

Les Notes de route: « une esthétique de l'existence »

Mustapha Charfaoui and Hafida El Mderssi

Centre d'études Doctorales «Homme - Société - Éducation», Faculté des sciences de l'Éducation,
Université Mohamed V, Rabat, Morocco

Copyright © 2023 ISSR Journals. This is an open access article distributed under the **Creative Commons Attribution License**, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

RESUME: Le voyage en tant qu'acte de déplacement est une activité humaine qui frise le besoin. Cette constante culturelle constitue la toile de fond des œuvres depuis l'antiquité, en passant par le voyage d'Ulysse, les voyages des chevaliers, des explorateurs, des missionnaires, des romantiques etc. Pour l'âme humaine, le voyage est d'une nécessité irrévocable car il est une source méritoire d'apprentissage comme l'affirme H. Miller: « *Une destination n'est jamais un lieu, mais une nouvelle façon de voir les choses* » (Miller, p. 40). C'est ce que nous montre encore le voyage effectué par Isabelle Eberhardt que nous allons découvrir à travers son ouvrage *Notes de route: Maroc, Algérie, Tunisie*, sorte d'odyssée saharienne. Notre but sera atteint si nous montrons en quoi cette œuvre, objet de tant de lectures et de critiques, fait foi de prolixité en se repliant sur des territoires inexplorés semblables aux terres australes. Pour une réponse calibrée, notre étude emprunte deux voies à jamais impensables. Dans un premier temps, il est intéressant d'approcher le genre de cette œuvre et le mesurer à l'aune de la profession journalistique de l'écrivaine et l'hégémonie de son *aisthesis*. Partie consacrée à la mise en scène en tant que lieu textuel de « pactisation » autour de la *parrêsia* du narré, qui décèle l'achoppement de ce procédé sur le sillon des impressions impossible d'outre-passer. Prises en charge par des micro-récits phénoménologiques, les effusions, manifestation subjectives du moi intime, jouent en défaveur de ce contrat de lecture. Le deuxième pan semble être l'enjeu majeur de notre étude. Le texte nous livre en quoi tracer une expérience d'investissement dans une « *esthétique de l'existence* », accent incantatoire de l'œuvre, menée à travers la quête de l'identité et de l'authenticité ontologique.

MOTS-CLEFS: Récit de voyage, pactisation, objectivité, impression, *esthétique de l'existence*, projet identitaire, quête ontologique.

1 INTRODUCTION

Le livre V de l'*Émile* de Rousseau tourne autour de l'une des questions les plus enracinées dans l'histoire de la pensée à savoir « la question du voyage ». Il s'agit là précisément de voir le voyage comme partie intégrante dans le corps pédagogique servant comme dispositif à l'éducation du jeune Emile. C'est l'un des lieux communs des réflexions qui n'ont cessé de multiplier les avantages du voyage que nous n'étayons pas en détails ici, mais il serait quand même important d'avancer l'une des citations les plus connues qui résument les bienfaits du voyage: « *Le voyager me semble un exercice profitable. L'âme a une continuelle excitation à remarquer des choses inconnues et nouvelles, et je ne sache point meilleure école, comme j'ai dit souvent, à former la vie, que de lui proposer incessamment la diversité de tant d'autres vies, fantaisies et usances, et de lui faire goûter une si perpétuelle variété de formes de notre nature* » (Montaigne, III, 9) Cette citation érigée au niveau d'un aphorisme aura sa pleine confirmation dans le récit de voyage de Isabelle Eberhardt: Odyssée saharienne à diverses facettes. Dès lors, la question suivante s'impose d'elle-même: en quoi cette œuvre, objet de tant de lectures et de critiques, fait foi de prolixité en se repliant sur des territoires inexplorés semblables aux terres australes. Problématique que nous allons tenter d'approcher à partir de deux axes de recherche qui, dans leur diversité et leur complémentarité, sont à même d'apporter quelques éléments de réponse. Dans un premier temps, il est intéressant d'interroger le genre de cette œuvre tiraillée entre la profession journalistique de l'écrivaine et l'hégémonie de son *aisthesis*. Autrement dit, il s'agit de voir en quoi la mise en scène, en tant que lieu textuel, témoigne d'une « pactisation » latente autour de la *parrêsia* indispensable à la mission de la narratrice, et déceler comment ce procédé bute sur le siège de l'éprouvé affectif qui, balisé par le récit phénoménologique, porte atteinte à cette pactisation.

Ce n'est là qu'une ébauche de notre analyse qui, pour arriver à bon port, nécessite un autre coup de pinceau relatif à la liaison légitime des résonnances de ce voyage à une « *esthétique de l'existence* », secret abyssal de l'œuvre, menée à travers la quête de l'identité et par extension de l'authenticité ontologique.

2 LES NOTES DE ROUTE, ENTRE PROFESSION JOURNALISTIQUE ET HÉGÉMONIE DE L'AISTHESIS

Avant de commencer, il revient à noter deux éléments. D'un côté, l'écrivaine est une journaliste-reporter engagée par le journal *l'Akhbar* et la *Dépêche algérienne* à l'occasion de la guerre d'El Mounzar. De l'autre côté, le récit de voyage est l'un des genres les plus polymorphe et ambigu dans la mesure où: « *ce genre « multiforme » (...) comporte des matériaux d'analyse précieux car ils véhiculent des témoignages directs ou indirects, rapportés sur le vif ou différés, se présentant sous forme de journaux de bord, de correspondances, d'essais, de dialogues rapportés, au style descriptif, impersonnel ou bien lyrique, rhétorique, etc.* » (Gohard-Radenkovic, p.82). Sans nous attarder sur cette question d'hybridité inhérente au genre, il importe de faire une analyse de la relation de l'écrivaine aux propos disséminés, de manière disparate mais conclusive, dans son témoignage. Vu que le genre en question soustrait à la catégorie générique de la fiction en se revendiquant comme référentiel, la question de la véricité s'impose d'elle-même comme légitime. De ces deux remarques placées de front découle la question suivante: Dans quelle mesure les propos d'Isabelle sont en concordance avec la réalité telle qu'elle est ? Pour répondre, implicitement bien entendu, l'écrivaine emprunte à la littérature un procédé qui participe, dans une grande mesure, à la véricité de ses *notes de voyage*, il s'agit de la mise en scène.

2.1 LA MISE EN SCÈNE: PACTE D'OBJECTIVITÉ ET DE RÉALISME

Pour se fier à tout écrit, l'écrivain fait un contrat, explicite ou implicite, avec son lecteur à la manière du pacte autobiographique. Pour ce qui est de notre œuvre, l'écrivaine instaure indirectement la mise en scène comme dispositif de pactisation avec le lectorat sur la *parrésia* de son témoignage. Un survol de l'œuvre est suffisant pour savoir la place importante accordée à ce procédé qui ne joue pas seulement un rôle purement conventionnel-diégétique d'alternance entre *mimesis* et *diégésis*. Souvent, les écrivains optent pour la mise en scène en cas des moments-clés de l'histoire qui méritent du relief et un report au premier plan au niveau narratif, tout en faisant coïncider temps d'histoire et temps de récit: Prenons un exemple, la scène où le juif Haïm vient demander justice aux Ksouriens contre les bandits qui ont outragé sa femme: Cette scène insérée sur le mode du *mimésis* consacre l'illusion de l'immédiateté, du *hic et nunc* de la scène, puisque le temps de la narration épouse celui de la fiction. Un tel traitement de la mise en scène est réducteur et est loin de tout expliquer puisqu'il laisse échapper la dimension de la construction de *l'effet du réel*, ou *l'illusion référentielle*. L'insertion de la scène outre toute sa force de visualisation *in situ*, de détails quant aux paroles et leur mode d'énonciation (style direct, intonation, tonalité, rythme, prosodie etc.), et à la gestualité (geste vague du vieillard, son regard ardent, timidité du juif etc.), elle assure au lecteur un nouveau statut de « témoin oculaire par procuration ». En ce faisant, il assouvit son désir scopique sous l'habillage d'une tierce instance assistant au dialogue sans aucun intermédiaire, et la lecture devient ainsi, disons-le selon la conception de Vinent Jouve du troisième régime de lecture: « *un prétexte permettant de vivre par procuration certaines situations fantasmatiques, de satisfaire des pulsions inconscientes, d'exercer un voyeurisme « légitime »* » (Reuter, p.14)

Ce vécu par procuration est profitable à l'instance écrivaine qui s'efface de la scène en minimisant au maximum possible la distance entre le texte et le lecteur, en fortifiant le rapport entre l'énonciation et ses énonciateurs, et finalement en éradiquant toute trace déictique à l'exception de quelques remarques brèves ajoutées comme supplément pour une meilleure compréhension. De cette trinité découle une volonté de consacrer le ton objectif de ce qui est dit. L'objectivité est donc assurée par l'usage délibéré de la mise en scène qui interdit toute insertion de la narratrice (par l'intermédiaire de ses fonctions communicative, métanarrative, modalisante, évaluative, idéologique...) surtout que sa mission de journaliste-reporter exige une restauration fidèle des faits. Dès lors, ce recours à la théâtralité assurée par la mise en scène est non seulement une simple pause et lieu textuel de variation au niveau des modes narratifs, elle s'avère surtout un lieu fondamental de pactisation entre la narratrice et son lectorat sur *l'alitheia* du dit.

Comme le procédé en question se déploie au gré de la progression diégétique, il serait aisé de multiplier les exemples, prenons celui-ci à l'appui de notre hypothèse. Au sahel tunisien, accompagnée du jeune Khalifa du Monastir afin de récolter les arriérés de l'impôt de capitation payée par les indigènes, La narratrice nous transpose la scène touchante entre l'un desdits autochtones et le cheikh: « *Mohammed ben Dou'! —An'am ! (Présent.) —Combien dois-tu? —Quarante francs, --Pourquoi ne payes-tu pas ?—Je suis rouge-nu Sidi. (Idiotisme tunisien pour dire fakir, pauvre.) —«• Tu n'as ni maison, ni jardin, ni rien ? D'un geste de résignation noble, le Bédouin lève la main.: —Elhal-hal Allah !" (La chance appartient à Dieu.); —Va-t'en à gauche. ' , »* (Eberhardt, p.223). Cette scène obéissant aux mêmes caractéristiques sert la même volonté de fiabilité et de plausibilité. Ce qui le prouve aussi, c'est l'usage des mots en arabe dialectale qui œuvre pour l'authenticité de ce qui est narré. La récurrence de ce procédé lui assigne une fonction extratextuel qui n'est plus seulement diégétique, il s'agit de le régir comme dispositif

d'authenticité et lieu fondamental de pactisation latente sur la vérité de ce qui est dit. Pourtant, cette veine de la mise en place-confirmation de véracité est parasitée par l'une des expressions de la subjectivité du moi écrivant. Il s'agit d'une mise en avant d'une théorie d'effusions subjectives dont les cliquetis accompagnent en cadence la relation des événements.

2.2 LE MICRO-RÉCIT PHÉNOMÉNOLOGIQUE: DISTORSION DE L'OBJECTIVITÉ

Il est presque impossible d'imaginer un récit de voyage sans sa composante descriptive dans la mesure où via sa fonction *mimésique* s'opère un transfert des informations du phénomène observé- la communicabilité de l'image- quel que soit sa nature (être vivant, paysage, sentiments etc.). Parmi ses fonctions, la plus connue est celle d'ornement où les fragments descriptifs marquent une pause dans le récit comme lieu secondaire que certains attestent comme non justifié. Cette fonction « conventionnelle » est inexistante dans les relations de voyage et son insertion dans celles-ci la fait échapper à l'opprobre de son inutilité dans la mesure où ce genre d'écriture assure à la description en fondu enchaîné une place majeure dans sa macrostructure comme le montre ce passage tiré du Grand Dictionnaire Universel: « *(le genre descriptif) ne devrait survivre que dans les ouvrages où il a réellement une raison d'être, c'est que la description, à moins qu'il ne s'agisse de récit de voyage, ne doit pas faire le fond d'une œuvre, mais seulement en être l'ornement.* » (Larousse, Tome VI). Cette citation met la lumière sur le bien-fondé du processus descriptif dans la macrostructure du récit de voyage dans le sens où ce dernier exploite ses différentes fonctions et plus précisément sa fonction *narrative*. Celle-ci se cristallise manifestement dans l'exemple suivant: « *Au pied du pic arrondi du Djebel-Tefchtelt, nous trouvons le douar du makhzen d'Oued-Dermel: une vingtaine de tentes nomades basses à rayures noires et grises, aplaties sur le sol, comme tapies peureusement. Les mokhazni, recrutés un peu partout dans les fractions des Amour, sont campés là, avec femmes et enfants, pour surveiller la voie ferrée et les montagnes alentour, où se terrent les pillards. Les petits chevaux entravés entre les tentes mangent mélancoliquement des brassées de drinn. Quelques chèvres noires jouent avec les petits- enfants et les chiens qui, à notre approche bondissent, hérissés, féroces, l'œil sanglant. Un grand air de solitude et de tristesse règne autour de ce campement de soldats musulmans.* ». Ce fragment descriptif à titre illustratif est d'une charge narrative considérable, il fixe des informations sur les personnages (les mokhazni) et les lieux (leur douar) fondée sur une procédure élémentaire; à savoir l'usage des adjectifs qualificatifs évaluatifs et non axiologiques « basses », « petits », « sanglant », de même, des adjectifs de couleur « noires », « grises », ainsi que les adverbes « mélancoliquement » caractérisant les verbes qui œuvrent ensemble à la mise en scène d'un tableau objectif et réel. Sur ce, il est à noter que le talent descriptif de la narratrice est hors-pair comme l'atteste l'extrait de la description du passage vers Hadjerath-M'guil faisant figure de parangon d'une ingéniosité descriptive qui reste encore à définir.

Le pan en question est une description imagée qui légitime de la désigner comme *ekphrasis* du fait que l'objet décrit est semblable à une œuvre d'art ou à une représentation iconique. Cette plume picturale œuvre pour la précision, l'objectivité et le réalisme du narré. Néanmoins, la narratrice semble parfois, dans la majorité des cas sous le charme de la nature saisissante et ensorcelante, donner libre cours à ce que nous pouvons désigner provisoirement par la « description via l'impression ». Il s'agit d'un processus qui est la base d'une double opération respective d'intériorisation et d'extériorisation; puisque la description est la rencontre de deux systèmes sémiologiques à savoir celui de la vision (intériorisation) et celui de la parole (extériorisation). Cette dernière est proférée sous forme d'impression et le lecteur sent que le la décrit ne forme pas à proprement parler le contenu de la parole mais c'est l'affect que ce décrit suscite qui est véhiculée par l'acte langagier. D'une façon plus tranchante, la narratrice semble de temps en temps ne pas transmettre autant une vision sur le phénomène décrit et sa photographie brute que la perception intime déclenchée par ce phénomène. Prenons l'exemple de la tentative d'attaque des pillards dans le Sud-Oranais où la narratrice avance que: « *La sensation que j'éprouve n'est pas de la peur; mais toute cette mise en scène, tout ce vacarme des chiens, avec ces gens qui nous en veulent, qui sont là, dans la nuit, tout près et qu'on ne voit pas, tout cela produit sur moi une bizarre impression de rêve un peu trouble. Pourtant, je sens le désir enfantin que l'attaque se produise, qu'il se passe enfin quelque chose.* » Face à cette tentative d'attaque, la narratrice commence et termine ce fragment par les impressions déclenchées par l'éventuel attentat à son état larvaire, elle décrit brièvement l'entourage « vacarme » « chiens aboyant » « nuit » qui peuvent à premier vue paraître en relation avec la fonction narrative d'atmosphère propre à la description. Or, à voir de près le commencement et la fin du passage, il est facile de déduire qu'il s'agit d'une expérience subjective de retour-vers-soi phénoménologique éprouvé par le sujet témoin. La narratrice porte moins d'attention au bruit lui-même qu'à l'émotion déclenchée par ce bruit. Sur ce, l'entourage ne fonctionne pas comme fin en soi qu'il faut décrire mais comme prétexte servant à une micro-autoanalyse réflexive dont le but est de s'arrêter sur ce qui passe en son for intérieur « *bizarre impression de rêve* », « *désir enfantin* ». Le récit descriptif glisse subtilement vers un micro-récit phénoménologique. De même, l'extrait de la visite à la koubba de Sidi Slimane est très intéressant dans la mesure où il atteste de la révélation fulgurante et prompte de l'impression –dérive incontrôlable- détrônant le droit de cité assigné à la description de l'endroit; l'impression l'emporte en succédant le geste traditionnel descriptif: « *Visite à la Koubba de Sidi Slimane Bou-Semakha, un matin très chaud et très clair d'octobre. Impression intense de recul subit vers les siècles abolis de foi et d'immobilité* » (Eberhardt, p.62). Sur la ligne de la vogue des passions, la journaliste éprouve les sentiments des romantiques face aux ruines qui

déclenchent un frisson nostalgique. Dans ces deux exemples, La narratrice décrit moins l'objet visé ou selon la terminologie phénoménologique le *noème* que la façon dont ce *noème* est donné à sa conscience. Il est à noter que toute l'œuvre est jalonné de ces impressions: « *une singulière impression d'abandon prématuré* », « *l'impression de la mort* » « *tout cela produisit en moi une impression de monde fermé* » « *une impression de paix immense, d'immobilité* » etc. La récurrence des impressions peuvent faire de l'œuvre un « itinéraire des impressions » où la narratrice va même jusqu'à identifier les lieux par les sensations qu'ils stimulent en elle: « *La grande paix automnale de ce pays évoqua en moi des souvenirs tristes et doux, des impressions pareilles, ressenties jadis, dans la même saison, à Bône,* » (Eberhardt, p.228), et donc chaque lieu est caractérisé par une impression, qui, parfois indescriptible, contraint l'usage de la description négative « *Aucune parole ne saurait rendre l'amère tristesse de cette impression; il m'a semblé que je regardais un paysage quelconque,* » (Eberhardt, p.319). Tout cela nous mène à dire que l'on est sur le terrain d'une impression subjective qui se définit par « *un mode descriptif dont l'intention apparaîtra clairement, comme étant ce qui appartient à un sujet individuel et qui diffère, ou varie, d'un sujet à l'autre.* » (Provençal, p.362).

Aussi objective qu'elle puisse sembler, l'expérience vécue à travers ces impressions est loin de l'être, c'est-à-dire qu'il est impossible de modifier l'instance-témoin sans modifier la chose elle-même. Ce qui pose le problème de la véracité du genre et son appartenance surtout que dans la préface, Victor Barrucand parle des « *impressions du Sud-Oranais* » et la narratrice déclare poétiquement: « *Dans un mois peut-être je m'en irai là-bas, dans le grand désert vague, chercher des impressions nouvelles, chercher les matériaux qui serviront à l'œuvre que je voudrais édifier* » (Eberhardt, p.307). Entre profession journalistique et hégémonie de l'éprouvé affectif, ce récit de voyage tient place. La profession journalistique se trouve parasitée et contrariée par ces micro-récits phénoménologiques disséminés de manière très considérable dans l'œuvre de notre voyageuse. Et on n'aura pas tort de considérer le genre à l'intersection de ces deux rubriques assez loin l'une de l'autre, et si en amont dialoguent la veine de l'objectivité et la consistance constante de l'*aisthesis*, en aval l'ethos ectoral, comme étant l'image d'un discours passionné plus que passionnel, restituée à ce témoignage quelques résonances ontologico-existentielles.

3 LES NOTES DE ROUTE: L'ITINÉRAIRE VERS « UNE ESTHÉTIQUE DE L'EXISTENCE »

Dans la présente partie, nous analyserons en quoi la mission journalistique de la narratrice prend une envergure beaucoup plus subtile qui épouse les majestueuses dimensions de la quête. Celle-ci est le fond d'une recherche d'une « *esthétique de l'existence* », expression empruntée aux travaux de Michel Foucault signifiant: « *des pratiques réfléchies et volontaires par lesquelles les hommes, non seulement se fixent des règles de conduite, mais cherchent à se transformer eux-mêmes, à se modifier dans leur être singulier, et à faire de leur vie une œuvre qui porte certaines valeurs esthétiques et réponde à certains critères de style* » (Foucault, p. 18). Le rapprochement, lisible et visible, entre l'existence et l'œuvre d'art est parlant dans la mesure où il incombe à l'être humain d'acquérir le statut de Pygmalion qui doit s'acquitter de sa mission sublime de sculpter sa vie à l'instar d'une statue. C'est l'appel auquel répond notre voyageuse cherchant un canon esthétique à partir duquel son œuvre émerge. Cette praxis dessinant une ligne de conduite est, en l'occurrence, l'enjeu de deux variantes; d'une part, elle se manifeste dans sa quête d'identité, et de l'autre part de son aspiration à l'authenticité ontologique.

3.1 LE PROJET IDENTITAIRE EN GESTATION

Approcher la thématique identitaire est à jamais délicat mais nécessaire. Commençons par une définition basique mais profitable à notre exposé. L'identité est: « *ce qui fait que je ne suis identique à aucune autre personne* » (Maalouf, p.18). Donc la quête identitaire est un acheminement sur l'axe de l'unicité et de la singularité; une éthique d'individualité et d'originalité du moi par rapport à l'autre. Pour délimiter notre camp d'investigation il est commode de voir que la quête identitaire dans ce voyage se joue suivant trois composants: identité spatiale, identité spirituelle et identité interactionniste.

En effet, chercher une identité spatiale c'est trouver son identité sur l'axe spatial, ou mieux trouver une maison au sens bachelardien du terme, qui « *Sans elle, l'homme serait un être dispersé* » (Bachelard p.38). Cette identité spatiale la narratrice l'a trouvée dans l'immense Sahara moutonnante envers laquelle elle n'a cessé d'exprimer son attachement le plus viscéral, sorte de dévotion invétérée dont l'itératif de l'expression lui donne le relief saisissant d'un leitmotiv dans l'œuvre: « *Hélas ! aucun foyer, pas même celui qui est bien à moi, mon humble foyer de pauvre, ne saurait me remplacer mon Sahara, mon horizon vague et onduleux, mes doux levers d'aurore sur l'infini grisâtre et mes couchers de soleil ensanglantant les petites villes croulantes aux noms étranges, mon pauvre Souf, inoubliable, l'humble compagnon de mes courses solitaires dans le cher pays dont je lui donnai le nom, ma défroque saharienne, ma liberté et mes rêves !* » (Eberhardt, p.317). Cette citation nous montre que les étiquettes souvent assignées au Sahara notamment de l'abandon de soi et de la stérilité subissent un démenti dans la mesure où il devient un foyer fécond, un chez soi où l'âme se trouve en communion avec elle-même, où la mobilité de cette bohémienne s'avère une revanche contre le contact obturé avec l'extérieur d'antan (certains biographes mentionnent que dans son enfance elle était enfermée avec son frère dans leur villa et n'ayant pas le droit de sortir). Ainsi devient-il paradoxalement une fixation de son être intime, un havre propice à l'appel socratique gravé sur le temple d'Apollon à Delphes

«*Gnothi seauton*», et le désert se transforme en texte ou le sujet se lit et un miroir où se miroite son image, en contrecarrant par-là sa symbolique poisseuse de perte, de dispersion et d'égarément.

En portant ses dieux Lares au Sahara, la jeune femme la tonalise sur une mode d'intimité et la hisse au niveau de la maison dans le sens où « *la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix.* » et ceci est avancée clairement par cette Louise Michel du Sahara dans la citation susmentionnée. Le Sahara thaumaturgique est aussi un emblème de la solitude et la narratrice ne cesse de consacrer cela en revêtant l'énigmatique stature de l'errante solitaire. L'immense désert infini est un espace fibré d'une esthétique de tristesse et de solitude qui est la meilleure occasion de réduire l'émiettement identitaire et de se constituer comme l'expriment très nettement les propos suivants: « *Et tous les espaces de nos solitudes passées, les espaces où nous avons souffert de la solitude, joui de la solitude, désiré la solitude, compromis la solitude sont en nous ineffaçables. Et très précisément, l'être ne veut pas les effacer. Il sait d'instinct que ces espaces de sa solitude sont constitutifs* » (Bachelard, p. 37).

A l'instar de cette quête spatiale, ce voyage peut être approché de l'ongle d'une quête spirituelle. L'errance dans le désert, le nomadisme, la fréquence des zaouiyas, mode de vie d'Eberhardt, sont l'univers de l'ermite. En se convertissant à l'islam, elle a connu non seulement l'islam théorique mais l'islam pratique tel qu'il régit la vie des indigènes. Également, elle affiche son adhésion sincère à la foi islamique associée à une poétique de la lenteur et jointe à une panoplie de paramètres qui marquent sa personnalité à savoir l'indifférence devant la mort, l'immémorial sincérité et la paix de l'âme: De plus en plus, l'écrivaine fraie son chemin dans le soufisme et les zaouiyas en infirmant certaines images clichéiques embrigadant les images acoustiques relatifs à ces endroits: « *Les zaouiya ne sont pas, comme l'affirment certains auteurs qui ne les connaissent que de nom, des « écoles de fanatisme ».* Outre l'instruction musulmane, les zaouïya dispensent les bienfaits de leur charité à des milliers de pauvres, d'orphelins, de veuves et d'infirmes qui, sans elles, seraient sans asile et sans secours. Plus que tout autre, la zaouïya de Lèlla Zeyneb est un refuge pour les déshérités qui y affluent de toutes parts. » (Eberhardt, pp.292-293). La zaouïa de Lèlla Zeyneb était la scène d'une discussion avec cette dernière que nous exploiterons comme exemple pour voir comment la figure de l'autre et surtout du marginal est l'un des ingrédients du projet identitaire de la narratrice.

Durant tout son voyage, l'écrivaine a rencontré une théorie des gens qui appartiennent à des milieux différents à savoir le Bédouin, le goumier, le tunisien, le juif, les spahis etc. qui sont des types archétypaux rarement individualisées subissant le poids du holisme du commun et du collectif, mais encore avec des figures exceptionnelles voire marginales à savoir les marabouts, les danseuses et les prostituées. Ce qui nous intéresse ici n'est pas la perspective esthétique-folklorique relative à l'effet que produit cet Autre sur la vue notamment via le costume, l'habitat... mais surtout l'impact singulier sur la narratrice suivant l'adage que la re-connaissance de soi suppose et passe par la re-connaissance de l'autre comme le dit Sartre: « *pour obtenir une vérité quelconque sur moi il faut que je passe par l'autre* » (Sartre p. 30). L'autre est important dans la mesure où je me façonne à son contact et l'altérité est à la base de l'identité. Nous avons choisi de traiter le cas de figure de Lella Zayneb qui a laissé une trace jamais ineffaçable dans l'esprit de la voyageuse, laissons celle-ci s'exprimer: « *Cette personnalité de femme, vivant dans le célibat et jouant un grand rôle religieux, est peut-être unique dans l'Occident musulman et mériterait, certes, d'être étudiée mieux que je n'ai pu le faire pendant un séjour trop rapide à la zaouïya.* » (Eberhardt, p.294). Cette attention particulière donnée à cette figure excentrée vivant à la marge est intéressante. Lella Zayneb est figure hors pair car elle ne s'est jamais mariée et a renoncé à la vie mondaine frelatée et tous ses loisirs pour faire le bien dans le sentier de Dieu, fonction rarement accordée à une femme. Entretemps, il faut nuancer que la narratrice n'a dévoilé qu'un fragment de sa conversation avec Lella Zayneb et que sur le reste, elle s'est gardée discrète. Cette rencontre énergique l'a illuminée comme le note implicitement ses journaliers: « *De ce voyage, rapide comme un rêve, de Bou-Saada, je suis revenue plus forte, guérie de la malade langue qui me minait à Alger...* » Écrit-elle le 7 juillet 1902. L'on aura pas tort si l'on dit que cette rencontre a mis en branle quelque chose en elle dans la mesure où elle fait de cette maraboute une sorte d'idéal en lui assignant un statut hors pair, de par son excentricité qui peut être vue comme forme de révolte contre les barricades du commun, rébellion dont les étincelles ont fini, selon un processus de transsubjectivité, par contaminer la narratrice.

3.2 A LA RECHERCHE D'UNE AUTHENTICITÉ DE L'ÊTRE

En effectuant ce voyage, la narratrice a répondu à la dénonciation du philosophe qui défend le plus obstinément l'individu à savoir Kierkegaard qui nous met en garde de passer à côté de notre existence, de nous-même pendant que nous vivons. En revanche, il encourage les choix éthiques et l'établissement des convictions profondes érigées sur une base émotionnelle. Cette voie effrayée par la narratrice commence par une révolte qui marque un choix, un trajet et une destinée à vivre. Son intransigeance se manifeste à travers son refus des conventions sociales qui déborde de la personnalité d'une jeune femme entre 20 et 27 ans au dix-neuvième siècle laissant derrière elle tout pour s'engager comme vagabonde dans le désert inconnu en ayant pour guide sa voix intérieure, elle écrit à ce propos: « *Un droit que bien peu d'intellectuels se soucient de revendiquer, c'est le droit à l'errance, au vagabondage. Et pourtant, le vagabondage, c'est l'affranchissement, et la vie le long des routes,*

c'est la liberté. [...] Être seul, être pauvre de besoins, être ignoré, étranger et chez soi partout, et marcher, solitaire et grand à la conquête du monde » (Eberhardt, p.22). Ainsi, elle va même jusqu'à associer la déambulation à un droit qui est à la fois synonyme d'affranchissement et portique vers la liberté. Sur ce, il est difficile de passer outre d'un détail biographique; la narratrice a reçu une éducation libertaire de son maître Trophimowsky, disciple de Bakounine, le grand précepteur de l'anarchisme basé sur la liberté partagée et la violence révolutionnaire. Elle se déclare en rupture de ban avec le monde occidental féru du rentable et du rémunéré et s'adonne, en qualité d'un disciple de Nietzsche, au vagabondage alléchant comme activité intellectuelle et désintéressée fondée sur la quête du moi, de la beauté sauvage et de l'irrationalité poétique en suivant ses préceptes: «*La beauté sauvage de l'irrationalité poétique vous réfute, utilitaristes ! Vouloir précisément se libérer enfin de l'utile – Voilà ce qui a élevé l'homme, voilà ce qui lui a inspiré la moralité et l'art !* » (Nietzsche, p.94). C'est là l'attitude d'une hypostase romantique qui n'a cessé d'exprimer son admiration du grand poète de la déchirure humaine Dostoïevski comme le mentionne explicitement ses notes.

Cette révolte la mène directement à une réconciliation avec soi, à trouver une authenticité du *Dasein* (l'existence/ l'être) comme volonté qui, au-delà d'une quête identitaire, s'inscrit dans l'intention acharnée d'une connaissance subjective du moi qui en se prolongeant dépose sur son passage l'écume d'une réalisation de soi et d'une coïncidence avec la singularité essentielle de l'être dans un rapport de soi à soi. L'œuvre de la cette vagabonde friande du désert, concrétion d'une paix aux confins du nirvana, est une quête d'authenticité personnelle définie comme: «*le fait de se conduire et de se présenter soi-même dans sa vie d'une manière qui soit fidèle à la fois à ses principes, aux valeurs auxquelles on souscrit, aux idéaux auxquels on se soumet, et à ses sentiments, inclinations, désirs, préférences, croyances véritables.* » (Romano, p. 42) c'est ce que déclare la narratrice en disant que: «*Telle est ma vraie vie, celle d'une âme aventureuse, affranchie de mille petites tyrannies, de ce qu'on appelle les usages, le « reçu »... et avide de vie au grand soleil changeante et libre* ». A part les accents révolutionnaires de ce discours dénotatif, la narratrice définit sa vie et explique exactement en mention ce qu'elle est dans sa formule sommative «*âme aventureuse* » et ce qu'elle souhaite «*vie au grand soleil changeant et libre* ». Parler de vraie vie équivaut une atteinte de la vérité de celle-ci et une réalisation de l'authenticité dans son modèle romantique qui: «*met l'accent sur un noyau d'originalité absolue qui résiderait en chaque individu et s'exprimerait en premier lieu dans ses réactions affectives: être authentique, ce serait alors se mettre à l'écoute de la «voix de la nature» qui parle à l'intérieur de chaque homme, du sentiment intérieur qui ne trompe jamais (et ce sentiment intérieur, ou cet «instinct divin», comme l'appelle Rousseau (...), par conséquent, la vie de vérité consiste à exprimer dans sa vie sa nature particulière, ce que les théoriciens de cette première lignée de penseurs n'hésitent pas à appeler souvent son «moi». La vie tout entière doit devenir alors expression intégrale de celui que l'on est, et l'épicentre de l'être de chacun réside avant tout dans ce qu'il ressent.*» (Romano, pp. 43-44). Aucune autre formule ne semble baliser aussi intensément la densité de l'aventure, extérieure et intérieure, d' Eberhardt mieux que celle qui vient d'être insérée.

4 CONCLUSION

Somme toute, le voyage effectué par Isabelle Eberhardt figure comme une anthologie affective pour le lecteur tantôt endeuillé par la mort de la chamelle grise de Maamar-ould Djilali, tantôt ému par les cantilènes térébrantes des goumiers, sorte d'hululements lugubres criant leurs vibrantes douleurs d'amour et de guerre, tantôt fasciné par le charme religieux des paysages fluctuants du fascinant Sahara décrit avec une extrême sensibilité... c'est un voyage émotionnel qui est d'une richesse qui reste à définir.

Notre étude s'est intimement penchée sur deux axes qui montrent la prolixité quant aux dimensions de ce témoignage qui, en dépit des études qui lui sont consacrées, ne cesse de se régénérer à l'instar d'un phénix pour donner d'autres lectures qui le rajeunissent et confirme l'immortalité de ce genre d'écriture. Dans un premier temps, l'attention est attirée sur l'appartenance du texte au reportage vu la profession de l'écrivaine engagée comme journaliste-reporter au journal l'*Akhbar* et la *Dépêche algérienne* ce qui fait surgir la question du réalisme et de l'objectivité à la surface. Ce pacte du dire-vrai est subtilement instauré par la narratrice à l'aide de la mise en scène comme lieu fondamental de la pactisation sur l'*alètheia* non seulement de ce qui constitue le contenu de la mise en scène mais du témoignage entier dans un rapport synecdochique de la partie pour le tout. Effort qui bute sur la rature des micro-récits phénoménologiques, baptisés comme manifestation criante d'une hégémonie coriace des impressions jalonnant le tissu textuel. Par ailleurs, une vision qui surmonte les apories du genre peut être révélatrice d'une dimension fine qui s'inscrit dans la quête profonde d'une «*esthétique* » ou «*stylistiques de l'existence*». Cette dernière est menée au gré d'un projet identitaire emboîté lui aussi dans une quête beaucoup plus intense; celle de l'authenticité ontologique suivant le modèle romantique. Cette mission journalistique était le tremplin de cette écrivaine lapicide d'agir en cynique, c'est-à-dire de perfectionner sa vie en la hissant au niveau d'un chef d'œuvre.

REFERENCES

- [1] Bachelard, G. La poétique de l'espace, Paris, PUF, 1981.
- [2] Eberhardt, Au Pays Des Sables, Paris, Hachette BNF, 2017.
- [3] Eberhardt, I, Notes de route: Maroc, Algérie, Tunisie / Isabelle Eberhardt, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1908.
- [4] Foucault, F. Histoire de la sexualité, Paris, Gallimard, 1976.
- [5] Gohard-Radenkovic. A, « L'altérité dans les récits de voyage ». In: *L'Homme et la société*, N. 134, 1999.
- [6] Larousse, P. Grand Dictionnaire Universel du XIXème siècle, Paris, Hachette BNF, 2017.
- [7] Maalouf, A. Les identités meurtrières, Paris, Grasset & Fasquelle, 1998.
- [8] Miller, H *Big, Sur et les oranges de Jérôme Bosch*; traduit de l'américain par Roger Giroux, Paris, Buchet-Chastel, 1959.
- [9] Nietzsche, F. Le gai savoir, Paris, GF Flammarion, 2020.
- [10] Provençal, Y « Une analyse de la notion d'objectivité. In: *Philosophiques*», 14 (2), 1987.
- [11] Reuter, Y. « La notion de scène: construction théorique et intérêts didactiques. In: *Pratiques: linguistique, littérature, didactique*, n°81, 1994.
- [12] Rochd, M. Isabelle Eberhardt, Le dernier voyage, édition critique de Dans l'ombre chaude de l'islam, Alger, ENAL, 1991.
- [13] Romano, C. L'authenticité: une esquisse de définition. In *Philosophiques*, 47 (1), 2020.
- [14] Sartre, J-P, L'existentialisme est un humanisme, Paris, Nagel, 1946.