

REMARQUES SUR LE STYLE DE MELPO AXIOTI

Parmi tous les traits qui caractérisent l'oeuvre de Melpo Axioti et constituent son exceptionnelle originalité, le style (en entendant par là aussi bien la langue employée que les choix proprement stylistiques) est à n'en pas douter l'élément le plus immédiatement perceptible. Ce style extrêmement individualisé présente néanmoins une très grande mobilité, en fonction des sujets, des lieux, des personnages, etc., à tel point que ces perpétuels changements, qui provoquent par moments une manière de vertige chez le lecteur, peuvent d'emblée être considérés en eux-mêmes comme un trait stylistique majeur.

Il est intéressant dans ces conditions de tenter de repérer les constantes du style d'Axioti, ses principaux choix lexicaux et syntaxiques, ses procédés stylistiques récurrents, ainsi que les facteurs de diversification. Une recherche systématique devrait bien entendu s'attacher à l'ensemble de l'oeuvre, en tenant compte des différences dans les circonstances de la composition et dans les motivations de l'écrivain selon les oeuvres. Mais une étude indicative peut utilement être menée à partir des *Nuits difficiles* (ci-après: *DN*) et de *Ma maison* (ci-après: *SM*)¹, qui constituent certainement les sommets de la prose d'Axioti, en particulier de ce qui peut être défini comme son style personnel, exempt d'impératifs techniques ou d'interdits idéologiques, comme cela se produit avec *Vingtième siècle*, les chroniques et surtout les nouvelles de *Salut, camarades!*, et préservé des effets du vieillissement, sensibles dans *Cadmo*.

Le lexique d'Axioti est un des éléments fondamentaux de son style. Cependant la couleur, qui est sa caractéristique la plus évidente, ne suffit pas à le définir.

Le vocabulaire de base est celui d'une démotique relevée, et même assez recherchée. Pour dire que l'on remuait le thé, Axioti n'utilise pas le banal ἀνακατεύω, mais écrit: «ταράζανε τὸ τσάι» (*DN* 30). De même pour dire que le mendiant a ramassé les petites cuillers, elle évite le mot attendu μάζεψε, et écrit: «τὰ σύναξε ὁ κουτσὸς ζητιάνος» (*DN* 30). Ou encore,

1. Respectivement: *Δύσκολες Νύχτες*, Athènes ¹1938, Athènes, Kedros, ²1964, *Ἄπαντα*, t. I, Athènes, Kedros, ³1977, et *Τὸ Σπίτι μου*, Athènes, Kedros ¹1965, *Ἄπαντα*, t. VIII, Athènes, Kedros, ²1988. Sauf mention contraire, les références du présent article renvoient, pour des raisons de commodité, à l'édition des *Ἄπαντα*.

pour dire qu'une femme s'affolera et se démènera pour que l'on ne trouve pas de désordre chez elle, elle écrira, non pas *θα τρομάξει*, mais *θα σαστίσει νὰ μὴν εἶναι ἀσυγύριστα* (DN 83). C'est là une tendance que l'on retrouve chez quelques uns des plus fins prosateurs grecs, comme par exemple chez Nikos Kasdaglis.

Plus particulièrement, le lexique d'Axioti appartient à une langue populaire authentique, proche par moments de celle des chansons populaires, qui en constitue la forme la plus relevée. Un exemple parfait en est fourni par la phrase suivante, où l'opposition bien / mal n'est pas exprimée par le couple *καλό / κακό*, mais par le couple *καλό / ἄδικο*: «Ποιὸς ὁμῶς ἀπὸ μᾶς νὰ τὰ ζυγιάσει γιὰ καλὰ ἢ γι' ἄδικα;» («Mais qui d'entre nous pourrait peser ces choses (pour dire si elles sont) bonnes ou injustes?») (DN 53)².

Cette recherche de raffinement lexical est déjà en soi un premier facteur de coloration. Le facteur principal est toutefois, bien entendu, l'usage abondant que fait Axioti d'un vocabulaire idiomatique, et plus précisément de celui de Myconos et de celui des marins de l'Egée. La densité de cette couche idiomatique est très variable dans les deux oeuvres étudiées. Elle est étroitement liée à la présence de Myconos dans le récit. De manière très significative, c'est dans le troisième chapitre des *Nuits difficiles*, qui se déroule à Myconos, que l'usage de ce vocabulaire se déploie et, à l'intérieur de ce chapitre, dans les segments qui mettent en scène des personnages populaires et dans ceux où l'action se situe dans le village de l'intérieur de l'île. Le même phénomène se répète dans *Ma maison*, chaque fois que sont représentés des quartiers, des personnages ou des événements de Myconos. A ce vocabulaire s'ajoutent à l'occasion diverses autres couches lexicales, notamment des mots turcs ou vénitiens, qui apparaissent dans des documents anciens cités, comme l'acte de l'Assemblée de libération de 1615 (SM 13-14).

Le vocabulaire local se double naturellement d'une morphologie idiomatique. Les formes du type «*τις ἀνθρώποι*» ont constitué dès la parution des *Nuits difficiles* une des principales sources de scandale pour les «défenseurs de la langue», qui ont publié des critiques obtuses dans la presse de l'époque³. La même morphologie se retrouve, toujours utilisée de façon ponctuelle dans des passages à forte coloration idiomatique, dans *Ma maison*.

2. Dans la nouvelle *Θέλετε νὰ χορέψομε, Μαρία;*, Athènes 1940, Athènes, Kedros ²1967, *Ἀπαντα*, t. II, ³1982, autre oeuvre où le style est extrêmement travaillé, mais dans un registre assez différent, la langue, comme d'ailleurs la mythologie, s'apparentent plutôt à celles des contes populaires (*παραμύθια*).

3. Voir notamment les articles anonymes publiés dans *Ἔθνος* du 28/3/39 et dans *Ἑστία* du 29/3/39, ainsi que l'article de N. Moschopoulos publié dans la *Καθημερινή* du 3/4/39, tous publiés, avec une évidente délectation, par M. Axioti en appendice de la 2e édition de *Θέλετε νὰ χορέψομε, Μαρία;*, respectivement pp. 94-97 et 100-104.

Ainsi «τὰ χρέγια» pour τὰ χρέη (SM 16), «τρέμεται» pour τρέμει (SM 86), «φουρᾶ» pour ρουφᾶ (SM 154), «τὸ ἄστρο τῆς μεροῦς» pour τῆς ἡμέρας, et ὁ καθαυτοῦ ντόπιος ἄνθρωπος» (SM 161), etc. Le système n'est cependant pas rigide, et ce ne sont pas toujours les personnages mis en scène qui utilisent la morphologie la plus idiomatique. Quand la narratrice emploie les expressions «στὸν ἔγγονά του» et «τοῦ ἔγγονά του», le Recolleur dit simplement: «ὁ ἔγγονός μου» (SM, respectivement 30, 32 et 33).

A cela s'ajoutent les déformations de mots dues à l'initiative individuelle d'un personnage, et imputables parfois à une confusion, comme: «ἀτιμόπλοιο» (SM 107), parfois à un désir d'euphémisme, doublé d'une arrièrepensée, tel: «σίκατα» (SM 87) qui, tout en évitant le mot cru, laisse deviner le mot σίχμα⁴, etc.

Le vocabulaire athénien, familier ou relevé, est également présent, de façon sporadique, en fonction des épisodes, mais stable dans tout le chapitre IV des *Nuits difficiles*. La katharevousa elle-même intervient en plusieurs occasions. Elle apparaît dans le discours de certains personnages, de façon quasi-naturelle chez Monsieur Nicias (DN 125-129), affectée chez Madame Aphrodite (DN 120) ou chez Karanicolos (DN 121-122), mais aussi dans plusieurs des documents historiques cités (par exemple SM 146 et 148-153), où ils forment un contraste vigoureux avec la langue de la narratrice.

La syntaxe d'Axioti est caractérisée par une extrême liberté.

Celle-ci commence avec l'accord, qui se fait volontiers selon le sens: «ὄλα τὰ παιδιὰ θὰ τὰ εἶχα φίλες» («Tous les enfants —c'est-à-dire ici les filles— je les aurais pour amies») (DN 31), ou: «τὸ Λενιώ εἶναι ἀρρεβωνιασμένη» («Lénio est fiancée») (DN 77), ou de manière plus complexe, avec insertion d'un élément adventice qui modifie le genre: «τώρα πιά δὲ τῆ θυμόταν καβέννας, τὸν καιρὸ τῆς Καζάρμας» («à présent plus personne ne se la rappelait, le temps de la Caserne») (SM 21). Mais le phénomène de l'accord inattendu peut être dû à diverses autres causes, comme par exemple un passage subit à l'impersonnel: «μόλις ἔκαναν πὼς πάει νὰ μεγαλώσουνε» («dès qu'ils faisaient mine de s'apprêter à grandir») (SM 18), etc. Cette liberté s'étend aussi à la construction des verbes et des pronoms. Ainsi ἀπὸ peut être suivi du nominatif: «Μὰ εἶναι κι ἀπὸ κανέννας πού...» («Mais il y en a des aussi qui...») (SM 155), καταπιάνομαι être construit de façon transitive: «Μὰ δὲν ἦτανε μόνο οἱ ἄγριοι γιὰ νὰ τοὺς καταπιαστεῖ» («Mais il n'avait pas que les sauvages à s'occuper») (SM 180). D'une manière générale, la mobilité des genres, des nombres et des cas est une particularité constante de la

4. L'effet inverse: «κλανέτα» pour κλαρινέτα, se trouve aussi (SM 111).

syntaxe de l'auteur: «σ' ἐνδιαφέρει αὐτό;» τῆς ἔλεγα, «πῶς πῶς», τὴν ἐνδιέφερε, καὶ μοῦ τ' ἀρποῦσαν ὄλα...» («Ça t'intéresse, ça?» je lui disais, «et comment!», ça l'intéressait, et elles m'arrachaient tout») (DN 41). Dans certaines phrases le mélange atteint un degré surprenant: «ἕνα τί ἀπὸ κείνο ποὺ τὸν λὲν ἢ πρόοδο» («quelque chose de ce qu'on appelle le progrès») (SM 127).

Au-delà de la syntaxe, la même liberté se retrouve dans la structure de la phrase. L'anacoluthie est une caractéristique fondamentale du style d'Axioti. Son usage est continu tout au long des *Nuits difficiles* et de *Ma maison*. Elle assume parfois un rôle descriptif précis. Elle peut servir à suggérer le désordre des pensées de la grand-mère de Lisa qui, outre la confusion mentale due à son âge, est envahie par la venue du sommeil (DN 206-208), ou bien la multiplicité disparate des événements et des souffrances qui peuplent la nuit athénienne (DN 217), ou encore le vide et l'incohérence de la nuit de noces de Lénaki (DN 152). Plus souvent elle a pour fonction d'exprimer de manière immédiate le rythme haché et l'improvisation propres à la parole, ou le flux indocile de la pensée, dans une oscillation perpétuelle entre style direct, style indirect et style indirect libre, la densité des anacoluthes s'accroissant subitement quand il s'agit de faire parler ou penser un personnage haut en couleur.

Mais l'anacoluthie n'a pas nécessairement une fonction descriptive ou expressive particulière. Plus profondément encore, elle appartient au style propre de la narratrice, dont la pensée semble rechigner systématiquement à se soumettre aux schémas traditionnels et attendus. La phrase suivante, relative au nom de Louis, et qui n'exprime que la réflexion de la narratrice, est très caractéristique: «Παίρνει τὶς πὺ ἀποφορετικὲς ἔννοιες, καὶ ἀνάλογα τονίζοντάς το, ποὺ θὰ τὸ πείσῃ γιὰ νὰ τὶς φανερώσῃ —στὸ ὁποῖο πολὺ συντελεῖ ἐκείνη ἢ ντόπια κυματιστὴ προφορά, ποὺ ὁ περισσότερο γνώστης, ὁ Δημήτρης ὁ Σταυρόπουλος, ἦτανε σίγουρος πῶς ἔρχεται εὐθεῖα ἀπὸ τὸν Ὅμηρο» («Il prend les sens les plus divers, et en l'accentuant selon, on peut le prononcer pour qu'il les manifeste —et en cela un grand rôle est joué par cet accent ondoyant, dont le plus grand connaisseur, Dimitris Stavropoulos, était sûr qu'il provient en droite ligne d'Homère») (SM 176).

Une forme particulière d'anacoluthie, de dimensions généralement réduites, est la dissymétrie introduite dans des formules qui sont normalement parallèles, ou encore la mise en parallèle de formules de structure différente. Respectivement: «τὸ ἕνα γεμάτο μὲ καλόγριες καὶ τὸ ἄλλο καλογέρους» («l'une rempli de nonnes, l'autre était plein de moines») (SM 12) et «νὰ ξεμπουκάρει... ἕνας θεόρατος ἄνθρωπος... καὶ γύρω του βαδίζανε δυὸ κορίτσια» («et d'apparaître un homme immense... et autour de lui marchaient

deux fillettes») (SM 10). Ce procédé n'est pas absent des *Nuits difficiles*, par exemple avec cette variation minime: «μήτε καὶ στὰ πανιά... μήδε καὶ στὰ κουπιά» («ni aux voiles... et pas non plus aux avirons») (DN 85), mais paraît prendre toute son importance avec *Ma maison*. Dans cette oeuvre les exemples abondent. Un maximum de densité semble être atteint dans la description de la fête de l'Épiphanie: «...μήτε ἀπὸ γεροντάκι ἢ ἀπὸ βυζανιάρικο δὲ θ' ἀπομείνει σὲ στέγη... Βρέχει, χιονίζει, εἶναι τούρτουρο, ἔχεις δὲν ἔχεις ροῦχο, ἔχεις χαρὰ εἶτε πίκρα, θέλει νά 'σαι χορτάτος ἢ μπορεῖ νηστικός, ἢ παντρεμένη γυναίκα, εἶτε ἄκληρη εἶσαι, ἢ μ' ἄρραβῶνα, θὰ πᾶς κι ἐσὺ στὸ μουράγιο» («ni un petit vieux, ou même un nourrisson, personne ne restera sous un toit... Qu'il pleuve ou qu'il neige, ou si on grelotte, qu'on ait ou non des vêtements, qu'on éprouve soit de la joie ou bien de la peine, on peut avoir le ventre plein, et même si l'on a faim, femme mariée ou sans enfants, soit encore fiancée, vous irez vous aussi sur le quai») (SM 85). Le heurt des formules hétérogènes et dissymétriques, qui bouleverse sans arrêt le schéma classique de l'énumération, montre avec une très grande efficacité la foule disparate qui accourt. Mais, comme pour l'anacolithe, l'expressivité n'est pas la raison unique de l'instauration de la dissymétrie. Un peu plus loin dans le même texte, et sans effet descriptif spécial, la narratrice écrira: «κι εἶτε τοῦ δώσουν τὸ τσιγάρο, μὰ καὶ νὰ μὴν τοῦ δώσουνε» («mais soit qu'on lui donne la cigarette, ou même si on ne la lui donne pas») (SM 86). Et ailleurs elle introduira, apparemment sans souci d'expressivité autre que la volonté de suggérer une multiplicité d'existences tourmentées, une triple dissymétrie dans une phrase consacrée aux vieillards: «Σὲ κανένα στενορούμι ὅμως τῆς χώρας, ἢ νὰ κάμεις κατὰ ὄξω... εἶναι ἀρχαῖοι ἄνθρωποι, σακάτηδες τῆς πολλῆς ζωῆς, σὰν τὸν ἀσκητὴ ἀπ' τῆ στέρηση... μὲ τὸ κορμὶ ἀποσωμένο, καὶ ἡ ψυχὴ νὰ μὴν παραδίνεται» («Mais dans quelque ruelle étroite du bourg, ou si l'on va vers l'extérieur... il y a des anciens, infirmes d'une longue vie comme l'ascète à force de privations... le corps épuisé, mais l'âme refuse de mettre bas les armes») (SM 134).

Inversement, parmi les diverses formes d'anacolithe, un phénomène très dense dans les *Nuits difficiles*, mais qui paraît avoir nettement régressé dans *Ma maison*, est celui des incisives. Elles s'accumulent parfois dans une même phrase, imitant les repentirs et les improvisations du discours parlé, et d'autant plus nombreuses que s'ajoute à ce premier phénomène une alternance du récit, du discours direct et du discours indirect libre: «Καὶ ἡ διευθύντρια νὰ τῆ φωνάξει, νὰ τῆς φιλήσει τὸ κούτελο, κι ὅτι τὰ ὄρφανὰ τῆς ἔχουν μάλιστα, νὰ τῆς πεῖ, μεγάλη εὐγνωμοσύνη, κι ἐμεῖς νὰ ὠφεληθοῦμε τὸ καλὸ παράδειγμα —εἴμαστε ἐδῶ νὰ μάθομε— καὶ γιὰ νὰ ξέρομε ὅταν θὰ βγοῦμε ὄξω, στὴν κοινωνία —καὶ ἡ κοινωνία τί ἐθαυρούσαμε; ὅπως κι ἐδῶ, κι

ἐκεῖ τὰ ἴδια γίνονται— ἡ κοινωνία δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ ἴνα μεγάλο σκολεῖο, — κι ὅτι οἱ ἀγγέλοι, ἀκόμα νὰ τῆς πεῖ, σήμερα κι ἐκεῖνοι στὸν οὐρανὸ σίγουρα θὰ ἔχουνε χαρὰ μεγάλη γιὰ τὰ δαμάσκηνα» («Et la directrice de la faire venir et de l’embrasser sur le front, et que les orphelins lui ont, lui disait-elle, une grande reconnaissance, et que nous autres nous devons profiter du bon exemple — nous sommes ici pour apprendre — et que la société — et la société, que nous imaginions-nous? tout comme ici, là-bas les mêmes choses se produisent, — et que les anges, lui disait-elle encore, aujourd’hui eux aussi dans le ciel doivent éprouver une grande joie, à cause des prunes». Ici l’effet obtenu n’est pas une vivacité valorisante de la parole, mais un bavardage incoercible et incohérent, qui fonctionne pour lui même et —le contexte le montre— sans aucun contact avec la réalité.

Un dernier phénomène relevant de la syntaxe est celui de la présence relativement fréquente, et d’origine probablement idiomatique, de mots explétifs. Les plus souvent il s’agit de mots grammaticaux: «νὰ τὸ πεῖς ὅτι» («de le dire que») (DN 85), «ἂν δὲ μὴν εἶχε λωλάδες» («si elle n’avait pas un grain de folie») (DN 82), «δὲν εἶναι τρόπος νὰ μὴ μιλήσεις» («ce n’est pas des manières de parler») (DN 104), ou encore: «ὅσο ποὺ ἀπ’ τὸ παράθυρό του ὁ σπουδαστῆς κοίταζε τότε» («ce que l’étudiant en regardait alors par sa fenêtre») (SM 58). Mais il peut aussi s’agir de substantifs: «τὸν ἀνήφορο μεριά» («sur la direction de la montée») (SM 144). Il existe même, quoique rarement, quelques pléonasmes dans les oeuvres considérées. Ils relèvent non du registre idiomatique, mais de la langue parlée: «τὰ μελλοντικὰ ποὺ θὰ ἔρθουν» («les choses futures qui se produiront») (SM 70).

Ces phénomènes frappent d’autant plus le lecteur que la tendance générale du style d’Axioti est à l’ellipse. Celle-ci se manifeste parfois au niveau syntaxique. On rappellera ici la phrase: «ποιὸς ὅμως ἀπὸ μᾶς νὰ τὰ ζυγιάσει γιὰ καλὰ ἢ γι’ ἄδικα;» («Mais qui d’entre nous saura les peser (pour savoir si elles sont) bonnes ou injustes?») (DN 53). Axioti écrit de même: «ἦταν κρυμμένος, χειμώνας, μόνος του...» («il était caché, (c’était) l’hiver, tout seul...») (SM 57). Le fait que χειμώνας soit, non à l’accusatif, mais au nominatif fait supposer l’ellipse du verbe (ἦταν).

Mais le plus souvent l’ellipse se produit au niveau de la pensée. On sort ici du domaine syntaxique pour entrer dans celui des choix proprement stylistiques.

La narration fait volontiers l’économie d’un épisode, d’un geste, et préfère les laisser deviner: «Γύριζα κι ἔβλεπα τότε τὶς ἐδικές μου μπότες κάτασπρες ἀπὸ γάντι πετσὶ καὶ τὶς σιχαινόμουνα. Μὲ παῖρναν ὅμως στὴν ἄλλη κάμαρα καὶ λέγανε...» («Je me retournais alors et voyais mes propres bottes toutes blanches en peau dont on fait les gants et elles m’écoeuraient.

On me prenait alors à part dans la pièce voisine et on me disait...») (DN 29). Le lecteur devine que la fillette n'avait pas gardé pour elle ses sentiments. De la même manière exactement, les cris de la petite fille (il s'agit encore de souvenirs d'enfance de la narratrice) sont escamotés: «κι ἐσὸ πιά νὰ τρομάξεις πὼς θὰ πᾶνε νὰ βλάψουνε τῆς φώκιας τὸ παιδάκι — λοιπὸν εἶπανε τότε, τέτοιες φασαρίες ἄς λείπουνε ἀπὸ τὸ σπίτι...» («et toi tu t'es mise à trembler à l'idée que (les abeilles) pourraient aller faire du mal au bébé phoque — alors on a dit, des histoires comme ça on n'en veut pas à la maison...») (SM 77). Dans un autre registre, vers la fin de *Ma maison*, certaines lacunes du récit, par exemple à propos du personnage de Louis, ou des familles Gripari, contribuent à créer un flou, qui accroît l'inquiétude du lecteur sur la possibilité de «recoller» le passé.

Une forme particulière d'ellipse est constituée par les mots coupés au milieu et les phrases inachevées. Dans les *Nuits difficiles* la fréquence de ce phénomène est si grande que l'on peut parler d'un véritable tic stylistique. Parfois la phrase est simplement interrompue. Il ne s'agit pas alors d'une ellipse, mais plutôt d'une suspension, d'une hésitation avant un mot inattendu, ou impertinent. Discutant du problème de la continuité avec la Grèce antique, le père de la narratrice dit: «Ἀπὸ τὴν ὥρα ποὺ ἴγινε οἰκογενιακὴ ὑπόθεση ἐκείνη ἢ ἱστορία... ξενοιάσαμε νομίζω» («Depuis le moment où cette histoire est devenue une affaire de famille, nous voilà... tranquilles, je crois») (DN 149). L'hésitation peut aussi être lourde de sens. Parlant de sa fille, qu'elle ne parvient pas à aimer, Pénélope dit: «Κάποτε τὸν χειμῶνα, ὅταν ἀπομέναμε οἱ δυὸ μας μόνες μὲς στὸ σπίτι, ποὺ ὁ καιρὸς ἦταν ἄσχημος, ἔλεγα ὅτι θὰ ἦταν πολὺ καλύτερα νὰ... τὸ ἀγαποῦσα» («Parfois l'hiver, quand nous restions toutes deux seules à la maison et qu'il faisait mauvais temps, je me disais qu'il vaudrait bien mieux que... je l'aime») (DN 225). Le lecteur, qui attendait peut-être le mot «νὰ πέθαινε» («qu'elle meure»), respire.

Mais le phénomène proprement dit consiste en l'interruption, sans reprise, du mot ou de la phrase. Les raisons en sont diverses. Dans certains cas, il s'agit d'une censure, d'une réflexe de pudeur. Dans la bouche de la grand-mère de Lisa, le mot *πόρνη* est à la fois mis en relief par l'allongement de la voyelle accentuée, et censuré par suppression de la syllabe finale: «Εἶσαι μὴ πόρορ... Χιχιχιχί!» («Tu es une puuu... hihihhi») (DN 206). A cet élément peut s'ajouter une nuance nettement comique. Se moquant de l'importance attachée par les hommes à la virginité, Nikos dira: «Νὰ προλάβουμε πρῶτοι. Καὶ τελευταῖοι, μὲ τὴν ἐλπίδα...» («S'arranger pour être les premiers. Et les derniers, avec l'espoir...») (DN 214). Parfois le mot à moitié prononcé traduit l'incrédulité du personnage. Ainsi M. Anastassios, se remémorant les paroles

de sa fille: «Έ, πατέρα, δὲν εἶμαστε στὸν καιρὸ σου, ἀλλάξανε τὰ χρό...» («Eh, père, on n'est plus à ton époque, les temps ont chan...» (DN 82). Parfois enfin l'accumulation des phrases inachevées produit un effet de fébrilité et d'agitation, comme dans le discours de la logeuse Despina, au début du chapitre IV des *Nuits difficiles*: «Ὁ εἰσπράχτορας, τό... — Ναί, ἄχ! καημένε, δὲν ἔχω σήμερα ψιλὰ, ναί, κάνε μου τὴ χάρη... — Καὶ νὰ παραδοθοῦν ἀμέσως στὸ 4 γιατί... —» («Le receveur, le... — Oui, ah! mon pauvre ami, aujourd'hui je n'ai pas de monnaie, oui, je t'en prie... — Et livrez-les immédiatement au 4, parce que... —» (DN 191).

Mais le plus souvent on ne repère aucune intention expressive particulière. L'ellipse existe pour elle-même, et son seul effet est de définir la personnalité de la narratrice, ou de tel de ses héros. Il est significatif à ce propos que le personnage qui, avec la narratrice, fait le plus grand usage des phrases inachevées soit celui du père — avec qui elle présente de profondes affinités. L'ellipse est ici révélatrice d'une vie intérieure intense mais discrète, sans doute aussi d'une hâte de vivre et de dire, en toute hypothèse de s'adresser à un interlocuteur, ou à un lecteur, intelligent et attentif, apte à compléter la formule esquissée. Plus généralement, la phrase interrompue est avant tout un trait caractéristique du langage oral, qui est une des recherches littéraires essentielles d'Axioti⁵. Dans *Ma maison*, l'usage des phrases inachevées sera en nette régression, et aura d'ordinaire une valeur expressive précise. Dans tous les cas, un effet constant du procédé est de créer chez le lecteur le sentiment d'un discours ou d'une pensée saisis sur le vif, à l'état brut, et non élaborés par l'écriture.

Un autre trait stylistique important dans les deux oeuvres examinées est le bouleversement de l'ordre des mots. Souvent cela se produit dans les paroles des personnages: «Ἄν τήνε παίρνει πρῶτα καλύτερα δὲν ἄρωτᾶ κανένα παιδὶ ντόπιο, τὴ θυγατέρα της;» («Elle ne ferait pas mieux pour sa fille, s'il ne se trouverait pas pour l'épouser un garçon du pays, de commencer par demander ça?») (DN 122). Les paroles sont celles de la tante Dialekhti — et l'on trouverait un exemple analogue dans le récit de l'arrivée de la nouvelle de la mort d'Alexandre Smyrlis par Madame Maria (DN 165-166) — mais le procédé n'est pas lié à un discours idiomatique ni même à caractère populaire fortement marqué. On le retrouve dans les paroles du père: «Πετάχτηκε σὰ φίδι γλῆγορη ὀμπροστά μου καὶ φαρμακερή, μιὰ νέα γυναίκα...» («J'ai vu

5. Voir à ce propos les remarques de Raymond Queneau, fondées sur les travaux d'Aurélien Sauvageot et Georges Gougenheim, dans «Ecrit en 1955», *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, éd. de poche, Folio, 1994, 80-86. Le rapprochement est d'autant plus intéressant que les recherches de Queneau et d'Axioti étaient apparentées, et que Queneau, comme l'on sait, avait réfléchi au «néo-français» en partie par référence à la démotique néo-hellénique.

bondir comme un serpent preste devant moi et venimeuse une jeune femme...») (DN 127), et même dans la katharevoussa de Monsieur Nicias: «Ἰδίως τὴν ὑπερηφάνεια θέλησα νὰ τονίσω ὅτι ἀπὸ ἐνωρίς, εἰς ὅλους, πρέπει νὰ ἀφυπνίσουμε, γιὰ τοὺς προγόνους» («En particulier la fierté, j'ai voulu souligner que très tôt, chez tous, il nous faut l'éveiller, quant à nos ancêtres») (DN 148). On le trouve même dans le récit de la narratrice: «Μοῦ τό 'πανε καὶ τό 'κανα οἱ ἄλλες» («Elles me l'ont dit et je l'ai fait, les autres») (DN 40). L'usage du procédé est sensiblement moins fréquent dans *Ma maison*, mais il persiste tout de même (voir SM 68-69). Quelle que soit la voix qui l'utilise, narratrice ou personnages, l'effet est toujours celui d'une image fidèle du désordre naturel du langage parlé⁶.

Les derniers procédés examinés tendent donc à créer l'illusion d'un style parlé, d'un discours brut d'où l'écriture littéraire affecte d'être absente; mais on a constaté que l'attitude de l'écrivain n'était pas constante, et que les phrases inachevées et le bouleversement de l'ordre des mots étaient en nette régression dans *Ma maison*. En outre, tous les effets du style d'Axioti ne sont pas convergents. Dès le début, certains d'entre eux révèlent une volonté d'écriture très élaborée et très raffinée. A mi-chemin entre les deux se trouvent peut-être les procédés poétiques, et au premier chef les rythmes poétiques classiques: leur caractère partiellement oral tient au lien de certains d'entre eux avec ceux des chansons populaires. Le phénomène se rencontre à plusieurs reprises dans les *Nuits difficiles*. L'évocation de la guerre par Alexandre Smyrlis par exemple contient à la file un sublime vers politique: «Ἀλόγατα καὶ τύμπανα καὶ κάπνες τοῦ πολέμου» («Chevaux, tambours et fumées de la guerre»), immédiatement suivi d'un octosyllabe et d'un décasyllabe iambiques: «φλομώναν τὰ ρουθούνια σου, βαδίζοντας φλομώνανε καὶ τὴν ψυχὴ σου» («suffoquaient tes narines, quand tu marchais suffoquaient encore ton âme») (DN 135). On trouvera de même, dans les paroles de Stelio, un décaheptasyllabe iambique: «Καιρὸν ἐβάλανε τὰ μάτια της νὰ μὲ θωρήσουν ἴσια» («Ses yeux ont mis du temps avant de me regarder en face») (DN 157). Mais c'est dans *Ma maison* que les rythmes poétiques classiques paraissent être les plus fréquents. En particulier, pendant plus de sept pages consécutives (SM 113-120), dans toute la séquence consacrée aux objets, à leur origine et à leur perte, et à l'histoire de la Grecque d'Egypte et des fils morts, mais aussi dans le chapitre suivant (SM 121-122 et 125), le rythme iambique est continu, apparaissant presque à toutes les lignes: on rencontre alternativement un grand nombre d'heptasyllabes et d'octosyllabes, avec formation de certains vers plus complexes, de 11, 13, 15 et 17 syllabes.

6. Sur ce point, voir encore R. Queneau, *ibid.*, 76-77.

Certains phénomènes, comme l'heptasyllabe récurrent «Στῆς Αἴγυπτος τὰ μέρη» («dans le pays d'Égypte») (SM 115 et 117), rappelant les chansons populaires, ou comme la présence d'un possessif explétif qui complète le vers politique: «ὄπου ἀπ' τὴν τραγιάσκα του ἔβλεπες τὴν κορφή της» («dont on voyait le sommet de sa casquette») (SM 74), ne laissent aucun doute sur les intentions de l'auteur. Très curieusement, le système poétique ressemble à celui d'Embiricos dans *Octana*, dans les *Ecrits* et dans *Argo*⁷. Il comporte même des phénomènes secondaires analogues, comme l'inversion des hémistiches du vers politique (7+8): «Ἐκείνη ἐπιστατοῦσε στὴ συμμετρία τοῦ σπιτιοῦ» («C'est elle qui veillait à la symétrie de la maison») (SM 115) — à rapprocher de: «Ὁ Κερουάκ διαβαίνει μὲ ἓνα μαντήλι στὸ λαιμό» («Kerouac passe, un mouchoir noué autour du cou»)⁸, et même, une fois, l'insertion de syllabes supplémentaires au sein d'un vers politique: «Γι' αὐτὸ καὶ δὲν τὸν ἔστειλαν τὸ γιό της / τὸν ἀξιωματικὸ / στὴν Ἑλλάδα» («C'est pourquoi on ne l'envoya, son fils / l'officier / en Grèce») (SM 119) — à rapprocher de: «οἱ ἀστραπὲς τοῦ Ἰεχωβᾶ καὶ ὁ ἕμερος / ὁ ἄσβεστος / τοῦ Δία» («Les éclairs de Jéhovah et le désir / inextinguible / de Zeus»)⁹.

Cette coïncidence avec la poétique d'Embiricos est d'autant plus remarquable qu'Axioti, en dépit de son intérêt pour le surréalisme (qu'elle avait d'ailleurs été contrainte de renier) ne peut avoir eu connaissance que des *Ecrits*, publiés en 1960 — et encore cela est-il relativement peu probable. Il ne s'agit manifestement pas d'une influence, mais de la coïncidence, sur des points particuliers, de deux poétiques par ailleurs très différentes.

D'autres procédés poétiques, également fréquents chez Embiricos mais aussi chez d'autres auteurs, se rencontrent dans les deux ouvrages d'Axioti, notamment les allitérations et autres jeux de sonorités: «στὸν προύχοντα τοῦ τόπου ποὺ τοκίζει στὸν κόσμο» («au notable de l'endroit qui prête de l'argent aux gens») (SM 26), les refrains, comme les refrains obsessionnels qui tourbillonnent dans le cauchemar qui accompagne la mort d'Ismène (DN 73), ou encore la multiplication espiègle des sons [i] puis [a] dans un des passages les plus «surréalistes» de la lettre du père: «Καὶ τότε, ἓνα μεγάλο σκέλεθρο θὰ χιμήξει πάνω στὸν κόσμο ἀπὸ ὑπερφυσικὴ ὑδροκέφαλη κεφαλή, κι ἀπὸ ἀκρίδας χέρια ἀλογάριαστα κι ἀκαταμέτρητα ποδάρια, κι ἀπ' ὅλα ἀπάνω θὰ διαβαίνει ἀδέσποστο, ὁ χάρτινος καλιώρα ἀητὸς ἀκυβέρνητος τώρα, ποὺ ξέφυγε τὴν ἀνοιξη τοῦ ἀγοριοῦ τ' ἀδύνατα δαχτυλάκια καὶ

7. Pour *Octana*, voir G. Saunier, «Eléments de la poétique d'Embiricos dans *Octana*: versification, jeux de sonorités, langue, intertexte», *La littérature grecque de l'après-guerre, XIe Colloque international des néo-hellénistes*, Strasbourg 3-5 mai 1990, Paris, INALCO, 1992, 67-81.

8. A. Embiricos, «Beat, beat, beatitude, and love and glory», *Ὀκτάνα*, Athènes 1980, 25.

9. Id., «Τοῦ Αἰγάργου», *Ὀκτάνα*, 33.

πλέει μὲς στὸν ἀγέρα...» («Alors une grande carcasse s'élancera au dessus des gens, faite d'une tête hydrocéphale fabuleuse et d'incalculables bras et de jambes innombrables de sauterelle, et au dessus de tout passera, sans maître, le cerf – vivat – volant à présent dérivant qui au printemps a échappé aux doigts grêles du garçon et vogue en l'air...») (DN 55).

Les principales figures de style employées par Melpo Axioti demanderaient une étude approfondie. On se limitera ici, pour des raisons évidentes, à quelques remarques sur leurs caractéristiques les plus nettes et les plus fréquentes.

Les métaphores d'Axioti ont volontiers un aspect abrupt: «τὰ πράσα τὰ κρεμαστά» («les poireaux qui pendouillent») (SM 69) désignent ainsi les cheveux. D'une manière plus délicate mais non moins audacieuse, la narratrice parlera de «σκουριασμένα χαρτιά» («papiers rouillés») (SM 56). Cependant les métaphores les plus singulières, dans les deux oeuvres considérées, sont le fait non de la narratrice, mais des personnages. Leur caractéristique principale est une certaine opacité, au premier abord, pour le lecteur, qui ne pénètre pas immédiatement dans un système de symbolisation conditionné par une expérience particulière, et dont l'auteur ne fournit pas la clef. C'est ce qui se produit avec un nombre assez important de personnages, parmi lesquels Monsieur Anastassios l'épicier, Capta-Yakoumis le pêcheur dans les *Nuits difficiles*, Flora dans *Ma maison*, et bien d'autres... On se bornera à analyser deux exemples tirés du monologue de M. Anastassios, comme particulièrement représentatifs.

Pensant aux moyens intellectuels limités de son épouse, l'épicier dit: «Ἔμωρὲ μάτια μου, τί νὰ σοῦ κάμει ἡ κακομοίρα, καὶ ποῦ νὰ πρωτοροβολήσῃ ὁ νοῦς! ἐσκουρίασε κι ἀτός της ἀπ' ἀπὸ τὸ τιμόνι. Εἴκοσι πέντε χρόνια εἶναι στὴν κατοχὴ μου» («Ah mon pauvre ami, faut pas trop lui demander, pécaïre, on sait plus où donner de la tête! La sienne aussi s'est rouillée à la barre, à force. Vingt cinq ans qu'elle est en ma possession») (DN 82). La difficulté qu'éprouve le lecteur tient à l'accumulation de plusieurs facteurs. Ce sont d'abord divers traits de liberté syntaxique, comme le fait que, reprenant ὁ νοῦς, qui a une valeur générale, le groupe ἀτός της représente l'esprit de sa femme, ou encore que, dans la seconde phrase, le sujet de εἶναι ne soit plus l'esprit mais la femme elle-même. Un facteur beaucoup plus profond est constitué par des traits qui proviennent du vécu et de la vision du monde de l'épicier: la métaphore hardie par laquelle cet homme proche de la vie maritime dit que l'esprit s'est rouillé à la barre, et plus encore peut-être la métaphore de la possession par laquelle il désigne le mariage, et qui laisse le lecteur un instant incrédule.

Un peu plus loin, s'en prenant à la mer et à ses tempêtes, qui ruinent les pêcheurs et le privent de clients, il dira: «Φουρτοῦνες! σκύλα θάλασσα! πᾶνε πῶς θὰ κάμουνε μερτικὸ ἀπὸ τὴ δούλεψή σου οἱ μουσκεμένοι, κι ἐσὺ ὤρες-ὤρες¹⁰ λιμπίζεσαι καὶ τὰ τομάρια» («Tempêtes! chienne de mer! Ils vont pour prendre leur part de ton travail, les trempés, et toi tu guignes même les peaux») (DN 83). Ici encore, il y a accumulation de plusieurs éléments. Ce sont, outre l'expression elliptique «πᾶνε (κάνοντας) πῶς θὰ», deux métaphores inattendues pour un lecteur non issu d'un milieu marin: les poissons que l'on pêche sont appelés le «travail» fourni par la mer, et la mer elle-même convoite (non seulement les bateaux) (encore une expression elliptique) mais la «peau» des «trempés».

Les métonymies les plus originales d'Axioti semblent être liées à un certain type de personnification des êtres inanimés ou des réalités morales, qui est une autre caractéristique importante de son style. La métonymie prévaut dans la phrase: «Ἦφτασεν τὴ Τετράδη τὸ καράβι. Ἐβγήκαν ἀπὸ μέσα τὰ μηνύματα» («Le bateau est arrivé mercredi. Les nouvelles ont débarqué») (DN 165). Dans la plupart des cas, c'est la personnification qui est l'élément principal: «τότε ἐγλίστηρε μιὰ πονηριὰ ἀπ' τὰ μάτια της» («alors une (leur de) malignité a glissé de ses yeux») (DN 68), ou bien: «Ἐμπήκε ἡ μέρα μέσα μας» («Le jour a pénétré en nous») (DN 147), ou encore, à propos des aumônes de la grand-mère aux mendiants: «Ἐκείνη τὸ γέλιο της ἔβαζε ἀπὸ τὰ μάτια της μὲς στὰ δικά τους» («Elle, son rire, elle le faisait passer de ses yeux dans les leurs») (DN 29). Ces traits persistent dans *Ma maison*: «τὸν ἀναζητοῦν τὰ χέρια ποὺ χειροκροτοῦσαν» («les mains qui applaudissaient le cherchent à présent») (SM 57). La fréquence élevée de cette figure a pour effet une étonnante et continuelle animation du monde naturel et humain: phénomènes physiques, gestes, objets, sentiments deviennent des êtres de chair qui se mettent à vivre, à se mouvoir, à agir devant le lecteur.

Parmi les figures utilisées par Axioti, la périphrase présente aussi une particularité remarquable. On pourrait la définir comme périphrase d'ignorance: elle consiste à remplacer un mot par sa définition naïve, fondée sur la vision ingénue (ou faussement ingénue) qu'ont du référent la narratrice ou ses personnages. Retrouvant son regard d'enfant, la narratrice désignera ainsi les pièces de monnaie dans le sac de sa grand-mère: «πάντοτε μὲς στὴ μυρωδάτη τσάντα της ἔβλεπα πλῆθος πολὺ ἀπὸ κεῖνα τὰ γυαλιστερά πραματάκια» («toujours dans son sac parfumé je voyais une grande foule de ces petites choses brillantes») (DN 29). Adolescente, la narratrice verra ainsi la

10. Leçon des deux premières éditions, contrôlées par M. Axioti. La 3e éd. possède la leçon fautive: ὤρες.

messe dite par l'aumônier catholique dans l'école des soeurs: «κι ὁ παπά-Ἀντώνιος κάθε πρωῖ νὰ στήνει χοροπηδηχτὸ χορὸ γύρω στὴν ἅγια Τράπεζα» («et le père Antonios chaque matin de se livrer à une danse sautillante autour de la sainte Table») (DN 41). L'ingénuité a fait place au persiflage et la périphrase d'ignorance ou d'incompréhension ne suggère rien d'autre que l'inanité de la cérémonie. De la part des personnages, la naïveté n'est en général pas feinte. Parlant des banques où l'on apporte son argent, Yakoumis dira: «εἶναι λέει κάτι μεγάλα σπίτια ὅπου τὸ πᾶ' καὶ τὸ κλειδώνετε» («paraît qu'il y a de grandes maison où vous allez l'enfermer à clef») (DN 87): l'ignorance des réalités financières sert efficacement à définir la condition du pêcheur. Cet effet de style, fréquent dans les *Nuits difficiles*, paraît être beaucoup plus rare dans *Ma maison*.

Au-delà des figures nettement définissables, l'originalité du style d'Axioti tient pour une bonne part à une manière de dire, à une phraséologie particulière aux aspects extrêmement divers, dont il ne paraît guère possible de donner une définition générale. Quelques exemples, parmi une multitude d'autres. Il peut s'agir de l'usage d'un verbe de sens inverse de celui qui est attendu, à la limite de l'oxymore: «κι ἀπὸ κάτω ὑψώνονταν τὰ γκρεμνά» («et par dessous se dressaient les précipices») (SM 31). Il s'agit relativement souvent du télescopage de deux expressions, trait de style qui relève en partie de l'ellipse. Ainsi dans l'expression: «τὰ καθημερινὰ καὶ τὰ σχολιάτικα βάσανα» («les tourments quotidiens et des jours fériés») (SM 16) se télescopent «τὰ καθημερινὰ βάσανα» («les tourments de tous les jours») et «καθημερινὲς καὶ σκόλες» («les jours de semaine et les jours fériés»), l'idée que même les dimanches les tourments ne manquaient pas s'imposant avec force grâce à un minime changement de sens de «καθημερινά». Les expressions qui se télescopent ne sont au demeurant pas toujours faciles à déterminer, comme dans: «ἐζύγωνε ὁ κομήτας. Κι ἦρθε τ' ἀπάνω κάτω στὸν κόσμο» («la comète approchait. Et tout est devenu sens dessus dessous chez les gens») (SM 48), où l'on devine ἦταν ὅλα τ' ἀπάνω κάτω (tout était sens dessus dessous) et ἦρθε (ἀναστάτωση) στὸν κόσμο (un (bouleversement) s'est produit chez les gens). La confusion des expressions rend justement avec beaucoup d'efficacité le bouleversement survenu.

Enfin le procédé peut n'être qu'une fausse maladresse. Evitant le terme propre de κομμώτρια, la narratrice écrit: «...ἡ Φρόσω ἢ Καλημνιοῦ, ποὺ εἶχε γίνει κουρέας στὶς γυναικεῖες κεφαλές» («Frosso Kalimniou, qui était devenue coiffeur pour les têtes féminines») (SM 166). On est proche ici de la périphrase d'ignorance. Le but n'est pas seulement le persiflage: le masculin se justifie par le fait qu'il s'agit de la mode à la garçonne, introduite à Myconos dans l'entre-deux guerres, comme le montre la suite du texte, qui

mentionne «τὸ κούρεμα μὲ τὸ γαβάθι» («la coupe au bol») (SM 166).

A tous ces traits de style s'ajoute l'usage d'un certain nombre de langages spéciaux, comme le langage enfantin, notamment dans le premier chapitre des *Nuits difficiles*. Les onomatopées («χρράπ-χρράπ, τίκ-τίκ») et les allongements vocaliques expressifs («τέεετοιες»), qui sont une de ses composantes, se prolongent dans une partie du reste de l'oeuvre, y compris dans la lettre du père —autre enfant— que la narratrice reçoit au pensionnat, au second chapitre. Dans la même catégorie est à ranger le langage d'au moins un des nombreux fous que l'on rencontre dans les deux oeuvres, Spilingas (DN 78-79).

A l'ensemble des effets spéciaux s'intègrent les documents anciens cités dans *Ma maison*. Ils apportent, d'un point de vue stylistique, pour certains d'entre eux, rédigés en katharevousa, ou en langue ecclésiastique (SM 129-130), le contraste formé par ces éléments savants, et en ce qui concerne les autres, une couleur particulière, faite d'archaïsmes, de multiplicité lexicale, avec l'irruption de mots turcs ou vénitiens, d'une morphologie parfois fautive, d'une grande liberté syntaxique, etc., bref la couleur d'une langue encore mal fixée. Mais cette diversité et cette liberté sont parentes des recherches d'Axioti elle-même, et certains de ces textes comportent des traits stylistiques proches des siens. Ainsi —exemple choisi presque au hasard— dans un document de 1770 (SM 100), l'usage libre des genres, en l'occurrence, s'agissant d'une entremetteuse, l'expression «κάνοντας τὸν ρουφιάνον» («faisant le maquereau»), l'absence de symétrie: «τόσον αὐτήν, ὅσον ἂν εἶναι καὶ ἄλλες» («tant elle que s'il y en a d'autres»), etc.

Au total, la même diversité systématique que l'on observe dans le détail de la microstructure (d'une proposition, d'une phrase, d'un paragraphe) se retrouve dans la macrostructure des oeuvres avec la succession d'épisodes stylistiquement très différents, bien que globalement apparentés. La variation s'opère de plusieurs façons: en fonction de l'épisode, de son contenu, de sa localisation, selon qu'il se situe ou non à Myconos, des personnages plus ou moins populaires ou hauts en couleur qu'il fait intervenir, mais aussi au gré de la narratrice, même à l'intérieur d'un même épisode. On trouve ainsi, dans les deux oeuvres, un certain nombre de séquences où sont concentrés un maximum d'effets stylistiques de nature variable, et qui sont manifestement écrites comme des morceaux d'anthologie, créant de brusques sauts d'intensité dans le récit de la narratrice. Un excellent exemple est fourni par le paragraphe consacré aux collections des camarades de classe, dans le pensionnat des religieuses. Cet épisode avait d'ailleurs été, au moment de la première publication, une des cibles favorites des attaques de la critique

traditionaliste¹¹. Le voici:

«Όλα τὰ παιδιὰ εἶχανε συλλογές, πετραδάκια, εἰκόνες ἅγιες, τὶς δεῖχναν στὶς δασκάλες ἂν εἶναι ὠραῖες, ἀποχτενίδια ἀπὸ μαλλιά, στόματα καὶ χέρια φωτογραφισμένα, αὐτὰ ποτὲ δὲν τὰ ἔδειχταν γιατί ἔταν πάντα ὠραῖα, ἀπὸ βιβλία ξώφυλλα, σκουληκάκια, ὑπογραφάδες, καὶ μιὰ ἐπιδειξιότατη, πρόσωπο στήθια φεγγάρι, πολὺ ἐνταραβέριζε τὴ λέξη λιουμπλιού, τῆς ἔλειπε ἀκόμα σὲ δεκάξι γλώσσες, ἴσαμε ὅμως νὰ πατήσῃ ἐξήντα πέντε ἐξήντα ὀχτῶ χρονῶ, θὰ ἔχε σ' αὐτὸ τὸ μεταξὺ συναντηθεῖ καὶ μὲ τὸ Γιαπωνέζο ἀντιπρόσωπο καὶ τῆς Περσίας καὶ τῆς Παραγουάης, Ρουμᾶνα ἦτανε, στὸν τόπο τῆς σίγουρα θὰ ὑπάρχανε ὅλοι αὐτοί, καὶ θὰ τὸ συμπληρώσῃ ὡς τότε ἀλάθευτα, λιουμπλιού, σ' ὅλες τὶς γλώσσες — κουμπιὰ ἀπὸ ζιπούνια κι ἀπὸ σῶβρακα, ἀχρηστεμένα σωληνάρια, τῆς καρδερίνας νυχοπόδαρα, καὶ βήχα καὶ συνάχι. Συλλογές ὅλα.» («Toutes les filles avaient des collections, petits cailloux, saintes icônes, elles les montraient aux institutrices si elles sont belles, démêlures de peignes, bouches et mains en photographie, celles-là elles ne les montraient jamais parce qu'elles étaient toujours belles, de livres la couverture, petits asticots, signatures, et une très maligne, visage et poitrine comme la lune, elle s'affairait beaucoup avec le mot lioubliou, il lui manquait encore en seize langues, mais d'ici qu'elle ait soixante cinq soixante huit ans sonnés, elle aurait entre temps fait la connaissance du représentant japonais et de la Perse et du Paraguay, elle était Roumaine, dans son pays sûrement il y avait tous ces gens-là, et elle le complètera sans faute, lioubliou, dans toutes les langues —boutons de jupons et de caleçons, tubes aplatis, serres de canari, rhume et tousotement. Collections, tout») (DN 40-41).

Certes, une bonne part de l'impression produite est due au contenu de ce catalogue hétéroclite d'objets improbables, qui rappelle assez l'«Inventaire» de Prévert. Mais au plan du style, seul en cause ici, ce passage rassemble en peu de lignes au moins huit types d'effets, parmi ceux qui ont été répertoriés: anomalies morphologiques (ὑπογραφάδες, θὰ ὑπάρχανε), lexicque recherché ou exotique (ἐνταραβέριζε, λιουμπλιού), liberté syntaxique (ἴσαμε νὰ πατήσῃ ἐξήντα πέντε ἐξήντα ὀχτῶ χρονῶ, Συλλογές ὅλα), dissymétries (δεῖχναν / ἔδειχταν, μὲ τὸ Γιαπωνέζο ἀντιπρόσωπο καὶ τῆς Περσίας), anacoluthes innombrables, incises, ellipses (τὶς δεῖχναν ἂν εἶναι ὠραῖες), ordre des mots (ἀπὸ βιβλία ξώφυλλα).

A l'extrême opposé de cette séquence et d'autres séquences analogues, on

11. Voir la critique anonyme parue dans *Ἔστια* le 29/3/39, dans *Θέλετε...*, ²1967, 96-97, et celle de G. M. Myloyannis dans *Ἐργασία* du 9/4/39, *ibid.* 105, qui citent toutes deux le texte in extenso.

rencontre au moins une période relevant de la rhétorique classique, longue phrase formée d'une série de compléments introduits par $\acute{\alpha}\pi'$, puis par $\sigma\tau\omicron\upsilon\varsigma$, puis de nouveau par $\acute{\alpha}\pi'$, et s'achevant sur la proposition principale (DN 210-211). Le schéma d'ensemble est troublé par quelques anomalies (dissymétrie $\acute{\kappa}\acute{\alpha}\pi\omicron\tau\epsilon$ / $\pi\acute{\omicron}\tau\epsilon$, proposition incise), mais ces phénomènes appartiennent aussi, au moins depuis Démosthène, à la rhétorique en question. Il existe de même certaines pages presque dépourvues des traits caractéristiques du style d'Axioti, et qui peuvent à ce titre être qualifiées de «sages» ou de «normales». La cinquième des sections en italique consacrées au personnage de Cadmo (SM 159-160) en est peut-être le meilleur exemple. Cette irruption d'un style moins coloré, plus uni, ne se fait pas sans raison. Cadmo est loin de Myconos, le contact est perdu et son effort de reconstruction, de «recollage», du monde de Myconos est compromis. De même que l'usage d'un langage parlé et d'un lexique idiomatique étaient un moyen de rendre Myconos présente, le style neutre, pâle, marque l'absence, et la menace d'échec de l'entreprise littéraire. Et de même, dans le XIIIe chapitre, ou segment (SM 186-189) le style uni suggère la disparition envisagée du monde de Myconos, que l'on essayait de recréer. Reste que l'apparition de ces séquences volontairement inexpressives (expressives par leur neutralité même) au sein d'un texte fortement coloré crée de nouveaux effets de surprise.

L'effet de surprise continué est donc bien un des traits majeurs, et sans doute le plus manifeste, du style de Melpo Axioti. Le lecteur, assailli par des mots inattendus, simplement surprenants quand la narratrice se borne à éviter le mot banal, éventuellement inconnus de lui quand le lexique se fait idiomatique, parfois jusqu'à l'opacité, trompé dans chacune de ses attentes par toute une série de procédés: anacoluthes, ellipses, dissymétries, phrases inachevées, incises, bouleversement de l'ordre des mots, bousculé d'une phraséologie à une autre à mesure que défilent des personnages profondément individualisés en dépit de leur étroite parenté (il y en a 108 dans les 206 pages des *Nuits difficiles*), peinant parfois pour pénétrer dans le système de symbolisation de chacun d'eux, afin de saisir le sens de ses métaphores, retrouvant d'épisode en épisode, tout au long des ouvrages, les changements incessants, l'imprévu permanent, qu'il découvrait déjà à l'intérieur de chaque épisode, de chaque phrase, est constamment tenu en haleine et n'a pas un instant de répit, puisque les instants de répit eux-mêmes constituent autant de surprises nouvelles et exigent un effort d'interprétation et d'adaptation.

L'univers, que révèle le style d'Axioti est vivant, animé d'un mouvement perpétuel. C'est aussi un monde de liberté, où chaque être, chaque élément, manifeste sa personnalité, son indépendance, en se signalant par son écart par

rapport à la norme attendue —laquelle finalement n'existe pas, ou n'existe que comme un nouvel écart par rapport au contexte.

L'importance exceptionnelle du lexique révèle chez Axioti un désir essentiel de nommer les êtres et les choses pour les amener à l'existence littéraire. Elle écrit, à la dernière page de *Ma maison*: «Τὸ εὐτύχημα, ὅτι διατήρησε κατὰ τὴν ἀπουσία ὅλες τὶς λέξεις τῆς γλώσσας τῆς» («La chance <est> qu'elle a conservé pendant l'absence tous les mots de sa langue») (SM 199). Il est clair que cette conservation a permis non seulement qu'elle ne se retrouve pas comme une étrangère dans son pays natal, mais a rendu possible, auparavant, la reconstruction littéraire de ce monde. Elle redira plus tard, dans *Cadmo*, l'importance vitale des mots dans sa vie d'écrivain. Ce rapport étroit entre les mots d'une part, les êtres et les choses d'autre part, est, comme bien d'autres caractères de l'oeuvre d'Axioti, la marque d'un réalisme fondamental.

Une seconde caractéristique majeure du style d'Axioti est l'importance capitale de la parole. Et tout d'abord, s'il s'agit pour l'auteur de montrer les êtres et les choses, il s'agit tout autant de donner la parole aux personnes. La vérité des personnages, leur existence, leur ancrage dans un temps et dans un lieu en dépendent. Mais il y a plus: le discours de la narratrice elle-même relève pour une large part du langage parlé. La majorité des traits stylistiques qui ont été relevés appartiennent à ce langage. C'est le cas des anacoluthes, des mots et phrases interrompus, des incises, de l'ordre des mots, des dissymétries, de la liberté de l'accord, et bien entendu aussi des phénomènes idiomatiques tenant à la morphologie, au lexique et à la phraséologie. La langue d'Axioti est pour l'essentiel une langue parlée mais, en dépit de son pittoresque populaire, une langue volontiers noble et relevée, ce qui explique entre autres sa parenté avec celle des chansons populaires.

Ce caractère parlé de la langue d'Axioti est une incontestable source de difficulté pour le lecteur. Son texte, en particulier bien entendu (mais pas uniquement) dans les séquences en discours direct qui rapportent les paroles des personnages, présente une certaine analogie avec celui de Makriyannis, dont de nombreuses phrases, ou enchaînements de phrases, résistent à la compréhension du lecteur qui s'attend à un exposé suivant les règles de l'écrit, mais deviennent intelligibles dès lors qu'on les appréhende comme un discours oral. S'il est permis de faire ici état d'un témoignage personnel, Melpo Axioti elle-même, quand je lui ai soumis l'idée de ce rapprochement, a acquiescé et a ajouté qu'on le lui avait d'ailleurs déjà dit, et qu'elle considérerait cette parenté comme très flatteuse pour elle.

Cependant l'analogie s'arrête là. Si la langue qu'elles utilisent relève de l'oralité, les oeuvres d'Axioti sont bien éloignées de la littérature orale. Elles sont au contraire on ne peut plus écrites. Et c'est précisément au plan stylistique que ce caractère est le plus évident. La variété du style en fonction des lieux, des situations et des personnages, le jeu sur les divers registres, la citation de textes anciens, la présence fugitive de la rhétorique classique, l'usage intermittent de procédés poétiques, l'art de ménager des surprises continuelles, la présence de morceaux de bravoure en sont autant de preuves certaines.

Les *Nuits difficiles* et *Ma maison*, comme à un moindre titre peut-être les autres oeuvres d'Axioti, s'adressent à un lecteur en éveil et disposé à fournir un effort continu. Il lui faut être prêt à accueillir les surprises stylistiques à mesure qu'elles se présentent, avancer dans le dédale des anacoluthes, des incises, des phrases inachevées et des propositions où l'ordre des mots est bouleversé, accepter les phraséologies inattendues et le lexique idiomatique (il est présent dans pratiquement toute la littérature néohellénique, mais rarement avec une telle densité), entrer dans le système des métaphores des personnages, et plus que tout être sensible à la volupté intense, et proprement littéraire, qui émane de cet ensemble.

Sur ce plan aussi, comme sur celui de la conception et de la composition, les oeuvres d'Axioti constituent un triomphe de la littérature.