e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 169–183
ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.12
COPE Member since 2021 JM14948

Michèle Akli ou la résurgence contemporaine du bovarysme : entre tradition littéraire et réinvention postcoloniale dans *Satisfaction* de Nina Bouraoui

Michèle Akli or the Contemporary Resurgence of Bovarysme: Between Literary Tradition and Postcolonial Reinvention in Satisfaction *by Nina Bouraoui*

Nezha Aït-Aïssa Boukerdenna
Université Mostefa Ben Boulaid – Batna 2, Algérie
https://orcid.org/0009-0005-5475-5606
n.aitaissa@univ-batna2.dz

Résumé : Le présent article analyse la figure de Michèle Akli dans *Satisfaction* de Nina Bouraoui comme une résurgence contemporaine du bovarysme, à la croisée de l'héritage flaubertien et de ses nouvelles déclinaisons romanesques. Dans une perspective comparative avec *Madame Bovary*, l'étude explore la manière dont Michèle incarne une forme radicalisée de révolte féminine, marquée par la violence, le désenchantement et une profonde désillusion. Nous examinerons comment Nina Bouraoui inscrit son personnage dans une dynamique de mémoire littéraire et de rupture esthétique, révélant ainsi les tensions persistantes entre désir d'émancipation, normes sociales et quête identitaire. Plus qu'un simple héritage, la figure de Michèle met en acte une hantologie de l'archétype féminin, où les formes du passé ressurgissent, mutatis mutandis, sous des modalités renouvelées. Il s'agira dès lors de montrer que le bovarysme ne constitue nullement un modèle figé, mais se reconfigure continuellement au contact de nouveaux contextes historiques, culturels et subjectifs. En définitive, l'article met en lumière la capacité du roman contemporain à réinterpréter les legs littéraires afin d'interroger plus profondément les enjeux actuels de l'altérité, de la marginalisation sociale et de la subjectivité féminine.

Mots clés : bovarysme, expatriation, marginalisation sociale, altérité, identité, fragilité psychique.

Abstract: This article examines the figure of Michèle Akli, the protagonist of *Satisfaction* by Nina Bouraoui, as a contemporary resurgence of Bovaryism, situated at the crossroads of the Flaubertian legacy and its new fictional reconfigurations. From a comparative perspective on *Madame Bovary*, the study explores how Michèle embodies a radicalized form of female rebellion, marked by violence, disenchantment,

Received: 2026-03-31; Verified: 2026-06-15; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding Information: Université Mostefa Ben Boulaid – Batna 2. **Conflicts of interests**: None. **Ethical Considerations**: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: Not used.

and profound disillusionment. It investigates the ways in which Bouraoui inscribes her character within a dynamic of literary memory and aesthetic rupture, thereby revealing the enduring tensions between the desire for emancipation, social norms, and the quest for identity. More than a mere inheritance, Michèle's figure enacts a hauntology of the feminine archetype, in which forms inherited from the past re-emerge, mutatis mutandis, through renewed configurations. It will therefore be shown that Bovaryism does not constitute a fixed model, but is continually reconfigured in contact with new historical, cultural, and subjective contexts. Finally, it highlights the capacity of the contemporary novel to reinterpret literary legacies and, in doing so, to engage more deeply with current issues of alterity, social marginalization, and female subjectivity.

Keywords: bovarysme, expatriation, social marginalization, alterity, identity, psychological fragility.

1. Introduction

L'articulation entre tradition et innovation constitue un axe fondamental dans l'évolution des formes culturelles et littéraires. Cette dynamique complexe repose essentiellement sur un dialogue incessant entre héritage et rupture, continuité et renouvellement. Chaque mouvement esthétique ou courant de pensée se construit en tension avec les précédents, oscillant continuellement entre hommage, détournement et dépassement. Si certaines innovations émergent comme des contestations directes de la tradition, d'autres procèdent, a contrario, de cette dernière par une reformulation subtile, intégrant et réinterprétant des éléments du passé sous des formes nouvelles car comme le stipule Jauss :

> En réalité la forme nouvelle […] peut aussi rendre possible une autre perception des choses, en préfigurant un contenu d'expérience qui s'exprime à travers la littérature avant d'accéder à la réalité de la vie […] L'œuvre littéraire nouvelle est reçue et jugée non seulement par contraste avec un arrière plan d'autres formes artistiques, mais aussi par rapport à l'arrière plan de l'expérience de la vie quotidienne (Jauss, 2014, p. 76).

En effet, la nouveauté formelle ne signifie nullement une rupture absolue avec le passé, mais engendre une interaction complexe entre mémoire artistique et vécu collectif. Cette interaction donne naissance à une dialectique féconde où les formes anciennes ne disparaissent pas, mais persistent sous d'autres modalités, souvent latentes. Le passé hante, ainsi, le présent en se manifestant sous forme de réminiscences ou de persistances souterraines qui irriguent silencieusement les créations contemporaines. L'acte de lecture, dès lors, devient un lieu de confrontation entre temporalités disjointes, où l'histoire de la forme croise celle de la sensibilité humaine. Dans cette perspective, la littérature n'est pas un simple reflet de la réalité, mais une instance active de sa mise en forme, voire de sa transformation, où elle permet d'anticiper parfois les contours d'un réel encore inarticulé.

À travers la figure d'Emma Bovary, Flaubert inaugure une tradition littéraire où le personnage féminin s'érige contre l'ordre moral et social, tiraillé entre idéal romantique et réalité bourgeoise. Un siècle et demi plus tard, le personnage de Michèle Akli, tel que le met en scène Nina Bouraoui dans *Satisfaction* (2021), parait ressurgir de cette matrice flaubertienne, tout en la subvertissant en profondeur. L'une comme l'autre incarnent une quête insatiable de sens, une tension permanente

entre le désir et l'ennui, entre le fantasme d'une autre vie et l'enfermement dans un quotidien désaffecté. Mais alors qu'Emma s'abîme dans l'illusion romanesque et la rêverie amoureuse, Michèle exprime une violence nue, une sexualité désenchantée, marquée par l'excès, la souffrance et une lucidité corrosive.

Dans notre corpus, Michèle, une Française mariée à Brahim, directeur d'une usine de papier à Alger, vit une relation conjugale empreinte de désenchantement et d'inassouvissement. Leur union, au lieu de lui offrir équilibre et sérénité, cristallise son sentiment d'étrangeté et accentue son malaise. Mère d'un garçon de dix ans, Erwan, elle consigne dans ses carnets une mélancolie lancinante, reflet d'un désarroi intime et d'une insatisfaction qui déborde le cadre domestique. Arrivée en Algérie en 1962, au lendemain de l'indépendance, elle doit composer avec un environnement social et culturel qui exacerbe sa condition d'étrangère et accentue son sentiment de décalage. Madame Akli, dont le nom fait écho à Madame Bovary, voit son quotidien s'enliser dans la monotonie et l'ennui, et trouve un exutoire dans son attirance pour Catherine, la mère française d'une camarade de son fils. Ce désir inavoué traduit une aspiration à l'évasion, tout en révélant une profonde insatisfaction. Michèle ne sait plus véritablement ce qu'elle désire et oscille entre l'appel de l'ailleurs et l'incapacité à trouver satisfaction dans ce qu'elle possède. Cette hésitation met en lumière le fossé qui sépare ses aspirations intimes de la réalité oppressante de sa vie aux côtés de Brahim.

Dans cette perspective, la figure de Michèle Akli, personnage-narratrice de notre corpus, se révèle particulièrement signifiante. Issue de l'œuvre de l'écrivaine franco-algérienne Maïssa Bey, dont l'écriture s'inscrit dans le prolongement des questionnements hérités de l'histoire coloniale et de ses répercussions sociales, culturelles et identitaires, ce personnage met en lumière les tensions qui traversent la construction de soi. À travers son parcours, se donnent à voir les contradictions inhérentes à toute quête d'émancipation, de reconnaissance et d'affirmation identitaire dans une société travaillée par des héritages multiples. Tout comme Emma Bovary, Michèle Akli se heurte aux attentes normatives de la société qui l'entoure et développe un sentiment d'aliénation et un désir d'un ailleurs inassouvi. Là où Emma se réfugie dans des fantasmes romanesques qui exacerbent son malaise existentiel, Michèle projette sournoisement ses aspirations sur une figure féminine qui incarne l'idéal inaccessible et insaisissable d'une appartenance qu'elle ne peut pleinement revendiquer. Ce parallèle met en exergue un phénomène d'émulation du passé. Ce faisant, si le bovarysme constitue une forme de contestation des normes sociales du XIXe siècle, il trouve un écho renouvelé dans la trajectoire de Michèle Akli, qui transpose cette insatisfaction dans un contexte post-indépendance.

Cette étude se propose ainsi d'examiner la manière dont Nina Bouraoui, en donnant naissance à Michèle Akli, réactualise la figure de la femme transgressive et l'inscrit dans un contexte postcolonial, algérien, et résolument contemporain, entendu comme l'ensemble des héritages historiques, culturels et mémoriels issus de la colonisation et de la décolonisation franco-algériennes, ainsi que leurs

répercussions sur les identités et les représentations. Il ne s'agira pas d'identifier une filiation directe entre les deux personnages mais de penser la réécriture comme un geste critique, où le personnage féminin devient le lieu d'une mémoire littéraire autant que d'une rupture esthétique puisque

> Il n'y a pas de création ex nihilo, mais un livre, qui ne court de page en page qu'accompagné par les livres de ses-autres-en-littérature ; un texte, appelé par d'autres textes, nourri des lectures de la bibliothèque, espace pour chacun d'interprétations propres (Calle-Gruber, 2004, &1).

Dans quelle mesure Michèle Akli reprend-elle et radicalise-t-elle les traits d'Emma Bovary ? Et en quoi cette réinvention témoigne-t-elle d'un déplacement des problématiques de genre, de désir et de narration entre la tradition réaliste du dix-neuvième siècle et les écritures contemporaines de la violence et de la psyché féminine ?

Cette analyse visera à montrer comment le personnage de Michèle, traversé par la pulsion, la révolte et l'auto-destruction, ne se contente pas d'hériter d'Emma, mais vient l'excéder, voire la hanter, dans une forme d'hyperbole littéraire. À travers ce parallèle, l'article interrogera plus largement les modalités d'actualisation de cette figure féminine dans la littérature francophone contemporaine, entre fidélité à un archétype et transgression radicale des normes narratives et sociales. Ainsi, l'étude de ce personnage permet d'explorer le processus par lequel une œuvre patrimoniale continue d'irriguer la création littéraire contemporaine, offrant un prisme d'analyse sur les évolutions des représentations féminines et des conflits identitaires. À travers la réactivation du modèle bovarien, Michèle Akli illustre comment la tradition littéraire peut être réinvestie et transformée pour interroger les problématiques contemporaines de l'altérité et de la marginalisation. La référence à Madame Bovary s'inscrit dans une démarche réflexive sur le statut du roman en tant que lieu d'innovation formelle et narrative. Là où Flaubert innovait en introduisant une écriture impersonnelle et une ironie distanciée, la réécriture contemporaine du bovarysme adapte ces tensions à des configurations nouvelles, où les enjeux postcoloniaux et migratoires redéfinissent les frontières du désenchantement et de la quête identitaire.

Entre fidélité et subversion, la reprise de motifs traditionnels participe à un processus d'hantologie (Derrida, 2004, p. 89), où l'ombre des œuvres antérieures continue de hanter les créations présentes, à la fois comme référence incontournable et comme point de friction. À travers le cas de Michèle Akli, nous verrons comment le bovarysme devient un espace d'expérimentation où tradition et innovation s'entrelacent pour offrir une lecture renouvelée des tensions sociales et culturelles actuelles.

L'œuvre de Nina Bouraoui se caractérise par une écriture à la fois intime, poétique et fragmentaire, qui explore sans relâche les thèmes de l'identité, du désir, de la mémoire et de la transgression. Son style, épuré et sensuel, privilégie les phrases brèves, souvent scandées par le rythme de l'oralité, comme pour traduire l'urgence de dire l'indicible. La question du corps, souvent traversé par le désir et la douleur,

occupe une place centrale, tout comme celle du double ancrage culturel, entre France et Algérie, qui nourrit une réflexion subtile sur l'exil, l'appartenance et l'altérité. À travers une langue qui mêle délicatesse et violence, Bouraoui construit une œuvre profondément marquée par l'introspection et la recherche de soi, où l'expérience individuelle rejoint des interrogations universelles sur l'amour, la liberté et la mémoire.

2. L'exil intérieur et géographique

Georges Palante, en tenant compte de l'analyse faite par De Gaultier, définit le bovarysme comme suit :

> Le bovarysme est le père de l'illusion sur soi qui précède et accompagne l'illusion sur autrui et sur le monde. Il est l'évocateur des paysages psychologiques par lesquels l'homme est induit en tentation pour sa joie ou pour son malheur (Palante, 2005, p. 53).

c'est-à-dire comme une propension psychologique à se percevoir autrement que ce que l'on est réellement, glissant vers une série d'illusions d'abord sur soi, puis sur les autres, et enfin sur le monde. En mettant en relation cette définition avec notre corpus, cette posture imaginaire qui constitue une véritable construction identitaire falsifiée, engendre une rupture ontologique entre l'individu et son environnement réel. Ce divorce intérieur est le point de départ d'un exil psychique, un éloignement de soi qui précède souvent un exil physique ou géographique, tant le désir de fuir la réalité devient impérieux.

Le bovarysme évoque, en effet, ce que Palante nomme « des paysages psychologiques » (Palante, 2005, p. 53), métaphore évocatrice d'une géographie intérieure mouvante et fantasmée. L'individu n'habite plus le monde tel qu'il est, mais celui qu'il imagine. Cet exil intérieur, fait d'attentes irréalistes, de projections idéales et de rêveries romantiques, rend insupportable la banalité du quotidien, poussant parfois à la fuite effective à travers un changement de lieu, de statut social ou de cadre de vie. Ainsi, l'illusion initialement mentale devient vecteur d'un exil géographique, comme on le voit chez la protagoniste Michèle Akli, qui ne parvient plus à cohabiter avec le réel dans lequel elle est ancrée.

En ce sens, l'analyse de Palante éclaire la dynamique entre le désajustement psychologique et le déplacement physique. Le premier, nourri par l'idéalisation de soi et du monde, conduit souvent au second, lorsqu'il devient insoutenable. Le bovarysme devient alors non seulement une pathologie de l'imaginaire, mais aussi une force centrifuge qui pousse à l'éloignement, tant intérieur qu'extérieur, dans l'espoir illusoire d'un ailleurs plus conforme au rêve.

En effet, Michèle Akli est une femme qui dès l'entame du roman avoue s'être trompée de vie dans le carnet qu'elle tient et où elle écrit tous ces maux/mots :

> Je me suis trompée de vie, je ne veux pas y croire. Mais je l'écris, ce qui est écrit et à demi écarté. Il existe une illusion de mots, du langage qui parvient à réparer, ou, quand elle n'y parvient pas, à transformer la réalité, nous consolant de nos défaites (Bouraoui, 2021, p. 10).

Cette citation éclaire le roman comme une méditation sur l'altérité, la condition féminine et l'exil intérieur. Elle révèle comment le personnage de Michèle Akli, dans sa tentative d'habiter un monde qui la rejette ou l'ignore, incarne à la fois une héritière d'une tradition littéraire du désenchantement dont Emma Bovary fut la figure emblématique et une voix singulière ancrée dans les fractures de notre contemporanéité. Par cette écriture réflexive, Michèle Akli inaugure une mise en abyme de son propre récit, où la parole littéraire devient à la fois tentative de consolation, de réparation et d'inscription de soi dans une histoire collective marquée par l'échec des appartenances :

> Je me sens épiée par une masse, l'essaim, je me sens coupable, jugée et pourtant je suis innocente. L'écriture est le filet qui me récupère, moi, qui sans cesse lâche le trapèze, me mesure au vide, certaine de pouvoir planer au-dessus de la ville et de ma famille sans m'écraser, me blesser. Désir de donner mon carnet, d'être lue des miens, d'être délivrée par le jugement, punie et lavée de mes pensées (Bouraoui, 2021, p. 28).

Le langage, malgré ses illusions, devient alors l'ultime recours face aux défaites intimes et collectives. Un acte de survie, mais aussi de contestation silencieuse. Ce refus discret s'inscrit non pas dans une lutte organisée ou idéologique, mais dans un décalage profond vis-à-vis des attentes sociales, des codes familiaux et des normes de conduite imposées. En choisissant d'écrire ce qui ne se dit pas, ce qui ne se montre pas, à savoir la honte, le ressentiment, la douleur nue, Michèle Akli donne forme à une expérience de marginalisation diffuse, qui n'a ni porte-parole ni reconnaissance. Son écriture intime devient alors un espace de résistance aux assignations sociales, celles de la bonne fille, de la mère exemplaire, de la femme conforme. En transgressant silencieusement ces modèles, Michèle fait entendre une voix dissonante, parfois dérangeante, qui refuse l'intégration sans heurt à l'ordre social. Ce n'est pas une parole militante, mais une parole en excès, en désaccord avec le monde tel qu'il fonctionne. C'est par ce désaccord que le langage opère une mise à distance du réel, et permet à la narratrice (Mme Akli) de préserver un reste d'identité, une forme de lucidité, là où le silence aurait signé l'effacement. En ce sens, l'écriture devient un moyen de réaffirmer une présence sociale menacée d'invisibilité.

Michèle est une éternelle insatisfaite, même la relation conjugale, qu'elle a elle-même choisie, n'échappe pas à ce regard désenchanté. Ce désaveu du lien marital traduit une crise plus profonde, celle du mythe de l'amour comme promesse d'accomplissement et de stabilité. Le choix de son mari, pourtant libre en apparence, se révèle a posteriori comme une erreur fondatrice, une méprise sur soi autant que sur l'autre. Le désenchantement marital devient alors le miroir du désenchantement existentiel puisque Michèle découvre que ni l'amour, ni le mariage, et encore moins l'émigration vers l'Algérie ne sauraient combler le vide palpable qui la hante. Ce sentiment d'échec, à la fois intime et structurel, s'inscrit dans une logique de décalage constant entre ses désirs intérieurs et les rôles sociaux qui lui sont proposés ou imposés.

Ce désaccord entre désir intime et réalité relationnelle trouve une expression particulièrement éloquente dans cette confession troublante :

> J'aime Brahim, mais je ne l'aime plus comme au premier jour […] mon désir demeure parce qu'il ne se raccorde pas à notre relation. Il se dirige vers le corps de Brahim comme il pourrait se diriger vers n'importe quel corps tant je dois m'en délivrer. Mon désir me dépasse, me gouverne, il me rend mélancolique quand ma jouissance est inférieure à ce que j'attendais (Bouraoui, 2021, pp. 10–11).

Ici, Michèle dissocie radicalement amour et désir. Si le lien affectif subsiste, il n'est plus animé par l'élan initial, et le désir désancré du corps aimé, devient erratique, mécanique, presque pulsionnel. Ce qui s'exprime, c'est une crise du corps féminin dans la conjugalité, où l'intimité devient une contrainte, et la sexualité, un lieu d'aliénation.

La mélancolie que suscite cette dissociation révèle une profonde inadaptation aux attentes normatives de l'amour conjugal. L'aveu d'une jouissance déceptive, inférieure à l'attente, donne à voir une subjectivité en lutte avec ses propres affects, tiraillée entre ce qu'elle désire et ce qu'elle subit. Il ne s'agit plus seulement d'un amour qui s'érode, mais d'un désir qui devient souffrance, excès, débordement, dans un contexte où le féminin est encore pensé selon des cadres restrictifs. Cette prise de parole incarne ainsi une voix subversive, qui brise les tabous sur la sexualité féminine, sur le corps en tant que lieu de conflits, d'injonctions, mais aussi de résistances. Dans cette perspective, Hélène Cixous vient appuyer cette conception en affirmant que :

> Écrire, acte qui non seulement « réalisera » le rapport dé-censuré de la femme à sa sexualité, à son être-femme, lui rendant accès à ses propres forces ; qui lui rendra ses biens, ses plaisirs, ses organes, ses immenses territoires corporels tenus sous scellés ; qui l'arrachera à la structure surmoïsée dans laquelle on lui réservait toujours la même place de coupable (coupable de tout, à tous les coups : d'avoir des désirs, de ne pas en avoir ; d'être frigide, d'être trop « chaude » ; de ne pas être les deux à la fois ; d'être trop mère et pas assez ; d'avoir des enfants et de ne pas en avoir ; de nourrir et de ne pas nourrir...) par ce travail de recherche, d'analyse, d'illumination, cet affranchissement du texte merveilleux d'elle-même qu'il lui faut d'urgence apprendre à parler (Cixous, 1975, p. 43).

Cette citation éclaire puissamment la trajectoire de Michèle Akli, dont le mal-être, exprimé dans le flux ininterrompu de ses confessions, révèle l'intensité du conflit entre les injonctions sociales intériorisées et le désir de reconquête de soi :

> Car ici intervient la loi selon laquelle la réalité s'informe en fonction du bovarysme. Cette loi est celle du contraste qui se pose entre deux aspects contraires de la personnalité humaine ou de la vie sociale, et du compromis qui s'institue entre eux […] La réalité sociale est conditionnée de même par un compromis entre deux principes contraires : un principe de mouvement et un principe d'arrêt, un principe de dissociation et un principe d'association, un principe d'individualisme et un principe de cohésion sociale (Palante, 2005, pp. 59–60).

Les écrits de Michèle deviennent le lieu d'un affranchissement, où le corps et la parole se rejoignent dans une tentative de réappropriation identitaire : « le corps qu'il faut soigner comme s'il était en péril […] de quelle image sommes-nous esclaves ? celle

que je me renvoie est difficile à regarder» (Bouraoui, 2021, p. 41). Ce mouvement trouve une résonance profonde dans la figure d'Emma Bovary, cette héroïne flaubertienne en proie à une désillusion constante, dont l'existence même illustre l'inadéquation tragique entre l'idéal rêvé et les contraintes d'une réalité sociale normative. Ainsi, à travers la voix de Michèle, c'est toute une mémoire féminine de l'aliénation et de la révolte qui s'exprime, dans la lignée des discours subversifs portés par les écritures féminines du corps et du désir.

Cette filiation littéraire entre les deux personnages se révèle avec plus d'acuité lorsqu'on examine la nature même du mal-être qui les traverse. À l'instar d'Emma, Michèle est habitée par une irrépressible insatisfaction, non seulement conjugale, mais aussi existentielle, qui la pousse à remettre en question les fondements mêmes de sa vie. Ce désenchantement chronique, qui ronge son rapport au monde, à son mari et à elle-même, place son personnage dans une lignée littéraire féminine marquée par la frustration, l'exil intérieur et l'impossible réconciliation entre les aspirations individuelles et les normes collectives.

La lecture de « Mme Bovary [comme] une courtisane à l'état de bourgeoise, « une dame aux camélias » tombée dans un petit chef-lieu de canton, une Danaé de province étouffant dans un village » (Cuvillier-Fleury, 2022), s'applique avec une clairvoyance troublante à Michèle Akli. Elle aussi est une figure déplacée, hors lieu, une femme en inadéquation radicale avec l'espace dans lequel elle évolue. Elle perçoit l'Algérie postindépendance comme un carcan culturel et social, un lieu de relégation où son être profond ne peut s'épanouir. Tout comme Emma, que Flaubert place dans un décor provincial trop étriqué pour ses rêves romanesques, Michèle se retrouve enserrée dans un environnement qu'elle vit comme une assignation. L'Algérie qu'elle habite devient, à ses yeux, ce petit chef-lieu de canton où l'âme s'asphyxie, non pas faute de grandeur extérieure, mais faute d'un monde intérieur reconnu.

Cette lecture permet de penser Michèle comme une forme contemporaine de la Bovary provinciale, marquée non plus par l'ennui bourgeois, mais par l'exil affectif et culturel. Son désir inassouvi, son rapport déçu à la conjugalité et sa quête d'un ailleurs inatteignable ne sont que les déclinaisons modernes de ce que Flaubert mettait déjà en scène : l'impossibilité de faire coïncider un imaginaire exalté avec les limites du réel.

Chez Michèle Akli, le lieu géographique n'est jamais neutre, il devient le théâtre d'une expérience existentielle marquée par l'étrangeté et la désillusion. L'Algérie décrite par Michèle Akli devient non seulement un espace de déportation, mais aussi un lieu spectral, chargé de mémoires et de normes, un lieu sans lieu où l'identité ne peut se déployer que dans la négation.

> Souvenir de Paris, d'une promenade avec mon frère, d'une robe à fleurs, de mes chaussures rouges à talons, de l'euphorie retrouvée à marcher sans but, dans les ruelles de la ville, sans craindre un crachat, une parole, un regard. […] je recouvrais ma féminité, mais ne pouvais totalement en profiter, en présence de mon frère qui m'accompagnait sans douter de ce que je pouvais ressentir, sans connaître la valeur de

> ce que j'étais en train de gagner et que je perdais aussitôt dans le vol Air Algérie qui me reconduirait vers mon existence « neutre ». cachée derrière mes lunettes, mes chapeaux, mes vêtements amples, ici je ne suis pas une femme et je ne profite pas des avantages des hommes, de leur pouvoir sur les êtres, les choses (Bouraoui, 2021, pp. 39–40).

Le jardin, dans l'imaginaire littéraire européen, nourri par la tradition biblique du jardin d'Éden, mais aussi par l'héritage pastoral et romantique, est généralement associé à l'harmonie, à la fécondité, à l'intimité heureuse, en d'autres termes, à une enclave de repos et de beauté au sein du tumulte du monde. Gaston Bachelard, dans *La poétique de l'espace* (2009), en célèbre la dimension onirique et protectrice, voyant dans les lieux familiers les matrices d'une rêverie féconde. À ses yeux, le paysage, lorsqu'il est contemplé et intériorisé, devient un moteur de l'imaginaire poétique : « Le paysage reflété dans l'eau du lac détermine la rêverie antécédente à la création artistique. On imite avec plus d'âme une réalité qui a d'abord été rêvée » (Bachelard, 1948, p. 36). Le jardin, en tant qu'espace de calme et de beauté, peut apparaître comme un lieu de méditation et d'harmonisation intérieure, un prolongement du moi profond. Mais la littérature en souligne aussi l'ambivalence, il n'est pas seulement havre d'harmonie, il peut également devenir le théâtre de tensions, de désirs inassouvis ou de fantasmes inquiétants, révélant l'empire de l'imaginaire qui s'y déploie. Chez Michèle Akli, ce lieu, a priori protecteur, se voit chargé d'une étrangeté radicale. Il devient le théâtre d'un renversement symbolique, révélateur d'un profond trouble existentiel. Le jardin prend, de ce fait, les traits d'une entité inquiétante, presque monstrueuse, où le surgissement du végétal semble échapper à toute maîtrise. Ce qui, dans la perspective bachelardienne, devait inspirer la contemplation et la sérénité, devient chez notre narratrice le miroir déformant d'une psyché envahie, saturée, en lutte contre elle-même :

> Le jardin est une serre qui pourrait nous engloutir et dévorer nos chairs, comme si les fleurs les plus délicates, les lilas, les troènes et celles qui ont poussé sans nom, mauvaises herbes, bourgeons dorés, velus, pousses piquantes, râpeuses avaient grandi sous l'effet du soleil (Bouraoui, 2021, p. 14).

Cette métaphore d'un espace végétal anthropophage traduit la perception déformée, presque hallucinée, que la narratrice entretient avec son environnement. Le jardin, lieu clos et saturé, renvoie ici à une forme d'étouffement, il n'est pas un lieu où le corps se détend, mais un espace où il risque d'être dévoré, anéanti, comme absorbé par une nature qui ne soigne pas, mais agresse. Une nature désordonnée, sauvage et indomptée.

Cette lecture trouve un écho dans Madame Bovary, où les paysages traversés par Emma reflètent également ses états d'âme. Dans les moments de solitude ou de mélancolie, la nature n'est jamais décrite avec neutralité, mais comme une projection de ses désirs frustrés ou de ses angoisses : « Oui, la maison est étroite, le jardin est ridicule, Yonville-l'Abbaye est un triste séjour » (Cuvillier-Fleury, 2022). De même, chez Michèle, le jardin n'est plus un décor mais le prolongement d'un moi en crise, d'un être dont l'intériorité trouble contamine la perception du monde.

Ainsi, cette citation illustre avec force la manière dont le roman construit une poétique de l'espace aliénant. Le jardin, lieu domestique par excellence dans notre corpus parce qu'à la différence de la nature sauvage il prolonge l'espace de la maison et demeure ordonné par ses habitants, devient ici le symbole d'une intériorité blessée, d'une vie qui a perdu ses repères, et où même les éléments censés apporter la paix participent à l'épreuve d'un réel devenu insoutenable.

Par ailleurs, la narration construit ainsi une géographie affective où l'espace conjugal, familial et social est perçu comme un lieu de dépossession de soi. La maison que Michèle habite, le quartier qu'elle traverse, le pays tout entier, semblent la rejeter silencieusement, comme si chaque mur, chaque rue, chaque interaction, la renvoyait à une altérité irréductible. Ce sentiment d'exclusion latente se double d'un regard nostalgique, presque mélancolique, porté sur un ailleurs perçu comme plus habitable. C'est vers la France, en particulier, que se tourne son imaginaire, cette France rêvée, fantasmatique, esthétisée, où elle projette les possibles d'une existence qui ne lui aurait pas échappé.

En outre, la fascination de Michèle pour cette Française du nom de Catherine qui vit en Algérie, une figure féminine qu'elle perçoit comme l'alter ego de la femme qu'elle aurait pu devenir et qu'elle a rencontré par pur hasard, traduit cette tension entre l'ici étouffant et l'ailleurs idéalisé. En effet et selon les propos de De Gaultier :

> Le hasard pourra faire que l'activité individuelle soit propre à s'adapter aux exigences du modèle dont le moi se sera épris. […] Ce sera alors comme si le moi s'était épris de soi-même, mais d'un soi plus évolué, parvenu a son apogée et la fascination de l'image lui sera, en cette occurrence, un moyen d'accéder vers lui-même et de se réaliser selon sa plus haute perfection (De Gaultier, 1913, pp. 54–55).

Dans cette projection, la France cesse d'être un simple pays d'origine ou d'attache ; elle devient un espace symbolique de liberté, d'accomplissement, voire de transcendance personnelle. À travers cette figure, Michèle nourrit une sorte de refuge imaginaire, où elle tente de récupérer, par l'identification, une cohérence identitaire que le réel lui refuse. Ne s'agissant pas d'une simple nostalgie, ce rapport à l'Occident traduit un mécanisme de défense contre l'exil intérieur qu'elle subit au quotidien. Or, ce décentrement constant révèle la fracture ontologique d'un personnage en quête d'un lieu symbolique d'existence, non pas au sens géographique, mais comme espace de reconnaissance et de légitimité. En ce sens, l'idéal occidental qu'elle cultive naît d'un besoin de structure, de sens, et d'inscription dans un ordre du monde qui lui semble moins arbitraire, moins brutal. En cela, Michèle s'inscrit dans la lignée des personnages littéraires marqués par l'inadéquation spatiale, ces figures errantes, déplacées, qui ne parviennent à habiter ni le monde ni leur propre corps.

3. Désir, violence et fragilité psychique, une excitation au bord de l'abîme

Emma Bovary et Michèle Akli sont deux figures féminines saisies dans une spirale de désir inassouvi, d'excitation permanente et de transgression rêvée. Elles construisent, chacune à sa manière, une subjectivité fondée sur le manque, le fantasme et une tension vers une altérité insaisissable. Cette quête du vertige les pousse parfois à franchir les limites du moralement acceptable, en particulier dans la manière dont le désir est lié à la violence, y compris sexuelle. À travers elles, Gustave Flaubert jadis et Nina Bouraoui aujourd'hui déploient deux imaginaires du féminin troublés, parfois délirants, dans lesquels l'excitation devient le symptôme d'une psychose latente. Leurs héroïnes sont traversées par des pulsions qui ne peuvent s'inscrire dans l'ordre symbolique, et qui les exposent à des formes d'aliénation affective et corporelle dont l'écriture, tout en étant le miroir, devient aussi l'écho. Nos propos se trouvent confortés par l'analyse d'Odile Husain et Mariette Lepage qui, dans leur article intitulé « Une figure de l'organisation maniaco-dépressive : la mélancolie d'Emma Bovary », concluent que

> Madame Bovary nous apparaît aujourd'hui comme un chef-d'œuvre de psychopathologie. Flaubert, « psychanalyste » avant l'heure, s'interroge sur l'étiologie de la maladie d'Emma dont il souligne la chronicité (Husain et Lepage 2016, p. 294).

Chez Emma, l'excitation prend d'abord la forme d'une auto-alimentation de la souffrance qui se traduit à travers le passage suivant :

> Alors, les appétits de la chair, les convoitises d'argent et les mélancolies de la passion, tout se confondit dans une même souffrance ; – et, au lieu d'en détourner sa pensée, elle l'y attachait davantage, s'excitant à la douleur et en cherchant partout les occasions. Elle s'irritait d'un plat mal servi ou d'une porte entrebâillée, gémissait du velours qu'elle n'avait pas, du bonheur qui lui manquait, de ses rêves trop hauts, de sa maison trop étroite (Flaubert, 2019, p. 192).

Ce passage est fondamental puisqu'il révèle un masochisme latent, un plaisir puisé dans la douleur elle-même. Plutôt que de chercher à fuir la souffrance de sa condition, Emma l'exacerbe, s'y attache comme à une source de jouissance inversée. Ce mécanisme d'excitation à la douleur est le noyau d'un désir pathologique, qui ne cherche pas la satisfaction mais la relance infinie du manque. Ce que Flaubert met au jour ici, c'est une forme d'incurvation du désir vers la négativité, où le sujet féminin ne peut se constituer que dans la tension, dans l'intensité de ce qui blesse.

La souffrance devient ici non pas l'envers du plaisir, mais une modalité de celui-ci, qui renvoie à une esthétique de la douleur romantique contaminée par l'obsession, et peut-être déjà par une forme d'autodestruction psychique. Cette logique où le plaisir découle de l'intensité même de la souffrance, indépendamment de toute satisfaction réelle, trouve une forme de confirmation clinique dans les analyses psychiatriques contemporaines du trouble borderline, parfois mobilisées dans les lectures de Madame Bovary. Ainsi

> Emma est particulièrement agissante et impulsive (dépenses, sexualité) ; elle présente une instabilité affective, une réactivité de l'humeur, notamment de l'irritabilité, des colères intenses, un sentiment chronique de vide qui peut mener à une idéation suicidaire (Husain et Lepage 2016, p. 283).

Cette description clinique prolonge l'analyse littéraire en soulignant l'instabilité émotionnelle du personnage, son impulsivité et la récurrence du vide existentiel – autant de signes d'un rapport au monde désajusté, qui cherche dans l'excès de sensation, qu'il soit sensuel ou douloureux, une tentative désespérée de maintenir une cohérence psychique. Le trouble n'est pas seulement thématique, il innerve la structure du désir d'Emma, et s'exprime à travers ses gestes, ses dépenses, ses fantasmes. Toute une économie pulsionnelle fondée sur la fuite en avant.

Dans le même sillon, l'opulence décrite lors du dîner à la Vaubyessard est à lire dans cette même logique d'excitation sensorielle débordante :

> On versa du vin de Champagne à la glace. Emma frissonna de toute sa peau en sentant ce froid dans sa bouche. Elle n'avait jamais vu de grenade ni mangé d'ananas. Le sucre en poudre lui-même lui parut plus blanc et plus fin qu'ailleurs (Flaubert, 2019, p. 118).

Ce frisson, au contact du champagne glacé, condense à lui seul toute la sensualité explosive et refoulée du personnage. Comme le souligne Flaubert, ce détail sensoriel est l'expression d'un rapport au monde médiatisé par l'hyperesthésie, précurseur d'un effondrement intérieur. Le corps devient ici un réceptacle de sensations extrêmes, incapable d'atteindre la plénitude mais condamné à une quête de stimulation inassouvie. Toutefois, comme le rappelle Bachelard, le froid possède aussi une valeur de réveil, de retour au contact du réel. Dans le roman, Emma frissonne également de froid lors du repas à la ferme des Bertaux, lors de la première visite de Charles. Le frisson peut donc se lire à double niveau : tantôt il traduit une volupté soudaine, presque involontaire, tantôt il restitue une perception corporelle immédiate et réaliste. Cette ambivalence montre que la sensation, comme le désir, oscille entre éveil au monde et basculement dans l'excès, faisant du frisson un signe fragile, toujours à la frontière entre vitalité et chute.

Par ailleurs, chez Michèle Akli, cette excitation ne se contente pas de rester à l'état latent, elle se déploie dans des fantasmes violents, où l'agression sexuelle devient un motif obsessionnel. La scène suivante est à cet égard exemplaire :

> J'imagine Catherine égarée dans la forêt, faisant une mauvaise rencontre, allongée dans les fougères, cercueil touffu, un filet de sang aux lèvres, sa chemise en lambeaux, puis je suis son agresseur, remplaçant Brahim dans mon fantasme, la possédant par la violence. Je deviens l'ennemi des femmes, me rangeant aux côtés de mes amants rêvés et sanguinaires (Bouraoui, 2021, p. 94).

Ce passage constitue un basculement radical où la narratrice, non seulement fantasme le viol de Catherine, mais prend elle-même la place de l'agresseur. Ce fantasme auto-désigné comme tel à travers la déclaration, « je deviens l'ennemi des femmes » souligne un processus de projection et de retournement de la

violence intérieure. Il s'agit d'un désir d'anéantissement de l'autre, mais aussi de soi, par l'identification à la figure du violeur, c'est-à-dire une transgression ultime, par laquelle le moi féminin tente paradoxalement de se reconstituer. D'autant plus que l'identification à l'agresseur rappelle certaines structures décrites dans la clinique de la psychose, où le sujet, incapable de symboliser la violence subie ou désirée, ne peut que l'incarner de manière hallucinatoire. L'écriture de Bouraoui, dans sa frontalité, capte cet éclatement du sujet, pris dans un imaginaire pulsionnel qui ne connaît plus de limites.

Un autre fantasme illustre cette logique :

> L'image de Catherine ne me quitte pas, cambrée l'huile solaire mélangé aux gouttelettes d'eau sur sa peau, que se passe-t-il en haut sur la plage ? Brahim avance peut-être vers elle, profitant de mon absence, l'entraîne vers la forêt humide, la gifle, dénoue son bikini d'un geste sec, l'agressant pour la punir de sa présence […] je veux séduire la mère de Bruce (Catherine) séduire une femme reviendrait à me séduire moi-même, moi qui n'éprouve aucun désir pour mon corps (Bouraoui, 2021, p. 87).

Le désir homosexuel est ici moins tourné vers l'autre qu'il n'est une tentative désespérée de réappropriation de soi. La relation à Catherine, complexe et ambivalente, oscille entre admiration, jalousie et haine, et condense les tensions d'un désir diffracté, morcelé. La violence de l'imaginaire sexuel devient un moyen de conjuration du vide identitaire. Le corps de Catherine devient le théâtre d'un double fantasme : fantasme de destruction, mais aussi d'identification. En d'autres termes, il est l'objet du désir et son miroir, un miroir tragique où Michèle cherche une image d'elle-même qu'elle ne parvient pas à aimer. Le rejet de son propre corps, explicite dans la dernière phrase, déplace la pulsion sexuelle vers une quête narcissique impossible, marquée par la honte et l'autodétestation.

Par ailleurs, la violence sexuelle fantasmée s'inscrit aussi dans des images de trahison lente, d'autodestruction progressive :

> Ma trahison est lente, marche après marche […] qu'il arrive quelque chose, en bien ou en mal, que mon existence prenne un sens même si je dois me jeter dans les bras du diable et l'embrasser (Bouraoui, 2021, p. 138).

Cette lenteur métaphorisée n'est pas anodine car elle évoque un processus d'érosion psychique, un effritement progressif du moi, miné par une tension intérieure constante. La marche devient ici le symbole d'une descente, non spectaculaire mais inexorable, vers une forme d'abandon de soi. La trahison n'est pas seulement celle du couple, mais celle de soi envers soi-même, de l'intimité envers la stabilité psychique. L'écriture de Bouraoui épouse ce mouvement, dans une prose saccadée, nerveuse, hantée par la répétition et la scansion des affects non résolus.

C'est précisément ce vacillement du moi, menacé par ses propres pulsions, que Julia Kristeva théorise à travers la notion d'abjection en stipulant que :

> Le jeté n'arrête pas de délimiter son univers dont les confins fluides – parce que constitués par un non-objet, l'abject – remettent constamment en cause sa solidité

> et le poussent à recommencer. Bâtisseur infatigable, le jeté est en somme un égaré. Un voyageur dans une nuit à bout fuyant. Il a le sens du danger, de la perte que représente le pseudo-objet qui l'attire, mais ne peut s'empêcher de s'y risquer au moment même où il s'en démarque. Et plus il s'égare, plus il se sauve (Kristeva, 1980, p. 25).

En effet, le sujet, confronté à un pseudo-objet qui le fascine tout en l'annihilant, devient un être en perpétuelle reconstruction, condamné à se jeter vers ce qui le détruit.

À la fidélité de Brahim – figure masculine soumise, douce, presque effacée – Michèle oppose une forme d'hostilité tragique, comme si l'amour sans heurts devenait une menace pour son intégrité psychique :

> La fidélité de Brahim me donne envie de pleurer. […] Il sera près de moi jusqu'à la fin de nos vies et ce constat est lugubre. Nous sommes encastrés l'un à l'autre, brisés, accidentés, irréparables (Bouraoui, 2021, p. 94).

La fixité du lien conjugal y est vécue comme un enfermement, un carcan ontologique. L'amour stable n'offre pas de refuge ; il devient au contraire le signe d'une impuissance à se dissocier, à se réinventer. C'est dans l'échec, dans la tension et dans la rupture que Michèle semble pouvoir entrevoir la possibilité d'un être. Ce « être » ne désigne donc pas une essence figée ou une identité pleine, mais un état de subjectivité en tension, un devenir de soi qui ne peut émerger que dans la faille du lien, dans la perte ou le désaccord. Autrement dit, c'est dans l'échec de la relation, dans la cassure ou le rejet de l'autre que Michèle éprouve quelque chose qui ressemble à une intensité de vie, à une forme de subjectivation combien même douloureuse ou autodestructrice.

Enfin, la haine des hommes « qui ne [la] désirent pas » – à l'instar de Henri Thomas – montre que le désir, chez Michèle, ne supporte pas la distance ou l'indifférence :

> La présence d'Henri Thomas dans ma voiture et ma haine des hommes qui ne me désirent pas […] Henri est plus grand que mon mari, plus ils discutent, plus Brahim semble s'affaisser (Bouraoui 2021, p. 192).

Cette haine naît du refus du corps, de la peur du non-désir, c'est-à-dire d'une disparition symbolique. Le désir n'a plus de direction et devient une revendication identitaire absolue, mêlant jouissance, humiliation et anéantissement. Il s'agit de faire exister son corps, même dans la haine, même dans l'humiliation, parce qu'un corps non désiré est un corps nié. La confrontation avec Henri Thomas fait ainsi éclater une vérité crue, celle que l'amour n'est pas seulement ce qui lie, mais ce qui autorise à être.

4. Conclusion

En confrontant Emma Bovary et Michèle Akli, nous avons mis en évidence deux figures féminines traversées par un même vertige du manque et de l'inassouvissement. Là où Emma inscrivait son mal de vivre dans l'illusion romantique et bourgeoise, Michèle évolue dans un monde désenchanté, où l'imaginaire ne protège plus et où l'émancipation promise se dissout dans l'angoisse. La réactivation contemporaine

du bovarysme par Nina Bouraoui marque ainsi un passage de l'ennui au vide, du fantasme à la violence du corps, du rêve contrarié à la lucidité extrême.

Michèle Akli s'inscrit dans une tradition de personnages féminins en crise, tout en s'en distinguant par la radicalité de son écriture et par l'intensité des tensions qu'elle mobilise. Ce personnage devient l'outil d'une exploration plus large, celle des mécanismes d'oppression intériorisés, de la transmission générationnelle du silence et de la douleur, mais aussi des conditions de possibilité d'une parole féminine libre, même au prix de la déchirure. Le corps y est central, mais non plus comme lieu d'extase ou de plaisir rêvé comme chez Emma, mais comme terrain de violence, d'étrangeté, voire de dégoût. Un corps qui dit la perte de soi autant que la lucidité extrême face aux injonctions normatives.

À travers Michèle Akli, Nina Bouraoui ne fait pas que prolonger l'histoire d'Emma, elle l'ouvre, la fracture et y inscrit une mémoire autre, celle des femmes qui cherchent à exister hors des récits convenus, et dont la voix, souvent dissonante, dit l'urgente nécessité de repenser la littérature au prisme du désordre intérieur et de la violence sociale. Cette œuvre témoigne ainsi d'une capacité à articuler l'intime et le social, à faire du récit individuel le miroir déformant, mais révélateur, d'un monde en mutation.

Bibliographie

Bachelard, G. (1948). *La terre et les rêveries du repos*. Paris : José Corti.

Bachelard, G. (2009). *Poétique de l'espace*. Paris : PUF.

Bouraoui, N. (2021). *Satisfaction*. Paris : Jean-Claude Lattès.

Calle-Gruber, M. (2004). L'essai comme forme de réécriture : Cixous à Montaigne. In *Études françaises*. *40*(1), pp. 29–42. https://doi.org/10.7202/008474ar

Cixous, H. (1975). Le Rire de la Méduse. In *Simone de Beauvoir et la lutte des femmes*. *L'Arc*, 61, pp. 39-54.

Cuvillier-Fleury, A.-A. (2022). « Madame Bovary, par M. Gustave Flaubert». Flaubert, 28. https://doi.org/10.4000/flaubert.4567

De Gaultier, J. (1913). *Le génie de Flaubert*. Paris : Mercure de France.

Derrida, J. (2004). *Spectres de Marx*. Paris : Galilée.

Husain, O. & Lepage, M. (2016). Une figure de l'organisation maniaco-dépressive : la mélancolie d'Emma Bovary. *Psychologie clinique et projective*, 22(1), pp. 271–301. https://doi.org/10.3917/pcp.022.0271

Jauss, H. R. (2014). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Seuil.

Kristeva, J. (1983). *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil.

Palante, G. (2005). *La philosophie du bovarysme jules de gaultier.* Paris : Editions Du Sandre : Distribution L'Harmattan.