

# **L'architecture de haïku chez Philippe Jaccottet et Ahmad Châmlû**

**SALIMI KOUCHI Ibrahim**

Maître assistant

Université d'Ispahan

**E-mail : ebsalimi@fgn.ui.ac.ir**

**ALAEI Mina**

Doctorante

Université Shahid Beheshti

**E-mail : alaei.101\_mina@yahoo.com**

(date de réception : 15/09/2013 - date d'approbation : 19/01/2015)

## **Résumé**

Les approches analytiques et les nouvelles théories littéraires soulignent en particulier la part du lecteur dans la réception, la compréhension et l'interprétation de l'œuvre. Une lecture efficace, créative, active et basée sur les sollicitations de l'auteur, serait la source de la création d'autres textes. Dans cette perspective, tout auteur est avant tout un lecteur et présente dans ses textes l'expérience proche ou lointaine de ses lectures. Par conséquent, il ne sera pas surprenant que ses textes auront des empreintes de ses lectures précédentes, tant dans la forme que dans le fond.

Basée sur ces présupposés analytiques, cette étude comparative va vérifier l'archi-lecture de Philippe Jaccottet et d'Ahmad Châmlû du haïku japonais. Le présent article a pour objectif de mettre en évidence la façon dont les thèmes et la structure de ce genre poétique ont influencé la forme, le contenu, le thème et même le titre des poèmes de ces deux poètes, et cela dans telle mesure qu'ils ont appliqué de multiples caractéristiques du haïku, même dans leurs longs poèmes.

**Mots-clés :** Archi-lecture, lecteur-modèle, Ahmad Châmlû, Philippe Jaccottet, haïku.

## **Introduction**

Alors que la critique traditionnelle donnait beaucoup d'importance au sujet créateur et prônait le rôle incontestable de l'auteur dans la formation de l'œuvre littéraire, la nouvelle critique

développée au cours des années 60, se donne pour but l'analyse de l'œuvre littéraire. En ce sens, on peut dire que l'œuvre continue à exister en tant qu'un phénomène autonome qui vit indépendamment à son auteur. Désormais l'œuvre se détache de l'auteur pour appartenir au lecteur. Celui-ci a pris une formidable supériorité dès la parution de la théorie de la mort de l'auteur (1968 : 69). Ainsi, le lecteur se met-il à coopérer au processus de la formation du sens de l'œuvre.

À partir des années 70, se développe une critique de lecture qui atteste le rôle du lecteur et de la lecture dans l'interprétation de l'œuvre littéraire. En effet, « à mesure que le texte passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative [...] un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner » (Eco, 1985 : 63). Ainsi, le texte exige-il un lecteur censé posséder une connaissance, pouvant la mettre à jour constamment, afin de participer à une initiative interprétative.

Philippe Jaccottet, le poète suisse d'expression française, après avoir donné naissance à de nombreux recueils de poèmes, s'attache à une mise en cause véhémement de la poésie et cherche une nouvelle forme poétique. C'est ainsi qu'il découvre la lecture du haïku japonais, le genre court et enrichi. Ahmad Châmlû, le poète contemporain de la littérature persane aussi, se met à lire et écrire des haïkus après une longue carrière de poète, journaliste et traducteur.

L'essentiel sera dans cette étude comparative d'examiner l'influence de la lecture du haïku sur l'œuvre de ces deux poètes. Il sera donc question de savoir comment la lecture du haïku incite Jaccottet et Châmlû à créer le haïku, à leur tour. Par cela, on passera en revue les expressions constamment employées dans la critique moderne basée sur la notion du lecteur, en passant par la distinction des lecteurs possibles d'un texte littéraire.

## **1. Le lecteur comme une instance primordiale**

Le lecteur, cette acception « toujours le moins privilégié » (Eagleton, 1994 : 74) dans les théories littéraires, est de nos jours une instance primordiale. D'après Terry Eagleton « pour que la littérature apparaisse, le lecteur est aussi vital que l'auteur » (*Ibid.* : 75). Selon la définition du dictionnaire littéraire, « lire, c'est déchiffrer des signes écrits, à voix haute ou de manière silencieuse. Cette activité postule toujours une compréhension immédiate du texte, mais elle peut également impliquer une compétence interprétative particulière, élaborée voire créatrice » (2002 : 324). Il ne serait pas superflu de déclarer que Jean-Paul Sartre a joué un grand rôle dans la transformation récente du statut du lecteur. Le troisième chapitre de *Qu'est-ce que la littérature?*, « Pour qui écrit-on? » marque un tournant définitif dans l'Histoire de la critique: « seul le rapport entre l'œuvre et ses lecteurs intéresse Sartre. Il accorde au public, l'importance que Taine apportait au « milieu » » (Maurel, 1994 : 109).

Chaque lecture du texte littéraire « suppose une relation construite entre un texte, son auteur et son lecteur » (2010 : 41). Il est à préciser, avant tout, que lire c'est « apporter une signification à » et non « tirer une signification de », que c'est prélever des informations dans la langue écrite pour construire une signification particulière. « L'activité de lecture n'est donc plus considérée

comme la perception d'un sens que l'auteur a préalablement défini, mais comme une construction par le lecteur d'un sens personnel » (Foucambert, 1994 : 1).

Le lecteur, tant éclipsé dès l'apparition des divers domaines de la critique, se voit dévoilé et couronné, à la suite de la fameuse théorie de la mort de l'auteur. Selon la célèbre formule de Barthes, « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur » (1968 : 69). La théorie de « la mort de l'auteur » proposée par Barthes met fin à l'avènement de l'auteur en tant que le seul créateur du sens.

Alors, l'œuvre remplace la situation ébranlée de l'auteur, tout en éclipsant le rôle que celui-ci jouait dans le processus de création et de la compréhension de l'œuvre. Cela implique la présence d'un autre élément qui soit capable de dégager le sens caché de l'œuvre et c'est alors que l'on assiste à l'émergence du lecteur. En effet, la critique herméneutique moderne ne croit plus à un sens central, tout en attachant le sens au lecteur et à sa façon de lire. Tout comme Barthes, Tsevtan Todorov croit que l'œuvre évolue et se perfectionne à la suite de chaque lecture (1973 : 16). « Cette activité extraordinairement complexe qu'est la lecture » (Eagleton, 1994 : 77), n'est plus désormais considérée comme un moyen de divertissement, « mais un moyen de produire et de réactiver les sens » (Birouk, 2012 : 27).

Tandis que la critique reconnaît au lecteur un rôle à jouer dans la production du texte, les œuvres modernes, parce qu'elles sont faites de « blancs », invitent ou même contraignent le lecteur à participer à leur écriture. En d'autres termes, étant donné qu'un texte est un tissu de non-dit, c'est au lecteur de l'actualiser à travers un procès coopératif, dans le dessein de saisir et interpréter le texte. La part de l'auteur étant peu à peu réduite, le lecteur se présente en tant que sujet dominant de la critique moderne. En fait, nombreux sont les critiques qui ont analysé et classifié les lecteurs.

### **1.1. Le lecteur modèle**

« Le lecteur modèle » proposée par Umberto Eco dans *Lector in fabula*, est une instance virtuellement textuelle (2002 : 126). Il se définit comme « un lecteur supposé ou postulé par l'œuvre et non un lecteur réel. Instance réceptrice abstraite, elle se déduit simultanément des structures internes d'une œuvre » (2005 : 17). Ce lecteur virtuel est un être de papier qui répond aux sollicitations et aux vœux explicites ou implicites de l'auteur. Celui-ci se réfère à un ensemble de compétences susceptibles de conférer un contenu au texte. Selon Eco, l'auteur « doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait, et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement » (Eco, 1985 : 68-69).

En effet, c'est un destinataire virtuel à l'intention duquel l'auteur donne naissance à son texte. Les compétences, les acquisitions et les réactions de cette instance conduisent l'auteur à travers son acte de rédaction. C'est ce lecteur qui selon Eco, a pour charge de remplir les vides textuels: le texte est « une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif, acharné pour remplir les espaces de non dit ou de déjà dit restés en blanc » (*Ibid.* : 27).

## 1.2. Le lecteur implicite

« Le lecteur implicite » proposé par Wolfgang Iser se rapproche du « lecteur modèle » d'Eco. Il s'agit également d'un lecteur virtuel, donc « une instance abstraite et présupposée par l'œuvre » (1998 : 5). Ces deux lecteurs se présentent en tant que récepteur actif et productif, susceptible de déchiffrer le texte et participer à sa formation. Le lecteur implicite s'inscrit dans le corps du texte et se définit ainsi :

« l'idée d'un lecteur implicite se réfère à une structure textuelle d'immanence du récepteur. Il s'agit d'une forme qui doit être matérialisée, même si le texte, par la fiction du lecteur, ne semble pas se soucier de son destinataire, ou même s'il applique des stratégies qui visent à exclure tout public possible. Le lecteur implicite est une conception qui situe le lecteur face au texte en termes d'effets textuels par rapport auxquels la compétence devient un acte » (1976 : 70).

Il est à mentionner que ces lecteurs virtuels ont pris de multiples équivalents. La conception de « lecteur abstrait » de Jaap Lintvelt (1981 : 17), emprunté à un concept de Wolf Schmid (1973), ainsi que « le lecteur intime » de Jean Rousset (1986 : 9) et « le lecteur possible » de Gérard Genette (2005 : 24) en font partie. La notion d' « archilecteur » de Michaël Riffaterre est un autre exemple de ce genre. Dans *Essais de stylistique structurale*, celui-ci envisage le lecteur comme une entité fonctionnelle et abstraite. Il part de l'idée que « la lecture fait partie du texte, elle y est inscrite » (1977 : 9). Il est permis de penser que « ces types de lecteurs, au-delà de leurs différences, mettent en évidence le même principe, c'est-à-dire l'inscription objective du destinataire dans le corps du texte » (Taïeb, 2008 : 287).

## 1.3. Le lecteur réel

Comme on vient de constater, le lecteur se fait voir et sentir après le deuil de l'auteur et de ses intentions (1996 : 307). Selon Paul Ricœur, ce texte « orphelin de son père, l'auteur », « devient l'enfant adoptif de la communauté des lecteurs » (Ricœur, 1989 : 403). Alors, l'idée du « lecteur réel » sera mise en concrétisation après la dévalorisation de l'auteur ou la déclaration de sa mort (Birouk, 2012 : 76). Contrairement aux modèles de lecteurs récemment mentionnés, le lecteur réel n'est pas une instance virtuelle et non-individuelle. Il se présente en chair et en os (Jouve, 2001 : 6). Selon certains critiques, le lecteur réel est celui qui tient le livre entre ses mains. Ce lecteur « concret » (Birouk, 2012 : 12), vivant ou « potentiel » (*Ibid.* : 82), construit le sens du texte selon son désir et ses projets. Il s'agit de l'incarnation extérieure de ce lecteur virtuel que l'auteur envisage durant l'acte d'écrire : « le lecteur implicite se présente comme le modèle de lecteur réel et l'invite à s'identifier à lui » (Vinant, 2012 : 15).

Ce qui est évident, c'est que « le lecteur modèle » se présente comme un modèle potentiel pour « le lecteur réel ». Il « renvoie à cette stratégie textuelle qui correspond au rôle attendu du lecteur, au rôle que lui prescrit le texte, rôle vers lequel doit tendre le lecteur empirique » (Sorin, 2001 : 91). En d'autres termes, le lecteur réel réalise bien les exigences vues de l'auteur et le

lecteur abstrait se détermine comme une image proposée au lecteur réel: « Ces modalités textuelles prescrivent les réactions du lecteur empirique et celui-ci, en tant que sujet concret de cet acte de coopération qu'est la lecture, doit se réaliser comme lecteur modèle » (*Ibid.* : 81). Cette réalisation s'accomplit d'abord à travers « cette activité pragmatique qu'est la lecture », et ensuite par la mise en jeu de ses connaissances antérieures et de sa compétence littéraire, culturelle et linguistique, bref de son encyclopédie (*Ibid.* : 92). Outre la mission d'interprétation du texte, le lecteur est censé le saisir ou plutôt le « recevoir ».

**Tableau représentatif des lecteurs**

<b>Critiques</b>	<b>Lecteurs abstraits ou théoriques</b>		<b>Lecteur réel (empirique ou concret)</b>
	<b>Lecteur idéal (lecteur, imaginé ou visé idéalement)</b>	<b>Lecteur virtuel</b>	
<b>Gérard Genette</b>	Lecteur possible	Narrataire extradiégétique ou effacé  Lecteur virtuel ou impliqué	
<b>Wolfgang Iser</b>	Lecteur idéal	Lecteur implicite	Lecteur ou public contemporain
<b>Jaap Lintvelt</b>	Récepteur idéal	Lecteur abstrait	Lecteur concret
<b>Umberto Eco</b>	Lecteur Modèle		Lecteur empirique
<b>Jean Rousset</b>		Lecteur intime ou virtuel	Récepteur effectif
<b>Michaël Riffaterre</b>	Architecteur		

Vincent Jouve		« Lecteur virtuel » scindé en trois instances : « Lisant, Lu, Lectant »	Lecteur réel
---------------	--	---	--------------

## 2. L'esthétique de la réception

Attachée aux théories de lecteur/lecture, « l'esthétique de la réception » s'est formée parmi les membres de l'université de Constance en Allemagne (l'école de Constance). D'après les présupposés théoriques de cette école, le lecteur en participant à l'actualisation du sens de l'œuvre et en déployant son système de normes esthétiques sociales et culturelles, s'emploie à déclencher le processus de la réception et la concrétisation de l'acte de lecture. Les théories de la réception ont donné naissance à deux orientations; celle de l'étude des pratiques effectives de la réception dont l'initiateur est Hans-Robert Jauss et son « esthétique de la réception » et celle de l'étude des effets inscrits dans le texte par Wolfgang Iser. Ce dernier donne une conception plus exhaustive de la lecture:

« La lecture est interaction dynamique entre le texte et le lecteur, car les signes linguistiques du texte et ses combinaisons ne peuvent assumer leur fonction que s'ils déclenchent des actes qui mènent à la transposition du texte dans la conscience de son lecteur. Ceci veut dire que des actes provoqués par le texte échappent à un contrôle interne du texte. Cet hiatus fonde la créativité de la réception » (Iser, 1985 : 198).

Selon Jauss, la lecture dépend de l'effet produit (donc conditionné) par le texte et la réception correspond au sens du texte tel qu'il est construit par le destinataire (1978 : 284). De ce point de vue, on peut rajouter que: « la notion du lecteur privilégie ce que le texte contient, tandis que la notion de réception – ce que le lecteur *retient* en fonction de sa personnalité et des circonstances » (1988 : 4).

Selon les principes de cette théorie, la manière dont le lecteur reçoit l'œuvre, la situera dans une situation de sens particulière. Cette situation est déterminée suivant les savoirs préalables du lecteur, et c'est précisément ce qu'Eco détermine comme « encyclopédie ». Plus l'acte de lecture s'avance, plus le statut du texte se précise. La notion de « l'horizon d'attente », tant commentée et mise en cause dans cette théorie, se qualifie d'après les savoirs déduits du texte. Plusieurs facteurs caractérisent l'horizon d'attente: la connaissance pré-établie du genre de l'œuvre, ainsi que la forme et le contenu des textes déjà écrits selon les principes de ce genre (Ahmadi, 1993 : 691). Jauss utilise le concept de « l'horizon d'attente » pour décrire les critères auxquels se réfèrent les lecteurs, pour juger une œuvre dans une période quelconque. Loin de déterminer le sens définitif du texte, ce concept décrit la façon dont une œuvre a été évaluée et interprétée précédemment (Selden, 1993 : 232). Outre le lecteur, tout texte possède aussi un horizon d'attente: « le texte fait intervenir certains éléments d'un répertoire social et culturel plus ou

moins connu du lecteur, et celui-ci projette sur le texte les intérêts et les dispositions qui lui sont propres ainsi que sa maîtrise du répertoire social et culturel » (Heidenreich, 1989 : 77). Le « plaisir du texte » correspond à la coïncidence de ces deux horizons. La fusion de ces deux horizons

« peut s'opérer de façon spontanée dans la jouissance des attentes comblés, dans la libération des contraintes et de la monotonie quotidienne, dans l'identification acceptée telle qu'elle était proposée, ou plus généralement dans l'adhésion au supplément d'expérience apportée par l'œuvre » (1978 : 284).

Une fois le texte est reçu, compris ou interprété, il doit porter un effet sur le lecteur. Tout comme les théoriciens post-structuralistes (Barthes, Kristeva, etc.), « Iser soutient que le texte doit défamiliariser les choses pour atteindre son but. L'effet du texte sur le lecteur est directement lié à la forme et à l'intensité de cette défamiliarisation » (Heidenreich, 1989 : 79).

### **3. Philippe Jaccottet; du silence au haïku**

Philippe Jaccottet est né le 30 juin 1925 à Moudon, en Suisse romande où il vivra jusqu'à la fin de ses études de lettres. Ensuite, il se décide à quitter la Suisse qui lui avait donné cependant une culture plurielle et la maîtrise de plusieurs langues et littératures dont l'influence se fait voir dans son œuvre. Il appartient à la génération marquée par la guerre. Son entrée en poésie remonte à l'année 1941. L'œuvre de Jaccottet, de nature généralement poétique, est très variée. *Requiem* (1953), *L'effraie* (1953), *L'ignorant* (1957) et *Airs* (1967) font partie des recueils de poèmes. Ses carnets sont *Le pari de l'inactuel*, *Observations et autres notes anciennes* (1998), *La semaison* (1971) et *Carnets* (1954-1967). Parmi ses recueils de poèmes en prose, on trouve *La promenade sous les arbres* (1957), *Paysages de Grignan* (1964), *Paysages avec figures absentes* (1970) et *À travers un verger* (1975). D'une œuvre à l'autre, la distinction entre vers et texte en prose tend à disparaître au point qu'on ne sait plus à quel genre appartiennent des textes plus récents comme *Cahier de verdure* (1990) ou *Et, néanmoins* (2001). De plus, comme la plupart des poètes contemporains notamment Ponge, Bonnefoy et Du Bouchet, Jaccottet consacre une partie considérable de son temps à traduire les œuvres de grands auteurs étrangers, essentiellement des auteurs allemands, italiens et espagnols. L'affirmation de Jean Starobinski dans sa préface au recueil *Poésie* (1946-1967), atteste son activité divers et multiforme: « la création poétique chez Philippe Jaccottet est escortée par une œuvre considérable de traducteur, par des livres de critique » (Starobinski, 1971, 14). Finalement, *L'Entretien des Muses* (1968) et *Une transaction secrète* (1968) regroupent la plupart de ses articles et ses essais qu'il consacre notamment aux poètes contemporains.

De 1956 à 1960, il se heurte à une période de stérilité poétique, pendant laquelle il n'est plus capable d'écrire aucun poème. « Mais la découverte en août 1960 des quatre volumes de Haïku japonais traduit en anglais et présentés par Blyth produit un soudain réveil » (1991 : 199).

### **4. Ahmad Châmlû ; des mots pour dire le silence, la liberté**

Ahmad Châmlû est né le 12 décembre 1925 (21 Azar 1304) à Téhéran en Iran. Après ses études de lycée, il s'engage dans l'activité politique. Il est arrêté et passe de longs mois dans la prison dont il se souvient comme une période de multiples épreuves. Ensuite, il s'occupe de journalisme et fait la connaissance de Nîmâ Yûchîdj. Cette rencontre est définitive dans la mesure où Châmlû connaît la poésie moderne et le vers libre persan. En 1951/1330, il publie *Le protocole (Ghat'nâmé)*, et deux ans plus tard *Le fer et le sens (Ahanhâ va êhsâs)*, ainsi que *23* dont la publication est arrêtée et à la suite duquel Châmlû est emprisonné. En 1958/1337, il publie *L'air frais (Havâyé tâzé)*. De là jusqu'en 1964/1343, les recueils intitulés *Le poème du jardin de miroir (Šé're baghé âyéné)*, *Aydâ dans le miroir (Aydâ dar âyéné)* et *Les moments de toujours (Lahzéha va hamîché)* sont publiés. Ses autres recueils de poème sont *L'arbre, le poignard et le souvenir (Dérakht, khanjar va khâtéré)* publié en 1966/1345, *Le phénix dans la pluie (Ghoghñûs dar bârân)* publié la même année, *Les élégies du sol (Marsiyéhayé khâk)* publié en 1969/1348, *L'épanouissement dans le brouillard (Šékoftan dar méh)* publié l'année suivante et *Ibrahîm en feu (Ibrahîm dar âtaš)* publié en 1973/1352.

Comme Philippe Jaccottet, Châmlû écrit une œuvre variée. Il a traduit les *Légendes de tous les peuples (Afsânéhayé haftâd o do mélat)* en 1958/1337 et *Les pieds-nus (Pâ bérahnéha)* en 1964/1343. Il a travaillé comme rédacteur en chef dans les revues *Le livre de la semaine (Kétâbé hafté)* et *Le livre du vendredi (Kétâbé jomé)*. Outre les recueils de poème, *Le livre de la rue (Kétâbé kûché)* renferme le folklore, les proverbes et les expressions du public.

Le langage poétique de Châmlû est le fruit de recherches continues dans la langue persane. Châmlû s'est tenté d'écrire le vers libre, dépourvu des contraintes de la poésie traditionnelle d'Iran. Cependant, l'absence de rime et de mètre n'empêche pas que cette nouvelle poésie soit agréable. Châmlû a pour préoccupation poétique de s'éloigner d'un monde ancien et de construire un univers moderne. La qualité de son expression réside dans son originalité et sa nouveauté. Il n'est pas superflu de dire que dès la parution de *L'air frais (Havâyé tâzé)*, les originalités d'un nouveau style se font jour. Châmlû poursuit la poésie contemporaine du monde, en même temps qu'il se rattache à la relecture et la recherche dans la poésie ancienne persane. À un moment donné de sa vie, il connaît le haïku japonais et se met à lire et traduire les poèmes courts des poètes célèbres de ce genre. Ainsi le néologisme et la présence parallèle des mots archaïques font de sa poésie, une expression harmonieuse et incantatoire. Il convient de rappeler le rôle incontesté de Châmlû dans l'enrichissement de la poésie moderne et particulièrement l'instauration d'une nouvelle poésie sans mètre (Sépîd). En effet, Châmlû croyait que les contraintes imposées par la poésie traditionnelle persane éloignent le poète de l'originalité langagière et font dissiper l'essence de la poésie (Urâz, 2012 : 66-69).

## **5. Le haïku, la poésie minimale**

Le haïku est un court poème à forme fixe, composé de dix-sept syllabes. Dans cette sorte de poème, deux vers de cinq syllabes encadrent un vers de sept syllabes. Le haïku apparaît au Japon dès 905. Les maîtres japonais les plus célèbres de cette forme sont Bashô, Buson, Issa et Shiki. Les vers de haïku peuvent être très courts, et sont souvent constitués de phrases nominales qui,

comme des éclairs, visent à saisir l'instant dans sa fulgurance (1999 : 82). Selon Paul Claudel, « les Japonais apportent dans la poésie comme dans l'art une idée très différente de la nôtre. La nôtre est de tout dire, de tout exprimer [...]. Au Japon au contraire, sur la page, écrite ou dessinée, la part la plus importante est toujours laissée vide » (1991 : 204). En fait, la parution du haïku est due au penchant des japonais à dire peu et écrire bref. De plus, le poème chez les Japonais est en grande partie, un moyen de communication, contrairement à la poésie persane qui s'employait souvent dans le dessein de raconter une légende (Tawaratani, 2011 : 27).

Barthes croit que la brièveté forme un cercle dans lequel se place un univers clos. Selon lui, tout texte court est un signe intelligent, beaucoup plus efficace qu'un système ou un tout (Ahmadî, 1993 : 212). De plus, la vitesse et le progrès du monde moderne et le fait que le lecteur s'ennuie de la longueur du texte, le pousse vers le haïku qui communique avec lui le plus vite possible, loin de la trivialité et de la nonchalance (Nozari, 2009 : 291).

Ce court poème attire de nombreux poètes contemporains. En sus de sa brièveté, le haïku bénéficie des images vivantes. Les poètes japonais écrivaient le haïku selon le réalisme quotidien et leurs expériences vécues (Tawaratani, 2011 : 118). Ce poème se remplit des mots d'espérance, de vœux et de souhaits.

La concision essentielle du haïku ne veut pas dire insignifiance et constitue la raison cruciale de la fortune de ce genre poétique. Comme d'autres caractéristiques du haïku, on pourrait dire qu'il s'inclut en syllabes déterminées et de la sorte, possède un mètre particulier. Il est créé en contact direct avec la nature et un moment du présent. Dans la cette perception, « le poète n'est que le témoin du monde et son représentant » (Nozari, 2009 : 311). Par conséquent, c'est un poème contemplatif, de vision et de la vue (*Ibid.* : 290). Ce poème simple est loin des figures de style et des ornements encombrants. Au lieu de parler de grands idéaux et des réflexions subjectives, le haïku est sensible aux moindres délicatesses de la nature (1997 : 72). Ainsi, les thèmes traditionnels du haïku sont la saison, les phénomènes météorologiques (pluie, vent, neige, nuages, brume), les animaux (les oiseaux plus particulièrement), les arbres et les fleurs et les préoccupations quotidiennes de l'humain (1999 : 82).

## **6. Le haïku chez Jaccottet; lecteur de haïku**

Haïku, « le poème le plus court du monde » (Tawaratani, 2011 : 32), introduit en France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, a suscité une inspiration très brève que l'on retrouvera chez Éluard et Jaccottet. Certes, la poésie courte existait déjà en France. Au XIII<sup>e</sup> siècle, il y avait des chansons, des pastourelles, des jeux-partis, des lais, des virelais, des ballades et des rondeaux, tous composés avec concision (1861 : 204). Ainsi au XV<sup>e</sup> siècle, les poètes qui n'ont pas de grands sujets à traiter, « se privent du majestueux vers de douze pieds, se réduisent à la strophe, se rabattent aux pièces courtes, aux formes strictes du chant royal, de la ballade et du rondeau » (*Ibid.* : 370). Cependant, le haïku proprement dit remonte à une époque plus récente.

Chez Jaccottet, l'écriture du haïku se fait à la suite d'une crise et d'une rupture d'avec la poésie. A un moment donné, il commence à douter du pouvoir de la poésie, que le poète exprime tantôt dans les carnets de *La Semaïson*, tantôt dans certains passages de *La Promenade sous les*

*arbres*. Ce doute renferme également la légitimité de ce qui est à la source de la poésie. Dès la parution de *L'obscurité* (1961), il met définitivement en cause la poésie comme absolu. À la suite de cette crise, il ressent la nécessité de trouver une nouvelle expression poétique. Ainsi, le recueil *Airs* marque-t-il une nouvelle étape dans sa recherche de la simplicité. C'est par l'intermédiaire d'un recueil de traductions anglaises par R.H. Blyth qu'il découvre une forme poétique nouvelle, le haïku. Cette forme qui renferme les caractéristiques poétiques auxquelles aspire Jaccottet, se révélera de véritables « lueurs dans l'obscurité » (1972 : 313). Cette poésie immédiate et simple, proche de la constatation, est une combinaison de mots fort communs, fixés par une tradition, [...] dont le seul rapprochement, la seule combinaison [...] fait l'inimitable pouvoir » (1960 : 129).

Selon Jaccottet, le haïku est un poème d'effacement :

« La qualité singulière de cette poésie ne peut s'expliquer que par un état singulier, auquel le poète accède par une série de dépouillements dont la concision de son vers n'est que la manifestation verbale. Pauvreté, discrétion, effacement sinon abolition de la personne, humour [...], refus de l'intelligence pure [...], pour aboutir à une clairvoyance supérieure [...], comble de limpidité » (*Ibid.* : 129-130).

La découverte du haïku dont se souvient Jaccottet sous l'expression d'un choc, le conduit vers un mélange de simplicité, de mystère et de limpidité. Il semble que pour Jaccottet le recours au haïku soit dû à la lassitude venue des contraintes de la poésie traditionnelle. Le souci de condensation, voire de « densité » (2004 : 35), mais aussi, ce recours pourrait être une question de sens. En d'autres termes, « de Philippe Jaccottet à Jacques Brault, le recours au haïku fut, constamment, le produit d'une crise du sens antérieure, d'où il pouvait ressortir dans son ambiguïté fondamentale: à la fois fragment de ruine d'un Tout qui s'écroule, et semence insoupçonnée d'autre chose qui s'ouvre au-devant » (Bourgeault, 2003 : 71).

Retenons comme exemple les poèmes du recueil *Airs* qui s'apparentent sur plusieurs points au haïku. La référence aux saisons de l'année, des poèmes en vers libre généralement non-rimés et réunis en strophe de différentes longueurs, sont certaines caractéristiques de ses poèmes. Voici quelques poèmes issus de l'influence de la poésie minimaliste chez Jaccottet :

1. « La foudre d'août  
Une crinière secouée  
balayant la poudre des joues  
si hardie que lui pèse  
même la dentelle » (Jaccottet, 1971 : 122)

2. « Le souci de la tourterelle  
c'est le premier pas du jour  
rompant ce que la nuit lie » (*Ibid.* : 124)

3. « Une semaison de larmes  
sur le visage changé  
la scintillante saison  
des rivières dérangées:  
chagrin qui creuse la terre » (*Ibid.* : 96)

4. « Dans cette douce ardeur du jour  
il n'est que de faibles rumeurs  
(marteaux que l'on croirait  
talons marchant sur les carreaux)  
en des lieux éloignés de l'air  
et la montagne est une meule » (*Ibid.* : 118)

5. « Je marche  
dans un jardin de braises fraîches  
sous leur abri de feuilles  
un charbon ardent sur la bouche » (*Ibid.* : 109)

6. « Tout un jour les humbles voix  
d'invisibles oiseaux  
l'heure frappée dans l'herbe sur une feuille d'or  
le ciel à mesure plus grand » (*Ibid.* : 130)

Il est à dire que Jaccottet ajoute aux thèmes propres au haïku, d'autres éléments de sa poétique, « comme l'interrogation face au monde, le regard et la voix, le rapprochement entre la limite et l'illimité que le haïku permet de concilier parfaitement » (1999 : 85).

### **7. Le haïku chez Châmlû; lecteur/traducteur de haïku**

La littérature persane a toujours assisté à la poésie courte. La plupart des poèmes de Sa'di suivent une forme particulière du minimalisme. Dans *La Parterre de Roses*, un court poème vient clore une anecdote en prose. Intéressant de souligner que le tanka, excellente poésie chinoise, utilise cette même forme et le haïku japonais n'est que le fruit de ces mêmes tankas. C'est ainsi que Jane Reichhold, la spécialiste américaine du haïku, fait allusion aux ressources persanes dans la poésie japonaise (Hassanvandi, 2011 : 8).

La poésie minimaliste persane remonte à une forme nommée « Khosravani ». De multiples recherches prouvent que la poésie courte en Iran existait même avant Rûdakî (865/244-950/329). Cette poésie aussi se fonde sur la description et la vision limpide de la nature, l'intimité et sa distance envers les mystifications des siècles suivantes (Nozari, 2009 : 27). De plus, il y a, dans la littérature persane, un genre poétique nommé « Les moments et les regards (Lahzéhâ va négâhhâ) » qui est selon Cyrus Chamissâ, le haïku persan et cela pour deux raisons : d'abord sa

brièveté, se bornant le plus souvent à deux vers et ensuite son attention à un moment particulier d'un événement (Tawaratani, 2011 : 136).

La versification courte en Iran se fait voir à travers les quatrains, les chansons, les poèmes composés d'un ou de deux vers. Cependant, cette poésie contemporaine persane s'anime depuis les poèmes modernes de Nîmâ Yûchîj. En effet, la poésie de Nîmâ se rapproche du haïku, car le poète est le témoin du monde qui l'entoure, étant sensibles à ses moindres états. De ce fait, « par ses poèmes minimaux, en particulier ceux du recueil *Mâkh Ulâ*, Nîmâ est le fondateur de la courte poésie de nos jours » (*Ibid.* : 106).

Les poèmes modernes persans imitent parfois la forme courte du haïku, alors qu'ils ne se préoccupent pas du contenu, ni de la thématique de ce genre. Les poètes tels que Yadollah Ro'yâi, M. Azâd, Bîjan Djalâlî et Mansûr Owdjî ont tenté d'écrire des haïkus.

Le recueil *Les chansons oubliées (Ahanghâyé farâmûš šodé)* d'Ahmad Châmlû est la première traduction des haïkus en Iran (*Ibid.* : 221). De plus, la lecture des haïkus traduits par Châmlû et Pâchâ'î présente aux poètes contemporains l'exemple de la poésie courte. Châmlû déclare ainsi à propos du haïku :

« le haïku ressemble tant à nos quatrains pastoraux qu'on dirait que l'un est la réécriture de l'autre. Le point de vue identique, l'interprétation poétique identique, l'expression identique, la concision identique et la réception poétique identique. Il semble que leur seule différence réside en ce que le haïku est le genre japonais de 17 syllabes, tandis que l'autre une chanson persane de deux vers » (Pâchâ'î, 2008 : 753).

La durable préoccupation de Châmlû pour traduire les haïkus se répercute dans sa poésie, ce qui la rend plus riche. En voici quelques exemples :

1. « les montagnes sont ensemble et seules,  
comme nous sommes ensemble et seuls » (Châmlû, 2003 : 431)<sup>1</sup>

2. « La nuit, avec une gorge sanglante  
A appelé tard.  
La mer, froidement assise  
Dans les ténèbres de la forêt  
Une branche crie vers la lumière » (*Ibid.* : 346)<sup>2</sup>

3. « À la soif sans ornements de la nuit  
Les franges sans arrêt de la pluie  
Chez nous, il n'y a pas d'étranger  
Chez nous  
Ni de personne connue

<sup>1</sup> « کوهها با همدند و تنهائند/ مثل ما باهمان تنهائیان »

<sup>2</sup> « شب با گلوی خونین/ خواندهست دیرگاه/ دریا نشسته سرد/ یک شاخه/ در سیاهی جنگل/ به سوی نور فریاد می‌کشد. »

La maison est sombre et à la soif noire de la nuit  
Les franges argentines de la pluie » (*Ibid.* : 369)<sup>1</sup>

4. « Quel long chemin!  
Quel long chemin sans fin !  
Quel pied boiteux!  
L'haleine en bataille avec la fatigue,  
Moi avec moi,  
Le pied avec la pierre!  
Quel long chemin!  
Quel pied boiteux! » (*Ibid.* : 616)<sup>2</sup>

5. « Penser  
dans le silence  
celui qui pense  
ne dit pas mot obligatoirement  
mais lorsque le temps  
blessé et innocent  
l'appelle au martyre  
il va dire de toute façon » (*Ibid.* : 880)<sup>3</sup>

6. « Un abatteur pleurait  
il était amoureux d'un canari » (*Ibid.* : 890)<sup>4</sup>

7. « Un tas de papier  
Sur la table  
Sous le premier regard du soleil  
Un livre vague et une cigarette éteinte près de la tasse du thé oublié.  
Un débat défendu  
Dans l'âme » (*Ibid.* : 970)<sup>5</sup>

La confusion des images diverses, la brièveté, le réalisme à travers lequel le poète décrit à la fois simplement et minutieusement les objets, la nature et le monde qui l'entoure, rapproche considérablement certains poèmes de Châmlû du haïku japonais. Nombreux sont également de longs poèmes de Châmlû dans lesquels on peut trouver la forme et le contenu du haïku :

1. « بر شرب بی پولک شب/ شرابه‌های بی دریغ باران/ در کنار ما بیگانه‌ای نیست/ در کنار ما/ آشنایی نیست/ خانه خاموش است و بر شرب سیاه  
شب/ شرابه‌های سیمین باران. »

2. « چه راه دور! / چه راه دور بی‌پایان! / چه پای لنگ! / نفس با خستگی در جنگ/ من با خویش/ پا با سنگ! / چه راه دور/ چه پای لنگ! »

3. « اندیشیدن/ در سکوت./ آن‌که می‌اندیشد/ به ناچار دم فرو می‌بندد/ اما آن‌گاه که زمانه/ زخم‌خورده و معصوم/ به شهادتش طلبد/ به هزار زبان  
سخن خواهد گفت. »

4. « سلاخی می‌گریست/ به قناری کوچکی دل باخته بود. »

5. « دسته‌ی کاغذ/ بر میز/ در نخستین نگاه آفتاب./ کتابی مبهم و سیگاری خاکستر شده کنار فنجان چای از یاد رفته./ بحثی ممنوع/ در ذهن. »

« Débarrassé,  
 Tu t'es délivré  
 Sur la délicatesse de pelouse  
 Le pied dans la fraîcheur plaisante d'une fontaine  
 Et la cigale  
 Tricote la chaîne de cristal de sa voix  
 Dans la solitude de la nuit  
 La dernière panique de ton âme  
 Est de ne pas connaître le sort de l'étoile  
 Ton chagrin lourd  
 L'amertume d'une herbe que tu ronges sous les dents  
 Que tu sois l'image de la voûte du ciel  
 Comme une bulle éphémère... » (*Ibid.* : 771).<sup>1</sup>

Ce poème est rempli d'images propre à l'esprit du haïku. Ces quelques vers nous font penser à un haïku de Bashô « silence!/le bruit de la cigale/s'enfonce dans les pierres » (1997 : 32), et un haïku de Bosson « dans la profondeur de l'eau échaudé/ je vois mes pieds/ ce matin d'automne » (*Ibid.* : 258).

Ainsi, la strophe qui clôt le poème « L'oraison d'enterrement (Khatâbéyé tadjin) » du recueil *Le poignard dans le plat (Déšné dar dīs)*, nous rappelle la structure du haïku. Le nom même du poème est choisi sous l'influence du haïku. Ce poème recèle le langage riche et majestueux de Châmlû (2009 : 241). Un autre exemple de ce genre, dédié à Issa, ressemble aux poèmes de ce poète japonais. Par son regard simple et enfantin, celui-ci s'attache à l'univers innocent des enfants, aux oiseaux, aux insectes et à la nature (*Ibid.* : 242) :

« Etre un enfant  
 Hélas!  
 Etre un enfant au moment de coup de feu de cette boule de réconciliation  
 Et le tour étourdi de la pomme rouge  
 Sur le miroir. » (*Ibid.* : 985)<sup>2</sup>

Il arrive même parfois que le titre des poèmes représente la thématique des haïkus célèbre. Ainsi le poème intitulé « La nuit de la grenouille (Šabé ghûk) » (*Ibid.* : 927), se réfère-t-il à un haïku connu de Bashô:

L'étang ancien, hélas!  
 Le rebondissement d'une grenouille  
 Dans l'eau (1997 : 153).

« بيله بر نازکای چمن/ رها شده باشی/ پا در خنکای شوخ چشمه‌ای/ و زنجره/ زنجیره‌ی بلورین صدایش را بیافد./ در تجرّد شب/ واپسین وحشت. 1  
 جاننت/ ناآگاهی از سرنوشت ستاره باشد/ غم سنگینت/ تلخی ساقه‌ی علفی که به دندان می‌فشری/ همچون حبیبی ناپایدار/ تصویر کامل گنبد آسمان  
 باشی... »

« یکی کودک بودن/ آه! / یکی کودک بودن در لحظه‌ی غرش آن توپ آشتی/ و گردش میهوت سیب سرخ/ بر آینه. » 2

## Conclusion

Chaque texte se perçoit comme un prolongement des lectures précédentes et chaque auteur est avant tout un lecteur. Comme on vient d'observer, « le lecteur réel » reçoit le texte et doit l'interpréter et le saisir de la façon dont l'auteur exige et envisage en tant que « lecteur modèle », « implicite », « possible » ou « virtuel ». C'est ainsi que le texte est censé avoir une existence et un sens: « le texte n'existe que par l'acte de constitution d'une conscience qui le reçoit » (Iser, 1985 : 49). Ce texte reçu porte souvent la marque des lectures précédentes de l'auteur. En conséquence, le lecteur réel réalisera ce qu'attendait l'auteur et ensuite, ce lecteur devenu lui-même un auteur, apportera dans son texte le fruit de ses « archilectures ». En fait, le lecteur réel est au centre de toute expérience de la littérature, de toute appréhension sensible, éthique et esthétique des œuvres. Philippe Jaccottet et Ahmad Châmlû évoquent volontiers l'incidence toujours active de leurs expériences intimes de lecture dans leur activité poétique. « Toute écriture transporte avec elle une mémoire plus ou moins apparente et visible de sa bibliothèque personnelle, les traces d'une généalogie qui ne sont pas indissociables de l'effet des textes » (Samoyault, 2001 : 22). Il y a, dans leur expérience du « lecteur de haïku », deux sortes de « lecteurs »: « le lecteur récepteur » qui se résigne à l'intention évidente de l'auteur et « le lecteur créatif » qui lit d'après les ébauches basées sur des expériences qu'il examine constamment. (Ahmadî, 1993 : 682-683).

Selon Selden, des lecteurs comme Jaccottet et Châmlû en tant que « lecteurs-modèles », lisent un texte dans le dessein de le recréer et de le reformer (Selden, 1993 : 246). Comme on vient de constater dans les exemples de poèmes de ces deux auteurs, leur écriture du haïku va plus loin qu'une simple imitation et prend une forme d'originalité.

« Il convient de préciser que Jaccottet ne prétend pas imiter le haïku, et qu'il est conscient de s'inspirer de cette forme pour approfondir sa quête de la transparence. Sur deux points essentiels, de nombreux poèmes de *Airs* diffèrent du haïku traditionnel: la question de l'image et la présence du "je" au sein des poèmes, les deux points qui touchent au plus près sa poétique personnelle » (1999 : 85).

Châmlû aussi ne s'attarde pas à porter des nouveautés dans ce genre. Il mêle des strophes courtes, ressemblant aux haïkus à ses longs poèmes et les agrmente de son langage enrichi et varié (2009 : 241).

Pourtant, Jaccottet et Châmlû, ayant lu le haïku japonais, l'ont bien reçu et appréhendé. Alors, il s'agit chez eux d'une « lecture-modèle », une lecture active, créative et efficace. Au fur et à mesure, la forme de cette poésie ainsi que son contenu thématique ont marqué l'œuvre de ces deux poètes et ils ont pu finalement composer leurs propres haïkus.

Dans l'étude présente, le choix de l'homologue de Châmlû, n'est pas sans justification. D'une part, de par leurs orientations convergentes, ils représentent l'éclatement de la question de la forme des haïkus dans la poésie moderne; d'autre part, leur penchant virulent vers un discours poétique, dénote un élan pertinent vers la structure d'une poésie minimaliste, sous toutes ses formes textuelles et para-textuelles. A vrai dire, une partie de la raison de notre choix est plutôt

due à l'existence de ce grand nombre de ressemblances structurelles et formelles. Ainsi, l'idée d'une démonstration comparative et de nature paralléliste entre la poésie de Châmlû et de Jaccottet nous a paru, de prime abord, fertile.

Cependant, il ne faut pas négliger que les haïkus de Châmlû sont souvent beaucoup plus longs et remplis d'images instantanées. Ses poèmes portent des marques des particularités récentes de la poésie moderne comme les marges et les blancs sur la page. Il va sans dire que ce poète persan a lu, reçu et recréé une forme poétique déjà existante, l'ayant modernisée par des originalités avant-gardistes.

## **Bibliographie**

ARON Paul, Denis Saint-Jacques et Alain VIALA, 2002, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF.

ASSELINÉAU Charles, 1861, *Les poètes français*, Paris, Gide libraire.

BARTHES Roland, 1968, « La mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

BIROUK Nadia, 2012, *Les Représentations du lecteur réel dans quelques récits de voyage de Michel Butor*, Thèse soutenue à l'université Rennes II, École doctorale des sciences humaines et sociales.

BOURGEAULT Jean-François, 2003, « L'épopée faite de haïkus », in *Contre-jour: cahiers littéraires*, n° 1, pp. 69-86.

CHARLES Michel, 1977, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, coll. Poétique.

CORNEA Paul, 1988, *Introducere în teoria lecturii*, București, Minerva.

DELORME Jean, 1996, « Sémiotique », DBS, Paris, col. 307.

EAGLETON Terry, 1994, *Critique et théorie littéraires (une introduction)*, Paris, PUF.

ECO Umberto, 1985, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset et Fasquelle, (traduction française).

FOUCAMBERT Denis, 1994, « Lecture(s) méthodique(s), Quelles conceptions de la lecture? Pour quels projets? », in *Association française pour la lecture, Acte de lecture*, n° 45, pp. 1-3.

HEIDENREICH Rosmarin, 1989, « La problématique du lecteur et de la réception », in *Cahiers de recherche sociologique*, n° 12, p. 77-89.

ISER Wolfgang, 1985, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* [1<sup>re</sup> éd. 1976. Titre original : *Der Akt des Lesens*] (traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer), Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage ».

JACCOTTET Philippe, 1960, L'Orient limpide (Haïku, de R. H. Blyth), in *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard.

—, 1971, *Poésie (1946-1967)*, Paris, Gallimard.

—, 1972, « À la source, une incertitude », in *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard.

JAUSS Hans-Robert, 1978, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

JOUVE Vincent, 1998, « Avant-propos », in *La lecture littéraire, Revue des recherches sur la lecture des textes littéraires*, n° 1, « L'interprétation » (sous la direction de Vincent Jouve, Klincksieck, Janvier 1998).

—, 2001, *La Lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours Littéraires ».

LINTVELT Jaap, 1981, *Essai de typologie narrative: le « point de vue »*. *Théorie et analyse*, Paris, Librairie José Corti.

LOTODÉ Valérie, 2005, *Le lecteur virtuel dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra*. Thèse soutenue en littérature comparée, dans l'université Montpellier III- Paul Valéry.

MAULPOIX Jean-Michel, 1991, *Itinéraires littéraires du XX<sup>e</sup> siècle*, Tome 2, Paris, Hatier.

MAUREL Anne, 1994, *La critique*, Paris, Hachette.

RAZET Christine, 2010, « Les forces en jeu dans la lecture », in *Les actes de lecture*, n° 110, pp. 41-52.

RICŒUR Paul, 1989, « Éloge de la lecture et de l'écriture », in *Études théologiques et religieuses*. n° 6, pp. 395-405.

ROUSSET Jean, 1986, *Le Lecteur intime: de Balzac au journal*, Paris, Librairie José Corti.

SAMOYAUULT Tiphaine, 2001, *Littérature et mémoire du présent*, Nantes, Pleins feux.

SORIN Noëlle, 2001, « Le lecteur modèle, instance de réalisation du lecteur empirique 1 », in *Tangence*, n° 67, pp. 81-95.

STAROBINSKY Jean, 1971, « Préface », in *Poésie* de Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard.

TAÏEB Olivier, REYRE Aymeric, ROUCHON Jeanne-Flore, BAUBET Thierry, MORO Marie Rose, 2008, « Théories de la lecture et addictions: Du lecteur modèle au patient modèle », in *L'évolution psychiatrique* 73, pp. 685-699.

TLESMANI Jawad, 2004, « Du chant du mètre complexe à un plus léger chantonement (Les combinaisons métriques dans *L'Effraie*, *L'Ignorant* et *Leçons I* de Philippe Jaccottet) », in *Questions de styles*, n°1, 16 février 2004, pp. 19-38.

TODOROV Tsevtan, 1973, *Poétique*, Paris, Seuil.

VIDAR HOLM Helge, 2002, « Madame Bovary et le lecteur modèle », in *Polyphonie, Linguistique et littéraire*, n° ?, pp. 119-136.

VINANT Manon, 2012, *Le roman de la lecture: la représentation littéraire du lecteur*, Thèse soutenue à l'université Stendhal (Grenoble 3).

VISCHER Mathilde, 1999, « Philippe Jaccottet traducteur et poète: une esthétique de l'effacement », thèse soutenue à l'université de Genève.

### **Ouvrages persans**

AHMADI Bâbak, 1372 (1993), *La structure et l'interprétation du texte (Sâkhtar va ta'avile matn)*, Téhéran, Markaz.

CHÂMLÛ Ahmad, PÂCHÂ'Ï A, 1376 (1997), *Le haïku, poésie japonaise, du commencement jusqu'à nos jours (haïku, sé're japonî, az âghâz tâ émrûz)*, Téhéran, Tchéchmé.

CHÂMLÛ Ahmad, 1382 (2003), *Œuvre complète*, Téhéran, Négâh.

HASSANVANDI Amir, 1390 (2011), « Le haïku et son influence sur la poésie contemporaine persane (haïku va ta'asiré ân bar šé're mo'âséré Iran) », in Colloque nationale du rôle de la littérature contemporaine dans l'expansion de la littérature et de la culture d'Iran, pp. 1-22.

NOZARI Cyrus, 1388 (2009), *La versification courte (Kûtah sorâ'î)*, Téhéran, Ghoghnûs.

PÂCHÂ'Ï A, 1387 (2008), *Le nom de tous tes poèmes (Nâmé haméyé šé'rhâyé to)*, Téhéran, Sâlés.

SELDEN Raman, 1372 (1993), *Le guide des théories littéraires contemporaines (Râhnamâyé nazariyéhayé adabiyé mo'aser)*, Traduit par Abbas Mokhber, Téhéran, Homâ.

TAWARATANI Nahoko, 1390 (2011), *Les manières communes de versification japonaise et persane (Šivéhayé moštaraké sorâyéšé šé're jâponî va fârsî)*, Téhéran, Behjat.

URÂZ Vahîd, 1391 (2012), « Ahmad Châmlû, le poète à reconnaître » (Ahmad Châmlû, Šâ'érî ké bâvad az no šénâkht), in *Hafiz*, n° 96, pp. 66-69.