. Le feu n'anéantit pas le corps : il y trace un chemin. La « faille » n'est pas un défaut, mais une ouverture nécessaire. La violence de la flamme crée une brèche où le langage trouve enfin un point d'appui pour exister. Un autre vers confirme cette inscription corporelle de la violence dans la langue :

« *Nous marchons avec discernement la bouche ensanglantée* » (Dupin, 1975, p. 20).

Cet exemple, tiré de *Dehors* (1975), montre que la violence atteint directement la bouche, lieu même de la parole. Dès lors, parler et avancer supposent une blessure acceptée, visible et durable. L'écriture naît ainsi d'un mouvement qui se maintient malgré l'atteinte physique, et par elle. Dans *Coudrier* (2006), la scène est tout aussi frappante :

« *la tête tranchée il marche / et la tête se retourne* » (Dupin, 2006, p. 39).

Cette image de décapitation ne signifie pas la mort du sujet, mais une libération de la perception. En séparant la tête du corps, Dupin suggère qu'il faut rompre avec nos habitudes de pensée pour voir réellement (Richard, 1964, p. 371). La violence faite au corps est ici une condition pour accéder à une lucidité nouvelle, arrachée au choc.

Enfin, dans *Écart* (2000), une formulation décisive reformule cette logique :

« *le gouffre est un creuset, le crime est un ferment* » (Dupin, 2000, p. 109).

La violence se présente ici comme un début, et non comme une fin. Le « gouffre » n'est pas un vide stérile, mais un lieu de mélange et de fusion (un creuset). De même, le « crime » n'est pas une faute morale, mais une transgression nécessaire. Il agit comme un « ferment », c'est-à-dire une substance vivante qui active et transforme la matière. Cette affirmation rejoint l'analyse de Caquel, qui rappelle que pour Dupin, l'écriture est un acte de force qui doit « fracturer » le réel pour en délivrer le sens (Caquel, 2020, p. 31).

Dans l'univers dupinien, la violence devient donc tonique et salutaire. Elle stimule la langue, la débarrasse des illusions et l'oblige à toucher le réel sans mensonge. Le poème avance à partir de cette tension, comme si chaque entaille dans les mots portait une promesse de recommencement (Viart, 1982, p. 127). Cette vision de la violence permet à Dupin d'inscrire sa poésie dans une dynamique où le choc, loin d'être une fin en soi, devient le point de départ d'une renaissance linguistique. Le gouffre n'est pas une simple déchirure mais un lieu d'alchimie poétique, où la douleur et la souffrance se transforment en un langage neuf, débarrassé des artifices. Ainsi, dans l'univers de Dupin, chaque acte de violence — qu'il soit physique ou symbolique — ouvre un espace de transformation, permettant à la poésie de s'affirmer comme un acte créatif de résistance.

4.2. Le corps fragmenté : L'entaille comme origine de l'écriture

Dans l'œuvre de Jacques Dupin, le corps ne constitue jamais un espace unifié ou clos. Il s'offre au contraire comme une matière ouverte, incisée et disloquée (Viart, 1982, p. 91). Comme l'exprime Himy (1996), loin de signifier une destruction du vivant, ce morcellement institue l'espace originel où l'écriture peut advenir. Le corps se mue en scène, en une surface d'inscription où la blessure opère comme un instrument d'ouverture. C'est ainsi que la parole dupinienne surgit de la « plaie », conçue comme le point où la

coupure du corps devient source d'oralité et d'écriture (Viart, 1982, p. 99). C'est cette liaison intime entre le corps et la langue qui fonde la poétique de Dupin. Ce lien se révèle avec force dans l'image de la décapitation, telle qu'elle apparaît dans *Coudrier* (2006), lorsque le poète écrit :

« la tête tranchée il marche... / et la tête se retourne » (Dupin, 2006, p. 39).

La coupure, si elle sépare le sujet de lui-même, ne l'immobilise pas pour autant ; le corps amputé poursuit sa marche. Cette persistance du mouvement au cœur de la rupture confirme que l'écriture provient d'un sujet déchiré, en perpétuel déplacement. Comme le souligne Himy, Dupin conçoit le corps tel un « espace éclaté » où chaque fragment détient sa propre énergie, une conception qui avoisine l'enfance rêvée ou le « corps propre » selon Merleau-Ponty (Himy, 1996, p. 261). La fracture corporelle ouvre ainsi une lucidité inédite : l'écriture naît lorsque l'identité cesse d'être unifiée.

Cette logique de fragmentation s'étend au livre lui-même. Dupin associe la dislocation textuelle à une violence extérieure, comme si le poème devait se fracturer pour accéder à une vérité nue, ainsi qu'on le lit dans *Gravir* (1963):

J'appelle l'éboulement
(Dans sa clarté tu es nue)
Et la dislocation du livre
Parmi l'arrachement des pierres
(Dupin, 1963, p. 55)

« L'éboulement », figure de chute et de rupture, se transforme en métaphore de l'acte d'écrire. Le livre se disloque à la manière d'un corps exposé aux forces du dehors. Viart, dans *L'écriture seconde*, explique que cette poétique repose sur une dialectique constante entre intérieur et extérieur : le texte y est défini comme un « corps irradiant », traversé de tensions, de coups et d'arrachements (Viart, 1982, pp.

89-90). L'acte d'écrire devient alors un acte physique, analogue à une fracture et le poème naît dans le choc.

Dans un troisième passage, la blessure s'affirme explicitement comme le lieu de surgissement de la langue, comme en témoigne *Échancré* (1990):

une telle émission de silence

comme un jet de sang

(Dupin, 1990, p. 23)

Ici, l'écriture ressemble à une saignée. Le silence n'est pas un vide, mais une matière qui surgit avec la force d'un « jet de sang ». Cette image montre que le langage ne vient pas d'un intérieur calme, mais d'un corps ouvert. Dupin imagine la langue comme un organe blessé, une « langue coupée, langue-mort » où la chair et le mot se rejoignent (Himy, 1996, p. 269). L'écriture prolonge alors la coupure : elle passe du dedans au dehors. La faille du corps ouvre un passage par lequel la parole peut surgir et prendre forme. Ainsi, le texte naît exactement au point où le corps se rompt.

À travers ces exemples, l'écriture apparaît comme une expérience profondément physique. La tête coupée, l'éboulement du livre et la faille du corps montrent que le mot ne naît pas de l'unité du sujet, mais de sa rupture. Chez Dupin, c'est l'entaille qui ouvre le passage du langage : la blessure devient l'origine du poème, un lieu où la fragmentation donne souffle et forme à l'écriture (De Julio, 2005, p. 49).

4.3. Le désert : L'espace de vérité

Comme le souligne Jacqueline Michel (1998), dans l'œuvre de Jacques Dupin, le « désert » dépasse le statut de cadre géographique pour devenir un opérateur de vérité, un lieu où l'écriture se dépouille jusqu'à l'os (p. 61). Le désert est ici traité comme un thème spatial individuel et implicite, construit à partir d'éléments matériels

récurrents et non comme une métaphore générale. Il se manifeste dans le texte par des indices topographiques précis — aridité, pierre, fissure, trou, rocher fendu, vide minéral — directement observables dans le corpus. Le désert devient ainsi un espace où l'écrivain explore les limites de son propre être. Ce motif apparaît clairement dans le poème « Moraines » du livre *L'Embrasure* (1969), où le poète écrit :

« je jalonne l'étroitesse de mon territoire, je sonde l'aridité de son sous-sol »

(Dupin, 1969, p. 144).

Ce vers met en évidence l'idée que le désert, loin d'être un simple paysage, devient un terrain d'investigation, un espace de quête où l'écrivain explore les limites de son propre être. L'aridité et la dureté du sol symbolisent non seulement la difficulté et la rigueur du processus créatif, mais aussi la nécessité de ce vide pour que la parole authentique puisse émerger (De Julio, 2005, p. 39). C'est dans cette aridité qu'une écriture véritable prend racine, se forge et trouve sa vérité. Cette fonction éprouvante du désert se retrouve également dans *Dehors* (1975), lorsque Dupin écrit :

« le désert intermittent l'aveuglait » (Dupin, 1975, p. 10).

Le désert est ici présenté comme une force qui prive de vision et de repères. L'aveuglement indique une perte des cadres habituels de compréhension. C'est dans cette désorientation que l'écriture est contrainte de chercher une vérité non médiatisée. Cette même nudité du lieu se rejoue dans « L'Onglée », où la table d'écriture se confond littéralement avec un paysage aride : *« la table sur laquelle ton corps se casse est de pierre, est immense est torride est battue par un vent qui ne faiblit pas »* (Dupin, 1969, p. 208). Pour Dupin, écrire signifie traverser des espaces difficiles et se confronter à la dureté du réel. Ce qui devrait être l'espace intime de l'écriture devient un désert minéral, un lieu sans abri. L'écriture n'a rien de confortable : elle passe par la fracture du corps, par un affrontement avec la sécheresse des éléments (Caquel,

2020, p. 160). C'est là que se manifeste la puissance du vide : il ne protège pas, il éprouve.

Cette logique se prolonge dans *Le grésil* (1996), où le désert prend une dimension intérieure et vocale :

« *corrodés par la sécheresse* » (Dupin, 1996, p. 40).

La sécheresse ne concerne plus seulement l'espace extérieur, mais atteint aussi le corps et la voix du poète. Elle agit comme une force d'usure qui fragilise le langage et en réduit les appuis habituels. L'écriture naît alors dans un contexte de manque, où la parole doit se reconstruire à partir de conditions appauvries. Dans *Contumace* (1986), cette géographie du manque prend la forme d'une faille :

« *ainsi de nous, un œil dans le rocher fendu afin de transcrire sur le genou le nombre et l'éclat* » (Dupin, 1986, p. 40).

L'œil doit se loger dans une cassure de la matière pour voir et pour écrire. Comme l'affirme Jean-Philippe Gagnon (2015), l'émergence de la vérité nécessite une rupture avec le lisse : elle naît de ce qui tranche, sépare et fracture (p. 62). Le geste de « transcrire sur le genou » révèle une écriture précaire et sans appui solide, soulignant l'instabilité du processus créatif. L'écrivain, dépourvu de support traditionnel, inscrit les mots dans une situation d'incertitude, ce qui renforce l'idée que l'écriture naît dans la fragilité et le manque. Cette idée du vide comme source de parole est clairement exprimée dans les vers d'*Échancré* (1991), où l'écriture naît directement d'un manque :

écrire au fond du trou [...]

on ne finira jamais d'appeler le mot qui tombe, ni d'aligner la lettre qui jaillit d'une fissure de la pierre ». (Dupin, 1991, p. 46)

Ce vers suggère que dans l'univers poétique de Dupin, le manque et la rupture deviennent des éléments générateurs de sens, loin d'être simplement des vides. Le « trou » et la « fissure » ne sont plus des

obstacles mais des lieux d'émergence : ce qui manque devient précisément ce qui ouvre (Michel, 1998, p. 76).

Il apparaît donc que cette géographie de l'aridité ne vise pas l'effacement de la parole, mais sa mise à l'épreuve. D'après Dominique Viart (1982), en se confrontant à la pierre et au vide, l'écriture transforme le manque en une source d'énergie, montrant ainsi que le désert, loin d'être un obstacle inutile, devient le lieu où la langue, forcée de se briser, atteint sa pleine intensité.

4.4. La dynamique du souffle : Rythme, rupture et survie

Dans la poétique de Jacques Dupin, le souffle constitue le motif central qui relie le corps à l'espace du monde. Il ne s'agit pas d'une respiration apaisée, mais d'une dynamique ambivalente : le souffle est à la fois le signe de la vie qui persiste et la marque de la fatigue, de l'épuisement ou de la mort qui rôde (Gagnon, 2015, p. 15). Le souffle devient ainsi une métaphore de la lutte incessante pour rester vivant, une tension constante entre la vie et la mort. Comme le note Maryann De Julio (2005), l'écriture de Dupin cherche à retrouver le souffle des mots perdus pour les libérer de l'étouffement. Le poème devient alors un effort physique pour sortir de la cage du langage convenu et retrouver une respiration originelle :

« retrouver le souffle des mots perdus hors de la cage d'air » (Dupin, 1996, p. 42).

Particulièrement sensible dans *Le grésil* (1996), ce souffle structure le poème par des interruptions constantes. Il ne coule pas de manière continue ; il est haché, syncopé par des silences et des pauses qui miment la difficulté de vivre et de dire. Les ruptures du rythme créent une sensation de lutte, comme si chaque mot était arraché à la réalité pour émerger dans l'espace du poème. Jacqueline Michel observe que le poète tente d'« extraire le silence du rythme et des syncopes de la langue » (Michel, 1998, p. 74). Dans *Échancré*, Dupin

définit ainsi l'écriture comme un travail sur le manque, où la « syncope » — l'arrêt du cœur ou du rythme — n'est pas un vide stérile, mais le lieu même d'où l'on peut « extraire le silence ».

« Écrire : [...] extraire le silence du rythme et des syncopes de la langue, dans l'écart creusé [...] » (Dupin, 1991, p. 26).

Caquel explique que le rythme naît de la coupure, créant une respiration « saccadée » qui force le lecteur à ressentir le texte physiquement (Caquel, 2020, p. 31). Le souffle devient alors une énergie vitale, marquée par des interruptions qui rendent chaque respiration précieuse. Comme le suggère Michel Collot dans *La Matière-émotion* (1997), il traverse le corps et le paysage, cherchant à s'échapper de la matière dense. Le souffle devient cette énergie qui brise les murs pour s'ancrer « en pleine terre ». Il connecte la voix du poète à la matière brute. Dans *Dehors* (1975), cette puissance naît là où les structures fermées s'effondrent :

« Imaginons / que s'écroule la prison alors le souffle se dégage et se perd, se plante en pleine terre » (Dupin, 1975, p. 44).

Le souffle n'est pas désincarné, mais matériel, capable de se « planter » comme une racine ou une arme. Il devient ainsi un acte physique qui prend forme dans la réalité brute du monde. Enfin, cette dynamique vitale reste indissociable de la finitude, car respirer, c'est accepter une lutte constante contre le silence : chaque souffle est une preuve fragile que l'on est encore en vie. Le souffle se change alors en « cliquetis », un petit bruit de machine fragile au cœur de la mort, signe que l'existence est un combat permanent :

« minuscule cliquetis dans le souffle de ma mort hors de l'air comme une effraction de l'air » (Dupin, 1986, p. 51).

Dans *Contumace*, le souffle agit ici comme une « effraction », une violence faite à l'air immobile, confirmant que chez Dupin, respirer et écrire sont des actes de résistance. Le souffle, en s'efforçant de

traverser l'air, devient une métaphore de la résistance contre l'immobilité du monde. Jean-Pierre Richard souligne d'ailleurs que cette brutalité est nécessaire : elle seule permet de briser l'écorce du réel pour toucher sa nudité (Richard, 1964, p. 112). Le poème ne cherche donc pas à séduire par une belle mélodie, mais à forcer le passage. Cette respiration hachée transforme la lecture en une expérience physique immédiate. Comme l'indique Viart, cette écriture fragmentée oblige le lecteur à « habiter » l'inconfort du texte pour mieux ressentir le vivant (Viart, 1982, p. 89).

Afin de synthétiser l'analyse menée dans cette partie, le tableau suivant récapitule les principaux noyaux thématiques identifiés ainsi que leur fonction dans l'économie poétique de l'œuvre :

Thème	Fonction	Effet poétique
Violence	Force d'ouverture	Génère l'écriture, fracture le réel
Corps fragmenté	Surface d'inscription	Fait naître la parole par la blessure
Désert	Opérateur de vérité	Met l'écriture à l'épreuve du vide
Souffle	Dynamique vitale	Inscrit rythme, rupture et survie

5. Conclusion

Au terme de cette étude, il apparaît que l'approche thématique, loin de réduire l'œuvre de Jacques Dupin à un catalogue d'images figées, permet de révéler la dynamique profonde qui l'anime : celle d'une écriture de l'incarnation et de la résistance. Nous avons cherché à comprendre comment les motifs obsédants de la violence, du corps fragmenté, du désert et du souffle structuraient cet imaginaire pour traduire une expérience vécue du réel. L'analyse démontre que ces éléments ne sont pas de simples ornements stylistiques, mais de

véritables « opérateurs de vérité » qui organisent la perception du poète. En effet, nous avons établi que la violence chez Dupin ne vise pas la destruction, mais agit comme une énergie créatrice nécessaire pour briser les apparences et « fracturer » le réel afin d'en délivrer le sens. De même, le corps morcelé et l'aridité du désert ne sont pas des lieux de mort, mais des espaces d'ouverture et de nudité où la parole authentique peut surgir précisément parce qu'elle est dépouillée de tout artifice. Enfin, le souffle, par son rythme syncopé et heurté, inscrit dans la syntaxe même du poème la lutte vitale contre le silence et l'étouffement. Ainsi, l'hypothèse selon laquelle la matérialité du langage transforme ces motifs en noyaux d'expérience est confirmée : chez Dupin, le poème est un acte physique qui ne décrit pas le monde mais en rejoue l'impact brutal. Écrire et sentir deviennent un seul et même geste de « dis-location » créatrice.

Cette étude ouvre la voie à une comparaison avec des poètes proches, tels qu'André du Bouchet ou Philippe Jaccottet. Cette comparaison se justifie par une attention commune à la fragmentation du langage et à une écriture de l'après-guerre confrontée aux traumatismes de l'histoire, et pourra faire l'objet de recherches ultérieures.

1. L'auteur déclare que cet article n'a bénéficié d'aucun soutien financier de la part d'une institution, d'un centre d'enseignement ou d'un projet de recherche agréé.

2. L'auteur déclare l'absence de tout conflit d'intérêts lié à cette recherche.

3. L'auteur déclare qu'aucune intelligence artificielle générative n'a été utilisée pour la rédaction de cet article et que l'intégralité du travail est sa propre création.

Bibliographie

- Bailly, Jean-Christophe (2020). *L'imagement: essai*. Seuil.
- Caminade, P. (1970). *Image et métaphore : Un problème de poétique contemporaine*. Bordas.
- Caquel, A. (2020). *Le salut et l'hostilité. Violence et exorcisme dans les œuvres de Henri Michaux et de Jacques Dupin*. [Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3].
- Collot, M. (1989). *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Presses Universitaires de France.
- Collot, M. (1997). *Issu de l'oubli*. Le Cormier.
- Collot, M. (2005). *Paysage et poésies francophones*. Presses Sorbonne Nouvelle.
- De Julio, M. (2005). *Jacques Dupin* (Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine, Vol. 43). Rodopi.
- Deguy, M., & Raybaud, A. (2012). Jacques Dupin (1927-2012). *Poésie*, 142(4), 3–11. <https://doi.org/10.3917/poesi.142.0003>
- Dupin, J. (1950). *Cendrier du voyage*. GLM.
- Dupin, J. (1963). *Gravir*. Gallimard.
- Dupin, J. (1969). *L'Embrasure*. Gallimard.
- Dupin, J. (1975). *Dehors*. Gallimard.
- Dupin, J. (1986). *Contumace*. P.O.L.
- Dupin, J. (1990). *Échancré*. P.O.L.
- Dupin, J. (1996). *Le grésil*. P.O.L.
- Dupin, J. (2000). *Écart*. P.O.L.
- Dupin, J. (2006). *Coudrier*. P.O.L.
- Gagnon, J.-P. (2015). *Le sujet du dehors : paysages sémantiques, corps de la nature et physique de la parole chez Jacques Dupin et John Montague*. [Thèse de doctorat, Université Nice Sophia Antipolis & Université du Québec à Montréal]. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01207298v>

- Gourio, A. (2005). *Chants de pierres* (Nouvelle éd. en ligne). UGA Éditions. <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.5880>
- Himy, O. (1996). *La poésie de Jacques Dupin : l'espace et la chair* [Thèse de doctorat, Université Paris 8 Saint-Denis].
- Laugier, E. (2022). *Jacques Dupin, implications*. La Lettre Volée.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible* (C. Lefort, éd.). Gallimard.
- Michel, J. (1998). *Jouissance des déserts dans la poésie contemporaine : Andrée Chédid, Jacques Dupin, Edmond Jabès, Philippe Jaccottet, Lorand Gaspar, Jean Tortel*. Lettres modernes Minard.
- Millo, L. (2019). *Une "matière d'infini" : potentialités poétiques, finalité ontologique de la violence chez Jacques Dupin. Pour une approche*. [Mémoire de master, Université Toulouse Jean Jaurès]. DUMAS. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02567116>
- Mourey, L. (2018). La poésie en ses dangers : Jaccottet au miroir de ses lectures. Dans M. Finck & P. Werly (Éds.), *Philippe Jaccottet : Poésie et altérité* (pp. 237–262). Presses universitaires de Strasbourg. <https://doi.org/10.4000/books.pus.26457>
- Richard, J.-P. (1955). *Poésie et profondeur*. Seuil.
- Richard, J.-P. (1961). *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Seuil.
- Richard, J.-P. (1964). *Onze études sur la poésie moderne*. Seuil.
- Viart, D. (1982). *L'écriture seconde : La pratique poétique de Jacques Dupin*. Galilée.
- Violette-Pons, É. (2021). *Le « contre-chant disloqué » : l'œuvre de Jacques Dupin, entre fulgurance et fêlure* [Thèse de doctorat, Université de Lyon].
- Violette-Pons, É. (2024). Nocturnes de Jacques Dupin. « Le tirant d'obscurité du poème / Redresse la route effacée ». *Loxias* (ENS de Lyon / UCA). <https://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/100226>