

Ordre et désordre amoureux dans deux romans arabes
d'expression anglaise : A Beggar at Damascus Gate de Yasmin
Zahran et The Map of Love de Ahdaf Soueif / Jacqueline Jondot.
— Extrait de : Revue des lettres et de traduction = مجلة الآداب
والترجمة. — N° 12 (2006), pp. 441-452.

Notes au bas des pages.

I. Amour. II. Histoires d'amour. III. Roman sentimental.

PER L1037 / FL198619P

**ORDRE ET DÉSORDRE AMOUREUX DANS DEUX
ROMANS ARABES D'EXPRESSION ANGLAISE:
A BEGGAR AT DAMASCUS GATE DE YASMIN
ZAHRAN ET THE MAP OF LOVE DE AHDAF SOUEIF**

Jacqueline JONDOT
Université de Toulouse le Mirail (France)

*Love is a constantly changing landscape*¹.
L'amour, voilà lâché le mot magique car c'est bien d'amour qu'il s'agit.
Il n'existe pas de connaissance intellectuelle de l'amour, pas de définition,
pas de description, pas d'apprentissage, pas de guide, pas de cours de
formation ni de rattrapage. (Théo Stern)

Avant de s'interroger sur le 'nouvel ordre amoureux', il me semble pertinent de tenter de définir ce qu'on entend par 'ordre amoureux'². L'ordre est la *relation intelligible entre une pluralité de termes*, c'est-à-dire une organisation, une structure ('*Love follows a set of rules because it is anathema to think that love is a blind power, that it strikes by chance and follows no logic*'. (BDG 74))³. L'amour se définit selon trois critères: une *disposition à vouloir le bien d'un autre que soi* ('*I do love him, in the sense that I wish him well, and were it in my power to make his lot happier and his heart more content, I would willingly and with a joyful spirit*

(1) Zahran, Yasmin. *A Beggar at Damascus Gate*. Sausalito: The Post-Apollo Press, 1995. p. 1. (Les citations extraites de cet ouvrage apparaîtront désormais dans le cours du texte avec la mention BDG.)

(2) Pour toutes les définitions, je me référerai au dictionnaire *Le Robert*.

(3) Dans *The Map of Love*, on trouve une affirmation similaire: '*I do not hold (much) with those who talk of the Stars governing our Fate*'. (Soueif, Ahdaf. *The Map of Love*. London: Bloomsbury, 1999. p. 7.)

undertake anything')⁴, une inclination envers une personne, généralement de caractère passionnel, un goût pour quelque chose qui procure du plaisir. Cependant, cette dernière partie de la définition est contradictoire puisque la passion est de l'ordre de la souffrance, qu'elle dégénère parfois en obsession et que sa violence nuit au jugement ('*Rationalism is the antithesis of love*'. (BDG 133)), ce qui va à l'encontre de l'idée d'ordre, de structure ainsi que de plaisir.

Nous allons tenter de lire à travers le filtre de cette ébauche de définition, hâtive mais problématique, deux romans, *The Map of Love* de Ahdaf Soueif (1999) et *A Beggar at Damascus Gate* de Yasmin Zahran (1995). Ces romans sont tous deux postmodernes et se présentent comme fragmentés ('*fragmented self*' (BDG 49); '*fragmented relationship*' (BDG 55); '*fragmented life*' (BDG 56)...), de ce post-modernisme qui remet en cause la notion d'ordre, de structure; nous verrons pourtant qu'il existe des différences conséquentes entre eux. Si *A Beggar at Damascus Gate* se situe intégralement à l'époque contemporaine, *The Map of Love* met en scène trois femmes, à un siècle de distance, dans l'Angleterre victorienne et dans l'Égypte passée et contemporaine.

Si nous reprenons la tentative de définition de l'ordre amoureux, à savoir qu'il s'agit de quelque chose de structurant qui serait lié à l'Autre, à la reconnaissance de l'Autre, tout en procurant du plaisir, cela exclut la relation amoureuse traditionnelle du début de siècle puisque l'Autre n'y est pas reconnu et que le plaisir en est écarté. En fait, relation amoureuse et mariage sont souvent confondus, avec une insistance particulière sur la notion d'ordre, qu'il soit social ou moral. Serait exclue également la passion puisqu'elle implique le dérèglement, le chaos et non la structure. Ordre et amour seraient donc antithétiques.

Lorsque Anna Winterbourne, l'héroïne de *The Map of Love*, s'interroge sur la relation existant entre ses parents:

'My mother is constantly in my mind. More so than my dear father - though I think of him a great deal too. I wonder how they were together. [...] I asked [Sir Charles] how she and my father had been together. Had they

(4) Soueif, Ahdaf. *The Map of Love*. London: Bloomsbury, 1999. p. 11. (Les citations extraites de cet ouvrage apparaîtront désormais dans le cours du texte avec la mention ML.)

been happy? And he, looking somewhat surprised, said, 'I expect so, my dear. She was a fine woman. And he was a true gentleman'. (ML 12-13),

on lit très nettement l'opposition entre l'ordre, la conformité à un modèle, un moule - la qualification *fine woman, true gentleman* qui exclut toute relation personnelle (il n'est même pas question de relation conjugale puisqu'ils ne sont pas désignés comme époux) en témoigne - et l'aspiration d'un sujet à une relation à l'Autre (*together* signale ce lien entre les deux individus concernés). Anna, quant à elle, s'efforce de concilier ces contradictions: *'I did strive [...] to be a faithful and loving wife and companion'* (ML 11): ordre (*faithful*) et amour (*loving*), moule social (*wife*) et reconnaissance de l'Autre (*companion*). Echouant à établir un lien autre que de façade avec son mari, Anna en vient à se considérer comme facteur de désordre parce qu'elle met en avant ses sentiments:

'Edward visits my apartment from time to time, and he is tender and affectionate as he leaves me. And I have long thought it was a mark of the waywardness of my character that on such occasions I was beset by stirrings and impulses of so contrary a nature that I was like a creature devoid of reason [...]. I have wondered whether any shadow of such turmoil came to him [...] I have come to conclude that these disturbances were mine and mine only and were born of some weakness of my feminine nature, and I strove - strive - to master and overcome them'. (ML 13-14)

Comme dans la citation précédente, il apparaît que l'ordre ne peut exister que dans la séparation, l'absence de relation entre les deux individus (ici, les sentiments du mari n'apparaissent qu'au moment de son départ (*as he leaves me*). Le désir de l'Autre, assimilé à la passion (*stirrings, impulses, devoid of reason*), est considéré comme désordre, chaos (*disturbances*). L'ordre amoureux serait donc, dans cette perspective, une négation du désir de l'Autre, une remise dans le moule (*master, overcome*) qui établit une relation fondée sur la séparation.

Ce même moule séparateur existe en Egypte où la séparation est matérialisée dans la structure architecturale des maisons, dans les vêtements⁵, métaphore d'une séparation des individus.

(5) A cet effet, on notera que le keffieh des hommes est une autre forme de voile, similaire à celui des femmes dans sa fonction de barrière: *'the kufiyya, hanging down on either side of the face, protects its wearer against the casual or surreptitious glance'*. (ML 207)

Si la négation de l'Autre est une perversion de l'ordre amoureux, elle dépasse le clivage des sexes, comme l'illustre les deux personnages de *A Beggar at Damascus Gate*: '*His love for me was contingent upon his playing the role of the savior, but this same love paled when I stood on my own two feet and began to direct my life*'. (BDG 99); '*She possessed me [...]. I had no life of my own*'. (BDG 137).

The Map of Love s'écarte rapidement de ce schéma pervers et montre une Anna qui refuse la claustration dans une absence de relation avec l'Autre: '*she would advise me on some simple, womanly way to reach my poor, imprisoned husband*'. (ML 33). Après son premier veuvage, elle va à l'encontre de toutes les règles imposées et oblige l'Autre, l'homme aimé, à sortir du moule de ses traditions par la simple expression de sa volonté à elle. Contre toute attente, Sharif el Baroudi l'accompagne dans le voyage qui lui est doublement défendu, en tant que femme et étrangère. C'est à cette occasion qu'on voit se dessiner un nouvel ordre amoureux dans lequel il est question d'échange et de plaisir:

'All I was conscious of was a desire to put out my hand and touch that arm that was so close to mine, to put my hand upon that troubled head - a desire that grew in intensity so that I folded my arms about myself. He turned.[...] He raised my hand and for a fleeting moment I felt on it the pressure of his lips'. (ML 214-216)

On perçoit ici l'ébauche d'une ouverture (*to put out my hand*) vers l'Autre qui est reconnue comme telle puisqu'elle reçoit une réponse (*he turned*). C'est ce qui fera écrire à Anna: '*I was not displeased with our exchange*' (ML 212). La relation amoureuse passe désormais par une prise en compte des deux sujets, une reconnaissance mutuelle, alors qu'auparavant l'un des deux individus était complètement nié: '*I would have seen things through my companions' eyes and my mind would have been too occupied in resisting their impressions...*' (ML 212).

Il semble également important de remarquer que, dans la vision traditionnelle, la division ordre/désordre reproduit souvent celle des sexes, l'homme étant du côté de l'ordre et la femme, du désordre. Ainsi dans *A Beggar at Damascus Gate*, les journaux des deux personnages qui retracent leur histoire d'amour renforcent cette opposition. Les carnets d'Alex sont identifiés par le narrateur comme masculins sur simple examen de leur forme: '*The writing was that of a man, and the*

neat, precise, clean pages featured no scribbles and no sketches'. (BDG 16); *'I started on Alex's journal, which was smoother and more logical than the chaotic writing of Rayya*'. (BDG 24). Le choix de la profession d'Alex, architecte, n'est pas indifférent non plus face à une Rayya, poète voire sorcière (*'a sorcerer's book with its magic recipes?'* (BDG 8)), dont l'écriture traduit le dérèglement: *'a script uneven and illegible in places, with clumsy sketches in some margins [...]; crude sketches [...] almost mingling with the script'*. (BDG 8). Alex serait la garantie de l'ordre, de la structuration alors que Rayya, avec son recours à la magie, à l'irrationnel, met à mal la surface ordonnée.

Pendant, dans ce roman, on assiste à un renversement de ces rôles de surface. C'est le journal de Rayya qui sous-tend celui d'Alex, et lui donne son intelligibilité (BDG 24). En effet, les deux journaux dissociés à l'origine, deviennent un lieu d'échange indirect entre les deux personnages: chaque journal, en incluant des extraits de l'autre journal, en manipulant la parole écrite pour susciter une réaction chez l'Autre, met en place un dialogue amoureux erratique. De la mise en relation des deux textes sortira un ordre textuel (*'I saw a pattern emerging for the publication of their story in their own words'* (BDG 25)) qui n'est possible que dans la confrontation de deux textes qui, sans articulation l'un sur l'autre, ne feraient pas sens (*'conflicting and contradictory, and yet the two sides of one reality'*. (BDG 25)). Un ordre amoureux se fait jour mais il apparaît qu'il repose sur une ouverture à un tiers: *'Rayya wrote [...] with an eye to publication'*. (BDG 25) et l'intervention d'un tiers: c'est un troisième personnage qui met de l'ordre dans ces écrits épars.

La relation duelle, même quand elle parvient à se créer, semble n'être facteur que de dérèglement. Il suffit de lire la violence de la manipulation mutuelle à laquelle se livrent Alex et Rayya pour comprendre comment le déplacement de l'amour-plaisir vers l'amour-passion-violence crée une nouvelle forme d'enfermement pervers. Dans *The Map of Love*, cet enfermement est représenté métaphoriquement par la claustration d'Anna, aussi bien dans sa maison victorienne que dans sa demeure égyptienne⁶. Le

(6) Ces deux maisons sont d'ailleurs mises en équivalence par un jeu d'échos des signifiants.

nouvel ordre amoureux reposerait donc sur un glissement du privé vers le public. Aussi bien Anna que Rayya n'existent en tant que sujets que lorsque leur parole est entendue, reconnue, hors de leur relation duelle avec Sharif ou Alex. Et c'est ce passage par l'Autre du couple qui reconnaît les deux sujets individuellement qui équilibre la relation intime et, dans une certaine mesure, la rend possible. Pour Rayya, comme pour Anna, dans une moindre mesure, c'est l'engagement politique qui offre cette possibilité d'ouverture. Possibilité, car là encore, il y a risque de perversion, comme le souligne Rayya: '*Had I equated my lover with Palestine? [...] With what mental aberration or despair did I insist on transforming the lover to replace a captive land? And how could I raise a frail man to these dimensions?*' (BDG 53). Le désordre est clairement signalé (*mental aberration*). Ce désordre naît d'un mensonge, d'une identité mensongère attribuée à l'Autre en l'identifiant, ici, à une cause politique, c'est-à-dire en niant son altérité: '*she loved me only because of a false identity which she attributed to me*'. (BDG 95). Lorsque la cause politique se substitue à l'Autre et le nie, on se retrouve dans la même impasse perverse que celle que nous avons mentionnée auparavant ('*this man [un militant][...] had no place for a woman's love*'. (BDG 82)). Anna, elle, ne s'identifie pas à la cause qu'elle défend aux côtés de Sharif. Pour eux, il s'agit d'une complémentarité, Anna offrant à Sharif une connaissance de l'Angleterre et de sa langue qu'il ne possède pas mais qui lui sert. L'autorité d'Anna en la matière est reconnue par le cercle de Sharif, alors que Rayya et Alex ne (dys)fonctionnent qu'en circuit fermé.

Si Rayya ne cesse de clamer son désir de renverser l'ordre ('*I reversed the pattern*' (BDG 108)), il n'en est rien, alors qu'avec Anna, on assiste à un glissement du centre vers la périphérie⁷ qui redistribue les rôles.

Rayya avait tenté d'édicter ses propres lois d'amour: '*the laws of love according to Rayya*' (BDG 33), lois qui ne parvenaient qu'à dire l'impossibilité de l'amour, l'impossible rencontre ('*the lover is always at a point from which the beloved has walked away*' (BDG 33)). D'ailleurs, tout le roman tourne autour de la finitude de l'amour ('*ephemeral*' (BDG 60)),

(7) Ceci n'est pas sans rappeler un des thèmes structuraux de la critique post-coloniale, à savoir la problématique du centre et de la marge.

'*Had every love been only a temporary illusion?*' (BDG 98)), la prémonition de la catastrophe ('*a premonition of disaster*' (BDG 89)), l'inéluctabilité de l'échec: '*Separation is an inherent part of our relationship*'. (BDG 59). Cet amour est impossible, non seulement parce qu'il est fondé sur une négation de l'Autre mais aussi parce qu'il est tourné vers le passé: '*It is the love we have lost that determines the love that follows*'. (BDG 33). Les lois d'amour de Rayya sont centripètes et ne conduisent qu'à une impasse (BDG 97). Rayya accumule les carnets et si son lecteur y trouve des signes de désir de publication, il les retrouve néanmoins dans une cachette décrite en près d'une page, signe de l'enfermement posthume de cette relation amoureuse (BDG 7).

Rien de tel dans *The Map of Love*, malgré la similitude du procédé littéraire: un texte retrouvé à rapiécer ('*I piece a story together*'. (ML 26)). Alors que le lecteur de Rayya, prisonnier de la neige à Pétra, ouvre ses cahiers sur un univers de mort ('*Today he picked for me a pale pink crocus*⁸. [...] *I was alone with him - no man, no animal, no living thing but the rocks and us three, him and me and the crocus flower*'. (BDG 9), le journal retrouvé d'Anna se donne à lire immédiatement, le lecteur entre de plain-pied dans une histoire de tonalité plutôt optimiste où il est question de vie⁹: '*The child sleeps. Nur al-Hayah: light of my life. [...] She cannot - or will not - [...] give up hope. She waits for him constantly*'. (ML 4). Le roman s'ouvre sur une attente de l'Autre, un regard tourné vers l'avenir. Mais peut-être nous faut-il considérer aussi le paratexte qui précède ces quelques lignes: une table des matières égrenant des titres de parties dont le titre est assorti d'un article indéfini ('*A Beginning*', '*An End of a Beginning*', '*A Beginning of an End*', '*An End*'), signe du refus d'une unicité de cette histoire qui n'est qu'une parmi tant d'autres - d'ailleurs dans le roman, plusieurs histoires sont mises en scène; suit un arbre généalogique, ouvert lui aussi, puisque les derniers personnages sont encore vivants - et on découvrira la ligne suivante de cette généalogie dans le cours du roman; puis les deux citations en exergue appellent à regarder vers l'avenir. Quant au récit lui-même, il commence par un tiret '*-and there, ...*' (ML 4), et s'achève par des points de suspension

(8) Le crocus renvoie évidemment à la mort d'Adonis.

(9) On ne découvre que plus tard qu'il s'agit d'un drame.

(*ML* 516), ce qui le situe d'emblée dans le non-clos. D'autre part, pour pousser plus avant la comparaison entre les deux romans et montrer la tendance centripète de l'un et centrifuge de l'autre, remarquons que Rayya s'identifie, à la fin, à une terre stérile: '*I am the smell of its parched, naked soil*' (*BDG* 157)¹⁰ alors que *The Map of Love* commence et s'achève sur des images de maternité.

Pour qu'une structure centrifuge se mette en place, un espace est nécessaire. A l'inverse de la relation de proximité destructrice d'Alex et Rayya, celle de Sharif et Anna laisse des 'blancs', laisse une place à un tiers. Sharif et Anna, malgré la reconnaissance immédiate de leur attirance mutuelle, se donnent un temps ('*I have [...] since we came back from our journey, avoided seeing you*'). (*ML* 249); '*I will ask the bearer of this letter not to wait for a reply. This is to consider time to consider your answer*'. (*ML* 250)), temps où entendre et comprendre le désir de l'Autre, en faisant sinon appel, du moins place, à la parole d'un tiers ('*My sister [...] has led me to believe that perhaps a word from me [...] would not be unwelcome*'). (*ML* 250)). Il en est de même pour Isabel et 'Omar, leurs descendants, dont la relation s'articule grâce à Amal. A l'immédiateté et au huis-clos de *A Beggar at Damascus* ('*their engulfing passion that exclude the time and space surrounding them*' (*BDG* 25); '*there was no turning back and nowhere to escape the sea of those eyes*' (*BDG* 31)), se substituent une temporalité et un spatialité ouvertes dans *The Map of Love*.

Si l'on essaie de réfléchir au mode de représentation de l'ordre et/ou du désordre amoureux dans ces deux romans, on constate encore cette opposition entre constructions centripète et centrifuge. Rayya n'est pas la femme d'un seul amour ('*one of Rayya's former lovers*' (*BDG* 29)), pas plus que ne le sont les trois personnages principaux de *The Map of Love*, en particulier Anna, veuve et remariée. Dans le premier roman, les amours de Rayya sont imbriquées dans son histoire avec Alex et font surface dans le journal souvent sous forme de réécriture, ou de citation, du journal de Rayya par Alex. Alors même que l'une des parties est intitulée '*The Two Faces of Love*', elle est assortie d'une phrase en exergue qui remet en question cette ambivalence: '*Our encounter, out of*

(10) Notons aussi que le début est placé sous le signe de l'hiver, de la neige.

joints on the surface of things, had its reasons - for who knows how many lives and universes we traversed to come to this point? (BDG 27), puisque d'une dualité (*two*), voire d'une multiplicité (*many*) on arrive à une unicité (*this point*). D'autre part, le récit signale la disparition de tous les amants de Rayya qui reste seule à la fin, sous le pseudonyme *Nada*, c'est-à-dire *rien*¹¹. Nous assistons donc à une réduction à un point unique, et à une parole unique, la parole de Rayya englobant toutes les autres. En effet, le lecteur-narrateur qui recompose le récit de l'histoire de Rayya et Alex ne cherche que l'assentiment, la caution, de Rayya (*'I dreamed of the day of meeting Rayya and putting her only one question, 'Do you approve of the manuscript?'* (BDG 25)). Mais le huis-clos de la relation Rayya-Alex est à son tour représenté dans le huis-clos d'un texte faussement polyphonique. C'est la voix unique du narrateur qui prend en charge l'ensemble du récit comme le souligne Rayya: *'if you have used my words, these words have detached themselves and are no longer mine'*. (BDG 156). Le roman tout entier insiste sur la manipulation de la parole et quelques remarques récurrentes nous amènent à le considérer autrement que comme une histoire d'amour: *'she was getting a book out of a sickly experience'* (BDG 60)¹²; *'this exclusive link between me and the word'* (BDG 71). L'histoire ne servirait de prétexte qu'à une exploration de l'écriture et l'histoire d'amour ne serait que métaphore d'une histoire d'amour avec la langue, excluant toute autre relation: *'I cannot separate myself from the Arabic verb, the link is so incestuous!'* (BDG 71)¹³. Le lien incestueux est probablement celui du narrateur mirant sa propre quête de structure dans son texte en train de s'écrire: *'I fell in love with the image I had created'*. (BDG 133).

The Map of Love, nous l'avons déjà dit, cherche aussi à mettre de l'ordre dans des textes multiples. Mais à l'inverse de *A Beggar at Damascus Gate*, le récit parvient à préserver la polyphonie grâce à l'utilisation de différentes polices de caractères et à une variété de pronoms (première ou troisième

(11) Le jeu sur les langues nous autorise cette interprétation, d'autant que cette *Nada* s'identifie, comme nous l'avons déjà souligné, à la terre stérile. (BDG 157)

(12) Voir aussi: *'Don't tell me you are waiting to drink the last dregs, in order to get a book out of him'*. (BDG 60)

(13) *'I have always known it was not with me you fell in love. It was with a whole line of English poets'*. (BDG 110)

personnes). De cette diversité naît, malgré tout, un récit cohérent, structuré, qui, peut-être mieux que *A Beggar at Damascus Gate*, montre comment l'amour est un paysage en constant mouvement¹⁴. Le glissement d'un personnage à l'autre, d'une époque à l'autre, avec le souci constant d'un espace et d'un temps donné à l'Autre, permet au récit de montrer une relation amoureuse dans son devenir. Pour l'auteur de *The Map of Love*, la perspective 'historique' semble l'emporter sur une démarche purement stylistique. La transmission d'une expérience amoureuse l'emporte sur la seule quête de structuration d'un narrateur. La transmission est au centre de ce récit. La relation amoureuse telle qu'elle est ici représentée est fondée sur cette notion de transmission, celle de la vie et celle d'une histoire, rassemblées dans une généalogie, un discours sur l'origine en devenir.

Avec ces deux romans, contemporains l'un de l'autre, on se trouve à une époque charnière dans la littérature où on s'accorde à penser que s'amorce un retour vers un certain 'réalisme'. Si *A Beggar at Damascus Gate* est entièrement ancré dans le courant postmoderne, *The Map of Love* dépasse le simple jeu sur la langue et les codes littéraires. Il est évident que si l'on considère le roman comme métaphore d'un dérèglement relationnel, lui-même métaphore d'une situation politique, elle-même métaphore d'une identité problématique, la déstructuration inhérente au postmodernisme convient parfaitement au projet de Yasmin Zahran. D'autre part, un certain 'nombriisme' de l'écriture en train de s'écrire sert de support à un récit qui s'enferme sur lui-même, reflétant l'égoïsme des personnages et leur désordre amoureux. Même si la perspective littéraire de *The Map of Love* offre une certaine parenté avec le roman précédent, on y décèle très nettement l'expression d'une ouverture à l'Autre, représentée par les échanges linguistiques et culturels des divers personnages à différentes époques¹⁵. Cette prise en compte de l'Autre dans son altérité - sans tentative de l'assimiler - place le récit dans une perspective structurante plus marquée. Alors que *A Beggar at Damascus*

(14) 'Love is a constantly changing landscape'. (BDG 1)

(15) *A Beggar at Damascus Gate* montre une confusion des langues avec des personnages prétendant ne pas connaître la langue de l'autre et qui, comme Alex, se font parfois piéger - confusion des langues, métaphore de l'impossible communication entre les deux personnages.

Gate s'achevait sur une série d'impasses, *The Map of Love* montre une progression de situations d'impasse (l'échec du premier mariage/veuvage d'Anna, le divorce d'Amal...) vers une *relation intelligible entre une pluralité de termes*, c'est-à-dire une relation entre sujets porteurs d'une histoire individuelle, mais capables de mettre cette histoire au service d'un projet commun. Parce que les personnages de *The Map of Love* savent se donner temps et espace ('*Give him time [...]. And a lot of space*'. (ML 432)), ils peuvent réunir les panneaux de la tapisserie représentant Isis et Osiris qui demeure vide de sens tant qu'elle n'est pas redevenue triptyque, incluant, en son centre, le signifiant de la vie, c'est-à-dire Horus¹⁶. Ainsi, la relation amoureuse qui remet de l'ordre dans un certain désordre familial, permet-elle de poursuivre l'arbre généalogique familial, une lignée, un ordre symbolique.

A l'issue de cette lecture trop rapide de ces deux romans, écrits par des femmes, que pouvons-nous dire d'un 'nouvel' ordre amoureux? La femme y joue un rôle primordial. Devenue sujet, de sa parole, de son histoire, elle n'est plus seulement l'objet de l'amour, mais sujet actif et structurant au même titre que l'homme. On a entrevu l'ambiguïté avec une Rayya magicienne du côté de l'imaginaire dont le texte sert de structure sous-jacente à l'ensemble. D'autre part, la femme enfermée dans un rôle souvent passif par le passé devient l'artisan d'une ouverture à l'Autre qui, seule, peut garantir une relation équilibrée de sujet à sujet; à nouveau, on a vu qu'il n'en est rien avec Rayya qui, lorsqu'elle prétend renverser les rôles, n'apporte aucun changement à la structure perverse de négation de l'un par l'autre.

Alors, faut-il parler de désordre amoureux? Nous ne le pensons pas. Avec Rayya et Anna, nous sommes confrontés à l'émergence d'un ordre nouveau encore en devenir, comme les romans dont elles sont les héroïnes témoignent d'une recherche littéraire '*in progress*'.

(16) Chaque panneau inclut un morceau d'une citation: '*Above Isis's head is inscribed: "It is He who brings forth-" Osiris stands facing her, above his head "-the dead"*'. (ML 491). La citation complète n'apparaît que lorsque Horus est inséré entre les deux autres personnages: '*It is He who brings forth the living from the dead*'. L'espace laissé vide pendant plusieurs années est donc le lieu de la vie.