



n 5, Le fantastique dans les littératures francophones du Maghreb et subsahariennes

Emmanuel Tchhoffogueu

Le mythe du Minotaure et son appropriation dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala

Abstract: The aim of the present investigation is to see how and why, at a certain moment in the history of writing, an author can be inspired by foreign myths to change the socio-cultural norms that have been established for centuries. We know the aesthetic and ideological support that an archetypal text can bring to a novel. We equally know, taking the example of the myth of the Minotaur that the victory of the hero Theseus against the Minotaur, is that of virtue, justice and peace against evil, injustice and horror. In the feminist struggle by African women writers that reached its summit around 1980-1990, Calixthe Beyala in *C'est le soleil qui m'a brûlée* projects, under the cover of the myth of Minotaur, a real feminine Theseus. In brief, African women writers continue to affirm themselves through subversive writing which prolong their struggle with the aim of inventing the new African woman, who throws off the shackles of tradition and opens herself up to universality.

Keywords: Women – writing – myth – appropriation – transgression.

Résumé: L'intérêt de cette étude est de voir comment et pourquoi, à un moment donné de l'histoire d'une écriture, un écrivain emprunte à un fonds merveilleux étranger pour construire un discours de subversion des normes socioculturelles multiséculaires. On sait la caution esthétique et idéologique qu'un texte archétypal peut apporter à un discours romanesque. On sait également, pour le mythe du Minotaure par exemple, que la victoire du héros Thésée contre le Minotaure est celle de l'axe du bien, de la justice et de la paix contre l'axe du mal, de l'injustice et de l'horreur. Dans le combat féministe des écrivaines africaines dont la fulgurance se situe autour des années 1980-1990, Calixthe Beyala fait émerger, sous l'acclimatation particulière du mythe du Minotaure, un véritable Thésée féminin. De manière générale, les nouvelles écrivaines africaines s'affirment davantage à travers une écriture transgressive qui réduplique leur combat dans le but d'inventer la femme nouvelle, celle qui affronte les carcans de la tradition et s'ouvre à l'universalité.

Mots-clés: Femme - écriture - mythe - appropriation - transgression.

Introduction

LES APPROCHES CRITIQUES DES ŒUVRES LITTÉRAIRES africaines n'ont jusqu'alors réservé qu'une attention Lévanescence sur leur rapport au fond mythique gréco-latin. Sans doute peut-on arguer que les écrivains africains ne sont pas *stricto sensu* associés à la culture classique ou que le lectorat en général et les lecteurs africains en particulier n'ont pas besoin de la culture antique pour saisir le drame de l'homme confronté à lui-même et au monde. Mais ces arguments, on le verra sans doute, sont loin de limiter les possibilités créatrices de l'écrivain littéraire dont l'œuvre surprend très souvent par la richesse de la matière et des sources sibyllines. De plus, l'écrivain en tant que citoyen universel ne saurait, quelle qu'en soit la raison, s'interdire quelque source, dès lors que celle-ci lui ouvre bien des opportunités.

Calixthe Beyala dans *C'est le soleil qui m'a brûlé*¹, son premier roman publié en 1987, nous signale son incursion dans l'univers mythologique gréco-latin dès le cadrage paratextuel. Le titre est tiré du « Premier Poème » du *Cantique des Cantiques* dont un extrait est d'ailleurs donné en chair à la dédicace expressive suivante : « *Pour Assèze S./ toi la Femme dont le silence/ a su si bien me parler.* » (p. 5). Si ces éléments nous orientent sur le thème structurant de la femme-victime originelle, l'épigraphe quant à elle polarise notre attention sur un mythe grec à travers la présence d'au moins deux myèmes² essentiels : « *Ici, il y a un creux, il y a le vide, il y a le drame. Il est extérieur à nous, il court vers les dimensions qui nous échappent. Il est comme le souffle de la mort.* » (*Ibid.*). Le « creux » et le « vide » sont des allusions métonymiques au Labyrinthe du Minotaure, « le souffle de la mort » ou plutôt le souffle immonde de la bête renvoie à ce monstre mi-taureau mi-humain, le Minotaure terré dans son gîte, attendant impatiemment le moment de la dévoration.

Puis vient le prologue où la narratrice omnisciente focalise l'attention sur l'héroïne Ateba Léocadie dont elle résume l'expérience douloureuse d'une destinée de victime expiatoire, programmée d'avance par sa tante Ada, dans la permanente logique de « la chaîne [qui] n'a jamais été rompue. » (p. 6). Mais elle

¹ Pour ce corpus uniquement, nous n'indiquerons que les pages.

² Les myèmes sont des « invariants » d'un mythe à travers ses différentes réécritures. Dans le mythe du Minotaure, les deux myèmes principaux sont le Minotaure et le Labyrinthe (voir André Siganos dans *Le Minotaure et son mythe*, Paris, PUF, Ecriture, 1993).

l'invisible, elle qui l'accompagne depuis bientôt dix-neuf ans, son double donc, s'empresse de souligner :

[...] Moi dont les ténèbres avaient rendu la présence aussi invisible que l'invisible, je savais que la bouche mentait, je savais que la langue mentait, je savais que même les oreilles qui se tendaient timidement pour leur dose de prescriptions mentaient, tous mentaient... Car tous ignoraient que derrière la jeune fille de dix-neuf qui errait silencieusement à travers les ruelles boueuses du QG, trottinait l'ombre de la femme qui, chaque jour, à l'heure du soir, regardait fixement le ruisseau qui traversait le quartier et se demandait ce qu'elle allait pouvoir faire. J'étais la seule à comprendre son désarroi. J'écoutais, je compatissais, je me proposais de l'aider de mon mieux. (Ibid.)

S'il n'y a plus l'ombre d'un doute, pour le lecteur averti, sur la teneur archétypale du texte à proprement parler, si son attention est centrée sur le déploiement du mythe dans l'œuvre littéraire, il est judicieux pour le critique d'interroger l'intérêt soudain d'un auteur pour tel ou tel mythe. Il s'agit de questionner la réécriture singulière qu'il en fait, c'est-à-dire l'impact de cet emprunt au récit du « temps primordial », « temps fabuleux des commencements », pour ainsi reprendre la formule de Mircéa Eliade (1963 :15), dans le devoir de l'écrivain qui est de « tout récréer » (Abastado, 1979 : 283). Chez Calixthe Beyala, ce questionnement concerne, comme l'a relevé Christiane Achour à propos de Stephen King dans *Rose Maddler*, la réécriture du couple homme/femme (Achour, 2003 : 29) et notamment le parcours de la femme, de sa victimisation par l'homme à sa rébellion ouverte, à lumière du mythe du Minotaure.

1. Mythe du Minotaure et discours de la sujétion

C'est à travers le personnage de Thésée, héros célèbre de la mythologie grecque, que l'on saisit toute la quintessence du mythe du Minotaure. La version que nous en donne Edith Hamilton dans *La mythologie* (1996) se veut des plus claires et des plus synthétisées. En fait, Thésée, le fils d'Egée, roi d'Athènes, mit un terme au tribut fatal dont s'acquittait son père tous les neuf ans à l'égard de Minos, roi de Crète. Il était question de livrer en pâture au Minotaure, un monstre mi-taureau mi-humain, sept jeunes gens et sept jeunes filles venus d'Athènes. Car Egée envoya le fils de son compère de Crète, alors en visite à Athènes, dans une expédition périlleuse où il trouva la mort face à un taureau dont il voulait se débarrasser.

Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, il est intéressant de voir comment, à travers le jeu de la représentation actantielle du couple

homme/femme, Calixthe Beyala illustre une confrontation punitive où l'homme apparaît d'emblée comme le monstre, le Minotaure du mythe, et la femme sa victime, sa proie sacrificielle qu'il traque et torture jusqu'à la mort dans un espace qui s'assimile à bien des égards au labyrinthe mythique. Une représentation récente puisant également dans le schéma du mythe en question est donnée par Stephen King dans *Rose Madder*, à travers le personnage du flic Norman qui pourchasse son épouse Rosie Mc Clendon dans sa fugue du domicile conjugal, après quatorze ans de violence diabolique. C'est dire tout l'intérêt que peut revêtir cette réécriture du mythe dans la vision des auteurs féministes par exemple, lorsqu'on réinvestit les questions traditionnelles, chères à Mallarmé ou à Sartre, notamment celles de savoir pourquoi et pour qui on écrit. Ces interrogations seules justifient, sous l'éclairage particulier du mythe, notre retour sur ce premier roman de Calixthe Beyala dont nous avons auparavant noté des tracées mythiques d'importance.

1.1. Les *topoi* référentiels de la sujétion féminine

Les indices spatio-temporels sont légions qui rappellent ou reprennent à profusion ceux du mythe à proprement parler. Ils créent le décor d'un « mythe-occurrence », pour ainsi reprendre une terminologie chère à Claude Abastado (1979 :15) dont il convient de vérifier la pertinence dans son rapport avec les schèmes stables ou la structure mythique. Les chronotopes de la gent féminine sont multiples voire diversifiées chez Calixthe Beyala, mais ils se recourent parfaitement bien sous le dénominateur commun de la chosification de l'être-femme qui occupe la posture de la victime du récit mythique. C'est d'abord la maison de la prostituée Ada, la tante de l'héroïne Ateba, qui abrite ses rencontres charnelles avec de nombreux clients ; la maison est située dans un quartier sordide dénommé QG et qualifié de « trou » (p. 9) par un impassible taximan qui refuse d'y conduire son futur locataire Jean Zepp. Puis suivent les images de « grandes dents écartées comme la ferraille d'une bouche d'égout » (p.12) en référence à l'expression du visage de cette prostituée vautrée dans un fauteuil, attendant un éventuel client, de l'« obscurité angoissante », du « piège » ou des « ténèbres » qui gagnent cette maison malgré les étoiles qui trouent le ciel. Ces éléments spatio-temporels sont autant de clins d'œil qui nous connectent sur le labyrinthe du mythe où le Minotaure attend sa rançon tragique. Quand l'héroïne est confrontée à l'homme, c'est davantage dans l'espace intime de ce dernier qui a tout l'air d'un fatras labyrinthique destiné à donner du tournis à la femme pour mieux

la soumettre. Lorsqu'elle se retrouve par exemple dans la chambre de Jean Zepp, le locataire de sa tante, la narratrice évoque « la faible clarté » de la pièce, tout comme elle décrit plus loin la chambre de l'homme qui la viole, en insistant sur « son plafond bas tapissé de rouge [...] des dizaines de miroirs [qui] divisent les murs » (p. 129) dont on peut dire que les reflets et les contre reflets créent l'étourdissement chez l'étranger qui perd tout sens d'orientation et se retrouve nez à nez avec son bourreau, exactement comme dans l'espace sinueux du labyrinthe du Minotaure où les membres de l'expédition punitive sont condamnés à s'engloutir. Lorsqu'elle présente la chambre d'un autre homme qui la ramène chez lui un soir, elle parle d'« un appartement aux murs froids où les meubles, les bibelots jetés à la hâte occupent une place provisoire » (p.149). On voit ainsi que tous les éléments sont réunis à dessein pour planter un décor tellurique où l'atmosphère étouffante et captive pour la femme n'a d'égal que le parcours labyrinthique et tragique du terrier du Minotaure.

Du décor ténébreux, on passe à un décor funeste présenté à la femme comme sa destination inéluctable à cause de sa posture pathologique de fautive originelle aux yeux de l'homme. On peut ainsi apprécier le jeu de correspondances entre l'obscurité et la mort, la première étant donné comme signe prémonitoire de la seconde, exactement comme la rencontre fatale avec le Minotaure est précédée par une opacité tératogène. Tel est le sens de la peinture cynique et prosaïque de l'espace funèbre que le fossoyeur fait à l'héroïne Ateba lorsqu'elle attend son amie Irène dans un bar et surtout de l'attitude de cette dernière vis-à-vis de cet espace macabre :

Irène lui a donné rendez-vous chez Mama Modo. C'est un bar juste en face du cimetière, au sol jonché de papiers, aux murs couverts de femmes nues. Entre deux enterrements, les familles viennent s'y saouler la gueule en chialant. Un jour, le fossoyeur lui a dit en souriant de tous les vides de ses dents : « tout est presque occupé. Il n'y aura plus de place pour vous, ma fille. A moins qu'on ne déterre les autres. Dommage de s'exiler pour ça... »
Elle a regardé toutes ces petites croix, ces grilles et ces murets qui délimitent les concessions, elle a pensé à l'obscurité là-dessous, elle a dit au fossoyeur : « Je préfère la mer. » (p. 110).

La réaction d'Ateba à cette sombre plaisanterie du fossoyeur témoigne du sérieux et de la gravité avec lesquels elle appréhende son propos. La fonction du fossoyeur, son lieu de travail tout comme son portrait partiel le rapprochent étroitement du Minotaure qui condamne sa victime à la sentence fatale. Ainsi, en

préférant la mer à la fosse, Ateba se rapproche de Thésée du mythe, l'ennemi du Minotaure, dont on sait qu'il choisit la mer pour regagner Athènes, après la terrible confrontation avec le monstre. On comprend toute la symbolique de cet espace de liberté retrouvée que l'héroïne substitue à l'espace de captivité et de mort à laquelle le fossoyeur destine la femme, que ce soit dans son cimetière ou dans un autre.

De façon générale, l'image d'un espace carcéral tragique, renvoyant au labyrinthe du Minotaure, est récurrente chez Beyala. Que ce soit chez Irène ou chez le violeur de l'héroïne et davantage chez l'homme que cette dernière affronte dans un combat sanguinolent au dénouement de l'intrigue, le sang de la torture inonde l'espace et convoque celui mythique des quatorze jeunes Athéniens dévorés par le Minotaure dans son terrier fatidique tous les neuf ans. Dès lors, il incombe au lecteur disposant d'une culture classique de reconstituer et de remobiliser le mythe à travers l'œuvre puisque, comme l'écrit Pierre Brunel, « la présence d'un élément mythique dans un texte sera considéré comme essentiellement signifiante. [...] L'élément mythique, même s'il est tenu, même s'il est latent, doit avoir un pouvoir d'irradiation. » (Brunel, 1992:12). C'est dire combien les éléments repérés témoignent de l'empreinte mythologique du récit de Calixthe Beyala et visent à signifier avec une force inhabituelle le parcours de victimisation de la femme dont le bourreau n'est autre que l'homme qui, en s'affirmant à travers ses actes calamiteux comme un monstre social, souligne toute sa filiation avec le Minotaure.

1.2. Les personnages-monstres et leurs actes victimaires

Les figures masculines de l'œuvre de l'étude se confortent au fil des situations actantielles dans une animalité qui rappelle toute la monstruosité du Minotaure. Il est significatif de lire chez Calixthe Beyala cette constante dans la représentation des hommes dont les discours phallogocentriques précèdent presque toujours une violence physique des plus inouïes. Cette monstruosité est perceptible dans les portraits physiques des personnages masculins lorsqu'ils rencontrent ou s'adressent aux femmes.

1.2.1. Les portraits de la monstruosité

C'est d'abord chez sa mère Betty puis chez sa tante Ada qu'Ateba fait la connaissance de l'homme dans ce qu'il possède d'horifiant. Dans une rétrospection suscitée par ses expériences choquantes de la violence masculine chez sa tante, Ateba revisite

sa petite enfance auprès de sa prostituée de mère, et alors ressurgissent les portraits terrifiants des hommes qui la fréquentaient. Ces figures épouvantables tranchent avec celles des femmes dont les traits raffinés et fascinants – à l'instar des traits radieux de sa mère Betty ou de sa tante Ada – la séduisent par-dessus tout, alors que de nombreux hommes sadomasochistes n'en font qu'un support de jouissance et de torture (pp. 90-91). L'héroïne elle-même sera confrontée à ce type de portrait monstrueux en la personne de Jean Zepp, le locataire de sa tante, dont « les mains croisées sur la poitrine velue » dans l'attitude de « juge suprême » (p. 34) et l'écrasante taille d'un mètre quatre-vingts font comprendre à l'héroïne « pourquoi ces corps d'hommes ont réussi à mettre l'humanité à leurs pieds » et lui font lire dans ses yeux « le désir de la soumettre un jour ou l'autre pour le seul plaisir de l'humilier. » (pp. 34-35). C'est également l'imposante carrure du flic qui l'interpelle lors d'un contrôle d'identité et dont la voie narratrice dresse le portrait ci-après :

« Elle lève les yeux sur le soldat. Grand avec ses biceps comme des bûches et des jambes comme des poutres. Il suinte la violence, le crime, son visage fermé ne semble pas avoir ri. Aux épaulettes rouges, elle a compris que le kaki était caporal-chef. » (p. 93).

Plus loin, lorsqu'elle s'installe dans le bar du cimetière pour attendre son amie Irène, elle est approchée par un homme dont le portrait laisse percer l'image d'un monstre auquel l'héroïne n'accorde aucune attention, si ce n'est pour lui lancer un cinglant refus :

Des hommes entrent, commandent des bouteilles de vin, précuites dans le brasier de la tôle ondulée, qu'ils boivent au goulot. L'un d'eux s'approche, il flaire la femme. Elle sent son odeur de safran.
« On t'invite, baby...
- Non... »
Il ne l'écoute pas. D'autorité il s'assoit en face d'elle et allonge ses jambes. Elle le regarde. La bouche est très mince, comme celle d'un Blanc, le nez épaté avec des narines trop larges, la peau trop jaune, les cheveux ondulés, très sombres. Laid ? Laid. Et quand il la regarde, ses yeux obliques pétillent de violence (p. 111).

Il y a chez l'héroïne de Beyala le réflexe à rejeter les hommes pour leur aspect physique dédaigneux et pétulant. L'homme dont il est question ici est inclassable racialement. Il oscille entre le Blanc, le Noir, le Jaune, l'Indien ou autre et cette difformité, on le sait, est consubstantiel à la nature même du monstre. L'homme est ainsi assimilé au Minotaure dont la nature hideuse – mi-taureau mi-humain – surabonde. La représentation zoomorphe de l'homme

est systématique chez l'héroïne Ateba pour traduire en fin de compte son dégoût attesté pour ce dernier qu'elle considère comme le bourreau de la femme. C'est ainsi qu'il faut comprendre son hostilité à l'égard du cavalier de la défunte Ekassi lors de la fête organisée en sa mémoire. La narratrice s'attarde sur ses « pattes en X », « ses yeux de hibou » ou sur son aspect « indiciblement vulgaire » qui crée chez Ateba l'envie de « l'envoyer au diable » (p. 126). Mais le rejet radical de l'homme ne saurait se justifier uniquement par son physique monstrueux. Il est sans doute judicieux de questionner sa moralité à l'égard de la femme, notamment son discours et partant ses agissements hystériques qui pourraient ainsi expliquer son radicalisme systématique à l'encontre de l'homme.

1.2.2. Femme et déréalisation

Le discours que tient l'homme à l'égard de la femme laisse comprendre tout le mépris et la chosification de cette dernière, surtout quand il s'agit de sexe. Le manque de raffinement dans les avances amoureuses des hommes dénote à bien des égards la position inférieure de la femme depuis la Genèse. Le récit mythique est très souvent convoqué pour souligner cette sujétion et commander à cette dernière d'assumer son rôle d'exutoire des pulsions sexuelles masculines. C'est dans la confrontation avec le locataire Jean Zepp, qui veut la soumettre par le viol, qu'Ateba découvre toute la bestialité de l'homme. Dans son discours « séduction », qui manifestement ne convainc pas Ateba, Jean Zepp reprend à son compte le discours mythique, comme on peut le comprendre dans ce commentaire de la voie narratrice omnisciente :

Ces dernières nuits, sa pensée l'a désertée pour l'homme : il fallait payer le geste de la faute... A genoux, le visage levé vers le ciel... la position de la femme depuis la nuit des temps... assise. Accroupie. A genoux... Ainsi le veulent la lune, le soleil, les étoiles... A moins de remonter la mer. Mais la mer n'est plus. L'homme l'a emprisonnée dans sa mémoire, il n'y a plus de mer, la mer est devenue un mythe (p. 36).

On voit que la stratégie argumentative de Jean Zepp consiste à justifier par la légitimation du récit cosmogonique la chosification de la femme, c'est-à-dire l'irrémissible sentence originelle par rapport à laquelle la femme, à cause de sa faute primordiale, est condamnée à subir la violence de l'homme *ad eternum*. Nous sommes incontestablement dans la surenchère d'une idéologie dont les représentations, comme le souligne Claude

Abastado, se nourrissent des mythes (1979 : 21). De même, le détail sur l'embrigadement de la mer par l'homme est fort symbolique, quand on sait que dans une appropriation du mythe cosmogonique, l'héroïne Ateba conclut que ce sont les larmes de la femme prisonnière de l'homme qui « formèrent la mer, les rivières, les marigots, les lacs. » (p. 146). Si l'on comprend ainsi que l'emprisonnement de la mer signifie, dans le mythe du Minotaure, l'absence de tout recours pour la victime une fois dans le labyrinthe, on saisit du coup l'intention de l'héroïne par le renversement du récit originel à travers lequel la faute et la cruauté de l'homme sont clairement établies. De même, l'ingratitude de l'homme est bien présente dans le mythe proprement dit lorsque, empruntant la mer pour retrouver Athènes, Thésée abandonne Ariane dans l'escale de l'île de Naxos alors que sans son aide précieuse, il n'aurait pu sortir du labyrinthe après sa mission.

Plus loin, Jean Zepp revient à la charge séductrice dans un dialogue qui tourne à la confrontation polémique. Incapable de convaincre l'héroïne par le charme des propos et la courtoisie de la démarche, le personnage se fourvoie en injures. Il la traite de « salope » « conne », de « complètement folle », et même de « sordide » (p. 109) simplement parce qu'elle refuse de se plier au rituel de la dépossession du corps féminin, comme l'ont fait toutes « [ses] femmes », qui se sont prosternées devant lui pour s'acquitter de leur devoir originel. Aussi souligne-t-il : « ce n'est pas par hasard si Dieu a fabriqué [la femme] à partir d'une côte de l'homme. » (*Idem*). L'attitude de Jean Zepp est émaillée de ce que l'héroïne décrit comme « un mélange d'arrogance et de vanité, de sérieux et d'inanité chaotique » (*Idem*), toutes choses qui justifient son agressivité instinctive à l'égard de la femme qu'il cherche à déréaliser et dont le discours plus construit et offensif le fait très souvent sortir de ses gonds. Certes, le mythe ne comporte pas de confrontation verbale entre Thésée et le Minotaure, mais dans sa réécriture romanesque, ce dialogue violent prépare l'altercation physique, puisque dans la plupart des situations de résistance de la femme, l'homme recourt à la contrainte physique pour obtenir ce qu'il croit lui revenir de droit et de force.

1.2.3. Le droit par la force

Si l'homme impose sa supériorité par un discours destiné à rappeler à la femme son rôle d'objet et de victime de l'hégémonie masculine entretenue comme valeur-refuge, c'est davantage dans la confrontation physique que se traduit toute la violence démentielle de l'homme qui ne laisse aucun répit à la femme. En se confortant

ainsi dans la position du Minotaure, c'est avec passion et sado cynisme qu'il exerce son instinct génésique sur la femme, sa « proie de prédilection » (Achour, *op. cit.*, p. 33). Lorsque Ateba se rend dans la chambre de Jean Zepp pour lui « transmettre » un message, elle est surprise par la brutalité avec laquelle ce dernier veut la soumettre comme une bête de ménagerie. Il s'ensuit un dialogue vif, ponctué par une violence physique inouïe que la narratrice nous laisse découvrir :

« Qu'es-tu venue faire dans ma chambre ?

- J'avais un message pour toi. J'étais venue te le transmettre.

- "J'avais un message pour toi et j'étais venue te le transmettre", singe-t-il. Tu ne crois quand même pas que je vais gober ça ! Tu me prends pour qui, hein ?

- Mais...

- Mais quoi ? interrompit-il. Tu es venue m'espionner. Voilà la vérité.

- Mais pourquoi ferais-je une chose pareille ?

- Pour ça ! dit-il en saisissant son sexe à pleine main et en lui lançant un regard chargé de mépris.

- Tu es devenu complètement fou.

- Non, chérie, ricane-t-il. Tu m'as volé mon plaisir. Je te demande de me le rendre. Honnête, non ? »

De force, il la prend dans ses bras et se met à onduler du bassin.

[...]

Tout en la caressant, il tente de brutaliser ses lèvres serrées. Un profond dégoût la submerge et elle a un tel sursaut qu'il la lâche. Elle bondit vers la porte. Elle tourne le loquet quand il l'agrippe par les cheveux. Il l'oblige à se baisser, à s'accroupir. La tête dans les odeurs de l'homme, la bouche contre son sexe, elle se dit qu'il est devenu complètement fou, qu'elle est devenue complètement folle, puisqu'elle est responsable de ce qui lui arrive. (pp. 35-36).

Cette image de l'homme régenté par le désir est reprise à loisir, soit à travers le personnage obscène de Jean Zepp qui criait à qui voulait l'entendre que « les femmes ne demandaient pas mieux qu'on leur rentre dedans jusqu'à ce qu'elles demandent grâce » (p. 59), soit à travers de nombreux amants que la tante Ada ramène à la maison. C'est toujours l'homme qui, sous le coup de fouet de l'instinct génésique, s'abat sur sa proie coutumière et la soumet. « Fais. Prends. Donne. » (p. 47) sont les mots d'ordre récurrents auxquels les femmes doivent se plier sans objection. Que l'on pense à Yossep, le nouveau « papa » d'Ateba, pour qui « gîte et couvert [étaient toujours] assurés » chez Ada, mais dont la violence acharnée sur cette dernière se traduisait par « les bosses et les ecchymoses qui la [faisaient] ressembler à un corossol. » (p.

106). C'est également le souvenir de Manga, le « titulaire »³ de Betty, un flic « qui ratissait zéro », c'est-à-dire un vaurien (un parvenu) qui, malgré toute l'attention et l'affection que celle-ci lui consacrait, trouvait toujours une bonne raison pour la battre tous les quinze jours, avec la fougue d'un « véritable sanglier » (p. 110).

De même, le sort fatal réservé aux amies de l'héroïne, Ekassi et Irène, vers la fin de l'œuvre, est perçu comme la conséquence directe ou indirecte de la torture infligée à la femme par l'homme dont les actes n'ont rien d'affectif ou d'humain. Rappelons aussi qu'Ekassi se prostitue aux gardiens de prison afin de pouvoir rendre visite à son voleur de compagnon et, éventuellement, obtenir sa libération, au nom de l'amour qu'elle lui voue. Mais à sa sortie de prison, celui-ci la quitte par jalousie, et cette rupture est considérée par Ekassi comme une grande trahison dont elle ne se remettra d'ailleurs pas, puisqu'elle sombre dans une vie dissolue jusqu'à sa mort. Nous retrouvons une fois de plus le thème de la trahison de la femme par l'homme, déjà souligné plus haut à travers l'attitude ingrate de Thésée à l'égard d'Ariane, la grande adjuvante de son combat contre le monstre mythique. Quant à Irène, notons que sa mort survient des suites d'un avortement que lui conseille l'héroïne, pour se débarrasser de l'« encombrement » causé par l'homme.

Finalement, l'image qui ressort de ces abominations est bien celle d'un Minotaure anti-féminin dont la mission est de punir la gent féminine pour sa faute primordiale, en imposant la loi du plus fort. Tous les actes de torture répétés, à l'instar des morsures perpétrées à plusieurs reprises par Norman sur son épouse Rosie ou ses coups violents qui provoquent un avortement chez cette dernière, dans *Rose Madder* de Stephen King, sont autant de moments tragiques qui conduisent au meurtre. Comme l'écrit Maurice Godelier, nous sommes bien dans une logique de préservation des « valeurs-refuges » synonymes de « légitimations idéologiques de la domination masculine » (2006 : 123), à moins qu'un mythe féminin vivant n'émerge un jour pour briser le cycle infernal injuste en vainquant l'homme, le bourreau, exactement comme Thésée qui vint à bout du Minotaure.

2. L'ontogenèse d'un Thésée féminin

³ Le « titulaire » est le partenaire le plus régulier par rapport aux partenaires occasionnels d'un soir.

Plusieurs éléments constitutifs du mythe du Minotaure ponctuent le récit de *C'est le soleil qui m'a brûlée*, notamment dans le parcours de l'héroïne Ateba, de son enfance, dans l'espace domestique de la victimisation féminine, à sa maturité. Mais cet espace est surtout métamorphosé par la rupture qu'elle crée dans le rapport homme/femme. On comprend ainsi que, pour transgresser un ordre multiséculaire et « arrêter le cours de l'histoire », selon l'expression de la romancière, il faut qu'un mythe vivant, à l'image du héros exemplaire du récit fondateur, naisse avec un discours dissident, capable de réunir les forces autour de l'idéal de justice. Pour l'héroïne Ateba, ces forces dissidentes doivent avant tout être les femmes auxquelles il faut « dire de se tenir prêtes, de ne pas rater l'arrivée des étoiles. » (p. 108). Le pari de l'héroïne se formule désormais en termes de « tentation symboliste », pour ainsi reprendre Claude Abastado (1979 : 283), au sens où l'explore par exemple Stéphane Mallarmé⁴.

2.1. La naissance d'un mythe féminin

La venue au monde d'Ateba Léocadie, sans être semblable à celle du héros mythique, n'en présente pas moins des convergences qui redessinent significativement le mythe fondateur. D'après la version donnée par Edith Hamilton, Thésée est né à Trézène dans la Grèce méridionale, en l'absence de son père, le roi Egée. Suivant la recommandation de ce dernier, c'est quand le nouveau-né – au cas où il serait un garçon – serait suffisamment fort pour soulever la grande pierre et récupérer son épée et ses chaussures dans le trou aménagé par ses soins, qu'il se présenterait à lui, muni de ces objets, pour se faire reconnaître à son arrivée à Athènes. Certes, l'adolescent Thésée retrouve son père à Athènes dans les circonstances décrites plus haut, tandis qu'Ateba ne connaît pas le sien. En outre, elle se lance à la quête de sa mère Betty, qui l'a abandonnée aux mains de sa tante pour suivre un homme, quand Thésée entreprend le périple pour Athènes où vit son père. Mais l'absence du père au départ, chez les deux personnages, n'en reste pas moins significative, dès lors que l'héroïne dit disposer des mêmes yeux et du même regard que sa mère pour se faire reconnaître d'elle, peut-on déduire. De même,

⁴ Pour Mallarmé, l'entrée dans l'art en général et dans la littérature en particulier, est conjointe avec la « tentation symboliste », celle par laquelle l'écrivain n'échappe pas à « l'inéluctable mythe », qui catalyse la réflexion sur la pratique même de la littérature, c'est-à-dire cette simulation de la création dans laquelle toute nouvelle idée ne prend son sens qu'au sein d'un système, d'un rituel (voir les *Œuvres Complètes* de Stéphane Mallarmé, éd. Mondor et Aubry, Gallimard, 1951).

la quête du père est entreprise par substitution métonymique chez Ateba puisque, à défaut de le retrouver physiquement comme Thésée, Ateba se contente de son histoire, notamment celle de sa rencontre avec Betty, sa mère adorée, dont le récit dans un style globalement lapidaire en dit long sur la brièveté de l'idylle :

[...] Son amour pour un jeune flic, le bonheur, l'enfant, la honte, la haine. Elle écoute sans ciller. Elle se lève en titubant, ivre de douleur, elle va dans sa chambre, elle s'écroule sur son lit, [...]. Cette nuit-là, elle crie : « Papa ! » Et les ténèbres l'entendent, et Betty l'entend, elle court à son chevet, elle la berce, elle lui dit que tout va bien, Ateba ne l'entend pas, elle continue de hurler, de gesticuler et Betty pleure avec elle, elle répète inlassablement : « Mon amour, je t'aime... Je t'aime. » Rien n'y fait, Ateba continue de hurler. Alors, elle la gifle, Ateba ouvre les yeux et la regarde, pétrifiée. Betty l'embrasse sur la joue, elle dit : pardonne-moi, mon amour », elle la serre contre elle, Ateba épouse son ventre, elle entend son cœur battre, son ventre encore secoué de spasmes et de douleur. Elle lui dit : « Mâ, j'aimerais avoir une photo de lui. » Elle aurait dû dire : « Mâ, j'aimerais avoir une photo de toi. »
Et le vent a emporté ses mots. (pp. 125-126).

Autant nous pouvons lire la grande fusion affective entre Betty et sa fille, autant la rupture avec le père – dont la quête s'arrête chez l'héroïne avec la demande de sa photo – est retentissante. L'objectif est manifestement de claironner l'ingratitude et l'impassibilité de l'homme à l'égard de la femme et de l'enfant. Ateba aura compris, à travers la violence de la gifle que lui adresse sa mère, toute l'ampleur du choc psychoaffectif causé par la lâcheté de ce père coupable, et partant toute l'horreur qu'elle lui communique par ailleurs dans cette embrassade émue. Du coup, l'ouverture d'un front féminin hostile à l'homme, ennemi de la femme, ne présente plus chez l'héroïne quelque réserve, persuadée qu'elle est dorénavant de son rôle de justicière auprès des faibles et galvanisée dans son action par son tempérament de feu, à l'image de Thésée du récit mythique.

2.2. Tempérament féminin et idéologie

L'enfance d'Ateba lui révèle des prédispositions de rebelle, toujours prête à user de la violence démentielle pour rendre justice. Il s'agit chez cette héroïne d'une violence monstrueuse dont elle a besoin dans le combat contre les monstres. Toute la proximité du récit de Beyala avec le récit mythique du Minotaure apparaît ainsi clairement, notamment lorsque la narratrice témoigne :

Dans ses bagarres de rue, elle commençait par enfoncer des ongles acérés dans les yeux et jubilait en imaginant ses mains imprégnées du liquide gluant et visqueux. Elle disait :

« Je vais t'arracher les yeux... Je vais t'arracher les yeux » et elle pensait : « Donne-moi tes yeux, donne-les-moi, ils ne t'appartiennent pas. » Et les autres enfants disaient : « Fuyez-la, fuyez-la, vous ne savez pas de quoi elle est capable ! » (p. 21).

C'est dans cet esprit rageur qu'il lui vient à l'idée d'arracher le sexe de Jean Zepp d'un coup de dents et de « [labourer] » de la « pointe acérée de ses ongles » (p. 36) son bas-ventre, quand ce dernier tente de la violer dans sa chambre. Rappelons en outre que, toute petite encore, elle surprit le « titulaire » de sa mère en train de la battre. Son réflexe fut de lancer frénétiquement son cartable sur la tête de l'homme, le poussant à s'en prendre à elle, à coups nourris, mais Ateba ne cria surtout pas. Et la narratrice de commenter qu'« elle venait de renverser les attributs. » (p. 112). A ces actes de bravoure physique, s'ajoutent toutes les résistances morales à mettre à son actif, puisqu'elle refuse d'être une « fesse coutumière » comme sa mère, sa tante, ses amies, rejette le mariage et la maternité, déconstruit le mythe de la domination masculine en décryptant l'incurie des hommes.

Comment ne pas cerner dans ce parcours rebelle d'Ateba « une réécriture féministe du mythe du Minotaure », tout comme le relève par exemple Christiane Achour, analysant celui de Rosie Mc Clendon dans *Rose Madder* de Stephen King, en posant cette question essentielle : « Et si Thésée était une femme ? » (Achour, 2003 : 32). On sait que, en grandissant, Thésée se distingua par une force et un courage hors du commun, poussant ainsi sa mère à réaliser les vœux de son mari. Pour se rendre à Athènes, il choisit la voie terrestre – pourtant réputée périlleuse – plutôt que la mer, aux fins d'éliminer au cours de ce voyage long et éprouvant tous les criminels qui semaient la terreur chez les itinérants. Edith Hamilton précise à ce sujet qu'il avait cette particularité monstrueuse d'éliminer les criminels en usant exactement de leurs méthodes horribles. Ateba, à l'image du héros mythique, s'illustre par un tempérament de lutteuse qui ne recule jamais devant l'homme et qui n'hésite pas à recourir à la violence déraisonnable pour répondre à la sienne. Il s'agit pratiquement du renversement de l'ordre injuste où la violence du bourreau est retournée contre lui. Nous avons mentionné sa confrontation physique avec le « titulaire » de sa mère, tout comme nous avons décrit plus haut sa résistance musclée à Jean Zepp et surtout la tentation qui l'effleure d'arracher à coups de dents le sexe de celui-ci. Mais il faut en outre retenir cette scène d'un soir où elle cède à la tentation du corps en

acceptant l'invitation d'un homme. Cependant, une fois dans la chambre labyrinthique aux nombreux miroirs, Ateba refuse de se soumettre à l'homme en lui crachant même au visage lorsqu'il veut l'embrasser. Un duel physique s'ouvre où l'homme réussit à lui « rentrer dedans », mais Ateba parvient à se saisir de son sexe, à l'étrangler avec une « violence bandante » (p. 132) et à l'amener à se « libérer » hors d'elle. Mais, c'est davantage dans l'image de l'homme qui s'écroule, comme mort, après l'acte sexuel, et dans la réaction d'Ateba qu'il faut saisir toute la portée tragique du conflit. Aussi peut-on lire :

Elle a l'impression de se débarrasser de ses angoisses lorsqu'elle quitte la salle de bains. Le tas de gras dort, un bras poilu hors du lit. Lentement, elle s'habille, elle enfle ses sandales, elle regarde ce bout de chair qui a répandu son sang, elle veut le frapper, elle lève la main, il ouvre les yeux, elle laisse couler la main le long de son corps, il referme les yeux et les rouvre quelques secondes plus tard, toujours aveugle à la vie. (p. 132)

Ateba Léocadie aurait pu en découdre avec son bourreau, si elle le voulait, face à son inoffensivité. Mais le signal est fort, puisqu'elle aura perçu toute la vulnérabilité de son adversaire et surtout le moyen par lequel elle pourra mieux le captiver, au cas où elle déciderait de l'éliminer. La narratrice note d'ailleurs qu'elle est « jeune, belle, dynamique », donc capable d'attirer n'importe quel homme dans son piège – allusion au labyrinthe du Minotaure – et d'en faire ce qu'elle veut. Thésée, on le sait, est fort, jeune, beau, et ce sont ces vertus qui retiennent l'attention d'Ariane, la fille du roi Minos, qui devient très vite un adjuvant essentiel dans son assaut final contre le monstre dans le labyrinthe.

2.3. L'objectivation du personnage du double

Le concept du personnage double est présent dans le mythe, à travers celle de l'adjuvant dans la structure actantielle du récit mythique en question. En effet, lorsque Thésée se présenta au roi Egée qui, à la vue de l'épée, ne tarda pas à le reconnaître comme son fils, il était déjà célébré par la Grèce entière comme un héros providentiel, qui les avait libérés de ses redoutables bourreaux. Présenté rapidement par Egée au peuple comme son futur successeur, Thésée ne tarda pas à se montrer cher aux Athéniens. Il proposa de faire partie de la prochaine expédition fatale des quatorze jeunes promis à la dévoration du Minotaure. Dès leur arrivée en Crète, lors du traditionnel défilé, avant la descente tragique dans le labyrinthe où se terrait le monstre, Ariane, la fille du Roi Minos, fut séduite par le charme de Thésée. Elle demanda

à Dédale, l'architecte qui construisit le labyrinthe, de trouver un moyen d'en sortir ; puis elle fit venir Thésée et lui promit d'assurer sa fuite à la condition qu'il accepte de l'emmener avec lui à Athènes pour l'épouser. Thésée consentit sans hésiter. C'est alors qu'elle lui donna le peloton de fil qu'elle avait reçu de Dédale ; il devait l'attacher par une extrémité à l'intérieur de la porte et le dérouler au fur et à mesure qu'il avançait. Assuré désormais qu'il pourrait retourner sur ses pas, Thésée partit courageusement à la rencontre du Minotaure.

On peut ainsi saisir tout le rôle d'Ariane dans l'assaut ultime. Car sans son aide précieuse, Thésée et son équipée n'auraient pas pu sortir du labyrinthe, même s'il était parvenu à tuer le monstre. Minos les aurait faits prisonniers et leur sort n'aurait évidemment pas changé un iota. Mais en plus, en se joignant à Thésée dans la perspective d'une union conjugale, Ariane choisit de quitter l'axe du mal, conduit par son père, pour rejoindre celui du bien et former avec Thésée un tandem de la lutte contre le vice et l'horreur. Certes l'appropriation que fait Beyala de ce concept du double est fort originale, parce qu'elle puise tantôt chez le Minotaure, tantôt chez Thésée, mais aussi chez les humains. Notons que l'héroïne Ateba est présentée, d'entrée de jeu, comme un personnage double mi-esprit mi-humain, et cette nature double lui permet de naviguer aux confins des mondes merveilleux et réel pour y puiser les ingrédients de sa victoire finale. Aussi évolue-t-elle par exemple avec la complicité et sous la vigilance du personnage de l'« esprit », la narratrice omnisciente et omnipotente, son double. Cette dernière la dote de pouvoirs métaphysiques lui permettant d'anticiper sur les écueils de son existence réelle. Un troisième axe du double est établi avec les femmes, puisque l'héroïne se veut également humaine pour affronter dans la réalité les monstres sociaux que sont les hommes. La narratrice atypique la présente finalement comme une « femme-étoile », nourrie par la pensée, surgissant d'un monde antérieur à l'ordre actuel », celui des mythes :

Elle était Ateba et toutes les femmes étaient elle. Elle séduisait la pluie et le vent, elle était le divin [...] Elle est Ateba, jeune, belle, dynamique, avec des milliers de lunes devant elle et la lueur aussi. Elle veut bien laisser la mort caresser ses chairs, pourvu qu'elle soit capable de se réveiller à l'aube, de s'élever aux étoiles. Superstition ? Elle ne se pose pas la question en ces termes. Elle réagit simplement aux : « Pense pas à certaines choses... Par ta pensée, tu les matérialises » et aux : « si jamais ta pensée t'échappe, parles-en à quelqu'un. » (pp. 17-19).

On comprend que la dimension métaphysique – par laquelle Ateba échappe à la mort – est véritablement dense. Destinée à « allumer le flambeau des ténèbres avant de regagner la légende » (p. 16), sa relation avec l'univers céleste et son réflexe de la pensée lui confèrent une lucidité hors pair. Mais en se projetant en d'autres femmes dont elle doit stimuler la conscience révolutionnaire, Ateba se construit des doubles à travers lesquels elle devient une nature complexe, insaisissable, voire fondatrice, bref une missionnaire d'un autre genre dont la charge est de renverser le cours de l'Histoire. Fort de son ressourcement surnaturel, Ateba peut désormais envisager, sereinement et courageusement, comme Thésée disposant dorénavant du fil d'Ariane, la confrontation avec l'homme monstrueux.

2.4. L'ultime combat

La variante du mythe que nous propose Hamilton du dénouement de l'intrigue, à savoir la descente de Thésée et l'ultime combat contre le Minotaure, est une fois encore des plus constantes. Le monstre dormait quand il le trouva. Thésée s'élança l'épée levée et le cloua au sol ; et avec ses poings, il martela la tête du monstre à mort. Reprenant le peloton de fil qu'il avait laissé tomber tout près avant le combat terrifiant, il retrouva le chemin de la sortie, suivi par les autres. Emmenant Ariane avec eux, ils coururent au bateau qui revint à Athènes après la traversée de la mer.

Sur ce dénouement victorieux, Calixthe Beyala se veut très proche du mythe fondateur, puisque l'héroïne Ateba affronte le bourreau sur son propre terrain. Même si le réflexe de la créativité donne au personnage de Beyala plus de densité que le héros mythique, étant donné que le monstre de son livre, l'homme, est éveillé lors du combat. En effet, l'ultime confrontation entre l'homme et la femme est tout aussi violente et tragique que celle du mythe. Rappelons que l'héroïne, en se définissant comme un être mi-esprit mi-humain, exprime à la fois sa proximité avec le monde invisible et invulnérable des esprits et son appartenance à la visibilité et à la vulnérabilité du monde des hommes. En dépit de sa résolution de ne jamais succomber au désir de l'homme, au vu des injustices perpétrées contre la femme, Ateba Léocadie se retrouve un soir dans un dancing-club et accepte les avances d'un homme qui l'invite chez lui contre la somme de 5000 francs. Mais lorsque ce dernier veut abuser d'elle en la forçant d'avalier son sperme, Ateba rentre dans une violence hystérique dont la narratrice relate les circonstances dans l'épisode suivant :

Il la débarrasse en un flocc mouillé et dit, le visage frétilant, que Dieu a sculpté la femme à genoux aux pieds de l'homme. [...] Je vois la femme déployer ses ailes, cracher le sperme aux pieds de l'homme, lui balancer un lourd cendrier de cuivre sur le crâne. Je le vois tanguer plusieurs fois devant l'assaut répété de la femme, puis se fracasser par terre. Je ferme les yeux, je me bouche les oreilles, je sens l'apocalypse venir. Elle s'est accroupie, a saisi la tête de l'homme et la cogne à deux mains sur le dallage. Le sang jaillit, éclabousse, souille, elle frappe, elle rythme ses coups, elle scande « Irène, Irène » et, comme elle perçoit encore la vie sous ses mains, elle ramasse un canif, et, envahie de joie, elle se met à frapper, à frapper de toutes ses forces. Enfin, le dernier spasme. Ses reins cèdent, la pisse inonde le cadavre sous elle. Les yeux hagards, le souffle court, elle s'affale sur lui. » (pp.151-152).

Eu égard à la nature double, voire complexe du personnage d'Ateba et à la rage avec laquelle elle commet son crime, on pourrait logiquement admettre qu'il s'agit là d'une « violence démentielle », voire inhumaine, très souvent avancée pour caractériser cette ultime riposte. Tout comme on peut convenir avec Rangira Gallimore que son meurtre constitue avant tout « un acte de légitime défense » (Gallimore, 1997 : 28). Mais une incursion aussi prégnante de l'écrivaine camerounaise dans le mythe du Minotaure nous impose de justifier cette appropriation qui ne se contente pas simplement de « la présence d'un élément mythique », mais qui reprend les schèmes du mythe gréco-latin dans ses phases les plus cruciales sans pour autant se départir du geste créateur. En optant pour une solution monstrueuse de type dionysiaque pour répondre à la monstruosité de l'homme, Ateba devient le Thésée féminin et sa victoire sur l'homme devient hautement symbolique. C'est un signal retentissant en faveur du combat féministe contemporain, à la lumière du discours des commencements dont la fonction première est, écrit Charles Bonn, essentiellement légitimante (Bonn, 2007). Plus significatif encore est ce radicalisme qui fonde le concept de « féminitude »⁵ proposée par Beyala dans son appropriation particulière du féminisme universel. Cette rigidité, héritée du récit mythique, s'exprime à la fin de son œuvre puisque aucune perspective d'harmonie de type apollinien, sous forme de réconciliation avec

⁵ Variante créée par Calixthe Beyala pour caractériser un féminisme en rupture avec le féminisme de type occidental qu'elle récuse pour son « machisme » en ce sens qu'il recommande « un effort de ressemblance [des femmes] aux hommes, la pratique du pouvoir au masculin ». La féminitude s'accommode ainsi mal du féminisme beauvorien par exemple. Beyala enrichit son concept dans le contexte d'un « féminisme africain » où la femme assume sa différence avec fierté, dans l'action et la solidarité universelle (voir Calixthe Beyala dans *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*, Paris, Springler, 1995, p. 9).

l'homme, n'est ouverte. L'héroïne ne se souvient même plus de son double, encore moins de la promesse du mariage à lui faite – allusion au contrat mythique entre Thésée et Ariane. Le détail qui clôt le texte béyalien, selon lequel Ateba Léocadie n'est plus attirée que par « cette lueur vive tapie dans les eaux complexes des femmes à venir », laisse comprendre toute la complexité de cette mission dévolue aux femmes qui devront absolument aménager des concessions avec les hommes pour bâtir un ordre nouveau.

Remarques Conclusives

A tout prendre, Calixthe Beyala dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, donne à découvrir une écriture où l'emprunt au mythe du Minotaure suscite au moins une curiosité. En interrogeant l'intérêt soudain de cet écrivain pour l'univers mythologique européen, il y a lieu de souligner la familiarité de la romancière camerounaise avec l'univers mythologique gréco-latin à travers les mythes antiques qu'elle réécrit et croise à loisir dans son texte. De plus, il faut relever que son exploitation du mythe du Minotaure témoigne de sa claire conscience de la tension entre « l'offre mythologique et la demande du moment », pour reprendre Daniel Madelénat (1994 : 1712). C'est que, dans l'effervescence du combat féministe des années 70 en France et aux Etats-Unis notamment, les écrivains recherchent des supports symboliques et légitimants pour donner à leur discours une force de signification qui sied à l'ampleur des grandes luttes contemporaines. Dans cette noble entreprise, visant à rétablir des valeurs occultées par les égoïsmes masculins, les mythes assument une fonction de recadrage pugnace, notamment la fonction cathartique liée à la moralité de la légende.

En plongeant ainsi dans un « imaginaire épique » (Chemain, 1986 : 161), où « l'épopée se nourrit de mythes », Calixthe Beyala crée un espace de créativité dynamique pour réinventer le réel. Un espace où le mythe devient réalité, où l'impossible devient possible, un espace où la libération totale de la femme se réalise véritablement pour servir de modèle. Somme toute, la restitution de la revanche féminine sur le plan réaliste se justifie par le souci chez Beyala de traduire le réalisme du combat féminin dont la violence est censée réveiller les esprits engourdis des hommes et des femmes. Ceux-ci doivent préparer la venue des temps nouveaux, notamment celle de la femme nouvelle, actrice de l'Histoire et non objet-victime acculée aux servitudes imposées par la société phallogocentrique. De toute évidence, le discours de Beyala, en empruntant par bien des pans au mythe du Minotaure,

gagne en crédibilité et en visibilité, donc en légitimité et ne saurait s'effacer des stèles de la mémoire culturelle. A travers une telle appropriation du fonds mythique, les mythes perdent leur valeur originelle pour devenir un héritage universel que chacun réinvestit avec sa sensibilité personnelle pour des causes idéologiques. De la sorte, Calixthe Beyala souligne à grands traits, une fois encore, la place des mythes dans la création des œuvres d'esprit, et partant celle de leur contemporanéité transhistorique.

Emmanuel Tchhoffogueu (Université de Buéa, Cameroun)⁶

Bibliographie

ABASTADO, C.

1979. *Mythes et rituel de l'écriture*, Bruxelles: Editions Complexes.

ACHOUR, C.

2003. « Le couple, le Minotaure et sa réécriture féministe dans *Rose Madder* de Stephen King, in *Féminin/Masculin*, CRTH, Université de Cergy-Pontoise.

CHEMAIN, R.

1986. *L'imaginaire dans le roman africain*, Paris : L'Harmattan.

ELIADE, M.

1963. *Aspects du mythe*, Paris: Gallimard.

GALLIMORE, R.

1997. *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, Paris: L'Harmattan.

GODELIER, M.

2006. « Mythes et légitimations de la domination masculine », in *Féminin/Masculin, mythes et idéologies*, Paris: Editions Belin.

HAMILTON, E.

2006. *La mythologie*, Paris: Marabout.

⁶ Docteur en Littérature française, générale et comparée de l'UFR des Lettres, Université Marc Bloch Strasbourg II, France (2008). Enseignant de Français (Littérature française, francophone, Langue et stylistique française) au Département de Français de l'Université de Buéa, Cameroun. (tchhoffog@yahoo.fr)

MADELENAT, D.

1994. « Mythe et littérature », in *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris: Bordas.

SIGANOS, A.

1993. *Le Minotaure et son Mythe*, Paris: PUF, Ecriture.