

CHEVALIER, Oriane
Université Clermont Auvergne / CELIS

« Des voix souterraines qui font du bruit. La poésie *underground* des régimes communistes peut-elle devenir *world literature* ? » 2026

Résumé en français

|

Résumé en anglais

Alors que la survie de la poésie *underground* des régimes communistes repose sur une existence clandestine et étouffée, nombre de ces voix souterraines décident de résonner dans le monde entier au prisme de traductions en langues mondialisantes. Dès lors, cet article se propose d'interroger l'insertion de la poésie *underground* dans la *world literature*, en comparant l'œuvre de cinq poètes : Egon Bondy en Tchécoslovaquie, Nguyễn Chí Thiện au Viêt Nam, Reinaldo Arenas à Cuba, Guo Lusheng 郭路生 en Chine et Bandi 班迪 en Corée du Nord. En plus d'emprunter des voies de circulation similaires, l'œuvre de ces poètes semble partager des motifs que nous nous proposons de faire émerger à partir d'une étude comparative.

While the survival of underground poetry under communist regimes relies on a clandestine and stifled existence, many of these subterranean voices have sought to resonate worldwide through the lens of translation into global languages. This article, therefore, examines the integration of underground poetry into world literature by comparing the works of five poets: Egon Bondy in Czechoslovakia, Nguyễn Chí Thiện in Vietnam, Reinaldo Arenas in Cuba, Guo Lusheng 郭路生 in China, and Bandi 班迪 in North Korea. Beyond following similar paths of circulation, the works of these poets appear to share common motifs that we aim to bring to light through a comparative study.

ARTICLE

Nous pourrions penser que la survie de la poésie *underground* des régimes communistes repose avant tout sur son existence cachée et silencieuse. Pourtant, nombre de ces voix souterraines retentissent d'abord sur la scène internationale avant de se faire entendre dans leur pays d'origine. Dès lors, l'insertion de cette poésie dans la *world literature*, que nous définissons par une circulation au-delà de sa culture d'origine (Damrosch, 2003, p. 4), nécessite le passage dans une « langue mondialisante » (Moura, 2023, p. 33) qui déracine la poésie souterraine de son esthétique subversive et de son contexte politique et idéologique. Nous proposons donc d'interroger la place qu'occupent dans la littérature mondiale ces voix souterraines qui, étouffées dans leur propre pays, ont décidé de résonner dans le monde entier. Nous nous appuyons pour cela sur l'œuvre de cinq poètes : Egon Bondy (1930-2007) en Tchécoslovaquie, Nguyễn Chí Thiện (1939-2012) au Viêt Nam, Reinaldo Arenas (1943-1990) à Cuba, Guo Lusheng 郭路生 (1948-) en Chine et Bandi ^[1] 班迪 (1950-) en Corée du Nord.

Un flux poétique souterrain : du *samizdat* au *tamizdat*

Il convient tout d'abord de définir les voies de circulation empruntées par ces poètes qui, avant de basculer dans l'*underground*, ont soutenu la prise de pouvoir communiste. En marxiste convaincu, Bondy intègre le parti communiste qu'il quitte en 1948 après le coup de Prague tandis que Guo rejoint l'Armée populaire de libération avant d'être congédié, car considéré trop « rose » (Zhang, 2002, p. 107) par l'inspecteur politique de sa compagnie. Thiệu place d'abord ses espoirs dans les révolutionnaires Viet Minh, comme en témoignent ses poèmes de jeunesse parus dans son recueil *Fleurs de l'enfer* (*Hoa đũa ngục*) (Thiệu, 1984, p. 75). De même, Arenas rejoint la guérilla à l'âge de quinze ans pour s'engager, aux côtés de Fidel Castro (Hasson, 2007, p. 36), contre la dictature de Batista. Enfin, Bandi est publié, à partir des années 70, dans les journaux officiels de la République Populaire Démocratique de Corée (RPDC). Toutefois, chacun de ces poètes finit par s'opposer au régime, une rupture souvent déclenchée par l'exécution de leurs amis et camarades, ou encore par la mort de leurs proches, emportés par la famine ou la maladie ^[2]. Leur œuvre est donc traversée par le motif de la perte, comme en témoignent les premiers vers de *Réalisme total* (*Totální realismus*) rendant hommage à Závř Kalandra ^[3] (Bondy, 2017 p. 10-11) : ce dernier avait fait découvrir les idées de Trotski à Bondy, avant d'être pendu en 1950 à la suite du premier grand procès-spectacle de type stalinien en Tchécoslovaquie. Le poète explique, sur le mode de la prétérition, vouloir se souvenir de son camarade, sans y parvenir : ce passage, qui apparaît comme un moment déclencheur de l'écriture par sa position liminaire, dénonce le poids de la mémoire collective que le régime communiste fait peser sur la mémoire individuelle. Thiệu consacre également un poème au spectre d'un camarade qui le hante ^[4], après avoir subi « une mort injuste, misérable et abjecte » [*Anh chết oan, chết thảm, chết đập-vùi*] (1984, p. 54-55), tandis que Bandi dédie un poème à de jeunes prisonniers politiques en attente d'exécution, cette condamnation étant assimilée à la chute de feuilles encore vertes (2019, p. 9).

Dès lors, les poètes diffusent leur œuvre par des circuits non-officiels tels que des publications clandestines ou des récitations en petit comité : ces différentes voies de circulation souterraines permettent ainsi aux poètes de s'exprimer secrètement même lorsqu'ils sont incarcérés ou sous surveillance. Le terme de « *samizdat* », qui provient du russe «Самиздат» [« auto-édition »], désigne initialement une pratique d'édition et de circulation d'écrits dissidents en URSS et dans le bloc de l'Est. C'est ainsi que *Réalisme total* (*Totální realismus*) de Bondy est d'abord édité, en 1951, en *samizdat* par les *Éditions de minuit* (*Edice Půlnoc*). Or, cette pratique du *samizdat* se retrouve au-delà du monde soviétique comme en témoigne la revue clandestine cubaine *Ah, la marée !* (*¡Ah la marea!*) fondée par Arenas et son cercle d'amis ^[5]. Quant à Guo, ses poèmes sont recopiés à la main et se propagent sous le manteau à partir de la fin des années 60. En 1978, il est publié pour la première fois dans le journal clandestin *Aujourd'hui* (*Jintian* 今天), fondé par les poètes Bei Dao 北岛 et Mang Ke 芒克.

Toutefois, avant de se diffuser dans des *samizdats*, les poèmes souterrains connaissent également une circulation orale, notamment à travers des récitations en petit comité. Thiệu lisait, par exemple, ses poèmes dans les camps de travail et, une fois libéré, dans les parcs, tout comme Arenas. De son côté, Guo côtoie les salons souterrains (*shalong* 沙龙) de Pékin dès les années 60, notamment la « Colonne du Soleil » (*Taiyang zongdui* 太阳宗队). Paradoxalement, la circulation de poésie souterraine s'intensifie en 1968 lorsque les Jeunes instruits (*Zhiqing* 知青) sont envoyés à la campagne : dès lors, les poèmes de Guo se diffusent manuscritement ou oralement dans le monde rural (Yang, 1993, p. 93). Il convient cependant de se demander pourquoi la poésie est le genre littéraire privilégié par la circulation souterraine. D'une part, ce choix peut s'expliquer par

des raisons matérielles, la relative brièveté des poèmes permettant de les recopier rapidement et de les faire circuler discrètement. D'autre part, la poésie est souvent caractérisée par un rythme mnésique, favorisant la circulation orale, non seulement par le bouche à oreille mais aussi parfois par un accompagnement musical ^[6]. Or, ces mélodies demeurent fredonnées en secret, presque intériorisées, la poésie *underground* étant bien souvent étouffée dans le pays d'origine du poète.

Cependant, la voix poétique, lassée d'être réduite à de simples chuchotements, parvient souvent à franchir les frontières et à connaître une circulation mondiale, ce qui mène alors paradoxalement à la canonisation du poète dans son propre pays. Le terme « *tamizdat* », du russe « тамизд́ат » [« édité là-bas »], désigne le texte clandestin qui parvient à être publié à l'étranger. Il convient alors de se pencher sur ce protocole d'évasion poétique observé par les poètes souterrains, pour faire sortir les poèmes hors de leur pays. Arenas fait sortir ses textes depuis la prison, en les dissimulant parfois dans le rectum de ses visiteurs, tandis que les poèmes nord-coréens n'atteignent la Corée du Sud qu'en 2013, dissimulés dans un exemplaire des œuvres de Kim Il-Sung (김일성) (Bandi, 2019, p. iv-v). À la fragilité du manuscrit, qui parvient à l'éditeur sous la forme de pages défraîchies menaçant de s'émietter (*ibid.*, p. 66), répond néanmoins la force du retentissement international que rencontre Bandi lorsque son œuvre est traduite en anglais en 2019. Quant à Thiên, privé de papier et d'encre en prison et dans les camps, il écrit mentalement plus de quatre cents poèmes. À sa libération, bien que surveillé, il parvient en 1979 à s'introduire dans l'ambassade britannique avec son manuscrit avant d'être arrêté : dès lors ses poèmes, traduits en français et en anglais, se propagent en Europe et aux États-Unis.

S'il est difficile de mesurer l'impact de cette évasion poétique sur Bandi, puisqu'il n'a plus donné aucun signe de vie depuis la publication de ses poèmes, elle reste généralement lourde de conséquences pour le poète resté dans son pays. À ce sujet Arenas explique : « Je n'étais pas connu des lecteurs, ni du peuple, en revanche, j'étais connu de la police cubaine qui savait, naturellement, que j'avais publié hors de Cuba » (Hasson, 2007, p. 115). Ses romans, publiés à l'étranger, sont d'ailleurs utilisés contre lui lors de son procès et ils accentuent les persécutions qu'Arenas subissait déjà à cause de son homosexualité. Après plusieurs peines d'incarcération, il finit par s'exiler en 1980 aux États-Unis au cours de l'exode de Mariel. En ce qui concerne Thiên, si son évasion poétique le condamne à douze années supplémentaires en prison, elle finit également par le libérer en raison de la pression internationale et des nombreux prix littéraires qu'il obtient. À partir de 1995, Thiên s'exile aux États-Unis où il publie les quatre cents autres poèmes qu'il a encore écrits mentalement au cours de ses douze dernières années en prison. La poésie souterraine se caractérise ainsi par une double circulation, clandestine d'une part, en marge des circuits officiels, et mondiale d'autre part, généralement sous forme de traduction.

Manifester sa « juste indignation » (정당한 분노) : l'inacceptable du rouge

Sans négliger les spécificités esthétiques et linguistiques de ces œuvres poétiques, parfois édulcorées par leur traduction dans des « langues mondialisantes », nous pouvons repérer des motifs communs à ces voix souterraines. En effet, dans plusieurs textes, oscillant entre art poétique et manifeste, il est possible de décliner différents choix opérés par les poètes souterrains. En réponse au réalisme socialiste, Bondy propose par exemple le « réalisme total », le titre de son recueil revêtant ainsi une dimension programmatique. Refusant tout lyrisme, éradiquant la métaphore, Bondy détourne la poésie idéologique à travers une poétique du heurt faisant se télescoper la langue officielle et sa voix individuelle, dans une

maladresse faussement naïve et pleine d'ironie. Quant à Arenas, il revendique dans *El Central* (1981) la simplicité du vers épique, qu'il oppose aux « grandes phrases », aux « spéculations philosophiques » et aux « poèmes hermétiques ^[7] » [*ni grandes frases, ni complicadas especulaciones filosóficas, ni el poema hermético*] (Arenas, 1981, p. 72). *El Central* s'apparente ainsi à un poème épique, dans lequel poésie et prose se fondent l'une dans l'autre, et où la violence exercée par les conquistadors puis par les esclavagistes se prolonge dans de nouvelles formes d'esclavage sous Castro. Arenas estime également que c'est dans un monde où l'on a « le devoir de se taire ou bien le droit d'être fusillé » [*el deber de callarse o el derecho a perecer balaceado*] (*Ibid.*, p. 72) qu'il y a le plus à dire : il veut au contraire « éclater » [*estallar*] (*Ibid.*, p. 132). Nous retrouvons cette métaphore sous la plume de Thiến qui estime que ses poèmes sont « plus puissants que des bombes » [*song suc phá vụn lẫn hơn trái phá*] (Thiến, 1984, p. 68-69).

Malgré cette diversité esthétique, ces arts poétiques semblent néanmoins prendre racine dans un même sentiment collectif : l'indignation face à un inacceptable, autrement dit une « indignation de type *éthique* dépassant le sujet individuel » (Chaudet, 2016, p. 45). Dès lors, le poète trempe sa plume dans le sang et les larmes, une image que l'on retrouve sous la plume de Thiến, ainsi que dans le poème liminaire de Bandi :

□□ □□

□□□

□□ □□□ □□

□□□ □□ □□

□□ □ □

et sans talent

mais avec une indignation féroce

non pas avec la plume et l'encre

mais avec des os trempés dans le sang et les larmes

voici ce que j'ai écrit (Bandi, 2019, p. 1)

Dans ce poème, le terme « *uibun* □□ » désigne une indignation juste, et c'est cette poétique nourrie d'une indignation légitime qui sous-tend l'écriture poétique souterraine dont la circulation est présentée comme une réponse à un inacceptable.

Cet inacceptable concerne avant tout l'obsédante couleur rouge et l'ombre des dirigeants communistes qui planent sur l'ensemble des poèmes. Pour décrire ces dirigeants, les poètes ont notamment recours à un bestiaire satirique : Thiến dénonce la « bande de porcs du Comité central » [*một lũ trung ương lợn ỉ*] (1984, p. 64-65) tandis que Bandi mentionne des crapauds aux élégants ventres rouges moussant dans la boue (Bandi, 2019, p. 22). Cette poétique caustique et burlesque se retrouve dans le portrait du Grand Chef, tel que celui de Kim Il-sung que brosse Bandi :

□ □□□ □ □□□ □□□□ □□□□

□□□□ □□□□ □□□□ □□□□

□□□□ □□ □□ □□□□ □□□□

□□□□ □□□□ □□□□ □□□□

Ici un voleur, là un voleur - même un roi semble petit parmi vous -

Et cet énorme Kim, le pire voleur au monde, s'accroupit,

écrasant les usines, les fermes, toute la campagne, sous une seule de ses fesses.

Et en plein jour, il en arrache de bonnes parts pour les dévorer à sa guise. (*ibid.*, p. 26)

De même, Arenas compare l'île de Cuba à une « Léproserie » et intègre au cœur d'un poème des listes de maladies dans lesquelles figurent des dictateurs : le nom de Castro se retrouve ainsi inséré entre le choléra, la nausée et la diarrhée (Arenas, 1981, p. 158). Sous la plume de Guo, la folie devient en outre la seule réponse face à l'inacceptable d'un monde défectueux et malade ^[8]. Il convient d'ailleurs de rappeler que la schizophrénie de Guo, diagnostiquée en 1972, est interprétée comme le symptôme d'une souffrance générationnelle (Bunzel Linder, 2015, p. 376) : il se voit ainsi érigé en poète mythique porteur des cicatrices d'une génération étouffée et blessée.

Un autre point de convergence concerne la volonté de rompre avec Moscou et, dans une moindre mesure, avec Pékin, la figure du Leader étant souvent représentée comme une figure de soumission à l'URSS. C'est notamment le cas de Hồ Chí Minh au sujet duquel Thiến écrit : « Devant les Chinois et les Russes, il s'est prosterné » [*Lạy lạy Tàu Nga không nề điểm nhục*] (Thiến, 1984, p. 90-91). De même, le poète décrit les dirigeants vietnamiens paradant dans leurs Zyms (*ibid.*, p. 81), des voitures de luxe soviétiques, tandis que Bondy souligne l'étroite relation entre Prague et Moscou dans un chiasme teinté d'ironie :

V Praze je veselo

Je veselo y Moskvě

À Prague c'est l'allégresse

C'est l'allégresse à Moscou ^[9] (Bondy, 2017, p. 14-15)

De son côté, Arenas a recours à l'utilisation de guillemets signalant typographiquement la distance ironique qu'il met avec le discours officiel, notamment lorsqu'il mentionne la « visite amicale » [*la visita amistosa*] de la flotte soviétique (Arenas, 1981, p. 90).

Cette poésie souterraine décrit également les rouages d'une société assimilée à une machine infernale et évoquée à travers des énumérations recréant une ambiance sonore déshumanisée. Nous retrouvons « le claquement du fouet » [*el restallar del látigo*], la « sirène du centre » [*la sirena del central*], le « cri métallique » [*el chillido metálico*] (*Ibid.*, p. 68) ou encore l'appel « électrifié » [*la electrificada [...] llamada*] (*Ibid.*, p. 92) sous la plume d'Arenas. Quant à Thiệu, il dénonce la parole mécanisée des haut-parleurs : « Ici, tout n'est que chagrin - / seuls les haut-parleurs cracheront de la joie ! » [*Buồn tất cả, / chỉ cái loa là vui!*] (Thiệu, 1984, p. 32-33). Bondy a également recours au discours narrativisé pour restituer de façon saccadée le discours officiel des hauts parleurs qui rythme le quotidien du peuple :

Tlampače na ulicích oznamují přesný čas

hodiny v nichž se vypíná elektřina

výsledky nejnovějších procesů

a sportovních utkání

Dans les rues les haut-parleurs annoncent l'heure exacte

les horaires de coupure d'électricité

les résultats des derniers procès

et des rencontres sportives (Bondy, 2017, p. 18-19)

Le poète tchécoslovaque décrit également des avions, volant parmi les pigeons pour répandre des tracts (*Ibid.*, p. 24-25), tandis qu'Arenas s'efforce de couvrir les slogans des haut-parleurs par la voix poétique (1981, p. 95) tout en dénonçant la surveillance constante dont il fait l'objet (*Ibid.*, p. 111 ; p. 115). C'est ainsi qu'il compare Castro à Big Brother :

El gran amo está aquí; el amo vigila.

El gran amo dispondrá cuánto debes vivir,

para qué sirves, cuál es tu fin.

Le grand maître est là ; le maître regarde.

Le grand maître déterminera combien de temps tu dois vivre,

À quoi tu sers, quel est ton but. (Arenas, 1981, p. 122)

¡Ah! Y con lo que musitas ten cuidados:

Hay una grabadora en cada silla.

Oh ! et fais attention à ce que tu marmonnes :

Il y a un magnétophone sous chaque chaise. (*Ibid.*, p. 201)

Dès lors, la surveillance et la délation mènent à la dissolution des liens avec ses amis intimes qui « cachaient sous leurs testicules de tous petits cahiers / où ils notaient ses silences et ses virgules » [*ocultaban tras los testículos mínimas libretas / donde anotaban sus silencios y comas*] (*Ibid.*, p. 186). La machine communiste est, en outre, tenue responsable de la rupture avec la figure maternelle sous la plume d'Arenas (*Ibid.*, p. 40), de Thiên (1984, p. 22-23) de Bandi et de Guo. Bandi consacre un poème à cette mère disparue, assimilée à une lanterne au bord d'une fenêtre qui finit par s'éteindre ^[10], tandis que dans son poème « Pékin à quatre heures huit » (□□□□□□□□), Guo décrit son impuissance face au mouvement du train qui l'éloigne de sa « Maman Pékin » [□□□□□□]. Ce poème est écrit le 20 décembre 1968, lorsque le poète est envoyé à la campagne parmi les jeunes instruits :

□□□□□□□□□□
□□□□□□□□□□
□□□□□□□□□□
□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□[...]

□□□□□□□□□□

Dans mon cœur soudain une douleur – ce doit être

L'aiguille à coudre de maman qui a transpercé mon cœur.

Alors, mon cœur se mue en cerf-volant,

Cerf-volant dont la corde est dans la main de maman.

La corde est si tendue qu'elle est sur le point de se rompre ;

Je dois passer ma tête par la fenêtre. [...]

Souviens-toi de moi pour toujours, Maman Pékin ! (Guo, 2016, p. 44-45)

Nous retrouvons une représentation similaire du train sous la plume de Thiệu où la figure du poète est comme emportée dans un wagon nauséabond surmonté d'un éclair rouge (Thiệu, 1984, p. 62-63). Quant à Bandi, il peint le Leader en locomotive rouge, inarrêtable, menant au terminus du communisme, où « même le sol en béton crache du ressentiment » [□□ □□□□ □□□ □□] (Bandi, 2019, p. 17). Dès lors le train, par l'éloignement qu'il induit, devient le symbole de cette machine infernale lancée à pleine vitesse, qui déracine les individus de leurs repères et de leur famille : un déracinement qui alimente l'indignation face à l'inacceptable.

L'indignation souterraine : pour une poétique de l'enfouissement

Toutefois, l'indignation des poètes demeurent souvent étouffée et ils mettent donc en scène cette suffocation de la voix poétique, à travers le motif de l'enfouissement. Le corpus présente diverses formes d'inhumations qui peuvent concerner le poète, ses proches (Bondy, 2017, p. 39) ou ses « poèmes enfouis, étouffés » [văn thơ chôn rấp] (Thiệu, 1984, p. 64-65). Dans un poème de cinq cents vers, Thiệu mêle la métaphore de la terre à celle de l'eau qu'il concentre dans le topos du marécage, véritable *locus terribilis* sous lequel pourrissent des corps, une image qui est d'ailleurs reprise dans l'illustration en couverture du recueil. Dans ce marécage, la parole est emprisonnée et le silence présenté comme un appel au secours, un « murmure de désespoir » :

Hỡi tất cả những chân trời sáng chói!

Hãy hiểu rằng yên lặng nơi đây

Giữa chốn đồng lầy.

Là tiếng gọi lâm ly đầy tuyệt vọng

Vous tous qui vivez sur des rivages baignés de lumière !

Sachez que le silence, sur cette terre,

Au milieu des marais,

Est un appel, un murmure de désespoir (*ibid.*, p. 84-85).

Néanmoins, la poétique de l'enfouissement qui prédomine reste celle d'une inhumation poétique présentée comme temporaire, le souterrain devenant un lieu de résistance ou un refuge pour le poète, un lieu de sincérité où il peut « pleurer discrètement sous terre » [*khóc âm thầm trong đất*] (Thiện, 1984, p. 67-68) ou au contraire jubiler. Arenas décrit ainsi sa propre inhumation dans un poème écrit à la prison del Morro à la Havane en 1975, et intitulé « Volonté de vivre en se manifestant » (*Voluntad de vivir manifestándose*) :

Ahora me comen.

Ahora siento cómo suben y me tiran de las uñas.

Oigo su roer llegarme hasta los testículos.

Tierra, me echan tierra.

Bailan, bailan sobre este montón de tierra

y piedra

que me cubre.

Me aplastan y vituperan

repitiendo no sé qué aberrante resolución que me atañe.

Me han sepultado.

Han danzado sobre mí.

Han apisonado bien el suelo.

Se han ido, se han ido dejándome bien muerto y enterrado.

Éste es mi momento.

Maintenant, ils me mangent.

Maintenant, je les sens monter et tirer sur mes ongles.

J'entends leurs dents atteindre mes testicules.

De la terre, ils me jettent de la terre.

Ils dansent, ils dansent sur ce tas de terre

et de pierre

qui me couvre.

Ils m'écrasent et m'insultent

en répétant je ne sais quelle résolution aberrante qui me préoccupe.

Ils m'ont enterré.

Ils ont dansé sur moi.

Ils ont bien tassé le sol.

Ils sont partis, ils sont partis en me laissant mort et enterré.

Voici mon heure de gloire. (Arenas, 2001, p. 192)

Le dernier vers traduit la jubilation du poète qui, parce qu'on le pense mort et enterré, jouit d'une forme de liberté. Il est, en outre, intéressant de retrouver une trajectoire similaire sous la plume de Thiên :

Đảng vùi tôi trong đất nâu

Mong tôi hóa bùn đen dưới đó

Tôi hóa thành người thợ mỏ

Và đào lên quặng quý từng kho

Không phải quặng kim cương hay quặng

vàng chế đồ nữ trang xinh nhỏ.

Mà quặng uranium chế bom nguyên tử

Le Parti m'a enterré dans la terre brune,

Souhaitant que je me transforme en boue.

Je suis devenu un mineur -

Je déterrerai du minerai précieux, des tonnes de minerais,

Ni de l'or, ni des diamants, bons pour des bijoux ;

Mais de l'uranium pour fabriquer une bombe atomique. (Thiện, 1984, p. 70-71)

On peut en outre dresser un parallèle entre cette représentation du poète en mineur, évoluant librement sous terre, avec la métaphore de la glace ^[11], dénonçant l'immobilité silencieuse imposée au peuple, à laquelle répond la métaphore du fleuve et du flux, représentant la voix du poète. À l'aube de la Révolution Culturelle, à peine âgé de dix-neuf ans, Guo produit sa « Trilogie du poisson » (鱼三部曲) dans laquelle il décrit le destin tragique d'un jeune poisson, coincé sous la glace, qui lutte pour survivre et se faire entendre. Or, lorsqu'il parvient à franchir la surface, celui-ci retombe sur la glace et expire en silence : le poète dépeint ainsi un monde froid et immobile dans lequel le mouvement de la vie n'est paradoxalement possible que sous la glace.

Cette poétique de l'enfouissement se prolonge à travers le topos du milieu carcéral, la majorité de ces poètes ayant séjourné en prison ou dans les camps de travail ^[12]. Arenas et Bondy décrivent leur quotidien en cellule, marqué par l'image du seau (Bondy, 2017, p. 18-19) et de l'urinoir partagés entre les prisonniers. Arenas écrit ainsi : « Les cafards ont chassé l'âme (qui, comme chacun le sait, meurt avant le corps), et l'odeur de l'urinoir commun toujours décomposé remplit la

cellule » [*Las cucarachas han ahuyentado el alma (que como todos saben muere primero que el cuerpo), y el olor del urinario común siempre descompuesto inunda la celda*] (Arenas, 1981, p. 145). Les deux poètes ont ainsi recours à un présent d’habitude qui retrace une expérience collective de la prison. Arenas associe en outre le contexte de réclusion et d’oppression de la prison à celui d’une perte mémorielle : il se met ainsi en scène, recherchant l’auctorialité d’un poème au fil des pages en répétant ce vers, écrit par Gabriela Mistral ^[13] : « Les nuages de l’aube et la mer / Les nuages de l’aube et la mer... » [*Las albas nubes y el mar / Las albas nubes y el mar...*]. Néanmoins, le sentiment de claustration étouffe jusqu’à la mémoire poétique, Arenas ne parvenant pas à saisir l’auctorialité de ces “fragments de poèmes. Lus où ça ? Écrits par qui ?” [*ripios de un poema. ¿Leído dónde? ¿Escrito por quién?*] (*Ibid.*, p. 145).

Or, cette expérience de la réclusion ne se borne pas aux murs de la prison puisque Bandi décrit son pays comme une « prison sans barreaux » [북한은 감옥이 없다] (Bandi, 2019, p. 42). Dans ce qui pourrait passer à première vue pour un poème d’amour, le poète superpose le motif de la séparation amoureuse sur celui de la scission entre les deux Corées :

북한은 감옥이 없다

남한은 감옥이 없다

남한은 감옥이 없다

남한은 감옥이 없다.

Toute ma vie, je t’ai imaginée, jusqu’à ce que mes cheveux deviennent blancs,

Et je t’ai appelée en rêve, le sang bouillant,

Du pays du Nord, cette prison sans barreaux.

Celle que j’attendais depuis longtemps était le sein du Sud. (*Ibid.*, p. 42)

Dans ce poème, le poète attend toute sa vie une personne qui se trouve finalement être le sein du Sud. Nous retrouvons ce motif de la scission sous la plume de Thiệu qui décrit son pays comme une moitié de S : « Ô morceau de patrie, moitié de la lettre S » [*Ô mảnh đất nửa trên hình chữ S*] (Thiệu, 1984, p. 48-49). Si Bandi se résigne à l’attente, renonçant à l’espoir de voir l’union des deux Corées de son vivant, Thiệu se représente quant à lui en train de faire un trou avec ses dents dans ce rideau de fer qui scinde son pays : « Ce rideau de fer ne présente aucune faille ? / De mes dents, je vais en arracher un lambeau » [*Màn thép kia dù không lỗ hổng / Tôi sẽ dùng răng cắn đứt một khâu*] (*Ibid.*, p. 91-92). Le motif de la « prison sans barreaux » peut également s’appliquer à l’insularité de Cuba, une île qu’Arenas mesure dans un de ses poèmes, avant de considérer sa superficie comme « absolument fermé[e], / cuirassé[e] par les eaux, emmuré[e] par le soleil et l’eau »

[*absolutamente cerrad[a], / acorazad[a] por las aguas, amurallad[a] de sol y agua*] (Arenas, 1981, p. 141) : le poète finit ainsi par choisir l'exil, el *exilio*, face à cette prison sans fenêtre qu'est l'*insilio*.

Si la dénonciation de l'inacceptable est le symptôme d'une indignation éthique collective, qui dépasse une situation individuelle, la poésie souterraine offre néanmoins une dimension autobiographique ^[14] comme en témoigne l'éthos du poète qui parcourt son œuvre.

Éthos poétique et (sur)vie souterraine : la fuite, l'attente et le rêve

À travers l'éthos poétique s'esquisse une vie souterraine proposant une autre façon d'être au monde, une voie alternative qui s'incarne notamment dans la posture de marginal, voire de bouc émissaire, qu'embrasse le poète. En ceci, le pseudonyme est un moyen dont il dispose pour se forger une identité souterraine signifiante : c'est ainsi que Guo publie sous le pseudonyme Shi Zhi (石之), signifiant « index », ce qui lui permet de se positionner en poète littéralement montré de l'index par autrui. L'index devient le symbole des pressions sociales injustifiées qu'il subit : c'est ainsi qu'il écrit dans « Destin » (命运) qu'une « mauvaise réputation est une chaîne dont on ne peut se libérer » (坏名声是一条链子) (Guo, 2016, p. 15) et dans « Vent froid » (寒风) que « le monde est plein de haine pour [lui] » (世界上充满了对我的仇恨) (*Ibid.*, p. 35). De même, Arenas décrit les rumeurs qui se propagent à son encontre en se positionnant en délocuté, ce qui souligne son impuissance face à cette chasse aux sorcières (Arenas, 1981, p. 118-119). Rejeté de tous, le poète adopte une posture de marginal, une clochardisation revendiquée par Bondy qui dès la deuxième strophe de son recueil se fait mettre à la porte par la figure paternelle (Bondy, 2017, p. 12-13). Guo lui aussi revêt cet éthos de mendiant lorsqu'il se décrit dans « Destin » (命运), quémandant une « aumône insignifiante » (微不足道的施舍) (Guo, 2016, p. 15).

Quant à Bandi, il consacre un de ses poèmes aux « *kkochjebi* » (꽃제비) (Bandi, 2019, p. 13), c'est-à-dire aux hirondelles des fleurs : cette expression, dérivée du russe « *kochev'ya* » [кочевья] qui signifie « vagabond », désigne en Corée du Nord les mendiants errants (*Ibid.*, p. 70). La première strophe du poème s'ouvre sur une réflexion métalangagière autour de cette expression d'hirondelles des fleurs : ce nom si « élégant » (优雅) (*Ibid.*, p. 13) vise, selon Bandi, à dissimuler la pauvreté afin que le communisme ne puisse être blâmé. Ces figures marginales semblent néanmoins s'approprier cette appellation forgée par le « Parti des Travailleurs » (노동당) comme en témoigne l'onomatopée « *Jihjihbehbeh* » (지직베베베) qui imite le cri de petits oiseaux et qui est maintenue par la translittération en traduction. Dès lors, les hirondelles de fleurs entonnent ce petit cri à chaque refrain en « fouill[ant] dans les ordures » (쓰레기 뒤집어) à la recherche de nourriture, ou en dormant « sous les ponts » (다리 밑에서) (*Ibid.*, p. 13). Toutefois, contrairement aux « hirondelles bleues » (파랑새) qui partent chaque année, les hirondelles des fleurs font le choix de rester car « le Nord » (북) (*Ibid.*, p. 13) est leur monde : en ceci, la figure marginale refuse la fuite, lui préférant une attente empreinte de résilience.

Le poète souterrain souligne régulièrement son impuissance face à un choix impossible entre la fuite et l'attente et il n'est donc pas étonnant qu'il trouve refuge dans des « paradis artificiels ». Dans son poème « Vin » (술), Guo ^[15] souligne ainsi la nécessité de la boisson pour jouir d'une « tranquillité d'esprit » (정신안락) (Guo, 2016, p. 27). Quant à Thiệu, il explique que, lorsque l'existence lui donne la nausée, il mélange « la vie avec de l'alcool » puis « avale le tout » (*thời tôi đem trộn nó với rượu cồn, / rồi nuốt tuột để làm trôi nó xuống*) (Thiệu, 1984, p. 12-13), avant d'ajouter qu'« [il] étreint l'illusion et agrippe la

bouteille » [*Tôi ôm ảo-tưởng lọc-lù*] (*Ibid.*, p. 16-17). Néanmoins, cette fuite du réel n'est qu'éphémère comme Guo le souligne dans son poème « Cigarettes » (□) où les « rêves d'avenir » [□□□□□] qui flottent dans la fumée se convertissent en « mélancolie » [□□] et en « nuages lourds et pluvieux » [□□□□□□□□□□] (Guo, 2016, p. 26). Les paradis artificiels, faisant basculer les rêves du poète dans le spleen, ne peuvent donc lui permettre de fuir définitivement la réalité. Ainsi, lorsqu'ils ne cherchent pas à s'extraire de cette réalité, les poètes peignent leur vaine et longue attente, comme dans ce poème visuel de Thiệu :

Lệ Trời rơi...

rơi...

Đợi...

tàn đời...

Il pleut des larmes...

Il pleut...

Attente...

Vaine existence... (Thiệu, 1984, p. 30-31).

Bondy décrit lui aussi son « impuissance à quitter Prague » [*nemohoucnost odjeti z Prahy*], une impuissance qu'il considère responsable de ses « épouvantables lassitudes » [*mé hrůzné nudy*] (Bondy, 2017, p. 34-35). Or, le choix de l'attente est signifiant puisqu'il est intrinsèquement lié au refus de la fuite. Dans un monde bipolarisé, dans lequel on est rouge ou on ne l'est pas, nos cinq poètes font le choix de l'entre-deux : c'est d'ailleurs ce choix qui les positionne à la marge.

Même si deux des cinq poètes sont finalement contraints à l'exil, cette attente dans l'espace de l'entre-deux qu'est le souterrain s'explique par l'espoir qui sommeille en eux de pouvoir un jour remonter à la surface : un espoir qui est matérialisé par le motif de la fenêtre, offrant non seulement un regard sur le monde mais aussi la tentation du franchissement. Bondy exprime ainsi le pouvoir d'attraction qu'exerce sur lui la rivière qu'il observe par la fenêtre de sa cellule (Bondy, 2017, p. 20-21). La fenêtre appelle également à être franchie dans « Pékin à quatre heures huit » (□□□□□□□□□□ □) lorsque le poète doit passer sa tête par la fenêtre du train pour que la corde qui relie son cœur à la main de sa mère ne rompt pas. De plus, ce franchissement de la fenêtre correspond à un moment d'épiphanie pour le poète :

□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□

À ce moment, à ce moment seulement,

Je réalise ce qu'il se passe.

La fenêtre ouverte symbolise également la liberté d'expression dans les poèmes d'Arenas :

Ah, estallar.

Morir en junio

y con la lengua afuera. [...]

Ah, estallar.

Morir en junio

y con la ventana abierta.

Ah, éclater.

Mourir en juin

et avec la langue pendante. [...]

Ah, éclater.

Mourir en juin

et avec la fenêtre ouverte. (Arenas, 2018, p. 132-133)

Il en est de même sous la plume de Bandi, notamment dans le poème « Un rêve » (□) qui clôt son recueil des *Années rouges* (□□□□) :

□□□□ □□□□ □□□□

□□□ □□□ □□ □□□

□□□ □□□□ □□□□□

□□□ □ □□□ □□□□□

□ □□□□ □□□ □□ □□□

Le son des chaînes et des fouets, ces sons glaçants

disparaissent - et les fenêtres à barreaux sont ouvertes, grandes ouvertes.

Envoyez valser vos sièges et levez-vous, mes amis.

N'entendez-vous pas le son des cloches de la liberté ?

Mansae, mansae, manmansae ! Longue vie à la liberté !

La mention de la fenêtre à barreau, grande ouverte, devient le symbole de la liberté rêvée par le poète ^[16] : dès lors, le recueil se clôt dans un mouvement d'anabase, chantant l'espoir. Nous retrouvons également cette foi dans l'avenir sous la plume de Thiên (1984, p. 96-97), de Guo dans son poème « Croire en l'avenir » (□□□□) et même d'Arenas qui introduit à la fin de *El Central* « le symbole de la foi » (*Introducción del símbolo de la fe*) (1981, p. 93). La survie souterraine, mise en scène dans ces poèmes, fait ainsi émerger d'autres voies du vivre pour le public souterrain à travers l'éthos poétique, dont l'attente est motivée par un espoir inaltérable. Dès lors semble se tisser un réseau de convergences dans les postures, et parfois les impostures, des poètes souterrains évoluant dans les régimes communistes, ce qui viendrait étayer l'hypothèse d'un « monde » poétique souterrain, traversant les frontières.

Traduire le souterrain ou l'illusion d'un « monde » poétique ?

Il est vrai qu'en parcourant notre corpus, les poèmes semblent résonner les uns avec les autres, tant en ce qui concerne leur mode de circulation que par les motifs qu'ils convoquent. Dès lors, il serait tentant d'unifier cet archipel poétique, fragmenté entre divers pays, et de le considérer comme un même « monde » poétique. Nous employons le terme de « monde » tel que le définit Pheng Cheah dans *What Is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*. Selon lui, un « monde » littéraire pourrait relier les luttes nationales afin de « remondialiser » le monde à partir de cartographies alternatives, en particulier dans une perspective postcoloniale. Ainsi, la poésie souterraine des régimes communistes peut-elle être

considérée comme une « remondialisation littéraire » [*literary reworlding*] (Cheah, 2016 p. 214), ou cette impression d'unité relève-t-elle davantage d'une projection, nourrie à la fois par les stratégies éditoriales et le prisme de la traduction ?

Pour répondre à cette question, nous pouvons nous appuyer sur des traductions plus ou moins contemporaines du contexte d'écriture original : si Thiệu et Arenas sont traduits dès les années 1980 en anglais (Thiệu, 1984) et en français (Arenas, 1983), il faut attendre les années 2010 pour les traductions de Guo (2012), de Bondy (2017) et de Bandi (2019). Si ces traductions s'inscrivent dans des stratégies éditoriales visant à introduire les poètes dans un nouvel espace littéraire et ainsi à leur offrir une reconnaissance internationale, certaines tendent cependant à atténuer la spécificité des voix poétiques d'origine. Dans certaines éditions en « langues mondialisantes », le prisme de la traduction semble en effet accentuer la poétique du rouge et de l'enfouissement qui parcourt notre corpus, tout en gommant certaines spécificités, liée au contexte de création des poèmes. C'est notamment le cas des poèmes vietnamiens, dans leur traduction en anglais de 1984 qui accentue la dimension politique du recueil original. En effet, à plusieurs reprises, la traduction rajoute une « couche de rouge », couleur absente des poèmes vietnamiens. C'est notamment le cas dans le poème suivant ^[17] :

Đôi lúc nghe mơ hồ trong gió,

Tiếng đời qua sống vỗ vụng về đây.

Parfois portés par une rafale de vent,

Les échos du monde parviennent jusqu'ici. (Thiệu, 1984, p. 86)

La traduction en anglais surimpose alors la couleur rouge, absente du poème vietnamien, en utilisant qui plus est la majuscule sur « Red » : « Parfois portés par une rafale de vent, / les échos du monde traversent les vagues Rouges » [*Sometimes borne on a gust of wind, / waft echoes from the world across Red waves*] (*Ibid.*, p. 87). En ce qui concerne l'édition en anglais de Bandi, l'éditeur a choisi une couverture rouge dont la moitié du texte est caviardée et où figure cet ajout : « Poèmes interdits provenant de Corée du Nord » [*Forbidden Poems from Inside North Korea*]. Dans son introduction, le traducteur souligne également la subversion politique de ces poèmes en écrivant que Bandi, au péril de sa vie, « a utilisé ses compétences contre l'État afin de dénoncer, documenter et critiquer sa nature oppressive » (2019, p. 4). Dès lors, la stratégie éditoriale invite avant tout à une lecture politique d'un recueil corrosif et interdit, ce qui contraste parfois avec les choix moins politisés du traducteur. En effet, les traducteurs et traductrices ne font pas toujours le choix d'une lecture politique : dans sa traduction de Guo, Jonathan Stalling revendique au contraire une approche à la fois lyrique et minimaliste tandis qu'Eurydice Antolin se contente d'ajouter en notes les informations historiques nécessaires à la compréhension des textes de Bondy.

Par ailleurs, si certains traducteurs, comme Heinz Insu Fenkl dans ses traductions de Bandi, s'efforcent d'explicitier les références intertextuelles par des notes et usent de translittérations pour restituer l'univers sonore du poème d'origine ^[18], il

arrive le plus souvent que certaines références soient remplacées par des équivalences occidentales dans une stratégie cibliste ^[19]. De plus, la circulation en *samizdat* peut faire coexister plusieurs versions du même texte : le traducteur a donc la tâche de sélectionner une version qui intégrera la littérature mondiale, éclipsant de fait d'autres versions ayant circulé en *samizdat* ^[20]. Une approche traductologique de ce corpus souterrain, intégré à des circuits commerciaux internationaux dans des langues mondialisantes, permet ainsi de souligner divers enjeux qui invitent à la prudence quant à la lecture des poèmes en traduction. Dès lors, la poésie souterraine, en faisant du bruit à l'échelle mondiale, voit parfois son essence édulcorée ce qui favorise une lecture unifiante de poètes non seulement isolés les uns des autres mais dialoguant également avec une situation politique précise. Si cette lecture comparatiste permet de mettre en lumière des points communs entre des poètes de différents régimes communistes, il convient de garder à l'esprit la mise en garde d'Emily Apter pour qui la traduction reste désarmée face à la « singularité résistante » [*resistant singularity*] (Apter, 2013, p. 235) des poèmes originaux : on ne saurait donc parler d'un « monde » poétique souterrain qui traverserait les frontières des régimes communistes. Il serait en outre pertinent de creuser cette question du prisme de la traduction, que nous n'avons pu que survoler, en l'appliquant à un corpus plus étendu ainsi que de questionner les stratégies éditoriales visant à promouvoir la poésie souterraine à l'échelle mondiale.

Malgré cette résistance poétique, notre étude comparatiste prenant appui sur les textes originaux semble faire émerger quatre points de convergence au sein de la poésie souterraine des régimes communistes : premièrement, ses modalités de circulation ; deuxièmement, l'indignation qu'elle exprime face à un inacceptable ; troisièmement, la poétique de l'enfouissement ; quatrièmement, la tension entre l'attente et la fuite qui sous-tend l'éthos poétique. Ces points communs doivent néanmoins être nuancés par l'entrée de cette poésie souterraine dans les circuits de la littérature mondiale, pouvant être accusée d'homogénéiser les spécificités liées à son contexte de création. Il convient également de rappeler que notre corpus ne constitue qu'une part minime de la poésie souterraine des régimes communistes, qui ne parvient pas toujours à se frayer un chemin vers la scène internationale. En cela, le prisme de la traduction, comme voie d'intégration dans la littérature mondiale, peut avoir un pouvoir discriminant et il est à déplorer que la poésie souterraine produite par les femmes, encore peu traduite, peine à se frayer un chemin aux côtés de celle de leurs pairs masculins. Ces femmes ont pourtant joué une place d'importance dans la poésie souterraine non seulement en tant que poétesses, mais également en tant que traductrices, éditrices ou encore constitutrices de réseau. Il est donc à espérer que d'autres recherches seront menées en ce sens, afin de traduire et valoriser des poétesses qui mériteraient elles aussi de faire du bruit à l'échelle mondiale ^[21].

Remerciements

Nous adressons tous nos remerciements aux personnes nous ayant apporté leur aide dans le cadre de ce travail : Hélène Martinelli pour le corpus tchèque et Đức-Trung Hoàng pour le vietnamien.

BIBLIOGRAPHIE

- APTER Emily, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, London, New York, Verso, 2013.
- ARENAS Reinaldo, *El Central*, Barcelone, Seix Barral, 1981.
- ARENAS Reinaldo, *La Plantation*, trad. Aline Schulman, Paris, Seuil, 1983.
- ARENAS Reinaldo, *Inferno, Poesía completa*, Buenos Aires, Editores Argentinos, 2018.
- ASENCIO SERRANO Cristina, « Sumisión y resistencia del cuerpo en *El Central* de Reinaldo Arenas », *América sin Nombre*, n° 24, 2019, p. 119-126. DOI : <https://doi.org/10.14198/AMESN.2019.24-1.10>
- BAEK Jieun, *North Korea's Hidden Revolution: How the Information Underground is Transforming a Closed Society*, New Haven, Yale University Press, 2016.
- BANDI 김지하, *Bulgeun sewol : kalbyeorang makaseodo naneun ganda* 김지하 : 불개울 세월 : 갈byeorang makaseodo naneun ganda, Ed. Jogapjedatkeom, 2018.
- BANDI, *The Red Years. Forbidden Poems from Inside North Korea*, trad. Heinz Insu Fenkl, Londres, Zed Books Ltd, 2019.
- BONDY Egon (Fišer Zbyněk), *Réalisme total/Totální realismus* [1950 ; 1992], trad. Eurydice Antolin, Paris, Black Herald Press, 2017.
- BUNZEL LINDER Birgit, « Metaphors Unto Themselves: Mental Illness Poetics in Contemporary Chinese Poetry », *Literature and Medicine*, vol. 33, n° 2, 2015, p. 368-392. DOI : [10.1353/lm.2015.0015](https://doi.org/10.1353/lm.2015.0015).
- CAMARADE Hélène, GALMICHE Xavier, JURGENSON Luba (dir.), *Samizdat Publications clandestines et autoédition en Europe centrale et orientale années 1950-1990*, Paris, Nouveau Monde, 2023.
- CASADO FERNÁNDEZ Ana, « Reinaldo Arenas: una voz desde el margen y la resistencia », *Mitologías hoy*, vol. 12, n° 12, 2015, p. 205-221. URL : <https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/303859>
- CHAUDET Chloé, *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- CHEAH Peng, *What Is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*, Durham, Duke University Press, 2016.
- CREVEL Maghiel (van), « Underground Poetry in the 1960s and 1970s », *Modern Chinese Literature*, 1996, vol. 9, n° 2, p. 169-219.
- DAMROSCH David, *What Is World Literature?*, Princeton University Press, 2003.
- ESMEIN Jean, *La révolution culturelle chinoise*, Paris, Seuil, 1970.

- GABROUSSENKO Tatiana, *Soldiers on the Cultural Front: Developments in the Early History of North Korean Literature and Literary Policy*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2010.
- HASSON Liliane, *Un Cubain libre. Reinaldo Arenas*, Arles, Actes Sud, 2007.
- JOO Hyung-Min, « Voices of Freedom: Samizdat », *Europe-Asia Studies*, vol. 56, n° 4, Jun. 2004, p. 571-594. DOI : <https://doi.org/10.1080/0966813042000220476>
- LIEMS Alfrun, *Underground Modernity: Urban Poetics in East-Central Europe, Pre- and Post-1989*, Budapest, Central European University Press, 2021.
- LÓPEZ María Encarnación, *Homosexuality and Invisibility in Revolutionary Cuba: Reinaldo Arenas and Tomás Gutiérrez Alea*. Woodbridge, Tamesis, 2015.
- MACHOVEC Martin, *Writing underground: reflections on samizdat literature in totalitarian Czechoslovakia*, Praha, Karolinum Press, 2019.
- MATUŠKOVÁ Magdaléna, « Las UMAP y la Revolución: el papel de la plantación en *El central* y *Arturo*, la estrella más brillante de Reinaldo Arenas », *Mester*, vol. 43, n°1, 2014, p. 17-40. DOI : <https://doi.org/10.5070/M3431028854>
- MISTRAL Gabriela, *Antología*, Madrid, Alfaguara, 2019.
- MOURA Jean-Marc, *La Totalité littéraire. Théorie et enjeux de la littérature mondiale*, Paris, PUF, 2023.
- NHÃ Thuyên, *Un\\martyred: [Self-]vanishing Presences in Vietnamese Poetry*, New York, Roof Books, 2019.
- NINH Kim, *A World Transformed: The Politics of Culture in Revolutionary Vietnam, 1945-1965*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002.
- SHI Zhi 卞之琳 (Guo Lusheng 卞之琳), *Xiangxin weilai : Shizhi shi xuan* 卞之琳诗选 [Croire en l'avenir : sélection de poèmes de Shi Zhi], Nanjing, Jiangsu Fenghuang Wenyi Chubanshe, 2016.
- SHI Zhi 卞之琳 (Guo Lusheng 卞之琳), *Shi Zhi de shi* 卞之琳诗 [Poésie de Shi Zhi], Beijing, Renmin Wenxue Chubanshe, 2000.
- SHI Zhi 卞之琳 (Guo Lusheng 卞之琳), *Winter Sun. Poems*, trad. Jonathan Stalling, Norman, University of Oklahoma Press, 2012.
- SUNG Seung-eun 孙承恩, PARK Soyoung 朴昭英, HONG Jai-Ung 洪在永, KIM Yoo-jung, KIM Hyejin 金惠珍, « From Translation Studies to Korean Studies through a Paratextual Analysis of Bandi's *Kobal* », *Acta Koreana*, vol. 25, n° 1, 2022, p. 81-104. DOI : [10.18399/acta.2022.25.1.004](https://doi.org/10.18399/acta.2022.25.1.004).

- THIÊN NGUYỄN Chí, *Flowers from Hell/Hoa địa ngục*, trad. Huỳnh Sanh Thông, Yale University Southeast Asia Studies, 1984.
- YANG Jian 杨坚, *Wenhua Dageming Zhong De Dixia Wenxue* 文化大革命中的地下文学 [La littérature souterraine pendant la Révolution Culturelle], Beijing, Zhaohua, 1993.
- Yang Yuping, *L'influence de Baudelaire sur la poésie chinoise souterraine au temps de la Révolution culturelle*, Littératures, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2011.
- ZHANG Lijia, « Mad Dog: The Legend of Chinese Poet Guo Lusheng », *Mānoa*, vol. 14, n° 1, *Two Rivers: New Vietnamese Writing from America and Viet Nam*, été 2002, p. 105-113. DOI : [10.1353/man.2002.0034](https://doi.org/10.1353/man.2002.0034).

NOTES

[1]

Il convient de préciser que Bandi est un pseudonyme, signifiant « luciole » en coréen, et que nous ne connaissons pas la véritable identité de ce poète. Tout comme la luciole, qui s'éteint après avoir brillé et vécu une nuit, ce pseudonyme souligne à la fois la puissance et la fragilité de cette écriture poétique souterraine qui ne peut briller que dans l'obscurité.

[2]

Dans le cas de Bandi, sa position change notamment en réaction à la « Marche forcée » (强制 行军), une période de famine qui fait entre 600 000 et 1 million de morts entre 1994 et 1998, et durant laquelle le poète perd plusieurs de ses proches (Bandi, 2019, p. iv).

[3]

Si son nom apparaît dans la version *samizdat*, il est néanmoins effacé dans la première publication officielle (Pražská Imaginace, 1992) où nous pouvons lire : « je voulais me rappeler l'exécution du camarade » [Chtěl jsem si vzpomenout na soudruhovu popravu] (Bondy, 2017, p. 10-11).

[4]

Dès 1958, à l'âge de dix-neuf ans, dans le cadre du mouvement *Nhân Văn-Giai Phẩm* (équivalent de la campagne des Cent Fleurs en Chine), Thiên manifeste son envie de créer un journal littéraire intitulé *Pour le peuple* (Vì Dân). Toutefois, le retour à une période de répression condamne le jeune homme et deux de ses amis à deux ans dans le camp de Yên-bái : Thiên sera le seul à survivre à ces deux ans de détention.

[5]

Juan Abreu, José Abreu et Luis de la Paz.

[6]

Les poèmes de Thien et de Bondy ont été mis en musique par des artistes, tels que le groupe *underground* The Plastic People of the Universe en Tchécoslovaquie, tandis que sept poèmes de Bandi se revendiquent comme des « chants », certains reprenant la structure et le rythme de célèbres chants coréens. Par exemple, le premier poème du recueil reprend le chant traditionnel d'*Arirang* (아리랑) qui est souvent considéré comme un hymne national non officiel et qui connaît plus de trois mille versions différentes, y compris une version revisitée par la propagande nord-coréenne. La version de Bandi se rapproche davantage de la version la plus répandue en Corée du Sud (*Bonjo Arirang* 반조 아리랑) en ajoutant trois nouveaux éléments : « j'ai des yeux mais je ne puis voir », « j'ai des oreilles mais je ne puis entendre », « j'ai une bouche mais je ne puis parler » (Bandi, 2019, p. 8).

[7]

Les traductions d'Arenas, de Thiện et de Guo vers le français sont les nôtres. Les traductions de Bondy sont celles d'Eurydice Antolin et celles de Bandi sont adaptées de la traduction anglophone de Heinz Insu Fenkl.

[8]

Par exemple, dans son poème « Chien enragé » (狂犬), paru dans le recueil *Croire en l'avenir* ([1988] 2016), la folie du chien est synonyme de liberté puisqu'elle lui permet de briser ses fers, refusant ainsi la servitude subie par l'Homme (Guo, 2016, p. 120).

[9]

Nous remanions légèrement la traduction d'Eurydice Antolin pour préserver le chiasme présent en tchèque.

[10]

« Tu étais la lanterne, la lanterne qui brûlait silencieusement / Toujours à côté de la fenêtre où le vent froid pénétrait » (반디의 겨울밤 / 반디의 겨울밤) (2019, Bandi, p. 48).

[11]

Sous la plume de Bandi cette métaphore de la glace est associée au Parti des travailleurs (2019, p.27) et elle assaille également les Azalées (2019, p.45), symboles de résistance.

[12]

Au moins trois d'entre eux ont séjourné en prison : Bondy, Thiện et Arenas.

[13]

Le vers de Gabriela Mistral, extrait de « El himno cotidiano » dans *Ternura*, diffère légèrement : « y de albas nubes a la mar » (Mistral, 2019, p. 195).

[14]

À ce sujet, Chloé Chaudet estime que les romans engagés, qu'elle étudie dans *Littératures et engagement en temps de mondialisation*, offrent « tout un éventail de colorations autobiographiques » (2016, p. 43) : il semble que ce constat soit également vrai pour la poésie souterraine.

[15]

C'est également le cas de Bondy qui souligne la nécessité de l'ivresse pour ressentir de la joie en déclarant à son amante, alors enceinte : « Viens [...] // Soulons-nous pour être un peu gais » [Pojd [...] // Opijeme se ať jsme trochu veselí] (Bondy, 2017, p. 24-25).

[16]

La translittération *mansae, mansae, manmansae* est l'équivalent coréen de l'expression chinoise « Dix mille années » (萬年), qui permettait de souhaiter une longue vie à l'empereur et qui est ici détournée pour chanter la liberté.

[17]

De même, nous pouvons lire dans un autre poème « Une brise se fauflant par la fenêtre / fait tomber des pétales de pêcher sur le vase en porcelaine » [Gió ngoài song hiu-hắt thổi vào / rơi mấy cánh hoa đào trên chậu sứ]. Or, les pétales deviennent rouges dans la traduction en anglais : « A breeze slips through the window wafting in / to drop red petals on the china pot » (Thiện, 1984, p. 28-29).

[18]

Dans ses traductions de Bandi, Heinz Insu Fenkl a régulièrement recours aux translittérations, tout en tissant des liens entre les intertextes des poèmes nord-coréens avec des références équivalentes connues du public anglophone.

[19]

Alors que dans les poèmes de Thiện, un jeu d'homophonie lie le terme de « renard » et le nom « Hồ », ce qui associe Ho Chi Ming avec la figure ambivalente et rusée du *Hồ ly tinh*, le traducteur choisit de remplacer ce jeu de mot par une référence occidentale au protagoniste du *Roman de Renart* (Thiện, 1984, p. 76-77). Il surimpose également certaines images absentes des poèmes vietnamiens, telle que la mention ambivalente d'une « église bouddhiste » [Buddhist church] (*Ibid.*, p. 76-77).

[20]

C'est notamment le cas de la traductrice de Bondy en français, Eurydice Antolin, qui signale l'existence des versions samizdat dans ses notes.

[21]

Voir à ce sujet le colloque « La poésie *underground* au féminin du xx^e siècle à nos jours », organisé à l'Université Clermont Auvergne les 27 et 28 novembre 2025.

POUR CITER CET ARTICLE

Oriane Chevalier, « Une littérature internationale à l'échelle locale : les communautés et réseaux littéraires ouvriers pendant l'entre-deux-guerres », dans Yvan Daniel et Gaëlle Loisel (éd.), *Littératures et mondialisation. Actes du 44^e congrès de la SFLGC*, 2026, URL :

<https://sflgc.org/acte/chevalier-oriane-des-voix-souterraines-qui-font-du-bruit-la-poesie-underground-des-regimes-communistes-peut-elle-devenir-world-literature/>, page consultée le 12 Septembre 2026.

BIOGRAPHIE DE L'AUTEUR

CHEVALIER, Oriane

Oriane Chevalier est doctorante en Littérature Comparée à l'Université Clermont Auvergne. Sa thèse est dirigée par Yvan Daniel et s'intitule « Passeuses d'Est en Ouest : l'Extrême-Orient à travers le prisme de cinq pionnières (Judith Gautier, Amy Lowell, Florence Ayscough, Helen Waddell et Marcela de Juan) ». Diplômée de l'École Normale Supérieure de Lyon, elle consacre ses travaux au rapport à l'Extrême-Orient qu'entretiennent les écrivaines occidentales ainsi qu'à la diffusion de la littérature chinoise et japonaise par les femmes dans les mondes francophones, anglophones et hispanophones. Sa monographie *Le Théâtre total de Judith Gautier. Rêve d'Extrême-Orient* est parue en 2025 aux Lettres Modernes Minard. En parallèle de son doctorat, elle réalise une licence de japonais et traduit des poétesses chinoises et étatsuniennes vers le français.