

Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Αρ. 33 (2024)



« Les dialogues des morts » alexakiens avec les Autres

Olympia Antoniadou

Copyright © 2025, Olympia Antoniadou



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Antoniadou, O. (2025). « Les dialogues des morts » alexakiens avec les Autres. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, (33), 120–138. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/syγκrissi/article/view/39084>

chaïques des divinités indienne Yama et iranienne, Yima, ou même celle de la descente de Jésus-Christ aux enfers après sa crucifixion.³

Dans certaines œuvres littéraires, la descente aux enfers fut aussi liée à la rêverie comme c'est le cas du poème grec *Apocopos* de Begradi, publié en 1509, probablement un siècle après son écriture. Il s'agit de l'histoire d'un rêve qui se termine par une descente aux Enfers, inspiré du célèbre récit poétique onirique romantique de Guillaume du 13^e siècle, *Roman de la Rose de Lorris*, des récits littéraires de rêve ou visionnaires, comme le *Somnium Scipionis* de M. T. Cicéron (54 av. J.-C.), *Il Corbaccio* (vers 1355) de Boccace ainsi que la domination de l'idée de mort (Kallinis, 2014, p. 12).

D'autres œuvres ne traitent pas le thème proprement-dit de la catabase, c'est-à-dire de la descente volontaire dans le monde souterrain d'au moins un être avec l'intention d'y revenir vivant mais d'un certain nombre d'expressions littéraires liées au monde souterrain et à l'au-delà, comme c'est le cas des « dialogues des morts ». L'œuvre de l'antiquité grecque *Dialogues des morts*, écrite par Lucien de Samosate vers 160 ap. J.-C., est une collection de trente courts textes qui mettent en scène des personnages célèbres, des héros homériques, Alexandre le Grand, des flatteurs et des chasseurs d'héritage connus, qui discutent des sujets qui les ont hantés tout au long de leur vie : la richesse, la gloire, le pouvoir, la beauté, l'hypocrisie des philosophes, la vanité et la flatterie, bref des choses qui n'ont aucune importance après la mort. À la base de tous les sujets abordés se trouve l'idée que le bonheur dans ce monde est temporaire, alors que dans le monde souterrain, les morts sont tous égaux. Lucien, orateur habile, avant de se tourner vers la philosophie, a inventé le nouveau genre littéraire des dialogues satiriques. En s'inspirant du type de dialogue platonicien et, en y appliquant les techniques de son éducation rhétorique, il a créé un mode d'expression, combinant étude philosophique, parodie, comédie et anecdote, sans pour autant appartenir à aucune école philosophique. Malgré le ton comique et satirique de cette « comédie humaine », l'œuvre laisse aux lecteurs un goût amer, tiré de la conscience de la futilité inéluctable de la vie humaine (Bompaigne, 1958, pp. 561-562).

Depuis l'Antiquité, en passant par le tournant décisif de la Renaissance et jusqu'à nos jours, des auteurs aux orientations les plus disparates, s'inspirent du charme de cette œuvre et ils écrivent leurs propres « dialogues des morts » (Ozanam, 2009) genre supposé « mineur » mais prolifique dans la deuxième moitié du XVII^e siècle et tout au long du XVIII^e siècle mais présenté comme un corpus bien réperé et délimité (Egilsrud, 1934). Fontenelle, dans ses *Nouveaux Dialogues des morts* de 1683,⁴ tout en maintenant le scepticisme ironique de Lucien, met en scène, non seulement des couples anciens, mais aussi des modernes et contemporains. Fénelon, de son côté, a opté pour le genre des dialogues des morts et, en 1712, il écrit son œuvre homonyme, afin de corriger les défauts du

³ Sur les cas littéraires de catabase, voir les deux tomes des actes du colloque sous la direction de P. Bonnechère, G. Cursaru, *Katábasis dans la tradition littéraire et religieuse de la Grèce ancienne*, 25 mai 2014 : *Actes du Colloque de Montréal et de Québec*, Vol. I. Les Études classiques, 83 (2015), special issue. Namur : Société des Études Classiques, 2015 et Vol. II. Namur : Société des Études Classiques, 2015.

⁴ Le recueil de Fontenelle, fondé sur les dialogues de Lucien, a établi un modèle canonique pour ce genre. Nicolas Correard, « Les Nouveaux dialogues des morts de Fontenelle (1683) et l'invention d'un modèle classique du dialogue lucienique », dans *Littératures classiques*, no 75, 2011, p. 517.

duc de Bourgogne et encourager ses vertus, mais aussi pour lui enseigner l'histoire, la politique et la morale avec les caractères des grands hommes de l'antiquité. Presque un siècle plus tard, en 1864, Maurice Joly écrit son *Dialogue aux enfers* entre Machiavel & Montesquieu et Ernest Renan son propre *Dialogue des morts* en 1886. Une survivance moderne des dialogues des morts prend ses distances avec les conventions génériques s'éloignant de la forme pure au profit d'une forme hybride,⁵ transposés au théâtre ou dans le roman par des auteurs qui, parfois, « mettent en scène des vivants avec des morts ou à leur place » (Correard, 2019).

Sans même parler des transpositions vers le théâtre ou des migrations vers le roman, on relève de toutes parts de vastes zones d'interactions, d'immixtions, de compromissions, ou les dialogues des morts existent sans se donner d'identité propre, en tant que forme néanmoins repérable. ... Un genre ne se constitue que dans ses relations sociales avec d'autres, et les formes qu'il accueille et codifie, il ne les fige pas, mais participe à leur transformation dans un certain sens, qui n'exclut pas d'autres (Correard, 2019).

Les morts eux-mêmes, qu'ils soient inanimés ou spectraux, judicieusement cachés ou imaginatifs, sont les protagonistes dans le lieu sombre et nocturne du cimetière, à l'égard duquel l'attitude humaine est restée à la fois sérieuse et sarcastique, religieuse et laïque (Nag, 2022, p. 265). «Graveyard poetry», un « terme littéraire relativement moderne utilisé par les critiques avec une certaine hésitation » (Parisot, 2013, p. i), est née au XVIIIe siècle lorsqu'un groupe de poètes britanniques dirigé par Thomas Gray a introduit un nouveau genre de poésie et il a composé de sombres méditations sur la mortalité et le cimetière (Gray, 1834), le caractère éphémère de la vie, la persistance de la mort et la consolation d'un au-delà chrétien. La poétique de «Graveyard poetry», populaire du début au milieu du XVIIIe siècle – en particulier dans les décennies précédant le roman gothique fondateur d'Horace Walpole, *The Castle of Otranto* (1764) – est conçue pour faciliter la méditation sur la mort et l'au-delà par le biais de l'imagination affective.⁶ Souvent reconnus comme des précurseurs du genre littéraire gothique, ainsi que du mouvement romantique, ces poètes préromantiques du XVIIIe siècle sont caractérisés par leurs sombres méditations sur la mortalité et la vie posthume. Les représentants les plus importants de la Graveyard School étaient Thomas Gray, Edward Young, Thomas Parnell, Robert Blair (Nag, 2022, p. 265). «Graveyard poetry» a porté son attention sur les misères du destin humain et l'inévitabilité de la mort. Au lieu de proposer des portraits effroyables de la mort, contrairement à leurs prédécesseurs, ils réfléchissent à des aspects plus profanes de la mort et du cimetière. Il faut ajouter que le cimetière de la poésie de Gray « devient une liminalité littéraire puisqu'il se situe sur le passage du néoclassicisme au romantisme » (Nag, 2022, p. 270).

⁵ Voir Eissen, A. (aut. 2007). Pour une étude diachronique du dialogue des morts. *Otrante* no 22, p. 724.

⁶ Voir Parisot, E. (2019). *Gothic and Graveyard Poetry: Imagining the Dead (of Night)*. In D. Punter (Ed.), *The Edinburgh Companion to Gothic and the Arts* (pp. 245-258). Edinburgh University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctvrs9173.21>

Le cimetière est conçu comme le lieu de la peur de l'inconnu et comme un espace thanatopique indissociable de la mort et de l'immortalité. Même si la mort n'a pas lieu dans le cimetière, elle est souvent soumise à des méditations thanatophobes comme si les cadavres, et non la mort, étaient les agents de la peur (Nag, 2022, p. 257). Selon Foucault, les cimetières sont des espaces hétérotopiques, c'est-à-dire

des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables... Le cimetière est certainement un lieu autre par rapport aux espaces culturels ordinaires, c'est un espace qui est pourtant en liaison avec l'ensemble de tous les emplacements de la cité, ou de la société, ou du village, etc., puisque chaque individu, chaque famille se trouve avoir des parents au cimetière... Les cimetières constituent... « l'autre ville », où chaque famille possède sa noire demeure (Foucault, 2004, pp. 15-17).

Le cimetière, à la fois éloigné des « espaces culturels ordinaires » mais en même temps connecté géographiquement à eux, s'écarte du flux régulier de l'existence humaine qui s'écoule silencieusement hors de ses limites, ayant une marginalité en quelque sorte au-delà du seuil de notre vie et de nos pratiques quotidiennes (Nag, 2022, p. 264). Étant un rappel éternel de la mort, il provoque une thanatophobie parmi les vivants. Nag souligne que le fait que la mort n'a jamais lieu dans le cimetière, a remplacé la peur de la mort par la peur des cadavres (Nag, 2022, p. 264).

En 1992, Vassilis Alexakis dans son roman *Avant* présente « la vie » quotidienne d'un groupe de morts sous un cimetière de Paris. Condamnés à une obscurité totale, ils essaient en vain de creuser une galerie vers le métro parisien pour s'échapper. Le seul moyen pour distinguer le jour de la nuit, c'est le bruit du métro et « l'ouverture et la fermeture de la grille du cimetière. C'est sûrement une très vieille et très lourde grille, car son grincement est quasiment le seul bruit qui nous parvienne du dehors » (Alexakis, 1992, p. 10). Le narrateur, Basile Henkart, depuis son tombeau, est en train d'écrire un texte, intitulé *Avant*. « Pourquoi ai-je intitulé ce texte *Avant* ? Normalement, j'aurais dû l'appeler *Après* » (p. 10). Il écrit couché à plat ventre, sur le sol qui est couvert de planches de bois. Dès le début du roman, le lecteur est presque sûr que le narrateur écrit de son tombeau, une cellule d'une hauteur « de un mètre cinquante environ... à peu près la hauteur dont [il] disposai[t] sur la mezzanine où [il] avai[t] installé [s]on matelas » (p. 11). Quand même, il n'est pas le seul « habitant » de cette étrange résidence. D'autres morts se rencontrent dans une grande salle « le seul endroit où [ils puissent] tenir debout, où [ils puissent] se promener. Elle est longue d'une vingtaine de mètres, large de dix et doit faire à peu près trois mètres d'hauteur » (p. 13). « Confrontés à une épreuve singulière, [ils] ne sav[ent] pas ce qui se passe dans les autres cimetières, bien-sûr... » (p. 58).

Il est vrai que dans d'autres cimetières aussi de la littérature mondiale, il y a des pensionnaires souterrains qui se parlent ou même qui communiquent avec les vivants. En Irlande, au Mexique, au Royaume-Uni, en France et en Grèce, des auteurs ont recours au motif littéraire de la vie posthume. Écrits par des auteurs qui ne se connaissent presque certainement pas, ces romans ne peuvent s'empêcher de faire penser que la problématique du rapport entre le monde des vivants et des morts n'a jamais cessé de hanter les hommes depuis l'antiquité et de les pousser à avoir recours aux topos littéraires communs afin d'exprimer un besoin interne ou social sans pour autant qu'on puisse apporter la preuve d'influences ou d'impacts littéraires directs. Dans le présent article, nous étudions comment Vassilis Alexakis a structuré ses propres dialogues de morts et les divergences ou les convergences méthodologiques par rapport à l'œuvre d'autres romanciers contemporains qui ont opté pour ce motif littéraire diachronique.

Dans *Cré na Cille* de Máirtín Ó Cadhain,⁷ roman de littérature irlandaise moderne, les enterrés d'un cimetière situé dans un coin obscur du Gaeltacht de l'Irlande rurale, continuent de se disputer aussi fort qu'ils le faisaient de leur vivant. De l'autre côté de l'océan Atlantique, l'histoire de *Pedro Páramo*, la nouvelle très importante de Juan Rulfo de 1955,⁸ se déroule dans une ville fantôme dans la campagne mexicaine où les esprits des morts parlent encore. Les deux textes présentent des communautés portant le nom de Comala et Connemara, qui représentent les districts ruraux laissés à l'abandon à la suite de violents conflits nationalistes : la Révolution de 1910 et les guerres Cristero de 1926-1929 au Mexique, et l'Insurrection de Pâques de 1916 et 1921-1922 de la guerre civile anglo-irlandaise en Irlande. Il s'agit de deux textes de deux campagnes post-révolutionnaires, très étranges mais étrangement similaires qui ont émergé au milieu du XXe siècle (Bender, 2020, pp. 45-46).

En 2017, George Saunders publie le roman *Lincoln in the Bardo*,⁹ sur Abraham Lincoln et la mort de son fils bien-aimé de onze ans, Willie, à l'aube de la guerre civile américaine. Willie repose dans un cimetière de Georgetown. Les journaux rapportent que Lincoln affligé revient plusieurs fois seul dans la crypte pour tenir le corps de son garçon. Willie Lincoln se retrouve piégé dans un royaume de transition – appelé, dans la tradition tibétaine, le bardo – et alors

⁷ Ó Cadhain, Máirtín. *Cré na Cille*. Baile Átha Cliath : S Áirséal Ó Marcaigh, 1996. Le roman a été traduit en anglais et publié par Yale University Press presque deux décennies plus tard : *The Dirty Dust* (Alan Tittley, trad.), 2015 et *Churchyard Clay* (Liam Mac Con Iomaire & Tim Robinson, trad.), 2016. La traduction en grec a été effectuée en 2020 : *H Ζωή κάτω απ' το χώμα (La Vie sous le sol)*, (Militiadis Argiropoulos, trad.). Athènes : Kastaniotis. La traduction des extraits en français appartient à l'écrivaine du présent article.

⁸ Rulfo, J. (1955). *Pedro Páramo*. Mexico. Fondo de Cultura Economica. En 1959, le roman fut traduit en anglais par Lysander Kemp et publié par Grove Press. Traduction en grec, Ρούλφο Χουάν (2012). *Πέδρο Πάραμο (Pedro Páramo)* (Efi Yiannopoulou, trad.). Athènes : Patakis. Près de 70 ans après sa première publication, ce roman emblématique arrive sur la plateforme Netflix dans un film réalisé par le cinéaste Rodrigo Prieto qui adfait l'adaptation cinématographique de cette grande œuvre classique considérée comme le précurseur du « réalisme magique », le courant qui a rendu célèbre la littérature de langue espagnole dans le monde entier. Le film fera sa première mondiale sur la plateforme Netflix le mercredi 6 novembre 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=bbsz-ip1GAI>

⁹ Lauréat du Prix Folio Prize et présélectionné au National Book Award.

que les fantômes se mélangent, se chamaillent, se plaignent et compatissent, une lutte monumentale éclate dans l'âme du jeune Willie.

Le roman de Neil Gaiman *The Graveyard Book* (2009) commence par le meurtre de la famille de Nobody Owens (souvent appelé « Bod ») par Jack. Cette tragédie familiale est suivie par le fait que le petit Bod grandit dans un cimetière effrayant, protégé par un couple de fantômes, M. et Mme Owens. Ses interactions avec des personnes du monde des vivants et de celui des morts et son éducation de ses mentors fantomatiques n'arrivent pas à anéantir son désir incessant d'entrer dans le monde des vivants pour répondre aux questions identitaires qui le hantent. La particularité de cette œuvre de fiction qui réside dans le fait que le personnage principal coexiste dans le monde des vivants et celui des morts (Chang, 2015, p. 9), on la trouve aussi dans le roman d'apprentissage de Michalis Albatis *Laissez les morts enterrer leurs morts*¹⁰ dont le titre est inspiré d'une phrase de l'évangile selon Saint-Matthieu (8.22). Le rôle de l'intermédiaire entre les deux mondes joue un garçon de quinze ans, Fanouris, au début des années 1950, dans un village crétois. Fanouris découvre, pendant les premières funérailles auxquelles il assiste, sa capacité d'entendre les pensées des morts. Au début, personne ne le croit, mais lorsqu'il prouve publiquement la véracité de ses affirmations, un de ses oncles, se rendant compte qu'ils peuvent profiter de ce don étrange de son neveu, le convainc de quitter le village et de parcourir les villages offrant ces services spéciaux, en tant qu'« interprète des morts ». Chaque mort raconte sa propre histoire, révèle ses propres secrets et donne ses propres réponses à l'énigme de l'existence.

Aucun simple résumé de l'intrigue ne peut espérer communiquer l'étrange expérience de la lecture de l'un ou l'autre de ces textes singuliers, qui semblent à première vue se désintégrer au niveau textuel, se décomposant et se fragmentant comme les cadavres eux-mêmes (Bender, 2020, p. 45). Même s'il n'y a aucun contact entre les deux niveaux d'existence, comme c'est le cas de *Cre na Cille*, *Pedro Paramo* et *Avant*, où les figures souterraines interagissent avec le monde des vivants, comme dans *Lincoln in the Bardo*, *The Graveyard Book* et *Laissez les morts enterrer leurs morts*, le discours dans ces romans n'est pas seulement expressif mais aussi plus ou moins stratégique. En effet, la nature dialogique du discours des mortspourrait conduire soit à un ensemble complexe d'échanges verbaux qui sont fréquemment exprimés sous forme de malentendus et de mensonges soit à des dialogues neutres.

Pedro Paramo et *Cre na Cille* sont des textes du milieu du siècle qui proviennent d'un milieu commun de périphéries rurales, abandonnées à cause de la modernisation économique. *Pedro Páramo* peut être lu comme une sorte d'éloge funèbre aux secteurs ruraux abandonnés du Mexique, Comala étant littéralement une ville fantôme, car de véritables esprits hantent les lieux, murmurant encore les choses dont ils ont parlé dans la vie (Bender, 2020, p. 48). Presque avec défi, les morts parlent encore et leurs voix avec leurs histoires n'ont été ni effacées, ni oubliées, ni réduites au silence par les années de négligence qui ont suivi. L'auteur, lui-même originaire de la campagne de Jalisco qui faisait partie de ces nombreux migrants à Mexico s'intéresse particulièrement aux descendants de

¹⁰ Albatis M. (2022). *Και οι νεκροί ας θάψουν τους νεκρούς τους* (Laissez les morts enterrer leurs morts). Athènes : Nisos. La traduction des extraits en français appartient à l'écrivaine du présent article.

migrants internes qui ont quitté la campagne pour chercher un emploi plus stable dans les centres urbains mexicains (Bender, 2020, pp. 46-47).

De même, les morts de *Cré na Cille* expriment une sorte de voix de défi en faveur des communautés de langue irlandaise en voie de disparition. Initialement publié en irlandais en 1949, le roman d'Ó Cadhain « annonçait une nouvelle liberté d'expression pour les écrivains de langue irlandaise, et il a suscité plus de commentaires critiques au niveau international que tout autre titre du XXe siècle dans cette langue » (Máirin Nic, 2016). Ó Cadhain a choisi d'écrire et de publier son seul roman dans une langue irlandaise en déclin rapide, et son ouvrage reste aujourd'hui la seule œuvre créée en langue irlandaise bénéficiant d'une quelconque reconnaissance internationale. Bien que la langue irlandaise semble fonctionnellement morte, au moment de la publication du livre – moins de 2% de la population totale de l'île le parlait encore nativement, – elle n'est pas silencieuse (Bender, 2020, pp. 47-48). Selon Nuala Finnegan (2016), le discours des morts dans ces romans proteste contre les forces néocoloniales et résiste à l'autorité étatique: « la cacophonie des voix ... sert à saper, à déstabiliser et finalement à démanteler les différents cadres "d'autorité – littéraire – nationale – historique – métaphorique – qui les contraignent" » (p. 181).

Tout ce qu'ils ont c'est leur parole, mais leur parole n'est jamais suffisante. Chaque scène du roman se termine par quelqu'un qui lâche, en colère ou exaspéré: « Pléascfaidhmé! (cad « J'exploserai! » ou « J'éclaterai », selon la traduction), qui tend à exprimer comment la parole des morts explose et désintègre tout langage et tout discours... Un autre exemple est l'expression souvent répétée du texte « arshlí na fírinne » ou « Être sur le chemin de la vérité » qui, en irlandais, est une expression courante pour désigner être mort (Iomaire xxix) – bien que le jeu de mots soit clair voici que les disputes interminables des morts ne les aideront jamais réellement à parvenir à la vérité, pas plus que la mort elle-même ne le pourrait (Bender, 2020, p. 59).¹¹

Ces conversations entre les morts deviennent l'élément narratif central du roman, dans lequel ce que les morts ont à dire est souvent moins pertinent que le simple fait qu'ils n'arrêtent tout simplement pas de parler (Bender, 2020, p. 25).

Vassilis Alexakis, comme Rulfo Juan, fut aussi obligé de quitter sa terre natale pour gagner un pays qui n'était pas le sien, la France. Quand un nouvel habitant souterrain, le Grec Yannis Koumbaropoulos fut questionné pour savoir s'il commençait à s'habituer à la vie dans le cimetière parisien, il répondit: « – Je crois que je vais m'y faire... ça sera moins difficile, en tout cas, que lors de mon arrivée en France... Je suis content de m'être débarrassé de mes bagages... » (Alexakis, 1992, p. 196). Marianne Bessy souligne que cet huis-clos souterrain est une étape importante dans l'évolution alexakienne du traitement de l'espace puisqu'il peut être interprété comme une métaphore de l'exil incarnant un rejet de Paris (Bessy, 2013, p. 233). Dans l'espace hétérotopique de la patrie étrangère, exprimée via l'espace souterrain du cimetière, les dimensions du temps

¹¹ Notre traduction.

croisent les complexités de l'espace et le chemin du retour peut être traversé par des phases du processus de déterritorialisation :

Bien des années plus tard, dans son roman *L'Enfant grec*, Alexakis a de nouveau recours au motif de la catabase où le Paris souterrain « est un lieu cathartique de renaissance qui permet au narrateur d'aller de l'avant en surmontant son handicap temporaire, en apaisant sa crainte de la mort et en se reconcentrant sur l'espace ludique de la création littéraire » (Bessy, 2020, p. 124).

L'hétérotopie souterraine alexakienne est donc « initialement caractérisée par son altérité radicale. Puisque, selon le cataphile, elle incarne un “ dépaysement ”, elle semble nécessiter un changement d'état et de lieu et demander le passage d'une frontière » (p. 120). C'est pourquoi le mouvement de retour n'aboutit pas à restituer l'identité perdue (Nikrafat & Namvar Motlagh, 2018-2019, p. 100). Ces hétérotopies, selon Foucault,

sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler par pure symétrie des hétérochronies. L'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel (Foucault, 2004, p. 18).

Une discussion animée s'est engagée sur les âges respectifs des pensionnaires alexakiens: « Devons-nous ajouter à l'âge que nous avons lors de notre disparition les années passées dans le souterrain? Est-ce que ces dernières comptent autant, ont le même poids que les autres ? » (Alexakis, 1992, p. 69). Pour arriver à une conclusion troublante vers la fin du roman: « Nous n'avons pas le temps. Ici aussi le temps nous est compté » (p. 203). Pour les habitants souterrains de Vassilis Alexakis, le temps est mesuré par un « avant » et un « après » qui a brutalement changé le cours normal des choses:

- C'était avant quoi ?
- Avant..., a dit Marguerite.
- Elle a hésité.
- Avant ce qui s'est passé (p. 57).

Le cimetière est un espace hautement hétérotopique puisqu'il « commence avec cette étrange hétérochronie qu'est, pour un individu, la perte de la vie, et cette quasi-éternité, où il ne cesse pas de se dissoudre et de s'effacer » (Foucault, 2004, pp. 17-18). « Au Cimetière, il n'y a ni temps ni vie. Il n'y a ni lumière ni ténèbres. Il n'y a ni coucher de soleil, ni marée, ni vent tournant, ni changement de temps. Les jours ne rallongent pas, les Pléiades et la Grande Ourse ne se lèvent pas non plus » (Ó Cadhain, 2020, p. 80). Une étrange solidarité envers les nouveaux arrivés au monde souterrain du cimetière est présente dans *Cré na Cille*, où les morts parlent avec les enterrés dans le sol et ils les aident à s'habituer. Au début du texte, l'un de ces morts établit quelques règles de base pour ceux qui viennent d'être enterrés :

La vie est la même ici comme dans notre « vieux pays », sauf que tout ce que nous voyons, c'est le tombeau dans lequel nous nous trouvons et nous ne pouvons pas quitter notre cercueil. Vous n'entendrez pas non plus les vivants, ni ne saurez ce qui leur arrive, à part ce que vous diront les morts nouvellement enterrés (p. 14).

Comme tous les morts du roman, Catrina, piégée dans son cercueil pourrissant, incapable de voir ou de parler à ceux qui sont hors de son champ de vision ou hors de son ouïe, interroge chaque nouveau enterré pour demander des nouvelles de sa sœur Nell, espérant qu'elles soient mauvaises, pour être, quand même, chaque fois, déçue. Dans le cimetière alexakien, aussi, les morts qui viennent d'être enterrés sont accueillis pour se familiariser avec leur nouvelle vie :

Je lui ai parlé pendant un long moment de notre projet d'évasion par le métro ... des gens qui étaient là avant nous et qui sont peut-être dehors à l'heure qu'il est (s'il sont dehors, pourquoi ne pensent-ils à nous, pourquoi ne nous aident-ils pas ?) ... Je lui ai fait entendre le passage de plusieurs rames du métro. Je lui ai dit que notre temps était ponctué par ce bruit, et par l'ouverture et la fermeture de la grille du cimetière. Je lui ai avoué enfin que nous ne savons pas si nous sommes aveugles, si nous continuons à vieillir, si nous devons mourir encore un jour (Alexakis, 1992, pp. 141-142).

En plus, les habitants souterrains n'ont aucun souvenir de leurs propres funérailles et l'histoire de leur mort est restée un mystère pour eux. Caitriona, dans le cimetière de *Cré na Cille*, apprend la nouvelle de son propre enterrement d'un nouvel occupant qui l'avait assisté plus tôt et dont l'enterrement a eu lieu dans le même cimetière (Morse, 2018, p. 29). Semblable est le cas de Jean-Christophe, au cimetière alexakien qui crut d'abord qu'il était à l'infirmerie et qu'il y avait une panne de courant et il eut peur quand on lui apprit où il se trouvait. « Il essaya de [les] frapper, [les] repoussa des pieds, [les] traita de salauds. Puis il s'endormit. On dort beaucoup, au début, comme des enfants. Le sommeil nous aide à accepter notre condition. On se dit que cela vaut mieux, après tout, d'être ici que n'être nulle part » (Alexakis, 1992, pp. 35-36).

Il y a six ans que [Gabriel] est ici. Moi, je suis arrivée l'année dernière, il y a un peu plus d'un an. Je ne me rappelle pas les circonstances exactes, ce qui s'est passé juste avant...

...

Personne parmi les habitants du souterrain ne se souvient de ce qui s'est passé juste avant. ... Je ne suis pas sûr qu'on cherche réellement à se souvenir. On est juste un peu curieux de savoir ce qui s'est passé, comme si cela ne nous concernait pas vraiment, comme on est parfois curieux de connaître la fin d'une histoire. Nous serions bien démoralisés, bien tristes si nous savions (pp. 17-18).

De l'autre côté, les défunts du Bardo n'ont pas conscience du caractère permanent de leur situation et ils peuvent se plaindre de la mort qui les empêche brusquement d'accomplir un acte important, ils maintiennent catégoriquement

que la mort n'est qu'une interruption momentanée et qu'ils sont « malades » par conséquent, dès qu'ils se rétabliront, ils reviendront et termineront l'acte (Morse, 2018, p. 29). Le concept du Bardo lui-même, comme une sorte de zone ténue après la mort et avant tout ce qui pourrait arriver par la suite, permet à Saunders de créer des portraits dialogués de personnes de tous les niveaux de la société,

des aristocrates aux serviteurs, des libres aux esclaves, hommes et femmes, riches et pauvres, instruits et analphabètes maintenant métamorphosés de manière appropriée en diverses formes fantastiques avec des tics souvent étranges. Petit à petit, les lecteurs se rendent compte que l'apparence fantastique de ces habitants du Bardo reflète leur préoccupation dévorante dans la vie, généralement la personne qu'ils pensaient être sur le point de réaliser lorsque la mort les surpris...

La variation de Saunders évoque Dante en enfer où sont les damnés, aux corps déformés pour refléter leurs péchés...

Contrairement aux pécheurs de Dante dans l'Enfer, la plupart des âmes du Bardo ne sont pas éternellement damnées car une fois qu'elles admettent leur mort et pas seulement maladie, elles peuvent alors passer à la prochaine étape, quelle qu'elle soit (Morse, 2018, pp. 29-30).

Lorsque les enterrés acceptent qu'ils sont morts, ils retrouvent leur ancienne forme humaine, débarrassés de tous les aspects grotesques qui les avaient déformés, en tant que signe extérieur et visible de la négation de leur mort. Leur vie est désormais définie par tous ces événements qui ont précédé leur mort. Le cri de Willie, soumis à la vérité: « Vous êtes mort ! » « Nous sommes tous morts »¹² (Saunders, 2017, p. 296) se produit grâce à l'amour paternel sans fin qui continue même après le décès de l'être cher (Morse, 2018, p. 31).

Par contre, les enterrés de *Cré na Cille* ont une conscience parfaite de leur mort, condamnés à une immobilité éternelle, étouffante et pénible: « Oh, Mared, si seulement nous pouvions trouver un coin tranquille pour nous-mêmes ! En surface, si vous n'aimez pas votre compagnie, vous pouvez la quitter et aller ailleurs. Mais hélas et hélas, les morts ne quitteront jamais leur place dans le sol obscur du cimetière » (Ó Cadhain, 2020, p. 19). Seuls les pensionnaires du cimetière alexakien essaieront d'échapper à leur prison souterraine, transformés en clochards pour éviter la peur et les réactions violentes de la part des vivants, dues à l'aspect terrifiant des défunts qui sortiront des ténèbres.

Il est possible que nos prédécesseurs aient disparu avant l'arrivée des Mazets. Mais disparu comment ? Ont-ils tenté de s'évader par le cimetière, comme dans les films d'horreur ? Nous avons peur de la lumière du jour. Pas de la lumière électrique, non. Ce n'est que de cette lumière-là que nous avons peur. Elle filtrerait forcément à travers la terre, à travers les pierres si nous creusions vers le haut. Le moindre rayon de cette lumière suffirait à inonder notre fourmilière. Nous préférons sortir par le métro.

¹² Notre traduction.

Nous sortirons une nuit, quand les usagers et les agents l'auront déserté. Nous ne souhaitons rencontrer personne avant d'avoir regagné la rue. Notre aspect a de quoi inquiéter : nos vêtements sont en lambeaux, nous sommes certainement très sales, nos cheveux ont pas mal poussé... Marguerite dit que nous devrions accentuer notre ressemblance avec des clochards, pour nous mettre à l'abri de réactions inattendues, en prenant chacun une bouteille de vin chez le gardien (Alexakis, 1992, p. 25).

Le cimetière et les corps déformés constituent des sources de peur, puisque une résurrection des morts sous forme de fantômes qui visitent le monde ordinaire pour effrayer les humbles passants fut toujours présente dans les légendes et la littérature. Tandis que, normalement, les vivants sont ceux qui ont peur des morts, chez Alexakis, c'est plutôt le contraire. Tout en cherchant à s'évader, ils sont

crainitifs comme des enfants qui ont fait une grosse bêtise. Nous avons conscience que notre existence constitue une anomalie, une entorse au règlement de ce lieu. Nous sommes des pensionnaires bien dissipés. Nous n'excluons pas bien-sûr que les gens de l'extérieur puissent se montrer bienveillants à notre égard. Mais nous préférons les rencontrer hors d'ici, une fois que nous seront dehors. Nous les croyons capables de faire couler des tonnes de béton dans notre fourmilière pour nous empêcher de sortir de nos trous. Nous les redoutons comme autrefois nous redoutions les adultes. Nous n'avons pas le sentiment d'appartenir au même monde qu'eux. Nous sommes sans défense face à eux, comme des enfants, justement (p. 93).

La sortie du cimetière est considérée par les morts comme une nouvelle naissance (p. 150), comme une rentrée au monde des vivants, après ce séjour paradoxal dans un entre-deux auquel ils ont le sentiment de la non-appartenance. Le fond souterrain sera transformé en source de vie, rendant l'effort de s'échapper à une sorte d'anabase du monde obscur des morts vers la lumière de la vie.

- On est enterrés, nous, maman ? a demandé Olivier.
 - Oui, a-t-elle répondu d'une voix incertaine. On ne peut pas dire qu'on ne l'est pas, n'est-ce pas ?
 - Non, on ne peut pas le dire, a reconnu Gabriel sur un ton légèrement amusé.
 - Mais on n'est pas morts ?
 - Non, mon chéri, bien sûr que non. On aurait pu l'être probablement, mais on ne l'est pas. Je trouve d'ailleurs qu'on ne se réjouit pas assez d'être en vie.
 - C'est aussi mon avis, a convenu le père Robert.
- On pourrait en effet se réjouir d'avoir échappé au pire, mais il est en même temps difficile d'être heureux au cœur de tant d'obscurité. On peut tout aussi bien penser qu'on a eu de la chance ou qu'on en a

manqué. En fait, nous n'éprouvons aucune joie particulière, aucune amertume excessive non plus. Notre situation ne nous paraît ni plus ni moins naturelle que celle que nous avons toujours connue. Nous sommes des gens bien ordinaires.

On est des voix, Olivier, a dit Gabriel. On est des voix qui parlent dans le noir (p. 52).

Vassilis Alexakis semble déconstruire les deux mondes tout en déstabilisant la distinction entre le vrai et le faux, la vie et la mort en raison de l'effondrement d'une division nette entre le monde surnaturel et le monde réel, écroulement pareil dans le roman *The Graveyard Book* de Neil Gaiman (Chang, 2015, p. 12).¹³

L'aventure de Bod dans le monde des morts peut sembler peu familière à première vue, mais une vision rétrospective des traditions de la littérature mondiale permet de mettre en lumière la nécessité d'une telle entreprise. Dans la littérature classique, de prestigieux prédécesseurs tels que Thésée, Ulysse et Enée ont vécu des aventures similaires aux enfers dans des buts différents, mais ce qu'ils ont en commun est d'utiliser la connaissance des morts pour approfondir leur connaissance d'eux-mêmes et découvrir comment ils peuvent prospérer dans le monde réel. Le retour de ces héros mythologiques des enfers préfigure le destin de Bod : après tout, il doit retourner dans le monde réel, d'où lui vient son sentiment d'appartenance. La vie au cimetière, avec tous ses atours surnaturels et ses personnages intimidants, ouvre la voie à l'adaptation de Bod au monde des vivants (Chang, 2015, p. 15).

L'exode de Bod du cimetière, contrairement à celle du roman d'Alexakis, symbolise la sortie d'un jeune adolescent au monde où il appartient, son passage de l'adolescence au monde des adultes. Un passeport dans son sac et de l'argent dans sa poche, il sourit quand il abandonne le petit cimetière de la colline: « . . . il y aurait de dangers et de mystères, de nouveaux amis à se faire, d'anciens amis à redécouvrir, des erreurs à commettre et de nombreux chemins à parcourir avant qu'il puisse enfin retourner au cimetière ... » (Gaiman, 2008, p. 307).¹⁴

S'affranchir du réalisme et entrer dans un domaine surnaturel passionnant à la fois hilarant et terrifiant caractérise aussi l'histoire de Saunders (Morse, 2018, p. 25) à travers un collage de voix presque kaléidoscopique et de dispositifs fantastiques avec des fragments d'histoire, des articles de journaux et des biographies. Le chagrin du père en deuil qui, quelques heures après les funérailles de son fils, retourne au cimetière pour ouvrir le cercueil de son fils, en sortir le corps et le tenir avec amour, se répercute également au-delà des limites du cimetière des blancs jusqu'au cimetière des esclaves noirs morts qui ont été enterrés superficiellement. Un des morts observe que « personne n'était jamais venu ... pour tenir l'un de nous tout en parlant si tendrement » (Saunders, 2017, p. 72). Ces esclaves morts ignorent la clôture qui sépare leur fosse commune du

¹³ Notre traduction.

¹⁴ Notre traduction.

cimetière blanc et envahissent la foule autour du mausolée pour apercevoir également Lincoln avec le corps de son fils, cette nouvelle Pietà (Morse, 2018, p. 3).

Dans le roman de Michalis Albatis, c'est un vivant qui, en jouant le rôle de médiateur entre les deux mondes, catalyse par son existence un ordre éternel, hanté par ce privilège qui le rapproche plutôt du monde des morts que de celui des vivants. Dans ce roman sur la maturité et l'errance, le magique, l'irréel et le grotesque se confondent avec la réalité, tandis que les voix des morts et des vivants s'entremêlent aux oreilles du jeune garçon, Fanouris et le transforment à un héros presque tragique qui unit, tel un pont, deux mondes qui devraient rester à jamais séparés.¹⁵ Les vivants ne sont pas seulement hostiles et suspects face aux morts et leurs confessions troublantes mais aussi envers l'enfant qui est devenu leur porte-parole. Grâce à cette innocence enfantine, Fanouris peut vraiment écouter les voix des morts. Les adultes qui se sentent mal à l'aise, essaient à tout prix expliquer ce phénomène apparemment absurde, ayant recours aux hommes de la science ou même de l'église.¹⁶

Il s'agit d'un psychophone humain, porteur d'une capacité fonctionnelle qui n'a jamais été enregistrée dans l'histoire de l'humanité... On ne peut que supposer qu'il s'agit d'une mutation génétique unique, une expérience de la nature, un saut évolutif dont on ne sait pas si elle deviendra comme une capacité de l'espèce humaine ou si elle tombera dans le vide, car il est difficile de décider, si ce don pourrait s'avérer utile à l'humanité ou s'il s'agirait d'un fardeau insupportable et onéreux (Albatis, 2023, p. 357).

C'est exactement le cas de la fillette Viola Orsini, héritière d'une famille riche et personnage central dans le roman de Jean-Baptiste Andrea, *Veiller sur elle* (2023).

Écouter les morts, était son passe-temps favori. Elle s'y adonnait, m'apprit-elle, depuis qu'elle s'était accidentellement endormie sur une tombe pendant l'enterrement d'une aïeule, quand elle avait cinq ans. Elle s'était réveillée, la tête pleine d'histoires qui ne lui appartenaient pas et qui, par conséquent, ne pouvaient lui avoir été soufflées que par dessous. *Possession démoniaque*, avait décrété le pré-décès de dom Anselmo à San Pietro delle Lacrime, dom Ascanio. *Hystérie de l'enfant*, avait diagnostiqué le médecin de Milan chez qui on l'avait conduit quelques semaines plus tard. Il avait recommandé des bains glacés. Si les bains glacés ne fonctionnaient pas, il faudrait envisager un traitement plus lourd. Après son premier bain glace, Viola, qui n'était pas folle, avait affirmé être guérie. Et avait commencé à sortir la nuit, en dévalant la descente de pluie en grès qui passait à côté de sa chambre, à l'arrière de la maison. Elle s'allongeait sur les tombes, parfois au hasard, parce qu'elle en avait connu l'occupant. De son propre aveu, plus aucun mort ne lui avait jamais reparlé. Mais elle tenait à être la si, d'aventure, l'un d'eux

¹⁵ Prix Goncourt 2023.

¹⁶ Voir le chapitre XVIII, pp. 334-359.

éprouvait de nouveau le besoin de se confier. Sinon, qui les écouterait ? (Andrea, 2023, p. 102).

Contrairement au roman de Jean-Baptiste Andrea qui n'est pas basé sur ce don métaphysique de l'écoute des morts par la jeune fille, celui de Mihalís Albatís est construit autour cet étrange entre-deux. Cependant, la mort ne change pas les gens, ils sont les mêmes qu'avant, mais leur perspective change radicalement, puisqu'ils ne sont plus obligés à être soumis aux conventions hypocritiques de la vie. Libérés de toutes ces chaînes, les morts ne peuvent qu'être honnêtes et dire toujours la vérité, en transformant le monde des vivants en enfer.

Si nous inventions les bons instruments pour capturer ces murmures silencieux – car – bien sûr, un tel fardeau ne peut pas être porté par les épaules de ce jeune homme – alors tout changerait. Nous serions obligés de tenir compte des souhaits des morts même après leur mort. Les testaments appartiendraient au passé, et étant donnée la tendance à reconsidérer leur vie et la frénésie d'honnêteté qui semble caractériser les morts, il est certain que les vivants n'approuveraient pas cette évolution. Il faudrait instituer une nouvelle Droit de Mort et une nouvelle branche médicale de la Nécrologie, où, même si les pathologistes n'auraient pas grand-chose à faire, un champ lumineux s'ouvrirait aux collègues de la Psychiatrie (Albatís, 2023, p. 352).

Par contre, dans le roman emblématique *Pedro Páramo*, Comala, le village des morts et lieu des fantômes avec lesquels Juan Preciado parle sans être, quand même, l'intermédiaire entre les morts et les vivants, devient un enfer. Cet entre-deux bizarre et mixte, il y a un lieu sans lieu, tel un miroir où tous se reflètent.

dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface ; je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent : utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour : c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas (Foucault, 2004, p. 15).

Dans ce « pays de l'absence » (Alexakis, 1992, p. 56), ayant du mal à concevoir sa disparition, le narrateur alexakien essaye de la contourner. « J'espérais que les livres me survivraient : c'étaient des messages que j'adressais à mon absence » (p. 18). Écrire au monde souterraine du cimetière dans une « obscurité qui dévore les mots » (p. 29) crée une mise en abyme hétérotopique d'espaces secrets ou intimes « que l'individu garde pour soi à l'abri des “ intrusions extérieures ” » (Westphal, 2004, p. 77).

Je serais triste quand j'aurais terminé ce récit. Certes, je continuerai à fréquenter les uns et les autres, mais ils auront perdu de leur inté-

rêt dès l'instant où je n'aurai plus à écrire sur eux. Je me sentirai bien seul dans mon trou. Je serai davantage pressé qu'aujourd'hui de quitter le souterrain lorsque j'aurai fini d'en parler (Alexakis, 1992, p. 180).

Ce rapport problématique entre l'espace réel et l'espace fictionnel n'est pas indépendant de la tendance du revenant à décrire « les espaces autres » qui se constituent dans les marges de l'espace dominant pour être le lieu d'autres voix et sur lesquels règnent les lois autres que sur les lieux ordinaires (Nikrafat & Namvar Motlagh, 2018-2019, p. 92).

J'éprouverai sans doute le besoin d'emporter quelque chose d'ici avant de m'en aller. Un caillou, peut-être ? Je le montrerai à mes amis, mais ils refuseront de croire qu'il vient d'ici, ils ne croiront pas à mon aventure.

– Allons, allons, diront-ils, avoues que tu as ramassé ça dans la rue. Je ne parviendrai pas à les convaincre davantage si je leur montre le loquet avec lequel je travaille ou un tire-fond. Je n'insisterai pas. Je poserai le caillou, le loquet et le tire-fond sur un rayon de ma bibliothèque et je n'en parlerai plus. Ce sera une histoire terminée (17 mai 1992) (Alexakis, 1992, pp. 209-210).

Depuis l'Antiquité, des textes littéraires plus ou moins fantastiques traitent d'un autre monde et racontent des histoires au-delà de notre expérience quotidienne (Arimitt, 2005, p. 8), peuplés de personnages qui sont le « fruit de l'imagination » (Alexakis, 1992, p. 97). Soit sous forme de catabase soit à travers des dialogues des morts, les auteurs invitent les défunts à s'exprimer depuis leur résidence souterraine. Les cimetières littéraires, loin d'être un espace triste, plongé dans les ténèbres et le silence, pourraient parfois ressembler « à un pub bondé le samedi soir, où tout le monde se plaint de ses anciens maux et douleurs, des ragots locaux, d'une rêverie pitoyable après l'autre... » (Dirda, 2015).¹⁷ Vassilis Alexakis a renouvelé un motif littéraire classique par le biais de son écriture unique et moderne, et, contrairement aux autres cimetières littéraires ruraux, il a créé son propre cimetière parisien et cosmopolite,¹⁸ plein de vie, « pavé de souvenirs bien vivants, d'histoires, de vignettes ou d'anecdotes souvent drôles... » (Alexakis, 1992) pour aider ses lecteurs à développer la compréhension de l'existence et de la mort, qui n'est qu'une autre forme d'Existence (Heidegger, 2004, p. 302).

¹⁷ Notre traduction.

¹⁸ « J'estime qu'on a bien de la chance d'être dans un cimetière parisien, a déclaré Sabine. On profite quand même un peu des activités de la capitale, de sa vie. On découvre des gents nouveaux. Qu'est-ce qu'on doit s'ennuyer dans les cimetières de province » (Alexakis, 1992, p. 150).

Bibliographie

- Alexakis, V. (1992). *Avant*. Paris : Stock.
- Albatis, M. (2022). *Και οι νεκροί ας θάψουν τους νεκρούς τους* [Laissez les morts enterrer leurs morts]. Athènes : Nisos.
- Andrea, J.-B. (2023). *Veuiller sur elle*. Paris : L'Iconoclaste.
- Armitt, L. (2005). *Fantasy Fiction: An Introduction*. New York: Continuum.
- Beckett, S. (1952). *En attendant Godot*. Paris : Les éditions de Minuit.
- Bender, J. L. (2020). Graveyard Communities: The Speech of the Dead in Juan Rulfo's *Pedro Páramo* and Máirtín Ó Cadhain's *Créna Cille*, *Modern Death in Irish and Latin American Literature*, 45-75. https://doi.org/10.1007/978-3-030-50939-2_3
- Bernabé, A. (2015). What is a Katábasis? The Descent to the Netherworld in Greece and the Ancient Near East. *Les Études classiques* 83, Namur, Belgium, 15-34. https://www.researchgate.net/publication/308906273_What_is_a_Katabasis_The_Descent_into_the_Netherworld_in_Greece_and_the_Ancient_Near_East/ (5.7.2024).
- Bessy, M. (2020). Le Paris souterrain de Vassilis Alexakis dans *L'Enfant grec*: catabase funeste ou lieu de renaissance ?. *Dalhousie French Studies, Revue d'études littéraires du Canada atlantique, Dossier spécial Léon-Gontran Damas* 116, 113-124. <https://doi.org/10.7202/1071054ar>
- Bessy, M. (March 2013). Geographical Dilemma and Literary Creation: Vassilis Alexakis' Paris. *Contemporary French and Francophone Studies / SITES* 17:2, 227-235. <http://dx.doi.org/10.1080/17409292.2013.757501>
- Bompaire, J. (1958). *Lucien écrivain : Initiation et création*. Paris : E. de Biccard.
- Bonnechere, P. & Cursaru, G. (2016). Katábasis, *Cahiers des études anciennes LIII*, 7-14. <http://journals.openedition.org/etudesanciennes/897/> (10.8.2024).
- Cadhain, Ó. M. (2020). *Η ζωή κάτω απ' το χώμα* [La vie sous le sol] (Miliadiadis Argyropoulos, trad.). Athènes : Kastaniotis.
- Cappellaro, E. (2003). Επιδράσεις του Βοκκακίου στον *Απόκοπο* του Μπεργαδή [L'impact de Boccace dans *L'Apocopos* de Bergadis] : *Syngriasi* 15, 114-131. <https://doi.org/10.12681/comparison.10093>
- Chang, T. C. (2015). I am nobody: fantasy and identity in Neil Gaiman's *The Graveyard Book*. *Journal of English Studies* 13, 7-18. DOI: 10.18172/jes.2787/ (10.8.2023).
- Correard, N. (2019). Les dialogues des morts : forme, genre ou module générique ? SFLGC, Bibliotheque comparatiste, URL : <https://sflgc.org/acte/correard-nicolas-les-dialogues-des-morts-forme-genre-ou-module-generique/> (10.8.2024).
- Dirda, M. (2015). Never Mind that all the Characters are Dead, "The Dirty Dust' is Full of Life." [Critique du livre *The Dirty Dust* by Cadhain Ó M.]. *Washington Post*, April 8. https://www.washingtonpost.com/gdpr-consent/?destination=%2fentertainment%2fbooks%2fnever-mind-that-all-of-the-characters-are-dead-the-dirty-dust-is-full-of-life%2f2015%2f04%2f08%2f9c5fbc02-da11-11e4-ba28-f2a685dc7f89_story.html%3f&utm_term=.f131d73b9018/ (12.7.2024)

- Egilsrud, J. S. (1934). Le « dialogue des morts » dans les littératures française, allemande et anglaise (1644-1789). Paris : L'Ententelinotypiste.
- Eóin, M. N. (2016). "Graveyard Clay/Créna Cille Review: New Lease of Life for Irish Classic." [Critique du livre Graveyard Clay/Créna Cille by Cadhain Ó M.]. *Irish Times*, April 9. <https://www.irishtimes.com/culture/books/graveyard-clay-cr%C3%A9na-cille-review-new-lease-of-life-for-irish-classic-1.2603435/> (15.7.2024).
- Finnegan, N. (2016). Voice, Authority, and the Destruction of Community in *Créna Cille (The Dirty Dust)* by Máirtín Ó' Cadhain and *Pedro Páramo* by Juan Rulfo. Dans N. Finnegan & D. Brennan *Rethinking Juan Rulfo's Creative World: Prose, Photography, Film*. Routledge.
- Foucault, M. (2004). Des espaces autres. *Empan 2* :54. Éditions Érès, 12-19. DOI 10.3917/empa.054.0012
- Gaiman, N. (2008). *The Graveyard book*. New York: Harper.
- Gray, T. (1834). *Elegy Written in a Country Church Yard*. London: J. Van Voorst.
- Heidegger, M. (2014). *What Is Metaphysics?* (trad. Siavash Jamadi). Phoenix Publishing.
- Joly, M. (1864). *Dialogue aux enfers entre Machiavel & Montesquieu*, Bruxelles : A. Mertens et fils.
- Juan, R. (1959). *Pedro Páramo* (trad. Lysander Kemp). Grove Press.
- Kallinis, G. (2014). Απόκοπος του Μπεργαδή. Ένα αινιγματικό ποιητικό όνειρο (*L'Apokopos de Bergadis. Un rêve poétique énigmatique*). *Kondilofos. Édition annuelle de Philologie grecque moderne* 13, 11-20.
- Langlois, E. (dir.) (1914). *Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun*. 5 vols. Société des Anciens Textes Français. Paris : Firmin Didot.
- Morse, D. E. (2018). This undiscovered country. Dans Máirtín Ó Cadhain's *Créna Cille* and George Saunders's *Lincoln in the Bardo*, *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica* 10 (1), 25-33. DOI: 110.2478/ausp-2018-0002
- Nag, S. K. (Spring 2022). The Politics of Un-death: Reading the Graveyard as a 'Thanatotopic' Liminal Space. *dialog* 39, 257-273. <https://dialog.puchd.ac.in/wp-content/uploads/2022/10/16.-The-Politics-of-Un-death-Reading-the-Graveyard-as-a-%E2%80%98Thanatotopic-Liminal-Space-Sourav-Kumar-Nag.pdf/> (20.8.2024).
- Nikrafat, S. & Namvar Motlagh, B. (Automne & hiver 2018-2019). Étude de l'Espace Hétérotopique dans *Solo d'un Revenant* de Kossi Efoui et *L'Énigme du Retour* de Dany Laferrière Selon la Géocritique de Bertrand Westphal, *Recherches en Langue et Littérature Françaises* 12 (22), Université de Tabriz-Iran. pp. 87-101. <http://france.tabrizu.ac.ir/> (20.8.2024).
- Ozanam, A.-M. (2009). *Lucien Voyages Extraordinaires*, Clamecy : Les Belles Lettres.
- Parisot, E. (2013). *Graveyard Poetry: Religion, Aesthetics and the Mid-Eighteenth-Century Poetic Condition*. Aldershot: Ashgate Publishing.
- Parisot, E. (2019). Gothic and Graveyard Poetry: Imagining the Dead (of Night). Dans D. Punter (dir.), *The Edinburgh Companion to Gothic and the Arts*. Edinburgh University Press, 245-258. <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctvrs9173.21/> (20.8.2024).
- Renan, E. (1886). *Dialogue des morts*. Paris : Calman Lévy Editeur.
- Rulfo, J. (2012). *Πέδρο Πάραμο* [Pedro Páramo] (trad. Efi Yiannopoulou). Athènes : Patakis.

- Saunders, G. (2017). *Lincoln in the Bardo*. Bloomsbury.
- Spinrad, P. S. (1987). *The Summons of Death on the Medieval and Renaissance English Stage*. Columbus: Ohio State University Press.
- Westphal, B. (2004). Approches méthodologiques de la transgression spatiale (pp. 75-83). *Primerjalnakniževnost* 27.

Περίληψη

Ολυμπία Αντωνιάδου

«Οι νεκρικοί διάλογοι» του Αλεξάκη με τους Άλλους

Από την εποχή του Ομήρου, ο θάνατος αποτελεί αντικείμενο λογοτεχνικής αναπαράστασης, είτε με τη μορφή της κατάβασης, ενός πραγματικού ή φανταστικού δηλαδή ταξιδιού στα έγκατα του Άδη, είτε μέσω ποικίλων λογοτεχνικών εκφράσεων που συνδέονται με τον Κάτω Κόσμο και τη μεταθανάτια ζωή, όπως, για παράδειγμα, μέσω των νεκρικών διαλόγων. Στο παρόν άρθρο, θα επιχειρήσουμε να αναλύσουμε το γεγονός ότι, στα «νεκροταφεία» της παγκόσμιας λογοτεχνίας, οι νεκροί δεν συνομιλούν μόνο μεταξύ τους, αλλά, ενίοτε, εφευρίσκουν διάλογο επικοινωνίας και με όσους βρίσκονται εν ζωή. Με αφετηρία το μυθιστόρημα του Αλεξάκη *Πριν*, θα μελετήσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας δομεί τους δικούς του νεκρικούς διαλόγους και τις μεθοδολογικές αποκλίσεις ή συγκλίσεις σε σύγκριση με το έργο άλλων σύγχρονων πεζογράφων που κατέφυγαν σε αυτό το διαχρονικό λογοτεχνικό μοτίβο. Τέλος, θα διερευνήσουμε την υπόθεση ότι το ζήτημα της σχέσης μεταξύ του κόσμου των ζωντανών και αυτού των νεκρών δεν έπαψε ποτέ να στοιχειώνει τους ανθρώπους, με αποτέλεσμα να τους ωθεί σε κοινούς εκφραστικούς τρόπους προκειμένου να εκφράσουν μια εσωτερική ή κοινωνική ανάγκη, εξού και το γεγονός ότι συγγραφείς ανά τον κόσμο επέλεξαν τον λογοτεχνικό τόπο της μεταθανάτιας ζωής, χωρίς να προκύπτει εμφανώς θέμα επιρροών.