

**TALION SOCIAL ET PLAIDOYER LITTÉRAIRE
DANS LA MÈRE DU CHIEN* DE PAVLOS MATESSIS**

EUGENIA MARINAKOU

ABSTRACT**Social revenge and literary defence in Pavlos Matesis'*****Mother of the Dog***

The public castigation of women upon the end of the Axis Occupation of Greece on account of their sexual relationships with soldiers of the occupying army has been a phenomenon that occurred in most of the European countries. This paper, based on Pavlos Matesis' novel Η μητέρα του σκύλου, examines the literary representation of this practice of chastisement through two interrelated approaches: the symbolism of this form of punishment and the discourses of the women subjected to it, thus allowing for the main issue of the study to be established, according to which literature, by focusing on female experience, questions the violence of History which is dictated by the national values and the moral ideals of that period.

Keywords: Pavlos Matesis; public punishment of women; sexual collaboration; occupation of Greece

L'action des femmes dans la Résistance contre les occupants au cours de la seconde guerre mondiale, leur combat aux côtés des hommes pour la libération de la patrie et l'indépendance nationale marque la dynamique différente qu'acquiert leur sexe, grâce à leur implication dans l'espace public et à leur participation aux affaires communes (Vervénioti, 1994 ; Varon-Vassar 2009). Trouvant la consécration dans le discours historique officiel, ces femmes sont parallèlement glorifiées par la littérature, la poésie et la prose qui exalte leur ardeur combattive et leur patriotisme (Axioti 1945 ; Axioti 1946 ; Boumi-Pappa 1946 : 16, 19 ; Votsi 1946 ; Terzakis 1947 ; Kazantzaki 1952). À l'opposé, les femmes qui ont collaboré avec l'ennemi, particulièrement celles qui ont eu des relations sexuelles avec les conquérants au cours de l'Occupation italo-allemande, sont frappées d'opprobre (EAM KE 29/08/1943 : 14–30), car elles ont terni le modèle de l'héroïne « qui ne baisse pas la tête mais résiste avec honneur et dignité aux conquérants au prix de sa

* Le titre de la traduction française de ce roman, effectuée par Jacques Bouchard (Gallimard 1993), est *L'Enfant de chienne*. Les passages cités sont empruntés à cette traduction, sauf mention contraire.

vie même » (Vénézis 1943 : 339–344 ; Granissioti 1945 : 401). Mais plus tard aussi, au moment de l'après-guerre, la prose se meut dans le même climat idéologique et qualifie, nonobstant quelques oppositions (Théotokas 1964 : 389–397), l'acte de la collaboration sexuelle d'infâme et son châtement de nécessaire et exemplaire (Avérof 1984 ; Mihailidis 1999). De son côté, la recherche historique va l'ignorer en tant qu'objet d'étude jusqu'à la fin des années quatre-vingts, période idéologiquement et politiquement encore lourde des événements du passé.

La collaboration sexuelle (Vervénioti 1994 : 148–152 ; Virgili 2000 ; Brossat 1992 ; Capdevila, Virgili 1999 ; Leclerc, Weindling 1995 : 255–267) constitue un des aspects du *dosilogismos* (« parole donnée à l'ennemi », donc collaboration, trahison), phénomène aux facettes variées – économique, politique, militaire – observé dans la plus grande partie de l'Europe. Dès l'Occupation, mais particulièrement à la Libération, en Grèce, en France, en Belgique, en Hollande, au Danemark, l'attitude de la société face aux femmes qui « sont allées avec l'ennemi » a été majoritairement celle du rejet, et elle s'est exprimée par une forme précise de punition, le châtement public. Ce dernier constitue une pratique punitive collective remontant à la nuit des temps, que l'on rencontre dans le monde gréco-romain, médiéval et post-médiéval, et qui recouvre une large palette de délits de droit commun, d'outrage aux mœurs, de crimes politiques, de conflits religieux, de rivalités et d'hérésies. Elle est institutionnalisée en tant que rite très ancien en 1306, dans les *Novelles 26* d'Andronic Paléologue (Arménopoulos 1971 ; Koukoulès 1949 ; Simopoulos 2010), et tient de la justice arbitraire : « En tant que système exceptionnel de protection légale des valeurs de la société, il est le produit d'un écart, d'un processus qui se différencie du système de justice courant, afin de stigmatiser sur les individus fautes, erreurs, violations de la loi » (Laiou 1993). Inaltéré dans ses moyens et sa forme, mais différent quant à la place qu'il occupe dans chaque système de répression, dans la mesure où il est parfois appliqué avant le châtement final et parfois seul, il sera compris dans les événements de la Libération et ses techniques seront remises à l'honneur afin de « clore » la question « ouverte » des « coupables ».

Ce châtement, qui comprend deux actions – d'abord la tonte obligée puis l'exhibition en cortège – et vise à l'humiliation publique, est rapporté par les rares documents de l'époque¹, surtout étayé de l'argument de la nature « évidente » de la transgression des valeurs nationales et morales. Cet argument place d'emblée le châtement dans le champ des représentations, particulièrement quand on constate que, le plus souvent, les relations avec les ennemis n'ont pas influé sur les développements historiques, et que « leur importance symbolique est inversement proportionnelle à leur influence sur les événements » (Virgili 2000 : 20). Cette importante remarque de Fabrice Virgili exclut quasiment les retombées de la collaboration sexuelle au niveau politique. Déchargeant l'événement des signifiants idéologiques de la « trahison nationale », elle souligne surtout les grincements survenus à l'intérieur de la société, la différenciation des actions des individus des discours de l'époque qui les dictent. La compréhension de ce phénomène n'a d'ailleurs pas lieu dans le vide total. Le chemin de l'étude a été ouvert aux historiens (Asdrachas 2007 : 72–76) par la photographie, le cinéma et la littérature lorsque, usant

¹ Journaux *Flambouro*, 20/04/1943, n° 1, Athènes ; *Hiérolochitis*, 30/04/1943, n° 3, Athènes ; *Élefhéri Hellada*, 30/06/1943, n° 22, Athènes ; *Gynaikia Drassi*, 05/07/1943, n° 19, Athènes.

de leurs moyens d'énonciation propres pour illustrer le châtement, ils forment d'autres critères de son interprétation. Et il n'existe pas peut-être de description plus vigoureuse et efficace du châtement que celle qui souligne son caractère « inconcevable ». C'est d'abord la parole poétique qui va le saisir sur le vif. Dans son recueil de poèmes *Au rendez-vous allemand, 1944*, où il glorifie les morts de la Résistance et exprime sa haine envers ceux qui ont collaboré avec l'ennemi, Paul Eluard, poète engagé de la Gauche, insère la pièce intitulée *Comprenne qui voudra* qui tranche par son thème, celui de la femme tondue traînée dans les rues en cortège.

Le commentaire acide placé en exergue du poème

En ce temps-là, pour ne pas châtier les coupables, on maltraitait des filles. On allait même jusqu'à les tondre,

sera suivi du regard chargé d'émotion du poète face à

la victime raisonnable/à la robe déchirée/au regard d'enfant perdue/découronnée défigurée/
celle qui ressemble aux morts.

En Grèce, environ cinquante années plus tard, en 1990, Pavlos Matessis parlera, dans son roman *La Mère du chien*, de cette forme de collaboration et, à l'inverse de l'approche du passé, réductrice, unilatérale et dénonciatrice, il va proposer une autre attitude à son égard. En effet, dans la plus grande partie du roman, le monologue dramatique de Raraou, ancienne actrice de seconds rôles s'adressant à un psychiatre, tourne autour des relations sexuelles de sa mère avec deux Italiens pendant l'Occupation, son châtement public par la foule au début de la Libération et leur vie ultérieure. Les techniques narratives modernistes dont use l'auteur restituent la complexité des causes et des effets de la collaboration sexuelle. L'auteur présente au départ cette dernière comme un choix imposé par la nécessité de survie. Par la suite, cependant, il laisse entendre qu'elle est l'occasion de l'éveil sexuel et social de l'héroïne. Parallèlement, il la montre associée à toute l'étendue de ses conséquences, qui sont le châtement public et le mutisme volontaire dans lequel l'héroïne s'enferme juste après, adoptant cette forme de protestation dans une exclusion sociale qui va s'élargissant (Marinakou 2011).

L'extrême cohérence de ces trois thématiques dans leur restitution fictionnelle, le caractère sans fard de leur narration et le revirement de point de vue que présente l'intrigue font de ce roman une œuvre particulièrement significative. En effet, sa thématique montre la relation indissociable de la prose de P. Matessis avec sa production théâtrale en dépit des différences liées au genre (Puchner : 23–24). Ses motifs principaux, à savoir l'amour maternel, la sexualité, l'infirmité physique et psychique, la mendicité, le meurtre, l'humiliation, sont présents à la fois dans ses précédents récits (*Aphrodite*, 1986 ; *Matière de forêt*, 1992)² et ses œuvres dramatiques, par exemple la longue pièce *La Cérémonie*³ (1966) couronnée par le Prix National du Théâtre et *La Dégradation*⁴ (1969). Dans *La Mère du chien* cependant, le rôle de ces motifs n'est pas de mettre en

² Nous traduisons.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*.

relief des pathologies individuelles ou des troubles familiaux, mais de montrer un monde anthropocentrique d'une part, et de l'autre la rencontre tragique d'un microcosme avec l'Histoire et la seconde guerre mondiale. Il contribue aussi par conséquent à donner une image plus complète de l'Occupation et de la Libération en mettant en lumière un événement que l'histoire officielle avait passé sous silence ; de surcroît, rehaussant la véracité du fait, il l'expose sous un aspect jusqu'alors ignoré. Il nous fait ainsi pénétrer dans un questionnement complexe sur les discours dominants de l'époque face à cette forme de collaboration qui met à l'épreuve les idéaux nationaux et sociaux soumis à l'épreuve d'une conjoncture historique cruciale, mais aussi sur les discours des sujets qui les remettent en question lorsqu'ils tentent d'affronter d'insurmontables difficultés.

Dans cet article, nous allons étudier le châtement public que subit l'héroïne pour avoir collaboré sexuellement avec les ennemis. Les modes d'application de la punition tels qu'ils sont présentés dans le roman sont d'excellents outils pour étudier les raisons qui lui confèrent un sens. De surcroît ces modes, dans leur fonction performative, ont essentiellement un double office : ils décrivent l'acte de la collaboration en même temps qu'ils le punissent, et ils sont « formulés » par les vecteurs du châtement au moyen d'un code constitué de symboles visuels et sonores idéologiquement chargés. Pour les récepteurs, la langue dans laquelle ils se réfugient est principalement exprimée au moyen de messages lexicaux dont le ton est cependant celui du délire. Les deux discours ont comme point de référence le corps – récepteur et émetteur de messages – corps-intermédiaire, point de rencontre de la violence du pouvoir et de la réaction à son égard. Leur intrication fait apparaître les significations du châtement public qui concernent les positions et oppositions de tous les participants.

La restitution de cet événement peut être considérée comme une prise de position politique face au discours historique officiel, car elle se meut sur une trajectoire parallèle à un événement historique dont des traces seules sont conservées, et elle se différencie sensiblement de ce discours dans la mesure où l'auteur présente le châtement dans toute son ampleur : en tant que mécanisme enclenché pour rétablir les valeurs nationales et morales mises à mal, il présuppose la déconstruction totale de l'individu en tant que sujet social. En d'autres termes, il aborde le châtement public de façon à rendre la dimension anthropologique de l'expérience historique, en se concentrant sur ce que vivent les sujets qui y prennent part.

Par conséquent, nous allons suivre le châtement public dans les deux phases de son déroulement. Lors de la première, la narration s'attache aux organisateurs. Dans la seconde, elle expose les femmes punies, particulièrement l'héroïne et sa fille lorsqu'elles interviennent dans le processus, c'est-à-dire lorsqu'elles abandonnent un instant le rôle de sujet passif et réagissent. Le passage de la première à la seconde phase est représenté au moyen d'un revirement narratif et d'un changement de point de vue. Ce dernier permet alors à la relation du châtement d'atteindre son terme, après avoir cependant conduit l'intrigue à travers des scènes chargées d'ironie dramatique, lorsque les deux personnages principaux, dans leur effort d'annihiler l'humiliation qu'ils subissent, ne font que l'accroître et s'effondrent sur la scène du drame : la mère et la fille sur la scène de l'événement, puis la fille des années plus tard, sur la scène de la narration. De son côté, l'auteur va ébranler la véracité intratextuelle et péritextuelle des deux personnages lorsque, usant d'une narration intercalée confiée à d'autres personnages (Tsatsoulis 1997 : 183–202),

il complète mais aussi corrige la narration de Raraou, et que, dans le titre du roman, il rétablit la vérité historique sur l'anéantissement des sujets sociaux que parachève ce type de châtement.

C'est la narratrice principale du roman, Raraou, qui nous introduit dans les péripéties du châtement public. Après la brève information « Ils les avaient toutes tondues », elle entame sa relation, commentant la participation de la population entière à l'événement « La plupart portaient des cornes de bouc, des tripes pleines mais ouvertes, le tout une gracieuseté des abattoirs publics... où est-ce qu'ils avaient bien pu les trouver ! », sur un ton d'amère ironie « elles étaient éclaboussées d'immondices vertes, étaient aussi éclaboussés d'honnêtes gens tout autour ». Cependant les scènes dévastatrices qu'elle transmet ensuite ne permettent pas davantage de projections de son expérience de sujet. L'élément dramatique qui régit la narration impose par définition que son plan suive ses traits génériques, qui ne sont autres que la présentation de l'action et la description des caractères – de leurs paroles et de leurs actes : cette méthode montre que le roman est défini par l'histoire autant qu'il la définit, puisqu'il présente en détail l'événement du châtement public et met l'accent sur ses multiples sens. D'autant plus qu'il est composé d'un rituel dont la représentation, par le seul fait qu'elle monopolise la narration en occupant totalement le champ visuel de son vecteur et en ne laissant nulle place à son psychisme, peut augmenter le sentiment de réalité (Athanasopoulos 2003 : 335–352). Mais justement, puisque la méthode dramatique représente le châtement public en demeurant attachée à l'action extérieure de ses vecteurs et aux moyens qu'ils utilisent à sa réalisation, nous pourrions à juste titre nous demander ce que représente le châtement lui-même. Car, en observant ses fonctions de représentation, nous constatons que c'est par elles que la *mimésis* tente d'atteindre son objectif, qui est de diminuer la différence entre le propre et le figuré, d'atténuer les limites qui distinguent signifiant et signifié, de remplacer de la façon la plus convaincante possible ce à quoi elle se réfère et qui est absent depuis le début, afin d'assurer la perception des messages.

La description minutieuse de l'action est divisée en deux parties inégales: d'une part la foule qui compose le cortège punitif et qui présente largeur et densité, tandis que la tension qu'elle manifeste vient de ce qu'elle est absorbée par son objet ; au contraire, les personnages qui subissent le châtement occupent une place élevée, car ils sont debout sur le camion, offerts au regard dévorant de la foule qui inonde l'espace. Plus précisément, Raraou va voir sa mère

dans l'avenue centrale, là où se faisait la promenade de la bonne société, dans un camion découvert. ... le camion avançait très lentement, en marquant le pas, pour que tout le monde puisse jouir de l'humiliation publique. ... Le camion avançait très lentement, le conducteur avait reçu des ordres, mais il y avait aussi beaucoup de monde, devant le véhicule, derrière, sur les côtés, et comme ça le conducteur avançait lentement avec précaution, de peur de heurter un citoyen. Et tout en riant de bon cœur. Tout le monde était très jovial, les fenêtres pleines de monde, les messieurs sont sortis des cafés et s'amusaient à regarder le camion. ... il y en avait beaucoup qui tenaient des boîtes en fer-blanc vides et qui tapaient dessus avec une pierre. Les cloches aussi sonnaient.

L'activité fiévreuse de ceux qui prennent part au châtement public est décrite comme paroxysme, à savoir mouvement imprévisible de l'affectif, d'une façon qui n'est pas

dépourvue de cohérence car elle est soutenue par des moyens visuels et sonores dont les symbolismes relient dans les deux sens les émetteurs et les récepteurs. Les premiers moyens, « des tripes pleines mais ouvertes... boyaux... œufs pourris... cendre... guenille mouillée trempée dans de la cendre » ne sont pas des éléments « anthropisés », mais primaires. C'est en tant que matériaux organiques provenant d'animaux, que rebuts à l'aspect et à l'odeur repoussants, qu'ils sont choisis par la foule pour souiller et déformer le visage et le corps des femmes :

La plupart portaient des cornes de bouc, des tripes pleines mais ouvertes, le tout une gracuseté des abattoirs publics, d'autres tenaient aussi des cloches ou des grelots à boucs, où est-ce qu'ils avaient bien pu les trouver ! Certains tenaient des drapeaux et les agitaient avec une ferveur patriotique. Ils tenaient les cornes à bout de bras et dansaient sur place, d'autres les pendaient comme un ex-voto sur les côtés du camion, et d'autres frappaient le camion avec des tripes ouvertes. C'est-à-dire que c'est les tondues qu'ils voulaient frapper, mais ils n'y arrivaient pas, seulement elles étaient éclaboussées d'immondices vertes, étaient aussi éclaboussées d'honnêtes gens tout autour, mais eux ne s'en offusquaient pas au milieu de l'allégresse générale de la Libération, ils ne faisaient que danser.

Leur usage est narrativement retransmis par le biais de suggestions visuelles et olfactives qui font naître la répulsion et présupposent des comportements spontanés et arbitraires, ainsi qu'un code corporel abondamment et librement exprimé :

Ma mère à présent était tout au bord, on aurait dit qu'elle voulait descendre, barbouillée de tripes, quelqu'un a grimpé et lui a passé autour du cou deux cornes attachées d'entrailles, et un grelot, alors tous applaudissaient autour.

Outre la matière première qu'ils se sont déjà procurée avant le début du châtiment, les participants utilisent des objets produisant des sons assourdissants :

cloches... grelots... applaudissements... boîtes de fer-blanc vides... qui tapaient dessus avec une pierre... Les cloches aussi sonnaient.

L'étude anthropologique des immondices et des objets sonores, dans la longue histoire de leur usage (Douglas 2006 ; Gauvard, Gokalp 1974 : 693-704 ; Bonnain-Moerdyk, Moerdyk 1977 : 381-397 ; Thompson 1972 : 285-312), les examine en relation avec la place qu'ils occupent dans le système d'organisation du monde, à savoir comment chaque société les conçoit. En tant qu'élément de mort, de putréfaction, de saleté et de violence dans leur version première, ils sont répugnants et ne sont pas intégrés dans ce système, à savoir qu'ils ne coïncident à aucune catégorie, mais se trouvent hors des limites qui assurent sa cohésion. C'est le corps naturel qui est le lieu dans lequel sont symbolisés les principes classificateurs des éléments de souillure, et il est sévèrement déterminé dans ses usages par le corps social, soumis à ses évaluations et convié à les observer de façon exemplaire. Dans le cas contraire, lorsque par exemple il transgresse les limites imposées par des comportements divergents et des actes marginaux, il est considéré comme sale, impur et de ce fait menaçant pour le bon ordre social. Ici, la limite que l'héroïne et les autres femmes ont remise en question est la façon dont elles ont choisi d'utiliser leur corps au cours de l'Occupation, provoquant cette réaction de la société à la Libération,

qui va abuser du corps afin d'en faire pour tous – bourreaux et victimes – une métaphore didactique.

Quels sont donc les sens que comporte une telle procédure, dirigée sur le corps avec une violence et une crudité déclarées afin de le stigmatiser et de le couper de l'ensemble, comme quelque chose d'étranger et d'étrange ? Que signifient la souillure et la déformation du visage et du corps des femmes, les coups portés sur elles au moyen des produits « déplacés » de la matière (Douglas 2006 : 13) ? À quoi renvoie l'image carnavalesque que dessine le châtement public contre la volonté de l'individu ?

La narration de Raraou porte sur les scènes de souillure et de raillerie enrichies de sauvagerie sonore, car c'est justement l'action extérieure qui la conduit, tandis que le caractère spectaculaire de cette dernière est dû aux façons dont la foule s'électrise. Les visions des femmes tondues et recouvertes de viscères et de cendres jointes à des sons incompatibles avec tout ordre rationnel du monde, dans un unisson scellé par la violence sonore, établissent une communication non-verbale dont la passion est l'élément et la force motrice (Politi 2006 : 11–45). La passion collective, en tant que situation psychique pulsionnelle et comportement dont les déterminations historiques et sociales sont aisément discernables, provient de sentiments de masse et non individualisés. Ces derniers sont dramatisés par des gestes dirigés contre les sujets passifs, à l'aide de moyens visuels et sonores qui prolongent l'acte arbitraire de ceux qui en font usage, lorsqu'ils interviennent sur le corps avec une satisfaction sadique. Les rythmes rapides du déroulement du châtement, le ton haut perché des voix, l'excitation des sens créent tout au long du cortège un climat d'asphyxie dans lequel les corps des victimes sont déstabilisés et cèdent, paralysés, à la barbarie de la foule, dont l'action de dévouement va croissant. La punition imposée suivant ce rituel, mise en scène comme une expérience de libération de ceux qui l'effectuent, retire aux corps châtiés toute caractéristique culturellement déterminée, ce qui, outre qu'il génère un sentiment d'horreur, accentue celui de la force triomphante. Les moyens d'expression et de punition de l'humiliation publique exigent une approche métalinguistique, à savoir explicative, afin de révéler leur code d'interprétation. En effet, ils n'appartiennent pas à la sphère de la fonction de communication de la langue selon laquelle la « faute » est déterminée et contrôlée par le discours maîtrisé qui attend le contre-discours. Au contraire, ces moyens stimulent la fonction émotionnelle de la langue sur laquelle se fonde exclusivement le châtement public, afin d'extérioriser son attitude envers « ce » dont elle « parle » et sur lequel elle « agit ». Dans la logique qui régit le mécanisme de cette fonction, ce qu'elle châtie est lié au comment elle le châtie. Et puisque ce qu'elle châtie est le corps, en le traînant sur la place publique, en le dégradant et le torturant, ce châtement ne peut qu'avoir lieu grâce à des moyens naturels. Par conséquent, la correspondance à laquelle on parvient entre les moyens de représentation et son objet, et qui démontrent l'aspect auto-référentiel de la *mimésis*, nous renvoient de surcroît aux discours qui lui confèrent un sens. Le châtement public donne une forme à ces discours grâce à la matière et leur fournit une représentation par des moyens archaïques de sens propre, non métaphorique. C'est au nom de ces discours qu'il agit, c'est à eux qu'il « rend compte », à ces discours qui, lors du contexte historique de l'Occupation, contrôlent le corps. Par conséquent, les symboles du châtement véhiculent des valeurs, quand ils sont utilisés à la structure idéologique du châtement comme vecteurs de souillure en

même temps que de purification. L'effet recherché est l'expression, jointe à l'exorcisme, de la peur du dérèglement des relations sociales provoqué par cet usage donné du corps féminin (Pomata 1997 : 217). D'autant plus que dans ce cadre de l'Occupation italo-allemande, le genre sexuel constitue dans l'imaginaire national un des critères de la nation, le corps de la femme étant assimilé au corps de la patrie, comme si le corps intact des attouchements de l'ennemi de l'une garantissait la souveraineté de l'autre. C'est pourquoi le corps doit correspondre et répondre aux représentations nécessaires à la cohésion sociale.

Ainsi, dans les corps salis et couverts d'opprobre, nous pouvons saisir les symbolismes implicites et explicites. Les premiers font du corps de la femme, par une conception exclusive, un vecteur d'expression des idées et des valeurs que la société se fait de lui. Les seconds replacent le corps de la femme dans le champ social, lui ôtent par le châtement quelque doute qu'il pourrait nourrir sur les limites sociales, et rétablissement le contrôle sur lui. La femme qui, donc, « va avec l'ennemi », qui ne garde pas son corps mais « le laisse enfreindre » (Psara 1997 : 41), se défait de la domination masculine et de tout contrôle, tout en profanant la patrie. En stigmatisant le corps des femmes, en tondant leur chevelure, instrument de leur charme corrompue, en les souillant, le châtement public symbolise leur écart moral dont il trace sur elles une image humiliante. En souillant au sens propre le métaphoriquement souillé, la foule, sous l'emprise d'une ivresse qu'intensifient les rythmes effrénés du cortège, crée un corps-caricature.

C'est alors qu'un honorable citoyen, qui tenait même un drapeau, est monté à califourchon sur le camion et s'est mis à écraser des œufs pourris sur la tête de chacune des femmes qu'on humiliait publiquement, et les gens tout autour l'applaudissaient... L'honorable citoyen faisait la révérence, comme un conférencier à son public, ou comme un maire, chaque fois qu'il écrasait un œuf pourri sur la tête d'une tondu.

L'héroïne, à présent coupée des autres, n'a plus de place dans la représentation du groupe, si ce n'est en tant que quelque chose d'extérieur, montré du doigt, mis à l'écart. Son corps, surpris et déformé par le châtement, confirme la suppression de tout lien avec les membres de la société car, en tant que « structure symbolique et non réalité en soi » (Le Breton 1990 : 13), il cesse d'être défini par la combinaison solidaire des paramètres personnels et collectifs. En tant que corps monovalent, dans lequel coïncident le sens propre de la saleté et sa métaphore morale, il devient une image étrangère et dépayssante, un objet de carnavalisation et non son promoteur.

Par conséquent, si les valeurs de l'honneur national et familial sont énoncées par des symboles tels que le corps de la femme, le châtement public en tant que pratique punitive fondée sur des symboles est lui-même un symbole. Cette domination du symbolique manifeste de façon catégorique combien évidentes sont pour tous les valeurs bafouées à présent rétablies. Ainsi, l'écart créé entre la présence physique et l'image de la « putain traître à la patrie » que dessine le châtement public confirme le détachement de l'héroïne des prédicats de base de son identité – le sexe, le corps, la sexualité – ainsi d'ailleurs que sa relégation au niveau le plus bas de la vie animale, avant même qu'elle parvienne à établir son droit à l'auto-détermination qui lui assurerait la possibilité de s'élever en tant qu'individu face à cette dégradation. Pour reprendre les mots de Paul Eluard, elle n'est désormais plus que

la plus aimable bête/souillée et qui n'a pas compris/qu'elle est souillée/une bête prise au piège/des amateurs de beauté.

Si pourtant le châtement, en tant que représentation par l'image de la faute et de sa punition, concentre les discours que ses auteurs s'approprient afin de l'infliger, la narration littéraire, ainsi que nous allons le voir à présent, en tant que représentation verbale d'une représentation visuelle et sonore, développe les discours des sujets qui le subissent afin d'en montrer plus étroitement tous les aspects. Seulement, pour que se développent ces discours, il faudra mobiliser deux des agents fondamentaux du monde romanesque, les narrateurs et l'auteur. C'est eux qui vont faire apparaître sur le devant de la scène tous les héros : à la fois ceux qui, personnages anonymes de l'Histoire, ont disparu, et ceux qui abandonnent leur rôle de narrateur. L'implication des uns et des autres va conserver intact l'élément dramatique puisque le mode scénique de présentation de l'action fait des événements des causes et des situations psychiques des produits de ces causes. C'est dans ce cadre que nous allons étudier la réaction de Raraou, qui continue sa relation par ces mots « Alors moi j'ai pris la carafe d'eau du garçon, j'ai couru, j'ai rattrapé le camion, j'ai grimpé dessus et j'ai arrosé ma mère, toute la journée sous un soleil de plomb et tondue, qu'elle n'attrape pas de mal, que je disais », qu'elle interrompt néanmoins brusquement en prétextant « Et alors le soleil est devenu trop fort, même si c'était déjà l'après-midi, il est devenu trop fort le soleil et je ne me rappelle plus rien de l'humiliation publique ». Ce revirement narratif que provoque son attitude constitue, selon nous, le tremplin d'où prennent leur essor les discours des héros, dont l'auteur va retranscrire le caractère « de lisibilité ardue » en une langue métaphorique mais directe dans la périphrase du titre *La Mère du chien*.

En tant que témoin *de visu* du châtement public, mais aussi en tant que personnage qui y est impliqué, Raraou constitue une voix structurellement supérieure (Lanser 1992) et l'oubli qu'elle invoque justifie son éviction de la scène de la narration ainsi que la perte de sa qualité de sujet narratif. Cette absence structurelle peut être interprétée comme le résultat du conflit entre rôles de héros et de narrateur, conflit révélé par un autre personnage narratif s'adressant comme Raraou au même narrataire. Le discours de ce dernier est transmis par un narrateur impersonnel extradiégétique. Il s'agit d'une prostituée qui a également subi le châtement public, et qui va intervenir énergiquement pour démentir Raraou (« Elle s'en souvient mais n'en dit rien ») et terminer la présentation de l'événement en décrivant en détail aussi bien l'action de ceux qui le « produisent » que la réaction de ceux qui l'« enrichissent ». Le faisceau de son récit va jeter une abondante lumière sur les pôles du châtement, de cette organisation massive au caractère de liesse populaire et, plus précisément, sur la façon dont le spectacle est successivement alimenté, à travers trois péripéties auxquelles participent la mère et la fille, cette dernière se révélant alors non seulement témoin *de visu*, mais aussi personnage principal. Au cours de ces péripéties s'effectuent deux déconstructions successives qui ont trait à leur tour à deux signifiants du social, au discours et à la qualité d'être humain. Ces déconstructions, pourtant, n'ont pas lieu uniquement à cause de la violente répression des sujets qui subissent l'opprobre public, mais principalement à cause de leur propre révolte, ce qui souligne l'ironie tragique de leur situation.

C'est ainsi que nous pouvons saisir la signification prise par l'interruption de la narration : alors qu'au départ elle peut être envisagée comme un problème, elle constitue au fond la clé de l'interprétation du retrait du personnage de la scène narrative. Raraou narre le châtement public, mais elle ne va pas jusqu'à la fin. Elle s'arrête quand sa structure persécutrice se tourne aussi contre elle, et que sa mère elle-même en est le vecteur, lorsqu'elle prononce à son égard les mots « Qu'est-ce qu'il fait ici ce chien, je ne suis pas sa mère »⁵. L'intrication des rôles de héros et de narrateur s'avère un détriment de la narration lorsque, à l'intérieur des faits relatés, le personnage-narrateur qui détient le privilège de témoin oculaire s'en trouve démuné à cause d'une expérience traumatique. Par conséquent, si en tant qu'héroïne elle s'effondre, humiliée par la foule et rejetée par sa mère, en tant que narratrice de l'expérience vécue, elle se trouve dans l'impossibilité de le narrer jusqu'à la fin.

La voix, en tant que terme de la narration, sert les formes précises de la pratique narrative. En tant que terme politique, elle place les événements littéraires au cœur de l'Histoire humaine et intègre les conditions qui président à sa production (Lanser 1992 : 5). Donc, les conditions qui déterminent cette voix imposent son interruption, ce qui confirme de nouveau la domination de l'élément dramatique au niveau de la narration, dilate dans le temps les retombées du châtement et donne une interprétation complète du fait.

La rétrogradation de Raraou de sujet narratif en objet de la narration fait que l'expérience traumatique des deux personnages, le premier perdant sa détermination sexuelle et le second sa détermination ontologique (d'être humain devenu chien), est mise en pleine lumière et reçoit une double confirmation. Historiquement par le témoignage du discours, et narrativement par son interruption. La distorsion de la réalité à laquelle le mécanisme du châtement public a poussé les sujets par la double pathologie qu'elle leur a infligée apporte des preuves au double trauma historique (La Capra 2001 : 181-220 ; Liakos 2007 : 223-227) de l'anéantissement social de l'un et de la déchéance ontologique de l'autre.

Mais le trauma est confirmé d'une autre façon encore, qui concerne aussi une autre des composantes du texte, le titre. Car ce que narre le titre *La Mère du chien* n'est pas exactement le discours de l'héroïne (« Qu'est-ce qu'il fait ici ce chien, je ne suis pas sa mère ») sur la base duquel cette dernière s'auto-détermine. Cette constatation suscite des interrogations sur le rôle joué par le titre dans le processus de perception et d'interprétation du texte, tout comme sur le rôle de l'auteur tant au plan intradiégétique du roman qu'à celui de sa construction. De mêmes questions se posent par surcroît sur la place du personnage romanesque démentie par le titre. En effet, le titre « relate » une expérience vécue, il « relate aussi sa représentation par l'héroïne. À sa fonction métonymique s'ajoute aussi une autre représentation. Celle qui découle du rôle de l'auteur, réel et implicite, particulièrement lorsque ce dernier se transforme en narrateur à la fonction interprétative » (Lintvelt 1991 : 97-124).

Si l'auteur emprunte le statut linguistique de l'héroïne pour le titre de son roman, cela signifie son intention « politique » de se tenir en-dessous de son personnage romanesque, cela signifie aussi l'intention morale qui dicte le respect envers le héros en tant que condition de la libre expression de ce dernier (Bachtine 2000). Si, cependant, l'auteur retourne

⁵ Nous traduisons.

le discours du héros et de « je ne suis pas sa mère » fait « La Mère du chien », il crée alors avec le texte une relation métalinguistique extrêmement révélatrice. Par la différence qu'il introduit dans le titre qui à la fois contient et annihile le sens des paroles de l'héroïne, il prédispose le lecteur. Car, avant même que celui-ci ne forme sa propre perception, il se trouve face à un auteur qui se révèle être le premier récepteur productif de sens des narrations présentées. Particulièrement, lorsqu'il exerce un contrôle sur ce qui a été déjà dit et rétablit le sens « authentique » du texte, qui est que l'héroïne « a bien été » *La Mère du chien*, interprétant ainsi les retombées du châtement public comme abominables. Car grâce à ce rôle de récepteur intradiégétique de la narration, laquelle d'ailleurs comprend une foule de personnages, l'auteur confère le titre par lequel il reconstruit l'auto-représentation de l'héroïne. L'écart sémantique complet entre le titre et le discours de la mère fait d'elle un objet, un personnage d'emblée tragique qui s'interprète elle-même faussement ainsi que sa fille lorsqu'elle « fait le chien ». La même intention préside aux deux parties du titre, car elle exploite l'ambiguïté de la langue afin de montrer la disparition des personnages auxquels il se réfère. Enfin héros, narrateurs et auteur « collaborent » à la relation du châtement public et dépassent les obstacles rencontrés au cours du parcours narratif.

Ainsi, en faisant revivre le passé et en l'interprétant, ce roman polyphonique transmet une part de l'histoire des femmes, celle de la collaboration sexuelle et de son châtement, qui est totalement opposée à leur participation à la Résistance. Dans la relation de toute façon délicate qu'entretient leur sexe avec le champ social, relation chargée des circonstances historiques de « la nation en danger », la collaboration sexuelle constitue un phénomène réprouvé du point de vue des représentations dominantes de la sexualité féminine, étranger à la ferveur nationale et aux orientations idéologiques de l'époque. C'est pour cela que dès le début la collaboration sexuelle est évincée par le discours historique officiel, tandis que sa punition n'est perçue que par rapport aux causes qui la rendent légitime. Au contraire, longtemps après, ce sujet occupera la littérature et son discours va l'intégrer à ses quêtes. Se mouvant dans le climat de l'horizon littéraire qui va de l'après-guerre jusqu'à nos jours, déjà formé par des prosateurs qui « participent à la représentation publique de l'Histoire » (Apostolidou 1995 : 117), Pavlos Matessis va replacer dans le champ de l'histoire cet épisode oublié et va en redéfinir la perception. Il va principalement se concentrer sur ses retombées, dont il donne une vision détaillée. La façon dont les représentations s'emboîtent l'une dans l'autre, ainsi que leur opposition à l'intérieur du roman, interprète exhaustivement le fait lorsque, en dramatisant la dynamique de ceux qui, afin de défendre les discours dominants, détruisent les autres qui les ont rejetés, mais en dramatisant aussi l'anéantissement de ces derniers quand ils tentent de résister, il met en lumière l'incurable trauma, car ils sont dans l'incapacité de « se rappeler » l'expérience qui l'a créé. Résolvant avec habileté les problèmes narratifs posés par la représentation bloquée par la mémoire traumatique, l'auteur combine la relation subjective de l'expérience vécue avec le point de vue distancié. Élargissant les limites de la représentation des femmes qui « sont allées avec l'ennemi », Pavlos Matessis crée une image complexe des aspects sexués de la violence, tels que les construisent les moyens morbides du châtement public et l'asphyxiant enchaînement causal de ses techniques. Il fait donc du châtement public, sujet presque inexistant dans l'histoire officielle, un objet narratif qu'il va présenter de façon différente. Néanmoins, même s'il le met en scène

en insistant sur son élément carnavalesque si bien que les transports « des sens » de ses auteurs bouleversent l'imagination, il ne détourne pas l'attention du lecteur de l'historicité de ses moyens, de la réalité sociale de l'époque sur laquelle l'histoire a le premier mot, en tant que facteur de régulation de l'action humaine.

Fidèle au principe de son projet, qui est de présenter les discours sur l'histoire des individus obscurs qu'elle a ignorés, Pavlos Matessis leur offre la tribune de *La Mère du chien*, lieu d'expression par personnages interposés des expériences qu'ils ont vécues. Cette proximité présuppose aussi de sa part un bond dans l'imaginaire, lorsqu'il s'intègre en tant que personnage narratif à la fiction qu'il a lui-même créée, lorsqu'en d'autres termes il s'y enchâsse. Dans le champ de cette fiction, il présente deux personnalités, Raraou et sa mère, qui répondent à la catégorie historique des femmes châtiées à la Libération, mais qui s'autonomisent en tant que formes romanesques lorsqu'elles sont impliquées d'une manière particulière dans une pratique punitive qui graduellement parvient au paroxysme d'un déchaînement. Dans cette tourmente, Pavlos Matessis repère ses héroïnes et, avant de les en sortir, afin d'en faire des symboles de protestation dans le refuge lustral mais idéologiquement chargé de la littérature, il rétablit l'historicité de leur expérience. Par conséquent, son roman peut constituer un point de référence pour la recherche sur la violence historique sous l'aspect du sexe et de la relation indissociable qu'entretiennent Histoire et Littérature. Son point de vue, en tant qu'observateur du passé et en tant qu'écrivain, croise lors d'un décalage chronologique celui de Paul Eluard, dans le poème intitulé *Comprenne qui voudra*. Ce vers, adresse à celui qui pour comprendre doit le vouloir, est la paraphrase de la locution française « Comprenez qui pourra », laquelle exprime l'inconcevable. En tant que figure de substitution, ce vers à l'ironie subtile mais claire ne permet pas à son récepteur d'avancer à sa guise un quelconque alibi afin de justifier son attitude, et le rend responsable de son refus de comprendre. Cet apophtegme, dans son énonciation accusatrice, accentue le relief d'un titre qui pourrait très bien d'ailleurs être la « pointe » éternellement ouverte du poème. Et nous pourrions affirmer qu'à ce titre béant Pavlos Matessis répond par *La Mère du chien*. Cette mère qui converse avec la femme décrite par Paul Eluard :

Et ma mère la femme/voudrait bien dorloter/cette image idéale/de son malheur sur terre.

Et c'est, à son sens, sur le résultat aliénant de ces actions contraires au sens moral de l'homme, bien qu'elles se présentent comme ses officiants, qu'il convie à son tour le lecteur à répondre. Une petite torsade de réponses, c'est bien d'ailleurs ce que tresse la littérature, lorsqu'elle répond aux demandes de la vie sociale d'en former de nouvelles.

Traduction Danielle Morichon

BIBLIOGRAPHIE

Apostolidou, V., 1995. « Laike mneme kai dome tes aistheses ». [Mémoire populaire et structure du sentiment]. In : *Epistemoniko symposio Istorike pragmatikoteta kai neoellenike pezographia 1945-1995*. [Colloque scientifique. Réalité historique et prose néo-hellénique (1945-1995)]. Athènes : École Moraitis, 113-127.

- Arménopoulos, K., 1971. *Proheiron nomon e Exabiblos*. [Recueil de lois ou Hexabible]. Éd. K. G. Pitsakis. Athènes : Dodoni.
- Asdrachas, S., 2007. « Istorikotrope Logotehnia ». [Littérature tournée vers l'Histoire]. In : K. Voulgaris (éd.), *Meta to '89. Stous dromous tes istorias kai tes logotehnias*. [Après 89. Sur les chemins de l'histoire et de la littérature]. Athènes : Gavriilidis, 72–76.
- Athanassopoulos, V., 2003. « Dramatiko enanti lyrikou sto synhrono elleniko mythistorema ». [Le dramatique face au lyrique dans le roman grec contemporain]. In : V. Athanassopoulos, *Oi masks tou realismou. Ekdohes tou neoellenikou aphegematikou logou*, III. [Les masques du réalisme. Versions du discours narratif néo-hellénique III]. Athènes : Kastaniotis, 335–352.
- Avérof, G., 1984. *Ge tes Odynes*. [Terre de douleur]. Athènes : Hestia.
- Axioti, M., 1945. *Oi Ellenides phrouroi tes Elladas*. [Les femmes grecques gardiennes de la Nation]. Athènes : O Rigas.
- Axioti, M., 1946. *Eikostos Aionas*. [Vingtième siècle]. Athènes : Ikaros.
- Bachtine, M., 2000. *Zetemata tes poiétiques tou Dostoievski*. [Problèmes de la poétique de Dostoïevski]. Trad. grecque A. Ioannidou, éd. V. Hatzivassiliou, avant-propos D. Tziouvas. Athènes : Polis.
- Bonnain-Moerdyk, R., Moerdyk, D., 1977. « À propos du Charivari : discours bourgeois et coutumes populaires ». *Annales E. S. C.* 32, 381–397.
- Boumi-Pappa, R., 1946. *E Athena*. [Athènes]. Athènes : s. é.
- Brossat, A., 1992. *Les tondues. Un carnaval moche*. Paris : Many.
- Capdevila, L., Virgili, F., 1999. « "Épuration" et tonte des collaboratrices : un antiféminisme ? ». In : Ch. Bard (éd.), *Un siècle d'antiféminisme*. Paris : Fayard, 255–267.
- Douglas, M., 2006. *Katharoteta kai kindynos. Mia analyse ton ennoion tes miarotetas kai tou tabou* [Purity and Danger]. Trad. grecque A. Hatzouli, éd. T. Paradellis. Athènes : Polytropon.
- EAM KE 29/08/1943. *Eisegetike Ekthese tes grammateias ste synedriase tes KE tou EAM*. [Rapport introductif du secrétariat à la réunion du comité central de l'EAM]. Athènes : Reproduction anastatique de la Résistance nationale, 1981.
- Gauvard, C., Gokalp, A., 1974. « Les conduites de bruit et leur signification à la fin du Moyen Âge : le Charivari ». *Annales E. S. C.* 29, 693–704.
- Granissioti, A., 1945. « Mia diamartyria ». [Une protestation]. In : *Philologika Chronika*, n° 33, 401.
- Kazantzaki, G., 1952. « Ortans ». [Hortense]. In : G. Kazantzaki, *Krisimes stigmes*. [Instants critiques]. Athènes : Kastaniotis, 55–69.
- Koukoulès, Ph., 1949. *Byzantinon bios kai politismos*. [Vie et civilisation des Byzantins] 3. Athènes : Collection de l'Institut Français d'Athènes.
- Leclerc, F., Weindling M., 1995. « La répression des femmes coupables d'avoir collaboré pendant l'Occupation ». In : *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* 1, 129–150.
- Laïou, A., 1993. « Ethniko Lintsarisma – E gynaika mou paei me ton ehthro ». [Le lynchage national – Ma femme va avec l'ennemi]. In : supplément *Ios* du journal *Élefthérotypia* du 17/1/93, 38.
- Le Breton, D., 1990. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Quadrige/Puf.
- Lanser, S. S., 1992. *Fictions of authority. Women writers and narrative voice*. New York/Ithaca/London : Cornell University Press.
- La Capra, D., 2001. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore : John Hopkins University Press.
- Liakos, A., 2007. *Pos to parelthon ginetai istoria*. [Comment le passé devient-il histoire?]. Athènes : Polis.
- Lintvelt, J., 1991. « Oi bathmides tou logotehnikou aphegematikou keimenou ». [Les degrés d'un texte narratif]. In : C. Bremond, S. Chatman, A. J. Greimas, J. Lintvelt, W. Martin, G. Prince, F. K. Stanzel, *Theoria tes aphegeses*. [Théorie de la narration]. Trad. grecque A. Kastrinaki. Athènes : Kastaniotis, 97–124.
- Marinakou, E., 2011. *L'Occupation italo-allemande et le parcours de l'identité féminine dans E metera tou skylou de Pavlos Matessis*. Thèse de doctorat non publiée. Montpellier.
- Matessis, P., 1990. *E metera tou skylou*. [La Mère du chien]. Athènes : Kastaniotis. Traduction française de J. Bouchard, 1993. *L'Enfant de chienne*. Paris : nallimard.
- Mavroidi-Papadaki, S., 1946. « Antartopoules ». [Les petites Résistantes]. In : S. Mavroidi-Papadaki, *Tes niotes kai tes leuterias*. [Sur la jeunesse et la liberté]. Athènes : Ta nea biblia, 24.
- Mihailidis, G., 1999. *Tes epanastases, tes monaxias kai tes lagneias II. O Labyrinthos*. [De la révolution, de la solitude et de la luxure. Le labyrinthe]. Athènes : Kastaniotis.

- Papadakis, N., 1945. « Mia nyhta tou 42 ». [Une nuit de l'an 42]. In : *Philologika Chronika*, n° 32, 339–344.
- Politi, G., 2006. « To grapto kai to aphrasesto e Peri pathous ». [L'écrit et l'inexprimable ou De la passion]. In : G. Politi, *Peri amartias, pathous, blemmatos kai allon tinon*. [Du péché, de la passion, du regard et autres]. Athènes : Agra, 11–45.
- Pomata, G., 1997. « E Istoría ton Gynaikon : ena zetema orion ». [L'histoire des femmes : une question de limites]. In : E. Avdela, A. Psara (éd.), *Sioperes Istories. Gynaikes kai Phylo sten istorike apheges*. [Histoires silencieuses. Femme et sexe dans la narration historique]. Athènes : Alexandria, 149–229.
- Puchner, W., 2003. *O Magikos Kosmos tou Yperlogikou sta Theatrika Erga tou P. Matesi*. Athènes : Hellénika Grammata.
- Psara, A., 1993. « Ethniko Lintsarisma – E gynaika mou paei me ton ehthro ». [Le lynchage national-Ma femme va avec l'ennemi]. In : supplément *Ios* du journal *Élefthérotypia* du 17/1/1993, 41.
- Simopoulos, K., 2010. *Basanisteria kai exousia. Apo ten Ellenoromaïke Arhaioteta, to Byzantio kai ten Tourkokratia os ten epohe mas*. [Tortures et pouvoir. De l'antiquité gréco-romaine, Byzance et la domination ottomane à nos jours]. Athènes : Piroga.
- Terzakis, A., 1947. *To lykophos ton anthropon*. [Le crépuscule des hommes]. Athènes (publié en feuilleton dans *I Kathimérini*).
- Théotokas, G., 1964. *Astheneis kai Odoiporoi*. [22 juillet 1943]. Athènes : Hestia.
- Thompson, E. P., 1972. « *Rough music* : le charivari anglais ». *Annales E. S. C.* 27, 285–312.
- Tsatsoulis, D., 1997. « Oi ekdohes tes aletheias ». [Les versions de la vérité]. In : D. Tsatsoulis, *E Peripeteia tes Apheges*. [La péripétie de la narration]. Athènes : Hellénika Grammata, 183–202.
- Varon-Vassard, O., 2009. *E enelikiose mias genias. Neoi kai nees sten Katohe kai ten Antistase*. [Le passage à l'âge adulte d'une génération. Jeunes gens et jeunes filles lors de l'Occupation et dans la Résistance]. Athènes : Hestia.
- Vénézis, I., oct. 1943. « 22 Ioulíou 1943 ». [22 juillet 1943]. In : *Protoporoi* [Pionniers], n° 3, sous le pseudonyme de M. Alkaïos.
- Vervéníoti, T., 1994. *E gynaika tes Antistases*. [La femme de la Résistance]. Athènes : Odysseas.
- Virgili, F., 1995. « Les "tondues" à la Libération : le corps des femmes, enjeu d'une réappropriation ». In : *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* 1, 11–127.
- Virgili, F., 2000. *La France « virile »*. *Des femmes tondues à la libération*. Paris : Payot.
- Votsi, O., 1946. « Elehtra ». [Électre]. In : O. Votsi, *Ymnoi*. [Hymnes]. Athènes : Mavridis, 5–8.

SPOLEČENSKÁ ODPLATA A LITERÁRNÍ OBHAJOBA V PSÍ MATCE PAVLOSE MATESSISE

Shrnutí

Veřejné trestání, které podstupovaly ženy po konci okupace Řecka ze strany fašistické Osy za své sexuální vztahy s vojáky okupující armády, bylo fenoménem, k němuž došlo ve většině evropských zemí. Tento článek založený na románu Pavlose Matessise *H μητέρα του σκύλου* zkoumá literární zobrazení tohoto způsobu trestání prostřednictvím dvou propojených přístupů: symbolika této podoby trestu a diskurzy žen, které mu byly podrobeny. To umožňuje ustanovení hlavního problému studie, podle kterého literatura zaměřením na ženské zkušenosti zpochybňuje násilnost dějin, které jsou diktované národními hodnotami a morálními idejemi této doby.

Eugenia Marinakou
Docteur en Littérature de l'Université de Montpellier
marimats@otenet.gr