

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

*Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique*

Université 8 mai 1945 Guelma

Faculté des Lettres et des Langues

Département des Lettres et de Langue

Française



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة الفرنسية

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master académique

Domaine : Lettres et Langues étrangères **Filière :** Langue française

Spécialité : Littérature et civilisation

Intitulé :

**L'encre au service de la rancœur : analyse de
l'islamophobie et de l'Algérophobie dans *Houris* de Kamel
Daoud**

Rédigé et présenté par :

Belbali Amina

Sous la direction de :

M. Alioui Abderaouf

Membres du jury

Président : M. OUARTSI Samir

Rapporteur : M. ALIOUI Abderaouf

Examineur : Mme. HAMADI Meriem

Année d'étude 2024/2025

Remerciements

Avant tout, je rends grâce à Allah, le Tout-Puissant, qui m'a accordé la santé, la force et la persévérance nécessaires pour mener ce travail à son terme.

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à mon directeur de mémoire Mr Alioui Abderaouf pour son accompagnement éclairé, ses observations rigoureuses et son regard toujours critique.

Je remercie l'ensemble du jury d'avoir accepté d'évaluer mon mémoire. Je représente ici, l'expression de mes sentiments de reconnaissances et de respect à l'ensemble des enseignants de la filière de Français de l'Université 08 mai 1945 Guelma .

J'adresse également mes sincères remerciements au chef de département M.Mouassa Abdelhak pour les nombreuses facilités accordées aux étudiants relevant de la catégorie 20%.

Je suis reconnaissante à ma famille pour son soutien constant, et à mes amies pour leur écoute et leur présence.

Dédicace

À toutes les femmes algériennes que certains discours voudraient réduire, travestir ou effacer,

À celles qui dont l'identité, la pudeur et la foi sont plus que de simples traits mais de véritables forces,

À celles qui résistent en silence, qui bâtissent dans l'ombre, qui refusent d'être les figurantes d'un roman étranger à leur vérité,

À ma mère, mes sœurs, mes amies,

Ce travail vous est dédié, non pour vous défendre, mais pour vous honorer.

Résumé

Notre mémoire propose une lecture critique du roman *Houris* (2024) de Kamel Daoud, œuvre controversée ayant reçu le prix Goncourt. À travers une approche croisée entre analyse du discours et critique thématique, il explore la manière dont l'auteur construit, dans son récit, des représentations marquées par l'islamophobie et l'Algérophobie.

La première partie situe le roman dans son contexte d'écriture : biographie de l'auteur, rapport conflictuel à la langue arabe, réception médiatique et polémique autour de l'inspiration du personnage principal. Il s'agit de montrer que *Houris* ne peut être lu indépendamment de la trajectoire intellectuelle et idéologique de son auteur.

Le deuxième chapitre s'attache à analyser les différentes formes de critique de l'islam dans le roman : subversion des symboles religieux, dénonciation du patriarcat islamique, sacralisation de la violence et rejet des institutions spirituelles. Parallèlement, l'étude met en lumière un discours algérienophobe latent, à travers une représentation dégradée de la société algérienne, de la langue arabe, de la Révolution et de la condition féminine. Le corps des femmes devient le lieu privilégié de cette violence symbolique, à la fois religieuse, sociale et politique.

Le troisième chapitre démontre que la posture de Daoud s'inscrit dans une continuité idéologique avec d'autres écrivains algériens en rupture avec leur société d'origine. Il met en évidence une occidentalisation assumée du regard et une esthétique du ressentiment, où l'écriture se fait arme contre une identité rejetée.

Ainsi, *Houris* apparaît moins comme un roman de mémoire que comme un manifeste polémique, où l'auteur projette ses propres frustrations et jugements idéologiques sur une Algérie caricaturée. Ce mémoire invite à une lecture vigilante de l'œuvre de Kamel Daoud, en interrogeant les glissements entre critique littéraire légitime, stigmatisation culturelle et compromission politique.

الملخص

يتناول هذا البحث قراءة نقدية لرواية حوريات (2024) للكاتب كمال داود، وهي رواية مثيرة للجدل حصلت على جائزة غونكور. من خلال منهج مزدوج يجمع بين تحليل الخطاب والنقد الموضوعاتي، يستكشف هذا العمل كيفية بناء الكاتب في نصه لتمثيلات تحمل ملامح الإسلاموفوبيا وكره الذات الجزائرية.

في الفصل الأول، يتم وضع الرواية في سياقها العام من خلال تقديم سيرة ذاتية للكاتب، وعلاقته المتوترة باللغة العربية، وكذلك استقبال الرواية إعلاميًا والجدل الذي أثارته حول استلهاهم شخصية البطلة. ويُظهر هذا الجزء أن حوريات لا يمكن قراءتها بمعزل عن المسار الفكري والإيديولوجي لمؤلفها.

أما الفصل الثاني، فيحلل الأشكال المختلفة لانتقاد الإسلام في الرواية، مثل: تفكيك الرموز الدينية، وإدانة النظام الأبوي الإسلامي، وتقديس العنف، ورفض المؤسسات الدينية. بالتوازي، يكشف البحث عن خطاب كاره للجزائر من خلال تقديم صورة مشوهة للمجتمع الجزائري، ولغة العربية، ولثورة التحرير، ولواقع المرأة. ويُقدّم جسد المرأة كمجال مركزي للعنف الرمزي، سواء كان دينيًا، أو اجتماعيًا، أو سياسيًا.

أما الفصل الثالث، فيبين أن موقف كمال داود ينتمي إلى سلسلة من الكتاب الجزائريين الذين قطعوا صلتهم بمجتمعهم الأصلي. كما يُظهر تنبيهه لنظرة غريبة بوضوح، وكتابته بلغة الحقد التي تجعل من الأدب وسيلة للهجوم على هوية مرفوضة.

وعليه، فإن حوريات لا تظهر كرواية للذاكرة بقدر ما هي بيان جدلي، يُسقط فيه الكاتب خيالاته وأحكامه الإيديولوجية على جزائر مشوهة. ويدعو هذا البحث إلى قراءة يقظة لأعمال كمال داود، من خلال مساءلة الحدود الفاصلة بين النقد الأدبي المشروع، والتشويه الثقافي، والتواطؤ السياسي.

Abstract

Our thesis offers a critical reading of *Houris* (2024) by Kamel Daoud, a controversial novel that was awarded the Prix Goncourt. Through a combined approach of discourse analysis and thematic criticism, it explores how the author constructs representations marked by Islamophobia and Algerianophobia.

The first chapter situates the novel in its context of production : the author's biography, his conflicted relationship with the Arabic language, the media reception, and the controversy surrounding the inspiration for the main character. The aim is to show that *Houris* cannot be read separately from Daoud's personal and ideological trajectory.

The second chapter examines the various forms of critique of Islam within the novel : subversion of religious symbols, denunciation of Islamic patriarchy, sacralization of violence, and rejection of spiritual institutions. Simultaneously, the study reveals an underlying Algerianophobic discourse, evident in the degraded portrayal of Algerian society, the Arabic language, the War of Independence, and the status of women. The female body becomes the privileged site of symbolic violence—religious, social, and political.

The third chapter demonstrates that Daoud's stance aligns with a lineage of Algerian writers who have distanced themselves from their homeland. It highlights a consciously Westernized gaze and an aesthetic of resentment, where writing becomes a weapon against a rejected identity.

Ultimately, *Houris* appears less as a work of remembrance and more as a polemical manifesto, in which the author projects his own frustrations and ideological judgments onto a caricatured Algeria. This thesis calls for a critical and vigilant reading of Kamel Daoud's work, questioning the thin line between legitimate literary critique, cultural stigmatization, and political complicity.

Table des matières

Introduction :	01
Chapitre I : Contexte de production et réception critique du roman <i>Houris</i>	
I.1. Biographie de l'auteur :	07
I.1.1. Naissance et enfance :	08
I.1.2. Parcours professionnel :	09
I.1.3. Œuvre principales :	10
I.1.4. Daoud et la langue française :	11
I.1.5. Propos polémiques et positions controversées :	12
I.1.5.1. Les événements de Cologne :	13
I.1.5.2. Le Hirak :	14
I.1.5.3. La question palestinienne :	14
I.2. Le roman <i>Houris</i> :	
I.2.1. Résumé :	15
I.2.2. Polémique autour du roman :	16
I.2.3. Réception du roman :	19
Chapitre II : La présentation de l'islamophobie et de l'Algérophobie dans <i>Houris</i>	
II.1.1. Représentation et critique de l'islamophobie dans le roman <i>Houris</i> :	
II.1.1.1. Ironie et subversion du symbolisme religieux :	30
II.1.1.2. Fantasme du paradis et ironie du réel :	31
II.1.1.3. Subversion théologique et insoumission féminine :	33
II.1.1.4. La mosquée désacralisée : espace de pouvoir et d'emprise :	36
II.1.1.5. Les imams dévoyés : figures d'un islam patriarcal et hypocrite :	39
II.1.2. Subversion des pratiques rituelles :	43
II.1.2.1. L'appel à la prière et la prière : rituel vidé de sens :	44
II.1.2.2. La fête du Sacrifice : une dénonciation ironique du sacré :	48
II.1.2.3. Symbolique et critique du voile :	51
II.1.3. Sacralisation de la violence : l'islam comme langage de mort :	54
II.1.3.1. Une parole religieuse complice des massacres :	55
II.1.3.2. L'égorgement rituel comme métaphore du fanatisme :	55
II.1.3.3. L'épreuve religieuse comme prélude à l'exécution :	55

II.1.3.4.Le sacrifice de l'Aïd : une allégorie de la barbarie ritualisée :.....	55
II.1.3.5.La mosquée, lieu de mémoire traumatique et d'hostilité sonore :.....	56
II.2.Présentation de l'Algérophobie dans <i>Houris</i> :	
II.2.1. Un rapport intime à la langue intérieure, opposé à une langue extérieure étrangère :.....	59
II.2.2. La condition féminine :.....	67
II.2.2.1.Le corps féminin comme champ de bataille :	67
II.2.2.2. Une parole féminine muselée, une voix honteuse :.....	69
II.2.2.3. Une voix dans les casseroles : récit d'une femme invisible :	70
II.2.2.4.La religion comme mécanisme de contrôle et d'effacement des femmes :.....	71
II.2.25.La Prison et les Gardiennes : Un Mécanisme de Survie et de Contrôle.Daoud peint un tableau apocalyptique :.....	73
II.2.3. Discours de la masculinité :.....	76
II.2.3.1. L''homme algérien chez Daoud : incarnation du divin et de la domination :.....	77
II.2.3.2.Une figure masculine déchue : représentation de l'amant dans <i>Houris</i> :.....	82
II.2.3.3. Le gynécologue-prophète : une allégorie de l'hypocrisie patriarcale :.....	82
II.2.3.4.Une Lecture Critique du Dr. Abdou : Un Personnage Idéalisé par K.Daoud :.....	85
II.2.4. Une hostilité viscérale à l'amnésie d'État dans <i>Houris</i>	87
II.2.5. La révolution algérienne dans le discours de Daoud :.....	90
II.2.5.1. Une guerre omniprésente et étouffante :.....	95
II.2.5.2. Une mémoire imposée et répressive :.....	100
II.2.5.3.Une guerre interne et fratricide :.....	100
II.2.5.4. Une dénonciation des récupérations politiques et mémorielles :.....	101
II.2.6. Une critique féroce des forces de l'ordre : une police complice du patriarcat et un pouvoir militaire grotesque :.....	101
II.2.6.1. Une police défaillante et indifférente à la souffrance :.....	101
II.2.6.2. Une mascarade sécuritaire et une sexualisation de la victime :	102
II.2.6.3. Une dérive inquisitoriale : la police des mœurs :.....	104
II.2.6.4.Une armée grotesque et un pouvoir déréalisé :.....	105
II.2.7.Une critique totale de la société algérienne :.....	
Chapitre III : Le roman <i>Houris</i> comme écho d'un discours critique sur l'identité et l'appartenance :	
III.1. Une écriture transgressive et laïque :.....	116
III.2. De la critique à la rupture : l'occidentalisation comme projet littéraire :.....	116.

III.3. La langue française comme territoire de salut et de création :.....	116
III.4. Une œuvre en continuité : prolongement idéologique des chroniques journalistiques :.....	117
III.5. Le ressentiment comme paradigme :	118
III.6. Figures d'une littérature de la rupture :	119
Conclusion :	123

Introduction

Depuis son émergence, la littérature algérienne d'expression française est un miroir des bouleversements historiques, sociaux et politiques du pays. De la mémoire coloniale aux désillusions postindépendances, des tensions identitaires aux luttes pour la liberté d'expression, elle demeure un champ de bataille idéologique où les écrivains prennent la plume comme une arme contre l'oubli, l'oppression et les interdits.

Dès ses premières œuvres, la littérature algérienne a entrepris un travail de mémoire déconstruisant les récits coloniaux et posant la question de l'identité. Les écrivains comme Mouloud Féraoun *Le Fils du pauvre* (1950) ou Mohammed Dib *La Grande maison* (1952) ont décrit les injustices et les misères du peuple algérien sous le joug colonial donnant une voix aux sans voix. Avec *Nedjma* (1956), Kateb Yacine a dépassé la simple dénonciation pour livrer une fresque complexe de l'identité algérienne éclatée, marquée par la colonisation, mais aussi par la richesse des traditions berbères et arabes. Il écrivait : « Nous sommes des orphelins, mais nous portons en nous les germes d'un avenir nouveau. »¹

Cette quête identitaire s'est poursuivie après l'indépendance en 1962, où la littérature devient le témoin des espoirs et des désillusions d'un pays en pleine construction.

Si l'indépendance a marqué un tournant, elle n'a pas mis fin aux contradictions internes de l'Algérie. L'état postcolonial s'est rapidement refermé sur lui-même, imposant un discours unique et réprimant les voix dissidentes. Les écrivains ont souvent dépeint les réalités difficiles dénonçant la pauvreté, la corruption et les inégalités. Par exemple, Rachid Mimouni, dans son roman *Le Fleuve détourné* (1982), critique ouvertement la bureaucratie et l'autoritarisme du régime, ou Tahar Djaout avec *Les Vigiles* (1995), mettent en lumière les dérives du pouvoir et les dangers de l'extrémisme. Son assassinat aux circonstances contestées témoigne de l'engagement dangereux de certains écrivains. Sa phrase résonne encore comme un testament du courage littéraire en temps de répression : « Si tu parles, tu meurs. Si tu te tais, tu meurs. Alors, dis et meurs² ».

La décennie noire des années 1990, marquée par les affrontements entre le gouvernement et les groupes terroristes, a plongé l'Algérie dans une spirale de violences et de censures. De nombreux écrivains ont abordé cette période avec une plume à la fois lucide et douloureuse, explorant les traumatismes individuels et collectifs. Ils ont cherché à rendre

¹ Kateb Yacine, *Nedjma*, 1956

² Tahar Djaout, *Les Vigiles*, Edition ;Le Seuil, 1995.

compte de la violence quotidienne, des massacres, des disparitions et des traumatismes psychologiques. Ils ont également donné une voix aux familles endeuillées et à ceux qui ont vécu dans la peur constante. Assia Djebar, dans *Le Blanc de l'Algérie* (1996), rend un hommage poignant à ces victimes, en particulier à ceux qui ont été exécutés pour leurs idées et leur engagement. Elle utilise les mots pour rendre présents les absents, et les faire revivre dans le cœur des lecteurs, affirmant : « Ils ont voulu tuer la pensée, mais la pensée ne meurt pas ».³

Maissa Bey, dans *Au commencement était la mer* (1999), explore les traumatismes vécus par les femmes pendant la décennie noire en donnant une voix à celles qui ont été réduites au silence. Elle décrit les ravages psychologiques causés par la violence et la perte de repères . Ainsi, Yasmina Khadra, dans sa trilogie *Morituri*, *les agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* lance des cris de révolte contre la violence et l'absurdité de cette période.

Dans les années 2000 et 2010, une nouvelle génération d'écrivains a émergé, questionnant des tabous liés à la religion, à la sexualité et à la liberté individuelle. Boualem Sansal est l'un de ses écrivains qui ont suscité la controverse avec ses romans critiquant l'intégrisme religieux et les dérives du pouvoir. Son roman *2084 : La fin du monde* (2015), une dystopie inspirée de *1984* d'Orwell, a été salué par la critique française, mais censurée dans plusieurs pays (interdit dans un premier temps en Algérie puis distribué de manière limitée). Salim Bachi a aussi proposé dans son roman *Le Silence de Mahomet* (2008) une vision romancée et critique de la vie du prophète Mohammed -que la paix et les bénédictions soient sur lui-, ce qui a provoqué des débats houleux.

D'abord journaliste puis écrivain algérien, Kamel Daoud est également à mentionner. Il est connu pour *Meursault, contre-enquête* (2013) où il a revisité *l'Étranger* d'Albert Camus du point de vue de l'arabe anonyme tué par Meursault. Ce roman lui vaut une reconnaissance occidentale, mais aussi de vives critiques en Algérie. Il a aussi écrit des essais et des articles contestant le poids de la religion dans les sociétés musulmane. En février 2016, dans une tribune publiée par le monde, Il a déclaré que « Le sexe est la plus grande misère du monde d'Allah » soulignant la misère sexuelle dans le monde arabo-musulman et le rapport problématique à la femme, au corps et au désir. Ces propos lui ont valu des menaces de mort⁴.

³ Assia Djebar dans *Le Blanc de l'Algérie*, Edition ; Albin Michel ,1996.

⁴ www.lemonde.fr/festival/article/2018/10/01/l-ecrivain-algerien-kamel-daoud-contre-attaque_5362607_4415198.htm ,01 /10/2018.

Cette polémique atteint son paroxysme en 2024 avec la parution de son dernier roman *Houris*, couronné par le prix Goncourt. Ce récit aborde des sujets sensibles tels que le mutisme entourant la décennie noire en Algérie, la politique étatique algérienne vis à vis des victimes et des témoins de cette période.

Sa parution a déclenché des réactions contrastées : pour ses défenseurs, Daoud incarne une voix libre et courageuse, tandis que ses détracteurs l'accusent de perpétuer une vision biaisée de L'Algérie alimentant des stéréotypes orientalistes et islamophobes.

Au cœur de cette controverse, notre étude se concentrera sur les représentations de l'islamophobie et de l'Algérophobie dans les méandres narratifs d' *Houris* signé K. Daoud.

Loin de s'en tenir à une mise en scène fictionnelle ou à une critique nuancée, l'auteur adopte une posture résolument affirmée, accusatrice même à l'égard des fondements culturels, religieux et politiques de l'Algérie contemporaine. Ce n'est pas tant la narratrice ou le récit qui interrogent que Daoud lui-même qui dénonce, affirme et prétend.

Si plusieurs études ont déjà analysé la perception de l'islam dans les œuvres de Kamel Daoud,⁵ peu ont abordé simultanément la question de l'Algérophobie. Notre approche vise donc à mettre en lumière ces deux dynamiques en examinant comment elles s'entrelacent et se manifestent à travers les choix narratifs et thématiques de l'auteur.

Notre analyse se focalisera donc sur la manière dont le roman de Kamel Daoud, *Houris* véhicule dans ses plis des représentations islamophobes et algérianophobes et dans quelle mesure cette démarche s'inscrit dans une tradition littéraire complaisante à l'égard des sphères culturelles d'extrême droite française.

Ainsi, notre problématique de recherche se formule comme suit : Comment se manifeste le discours de haine à l'égard de l'islam et de l'Algérie dans le roman de Kamel Daoud ? Quelles seraient les motivations d'une telle démarche ?

Nous formulerons l'hypothèse que *Houris* distille une vision profondément biaisée de la société algérienne, où l'islam et les institutions nationales apparaissent comme des sources

⁵ Tamroun Yakout Yasmne, Mémoire de master, *Zabor* de Kamel Daoud, une réécriture des mille et une nuits 2023 /2024

d'oppression et de stagnation. Grâce à une narration marquée par l'ironie et la provocation, Kamel Daoud semble projeter, à travers le personnage de sa protagoniste, une critique acerbe des fondements religieux et culturels de l'Algérie postindépendance.

Cette étude se justifie par plusieurs éléments. D'une part, *Houris* est une œuvre qui s'inscrit dans un contexte littéraire et sociopolitique chargé, surtout depuis l'obtention controversée du prix Goncourt 2024 et les débats houleux suscités par cet événement. D'autre part, cette recherche permet d'explorer une thématique tristement récurrente, mais peu abordée de manière conjointe : L'articulation entre islamophobie et Algérophobie dans une certaine « littérature algérienne d'obédience française ».

En dernier lieu, ce travail revêt aussi un intérêt personnel motivé par notre curiosité à l'égard de cette œuvre littéraire qui a suscité tant de polémiques et de débats autour des grandes lignes de son contenu, mais sans que personne n'aborde en détail ce qui dérange vraiment dedans .

Pour analyser les représentations de l'islamophobie et de l'Algérophobie dans *Houris* de Kamel Daoud, notre démarche reposera sur une double approche : l'analyse du discours et la critique thématique.

D'une part, l'analyse du discours permettra de décrypter les choix lexicaux, les figures de style, les structures narratives et les prises de position implicites ou explicites dans le texte. Il s'agira de mettre en lumière la manière dont le discours littéraire se construit autour de représentations stigmatisantes ou critiques de l'Algérie et de l'islam. Cette approche s'intéressera à la langue elle-même comme vecteur idéologique.

D'autre part, la critique thématique visera à identifier les grands motifs récurrents dans le roman (la femme voilée, la violence religieuse, la décadence sociale, etc.) et à les interpréter à la lumière de leur portée symbolique et politique. Cette méthode nous permettra de dégager les enjeux idéologiques sous-jacents au récit.

Afin de vérifier cette hypothèse et répondre à la problématique posée, notre démarche méthodologique s'articulera autour de trois chapitres. Avant d'entamer l'analyse proprement dite ,il nous a paru pertinent de consacrer un premier chapitre à des éléments introductifs. Celui ci proposera une présentation de l'auteur, un résumé de l'œuvre, un aperçu de sa réception critique et des polémiques suscitées lors de sa parution ,ainsi qu'une réflexion sur la présence de l'auteur dans son œuvre à travers les lectures d'intellectuels contemporains .

Le deuxième chapitre sera consacré à l'identification et à la classification des différentes formes de critiques islamophobes et algérianophobes .

Enfin, dans un troisième temps, nous démontrons que la posture de K. Daoud s'inscrit dans une lignée d'écrivains critiques envers leurs origines et souvent en phase avec les valeurs occidentales. Nous mettrons en lumière les correspondances entre les idées développées dans *Houris* et celles exprimées par l'auteur dans ses prises de position journalistiques.

Chapitre I

**Contexte de production et réception
critique du roman *Houris***

Avant d'analyser le roman *Houris*, il est essentiel de situer son auteur, Kamel Daoud, dans son contexte personnel et professionnel. Son parcours, marqué par sa jeunesse en Algérie, une carrière journalistique et une relation particulière à la langue française, éclaire ses choix littéraires et idéologiques.

Auteur reconnu, mais controversé, Daoud suscite des débats notamment sur ses prises de position religieuses, politiques et sociales. *Houris* s'inscrit dans cette dynamique, en abordant la condition féminine et la critique religieuse à travers une écriture provocatrice.

Ce premier chapitre présentera ainsi la biographie de Daoud, son rapport à la langue, les polémiques autour de sa personne et de son œuvre, ainsi qu'un résumé du roman et un aperçu de sa réception critique. Ces éléments permettront de mieux comprendre les enjeux de son écriture avant l'analyse détaillée qui suivra.

I.1.Biographie de l'auteur :

I.1.1.Naissance et enfance :

Kamel Daoud est un journaliste et écrivain algérien d'expression française, né le 17 juin 1970 à Mesra, près de Mostaganem. Aîné d'une fratrie de six enfants, il est le fils d'un militaire discret et taiseux, un homme qui gardait ses émotions pour lui et avec qui les liens sont ténus.

Adolescent, il est attiré par la religion entre 14 et 17 ans, mais à 18 ans, il cesse de prier et s'éloigne définitivement de la foi. Il participe aux manifestations antigouvernementales du 5 octobre 1988 à Mostaganem. Aujourd'hui, il ne se considère plus comme un musulman pratiquant⁶. Selon lui, « *la rencontre ou non avec Dieu relève de l'intime, une expérience qui ne peut être partagée*⁷. »

Père de deux enfants, Daoud divorce en 2008. Cette séparation est marquée par des tensions judiciaires : il est condamné par le tribunal d'Oran à trois mois de prison avec sursis pour coups et blessures volontaires sur son ex-épouse, ainsi qu'à une amende de 20 000 dinars algériens⁸.

Son rapport à la littérature naît durant l'enfance. Vers l'âge de neuf ans, alors que l'ennui l'envahit durant les interminables siestes chez ses grands-parents, le jeune Kamel, solitaire, fait une découverte déterminante : des livres abandonnés, aux pages jaunies – des romans de Jules

⁶ *L'étranger en son pays*, Vanity Fair n°25, juillet 2015, pages 46-53.

⁷ Kamel Daoud, Ils ont fait 2024, Ohdio Radio-Canada, 02/01/2025.

⁸ <https://oumma.com/kamel-daoud-condamne-en-algerie-pour-coups-et-blessures-contre-sa-femme>, 21/10/2019.

Verne, des polars, des recueils de mythologie grecque-qui deviennent son refuge. Il les dévore un à un, échappant ainsi à la monotonie et découvrant un univers où les mots dansent et les idées prennent vie⁹.

Le jeune homme qui se décrit comme un « homme révolté » était le seul de ses frères à avoir fait des études universitaires, et il est diplômé en langue et littérature française de l'université d'Oran.

I.1.2.Parcours professionnel :

Kamel Daoud entame sa carrière journalistique en 1994 au *Quotidien d'Oran*, où il publie en 1997 sa première chronique intitulée *Raïna raïkoum*. Il opte pour le français plutôt que l'arabe littéraire, qu'il considère comme « *piégée par le sacré, les idéologies dominantes, fétichisée, politisée et idéologisée*¹⁰ »

Il devient par la suite rédacteur en chef du journal pendant huit ans, parvenant à préserver tant bien que mal un semblant de liberté de ton, y compris à l'encontre de figures politiques telles qu'Abdelaziz Bouteflika. Cependant, face à l'autocensure, il n'hésite pas à publier certains de ses textes directement sur Facebook.

En parallèle, il collabore avec plusieurs médias, comme *Algérie-Focus* et *Slate Afrique*, puis tient une chronique régulière intitulée *L'Autre Algérie* dans le journal *Liberté*, jusqu'à sa fermeture en 2022.

Il est brièvement arrêté le 12 février 2011 lors d'une manifestation. En 2014, il commence à écrire pour l'hebdomadaire de droite *Le Point*, une collaboration qui lui vaut le prix *Jean-Luc Lagardère* du journaliste de l'année en 2016.

Tout au long de son parcours journalistique, il aborde avec sévérité les enjeux politiques et sociaux contemporains. Ses recueils *Raïna raïkoum* (2002), *Mes indépendances – Chroniques 2010-2016* (2017) et *Avant qu'il ne soit trop tard – Chroniques 2015-2025* (à paraître en 2025) témoignent de son regard critique sur la société algérienne et le monde.

Également nouvelliste, Kamel Daoud publie en 2008 *La Préface du nègre* (*Barzakh*), un recueil abordant les thèmes de l'identité et de la mémoire. Ce texte sera enrichi au fil du temps, notamment dans *Le Minotaure 504* (Sabine Wespieser, 2011) puis dans *La Préface du nègre*, *Le Minotaure 504*, et autres nouvelles (*Actes Sud*, 2015).

⁹Podcast, radio france.fr, *Le Book Club*, 11-11-2024.

¹⁰<https://www.lefigaro.fr/livres/2014/10/16/03005-20141016ARTFIG00018-kamel-daoud-l-invite-surprise-des-prix-litteraires.php>, 16 octobre 2014.

En tant qu'essayiste, il signe *Le Peintre dévorant la femme* (2018, Stock), une méditation sur l'art et le regard. Il explore également l'histoire et la mémoire à travers le livre d'art *Son œil dans ma main : Algérie 1961-2019* (2022), réalisé en collaboration avec le photographe Raymond Depardon. Son engagement intellectuel se manifeste aussi dans des ouvrages collectifs ou en préfaces. En 2024, il signe *La postface de Israël*, 7 octobre 2023. *Un pogrom au XX^e siècle*, et en 2025, la préface de *Un crime d'État*, consacré à l'assassinat de Krim Belkacem¹¹.

1.3. Œuvre principales :

Simultanément à sa carrière journalistique, Kamel Daoud se fait remarquer sur la scène littéraire avec son premier roman *Meursault, contre-enquête* (2013), qui revisite *L'Étranger* de Camus du point de vue du frère de l'Arabe tué. L'ouvrage reçoit de nombreuses distinctions, dont le Prix Goncourt du premier roman (2015), le Prix François-Mauriac et le Prix des cinq continents de la francophonie.

En 2017, il publie *Zabor* ou *Les Psaumes*, un roman poétique et métaphysique. On y suit un jeune homme capable de retarder la mort des êtres chers en écrivant sur eux. À travers ce récit, Daoud explore le pouvoir des mots, la peur de la mort et le rôle de la littérature comme résistance. Finaliste du Prix Goncourt, l'œuvre est saluée pour sa richesse narrative et sa profondeur.

En 2020, il choisit de prendre la nationalité française, un tournant dans son parcours. Il a pris la nationalité française. Jusqu'à dire dans le *Point*, en référence au poète polonais Guillaume Apollinaire: « *J'ai le syndrome d'Apollinaire, je suis plus Français que les Français*¹² ».

En 2024, Daoud revient avec *Houris*, un roman qui questionne les rapports entre religion, liberté et identité. L'ouvrage remporte le Prix Goncourt et séduit un large public, notamment les lycéens puisqu'il a remporté le Prix Goncourt des lycéens. Dans une déclaration à la presse, il confie :

« *Houris est né parce que je suis venu en France. Parce que c'est un pays qui me donne la liberté d'écrire (...). C'est un pays d'accueil pour les écrivains. On a toujours besoin de trois choses pour écrire. Une table, une chaise et un pays. J'ai les trois.*¹³ »

¹¹ [https://fr.wikipedia.org/wiki/Kamel_Daoud_\(%C3%A9crivain\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Kamel_Daoud_(%C3%A9crivain)), modifié, le 20 mai 2025.

¹², <https://www.ledevoir.com/culture/823008/goncourt-2024-kamel-daoud-chroniqueur-algerie-exile-force-choses>, 04/11/2024.

¹³ Ibid.

I.1.4.Daoud et la langue française :

Kamel Daoud revendique pleinement son choix d'écrire en français. Pour lui, le français n'est ni la langue du colonisateur, ni celle d'un héritage imposé. Il la considère au contraire comme un « bien sans maître », un espace libre et intime qui lui permet de penser, de digresser, d'inventer et de critiquer.

Dès l'enfance, Daoud découvre le français à travers des romans policiers qu'il lit sans tout comprendre. Par recoupement, il en apprend peu à peu le sens, dans un processus d'apprentissage instinctif et passionné. À ses yeux, le français devient alors la langue de l'imaginaire, de la clandestinité, de l'évasion, mais aussi de la culpabilité. Contrairement à l'arabe, perçue comme une langue d'autorité, de morale et de coercition (notamment celle de l'école ou du pouvoir religieux), le français est pour lui une langue du corps, une langue de l'ombre, dans laquelle il peut s'exprimer sans contrainte. Il insiste sur ce rapport pacifié à la langue française, affirmant : « *Je ne suis pas un enfant de la guerre d'Algérie. C'est une histoire finie, je ne veux ni la porter ni la subir. Je suis un enfant de l'indépendance*¹⁴. »

Ainsi, son lien avec le français n'est ni issu d'un traumatisme, ni marqué par une violence coloniale personnelle. Il le vit comme une langue choisie, et non imposée.

Cependant, Daoud reconnaît que ce choix reste hautement conflictuel en Algérie, où le français est souvent perçu comme une langue de domination historique. Il le résume avec ironie : « *En Algérie, le français est une maîtresse linguistique : tout le monde couche avec, mais personne ne veut s'afficher*¹⁵ ».

Selon Daoud, ce rejet s'explique aussi par le rôle que certains courants politiques ou religieux attribuent à l'arabe. Pour lui, cette langue a été prise en otage par les conservateurs et les extrémistes, qui la sacralisent au point de l'appauvrir : « *L'arabe a été appauvrie par son instrumentalisation politique et religieuse*¹⁶. »

Mais cela ne signifie pas qu'il méprise l'arabe : il souligne au contraire la richesse et l'imaginaire propre à chaque langue, refusant toute hiérarchie linguistique.

¹⁴ <http://www.buzz-litteraire.com/kamel-daoud-ecire-en-francais-langue-de-la-digression-la-dissidence>, 2015.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

Kamel Daoud défend une approche non essentialiste des langues. Selon lui, chaque langue possède ses forces et son génie propre : « *l'arabe, par exemple, peut servir beaucoup plus quand on évoque la mythologie de la dignité la nostalgie ou de l'exaltation. D'autres langues, comme le français, sont traversées par l'obsession de la liberté*¹⁷ »

Il rejette donc fermement l'idée qu'une langue soit supérieure à une autre, qu'il considère comme une idée raciste et réductrice.

Son écriture en français s'inscrit aussi dans une filiation littéraire revendiquée, notamment avec Albert Camus, qu'il prolonge et interroge dans *Meursault, contre-enquête*. À travers ce roman, Daoud ne se contente pas de dialoguer avec l'auteur de *L'Étranger*, Sa quête de reconnaissance semble être motivée par la volonté d'être reconnu comme un grand écrivain français, et non simplement comme un auteur francophone.

Enfin, même si ses romans sont écrits en français, ils ont un certain succès dans les pays du Maghreb, où ils sont traduits et suscitent des réactions contrastées : « *Cela fait du bruit : il y a ceux qui me soutiennent, qui me rejettent, qui m'embrassent, qui m'insultent*¹⁸ ».

I.1.5. Propos polémiques et positions controversées :

Kamel Daoud, écrivain et chroniqueur algérien de renommée internationale, incarne depuis une décennie une figure complexe de l'intellectuel postcolonial. S'il a été salué pour son audace littéraire dans *Meursault, contre-enquête* (2014), ainsi que pour ses prises de position critiques sur la société algérienne et le monde arabo-musulman, plusieurs épisodes récents ont contribué à susciter un profond désenchantement autour de sa personne. En particulier, ses propos sur les agressions de Cologne en 2016, sa lecture nuancée voire distante du mouvement populaire du Hirak à partir de 2019, et ses prises de position ambivalentes sur la question palestinienne, selon Lahouari Addi¹⁹, *sociologue et politologue*, docteur d'Etat à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris, ont cristallisé des critiques de plus en plus virulentes. Accusé de servir une vision occidentalo-centrée, voire islamophobe, Daoud se trouve au cœur d'un débat complexe sur les limites de la critique, le rôle de l'intellectuel

¹⁷ <http://www.buzz-litteraire.com/kamel-daoud-ecrire-en-francais-langue-de-la-digression-la-dissidence>, 2015.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Lahouari Addi, *mediapart.fr*, 21 novembre 2024.

postcolonial et les fractures idéologiques contemporaines. Il convient dès lors d'interroger les raisons de ce malaise, en revenant sur ces trois moments de rupture qui éclairent à la fois le discours de Daoud et sa réception contrastée.

I.1.5.1. Les événements de Cologne :

En janvier 2016, Kamel Daoud publie une tribune dans plusieurs journaux internationaux – Le Monde, The New York Times, La Corriere della Sera – dans laquelle il relaie les accusations venues de l'extrême droite allemande, affirmant que des réfugiés syriens avaient agressé des femmes à Cologne lors du Nouvel An 2015²⁰. Dans ce texte au ton enflammé, il met directement en cause l'islam, allant jusqu'à écrire que « le sexe est la plus grande misère dans le monde d'Allah ». Cette généralisation a suscité une vive réaction dans de nombreux milieux intellectuels, religieux et militants, même occidentaux, qui y ont vu une stigmatisation injuste de l'ensemble des musulmans. Beaucoup ont dénoncé le fait qu'il relie les comportements criminels d'individus au Coran, alors même que la police allemande a précisé que les agresseurs n'étaient pas tous musulmans. À juste titre, certains ont souligné qu'on ne remet pas en cause le christianisme lorsqu'il s'agit de dénoncer les abus commis par des membres du clergé.

Cette vision essentialiste a été perçue comme une glissade vers un discours islamophobe, proche de celui de l'extrême droite, qui présente l'immigré musulman comme un danger pour les valeurs occidentales. Kamel Daoud rejette pourtant l'accusation d'islamophobie, qu'il considère comme une construction idéologique des islamistes, soutenus selon lui par certains milieux « islamo-gauchistes » en quête de légitimité morale.

I.1.5.2. Le Hirak :

Trois ans plus tard, alors que l'Algérie connaît un mouvement de contestation sans précédent, le Hirak (2019–2020), Kamel Daoud se positionne à contre-courant. Récemment devenu chroniqueur au Point, il y décrit le Hirak comme un simple « mouvement radical urbain » limité à Alger. Cette prise de position surprend, voire choque, une grande partie de ceux qui suivaient son travail. Pendant plus d'une décennie, dans Le Quotidien d'Oran, Daoud prétendait dénoncer l'autoritarisme du régime de Bouteflika, se posant comme une voix dissidente. Son ton critique et engagé faisait de lui une figure respectée. Le voir désormais

²⁰ Le Monde, The New York Times, La Corriere della Sera, 2016.

soutenir, même indirectement, un système qu'il combattait auparavant -notamment en appuyant le président Tebboune élu lors d'un scrutin marqué par une abstention massive – a été perçu comme une volte-face. Il n'a pas, par exemple, évoqué dans son interview avec Tebboune la question des nombreux détenus d'opinion, ce qui a renforcé l'impression d'un alignement sur le pouvoir.

I.1.5.3. La question palestinienne :

Ce repositionnement s'est encore accentué avec ses récentes déclarations sur la situation à Gaza. Là encore, Kamel Daoud prend une position qui détonne : il soutient la version israélienne du conflit, présente le Hamas uniquement comme un groupe fanatique animé par la haine religieuse, et refuse de reconnaître sa dimension de lutte anticoloniale. Il compare même l'attaque du 7 octobre 2023 aux massacres du GIA durant la décennie noire en Algérie. Cette analogie, jugée simpliste par de nombreux observateurs, fait écho à la rhétorique de Benyamin Netanyahu, récemment inculpé pour crimes de guerre. Ce revirement est d'autant plus marquant que dans ses écrits antérieurs, notamment en 2006, Daoud dénonçait les crimes israéliens et le deux poids deux mesures des médias occidentaux vis-à-vis des victimes arabes.

Dans les cercles militants, intellectuels ou journalistiques algériens, nombreux sont ceux qui voient dans ces évolutions une incohérence, voire une stratégie opportuniste. Ils rappellent qu'il critiquait autrefois Israël avec force, qu'il défendait les droits des peuples et s'opposait à l'autoritarisme. Aujourd'hui, on l'accuse d'avoir renié ces engagements, préférant désormais plaire à certains milieux intellectuels ou politiques occidentaux. À travers ses positions sur Cologne, le Hirak et la Palestine, se dessine le portrait d'un écrivain qui semble avoir rompu avec les espoirs qu'il avait lui-même contribué à nourrir.

I.2. Le roman *Houris* :

I.2.1. Résumé :

Houris plonge dans les fractures de la mémoire collective et les déchirures d'une Algérie marquée par la décennie noire (1990-2002). A travers une écriture qui se veut à la fois poétique et brutale, Daoud expose les non-dits de cette période tragique.

Le roman est structuré en trois parties - *La Voix*, *Le Labyrinthe*, *Le Couteau* - et se déroule, sur sept jours (du 16 au 22 juin 2018), Ce découpage temporel associé à la symbolique chargée du chiffre sept, confère au récit une dimension quasi mystique.

L'histoire suit Fajr, survivante d'un massacre, qui cherche justice dans une Algérie amnésique. Mais son parcours, au lieu d'ouvrir une réflexion profonde, se perd dans des explications simplistes : le récit, imprégné d'un culturalisme réducteur, assimile l'arabe à la violence et le français à la raison, reprenant ainsi des stéréotypes orientalistes. Ce manichéisme empêche une véritable exploration politique et historique.

Fajr, appelée aussi Aube dans sa « langue intérieure » (le français), est une jeune femme marquée à jamais par les violences de la guerre civile algérienne. Mutilée dans l'enfance – victime d'une tentative d'égorgeage le 31 décembre 1999 dans le village fictif de Had Chekala, où 1 001 personnes sont massacrées, elle est sauvée in extremis au petit matin de l'an 2000. Privée de ses cordes vocales, elle parle désormais avec une canule, et son corps garde les traces visibles du trauma : une cicatrice comme un sourire inversé.

Devenue adulte, Fajr vit à Oran où elle tient un salon de coiffure. Elle parle silencieusement à Houris, le fœtus qu'elle porte, mais veut avorter, dans un long monologue intérieur, récit de sa vie, de la violence islamiste, de la trahison politique et de sa quête de justice. Cette narration s'effectue en deux langues : l'arabe, perçue comme langue de la terreur et de l'extérieur, et le français, langue intime du rêve et de la résistance.

Exaspérée par l'oubli collectif et par la charte de la réconciliation nationale de 2005, qu'elle considère comme une amnistie pour les bourreaux, Fajr décide de revenir sur les lieux du massacre, à Had Chekala. Elle est accompagnée dans ce périple par Aïssa Guerdi, un historien marginal, fils d'un éditeur révolutionnaire, qui lutte contre l'oubli imposé par les autorités. Ensemble, ils affrontent l'amnésie des habitants, les silences gênés et les dangers persistants.

Fajr y rencontre Hamra, une ancienne femme djihadiste, enlevée le soir de ses noces et réduite en esclave sexuelle par les émirs islamistes. Le passé refait surface brutalement : Fajr est à nouveau kidnappée par le frère de l'imam local, un intégriste reconverti dans le trafic de viande, qui tente de l'égorger une seconde fois dans un hangar. Mais Aïssa intervient et la sauve in extremis avec l'aide des villageois.

Un an plus tard, Fajr est devenue mère d'une fille nommée Kalthoum, elle a retrouvé sa voix, et vit apaisée avec sa mère Khadija et Aïssa. Pourtant, cette fin apparemment heureuse ne résout pas totalement la quête de justice ni les nombreuses zones d'ombre. Le roman semble échouer à éclairer les causes profondes de la guerre civile et préfère noyer son propos dans une symbolique obscure, malgré une volonté affichée de briser les tabous.

I.2.2. Polémique autour du roman :

Avec *Houris*, Kamel Daoud a secoué certes la scène littéraire en décrochant le Goncourt contestable, *mais* il a aussi déclenché une vive controverse. Ce roman, né selon Kamel Daoud de la liberté d'écrire offerte par la France, se trouve désormais au cœur d'un débat houleux sur les frontières de l'inspiration romanesque. Car derrière la reconnaissance institutionnelle et la célébration de la liberté d'expression, une voix s'élève : celle de Saâda Arbane, qui accuse l'auteur d'avoir transgressé les limites de la vie privée. L'œuvre, saluée par la critique occidentale, devient ainsi l'objet d'un questionnement profond sur la responsabilité éthique de l'écrivain.

Cette affaire relance le débat sur les responsabilités de l'écrivain lorsqu'il puise dans des récits réels. D'un côté, la nécessité créative de s'inspirer du réel ; de l'autre, le respect dû aux personnes dont l'histoire intime est ainsi transformée. La question est d'autant plus sensible qu'elle implique ici la confidentialité thérapeutique, les consultations avec la seconde épouse de Daoud, qui exerçait en tant que psychiatre, ayant selon Saâda servi de matière première au roman.

L'éditeur Gallimard dénonce une "campagne diffamatoire" contre l'auteur, tandis que la polémique rappelle d'autres cas litigieux, comme la condamnation de Christine Angot en 2013 pour atteinte à la vie privée. L'enjeu dépasse le cadre juridique : il interroge la légitimité de

l'appropriation littéraire d'histoires personnelles, surtout lorsqu'elles concernent des traumatismes collectifs comme la décennie noire²¹.

Cette controverse met en lumière la tension permanente entre deux impératifs : la liberté de création, essentielle à la littérature, et le droit des individus à maîtriser la narration de leur propre histoire, particulièrement lorsqu'elle touche à des blessures encore vives.

Saâda Arbane reconnaît également sa mère décédée dans le personnage de Khadija, une figure centrale du récit. Pour elle, ces similitudes dépassent largement le simple hasard. Lors d'un entretien accordé à l'émission *Contre-enquête*, diffusée sur la chaîne algérienne *One TV*, Saâda a révélé ses liens avec la femme de Kamel Daoud, psychiatre de profession. Cette dernière l'aurait suivie en thérapie pendant près de dix ans, l'incitant à partager son histoire, qu'elle estimait d'importance publique. Selon Saâda, ces séances auraient servi de matériau pour construire le personnage d'Aube et certains passages du roman²².

Elle accuse ainsi Kamel Daoud d'avoir exposé des aspects intimes de son existence dans son livre, qu'elle perçoit comme une violation de sa vie privée. Parmi ces éléments figurent des tatouages précis (un bracelet sur la jambe, des ailes d'ange à la nuque), une interruption volontaire de grossesse avortée, son métier de coiffeuse, ainsi que l'adoption de Khadija, qui renvoient directement à l'histoire de sa propre mère. Bien que fictionnalisés, ces détails sont suffisamment reconnaissables pour qu'elle s'y identifie, la poussant à déclarer :

« *Je me suis sentie trahie, humiliée. Clairement, ce que j'ai lu dans ce roman relève d'une violation du secret médical et de ma vie privée*²³ ».

Elle estime que l'auteur, pourtant connu pour son engagement en faveur des droits des femmes, a trahi ses principes en s'appropriant son vécu sans son accord. Pour appuyer ses dires, elle affirme ;

« *À trois reprises, kamel Daoud et sa femme m'ont demandé le droit d'utiliser mon histoire. J'ai refusé à chaque fois*²⁴ ».

²¹ https://www.lemonde.fr/societe/article/kamel-daoud-et-son-editeur-gallimard-denonce-les-paralleles-forces-ou-inexacts-entre-son-roman-houris-et-la-vie-de-saada-arbane_6605817_3224.html, 13/05/2025.

²² Amel Bliidi, elwatan-dz.com/saada-arbane, le 17/11/2024.

²³ https://www.lexpress.fr/societe/brisee-mais-determinee-saada-arbane-veut-se-faire-entendre-face-a-kamel-daoud-LZL3VNVSKFA65PYLEU7GMVB5VI/?cmp_redirect=true, 11/05/2025.

²⁴ Saâda Arbane, entretien réalisé par visioconférence, publié, *Monde.fr*

En réaction, Saâda Arbane a fait part de son intention de porter l'affaire devant les tribunaux d'Oran, là même où elle avait côtoyé le couple Daoud. Elle reproche à l'écrivain d'avoir exploité son histoire personnelle à des fins créatives, sans suffisamment brouiller les pistes. Parallèlement, elle prévoit de publier son propre récit, jugeant que le roman a enjolivé et déformé la réalité.

Durant l'interview, Saâda Arbane répond systématiquement en français aux questions posées en arabe. Ce choix linguistique semble traduire une volonté de s'adresser directement au public francophone de Daoud, tout en attirant l'attention des médias sur son combat.

Que ce différend débouche sur un procès ou sur une réponse littéraire, ce qui est certain c'est que cela influencera durablement la réception de *Houris*. Le cas soulève des questions fondamentales sur les rapports complexes entre création artistique, déontologie et protection de l'intimité, particulièrement lorsqu'il s'agit de traiter des traumatismes encore sensibles de la décennie noire algérienne.

La réception contrastée du roman en France et en Algérie reflète d'ailleurs les positionnements politiques controversés de l'auteur. En Algérie, les critiques à l'encontre de Daoud précèdent la polémique actuelle, nombre de détracteurs lui reprochant ses prises de position contre le Hirak - ces chroniques dans *Le Point* ²⁵ayant particulièrement irrité les partisans du mouvement ayant conduit à la chute de Bouteflika. À l'inverse, l'établissement littéraire français le considère comme une voix majeure, même si certaines franges conservatrices de droite s'approprient régulièrement ses interventions.

Cette dichotomie de perception entre les deux rives de la Méditerranée illustre les polarisations que suscite autant l'homme que son œuvre. À travers cette affaire, Kamel Daoud se trouve ainsi propulsé au centre d'une controverse qui transcende le seul champ littéraire, interrogeant les modalités et les limites de la transposition fictionnelle du réel. L'enjeu dépasse le cas particulier : c'est toute la légitimité de l'écrivain à métamorphoser des vies réelles en matière romanesque qui se trouve questionnée, surtout lorsque ces récits touchent à des plaies historiques encore ouvertes.

²⁵ <https://www.tsa-algerie.com/echec-du-hirak-kamel-daoud-au-centre-dune-vive-polemique>, 22/01/2020.

I.2.3. Réception du roman :

Après la publication de *Houris* et l'obtention du prix Goncourt, les réactions critiques se sont avérées diverses, témoignant à la fois d'une reconnaissance d'un certain talent littéraire à Kamel Daoud et d'une attention particulière portée aux aspects politiques et sociaux explorés par le roman. *Houris* s'impose ainsi comme un objet d'admiration autant qu'un terrain de réflexion, suscitant à la fois éloges et discussions critiques au sein du champ littéraire contemporain.

En Hexagone, de nombreux milieux aussi bien littéraires que politiques ont salué la valeur littéraire du roman. Le journal *Le monde* l'a décrit comme doté d'une « force saisissante » et d'une « poésie mystérieuse »²⁶. *Le Figaro* a loué une narration puissante, chargée d'images poétiques frappantes et d'émotions intenses exprimant l'ampleur de la souffrance²⁷. Quant au journal *Sud Ouest*, il affirme que *Houris* est « un livre magnifique, ambitieux, profondément humain et extrêmement politique²⁸ », ajoutant toutefois que l'influence de *Gallimard* - la maison d'édition de Kamel Daoud - a joué un rôle non négligeable dans l'obtention du prix.

Parallèlement à ces éloges dans la presse écrite, *Le Masque et la Plume*, émission emblématique de critique culturelle sur *France Inter*, a consacré un débat animé à *Houris*, révélant une pluralité d'opinions.

Arnaud Viviant salue ainsi *Houris* comme une œuvre d'envergure, malgré une longueur parfois pesante. Il insiste sur la force poétique du roman et son recours assumé à l'allégorie, comparant l'entreprise mémorielle de Daoud à celle de Pierre Guyotat dans *Tombeau pour cent mille soldats*. Selon lui, Daoud, à l'instar de Camus dans *La Peste*, adopte un style plus allégorique par rapport à la sobriété de *Meursault, contre-enquête*²⁹.

À l'opposé, Nelly Kapriélian, critique littéraire pour *Les Inrockuptibles*, exprime une réception plus nuancée. Si elle reconnaît l'importance et la nécessité du roman, elle en critique

²⁶ https://www.lemonde.fr/livres/article/2024/11/04/le-prix-goncourt-recompense-kamel-daoud-pour-houris_6375489_3260.htm

²⁷ <https://www.lefigaro.fr/livres/kamel-daoud-remporte-le-prix-goncourt-2024-avec-houris-20241104>

²⁸ <https://www.sudouest.fr/culture/litterature/houris-un-goncourt-profondement-politique-22027146.php>.

²⁹ Arnaud Viviant, *Le Masque et la Plume*, radiofrance.fr, podcast, Lundi 26 août 2024.

la forme, jugeant l'écriture trop académique et grandiloquente, ce qui selon elle peut générer un essoufflement au fil de la lecture³⁰.

De son côté, Laurent Chalumeau met en avant la dimension politique du roman, qu'il considère courageuse dans un contexte algérien de censure mémorielle. Toutefois, il déplore la surcharge stylistique et l'opacité de la narration, estimant qu'elles affaiblissent l'impact politique du texte.

Enfin, Élisabeth Philippe propose une lecture équilibrée : tout en saluant la puissance mémorielle du roman — qu'elle perçoit comme une stèle littéraire —, elle regrette une certaine lourdeur narrative, notamment à travers l'enchâssement des récits et le brouillage temporel. Elle souligne néanmoins la justesse émotionnelle du texte, ainsi que l'hommage rendu aux femmes victimes de la violence et de l'oubli.

Ainsi, la réception critique de *Houris* révèle toute l'ambivalence du roman : une œuvre essentielle sur le plan politique et mémoriel, mais dont les choix stylistiques soulèvent interrogations et réserves dans le champ littéraire contemporain³¹.

S'inscrivant dans cette perspective élogieuse, Shumona Sinha, romancière franco-indienne, loue *Houris* comme une œuvre puissante et poétique redonnant voix aux femmes mutilées et réduites au silence par la décennie noire. À travers le personnage d'Aube, Daoud explore le thème du silence imposé par l'État et la violence faite aux femmes, faisant de son héroïne une métaphore vivante du roman lui-même, symbole de résistance et de mémoire³².

L'auteur oppose avec subtilité la langue intérieure, profonde et onirique à la langue extérieure, criarde et stérile, soulignant ainsi le rôle de la littérature comme acte de survie et de rébellion. Autour d'Aube, d'autres personnages féminins, tels que Khadija, sa mère adoptive, tentent de l'aider et de comprendre son histoire.

Par ailleurs, Thomas Louis, journaliste français, apporte également un regard enthousiaste sur *Houris*, saluant la prose sublime du roman et sa capacité à restituer la mémoire

³⁰ Nelly Kapriélian, op.cit.

³¹ Élisabeth Philippe, *Le Masque et la Plume*, radiofrance.fr, podcast, Lundi 26 août 2024.

³² Shumona Sinha, op.cit.

collective traumatique, tout en posant des questions sur les limites de la fiction et la représentation d'une période aussi sensible³³.

Cependant, cette réception n'est pas unanime. Christiane Chaulet Achour, dans son étude intitulée « *Houris de Kamel Daoud ou... écrire sa catabase* »³⁴ insiste sur le fait que la lecture de cette œuvre ne saurait être neutre. L'écrivain, très exposé médiatiquement et politiquement, oblige le lecteur à dissocier l'homme engagé de l'écrivain, afin d'évaluer le roman pour ses qualités littéraires propres, en dehors des polémiques qui l'entourent.

Achour rappelle que de nombreux écrivains algériens, dès la fin des années 1990, ont tenté de raconter les violences de la guerre civile, en particulier les atrocités subies par les femmes — viols, massacres — à l'instar d'Aïssa Khelladi, Maïssa Bey, Boualem Sansal ou Karima Berger. Ces récits, en se multipliant, ont peu à peu dessiné un tableau nuancé et complexe de cette période sombre. Parallèlement, des associations comme RACHDA ont œuvré pour briser le silence longtemps imposé autour des violences sexuelles.

Elle critique aussi la posture de Daoud, qui oppose la guerre civile des années 1990 à la guerre de libération contre le colonialisme. Là où d'autres écrivains établissent un lien entre ces deux traumatismes pour mieux comprendre la souffrance de la société algérienne, Daoud opte pour une opposition tranchée, que Chaulet Achour juge réductrice. Elle appelle à dépasser les querelles idéologiques pour contribuer à une mémoire juste et partagée.

Dès les exergues du roman, Kamel Daoud imprime une direction symbolique à son récit. Le premier extrait, tiré de *La Descente d'Inanna aux Enfers*, met en scène une déesse confrontée à la mort et à l'oubli. Ce mythe sumérien fondateur annonce la tonalité tragique de *Houris* : une plongée dans un passé douloureux, une tentative de réveiller une mémoire enfouie. Cette "catabase" mythologique fait aussi écho à l'expérience personnelle de Daoud, jeune journaliste marqué par la décennie noire.

Cynthia Fleury, dans *Ci-gît l'amer*³⁵, éclaire cette douleur collective : selon elle, la répétition de la violence empêche les individus de se reconstruire. Cela permet de comprendre

³³ Thomas Louis, op.cit.

³⁴ Christiane Chaulet Achour, *Houris de Kamel Daoud ou... écrire sa catabase*, in Etudes littéraires maghrébines, 2025.

³⁵ Cynthia Fleury, dans *Ci-gît l'amer, Reflexions sur la mémoire traumatique*, Gallimard, 2020.

le malaise suscité par *Houris*, qui semble parfois davantage nourri par le ressentiment que tourné vers la résilience.

Le second exergue du roman, extrait de la *Charte pour la paix et la réconciliation nationale* (2005), interdit l'évocation publique des crimes de la guerre civile. En l'insérant, Daoud dénonce cette politique de l'oubli institutionnalisé et affirme pour la littérature un rôle de mémoire et de révolte.

Plusieurs thématiques fortes émergent. Aube, mutilée dans sa chair -ses cordes vocales ont été tranchées -, incarne une forme de violence politique et symbolique faite aux femmes algériennes, longtemps réduites au silence. Elle vit dans une dualité linguistique : l'arabe, langue de la contrainte extérieure, et le français, langue intime de la pensée et de la liberté.

Selon Achour, la mémoire collective elle-même est mutilée. Aube et Aïssa, hantés par leur passé, tentent de retrouver un village massacré. Leur quête se révèle confuse, presque erratique, à l'image d'une société perdue dans un labyrinthe d'oubli et de douleur. La violence est omniprésente, notamment envers les femmes. Aube, victime de viol, incarne pourtant une forme de résistance silencieuse. Sa grossesse symbolise un conflit intérieur : donner naissance dans un monde marqué par la cruauté devient un acte politique. Si elle refuse d'abord cet enfantement, elle finit par accoucher et allaiter, geste d'espoir fragile, peut-être prématuré, vers la réconciliation avec la vie.

Des symboles puissants traversent l'œuvre. Le mouton de l'Aïd, traditionnellement sacrifié, est renversé : ce sont les hommes qui deviennent les véritables victimes. Le labyrinthe reflète la mémoire embrouillée, et le couteau, omniprésent, symbolise à la fois la menace permanente et une relecture ironique de *L'Étranger* de Camus, inversant le stéréotype de « l'Arabe » anonyme.

Sur le plan stylistique, *Houris* adopte une narration fragmentée, centrée sur un monologue intérieur. La voix d'Aube, adressée en grande partie à son enfant à naître, est empreinte d'un lyrisme parfois excessif.

Achour formule plusieurs réserves : si le projet littéraire est ambitieux, sa réalisation souffre d'un symbolisme trop appuyé, de procédés narratifs attendus et d'un dénouement jugé peu crédible, eu égard au parcours tragique de l'héroïne.

Elle encourage à lire d'autres romans abordant ce thème, comme celui d'Amina Damerджи, pour confronter les visions. *Houris*, conclut-elle, rencontrera sans doute le succès, mais pas nécessairement en raison de ses qualités littéraires. Elle rappelle également les positions controversées de Daoud, parfois critiquées pour un regard orientaliste sur la culture arabe dans ses chroniques journalistiques.

À ces critiques s'ajoute une analyse plus sévère de Faris Lounis³⁶ dans laquelle il lui reproche de tomber dans les travers de l'essentialisme et du culturalisme. Plutôt que d'explorer la complexité du conflit, l'œuvre reproduit la logique simpliste des « guerres culturelles » que Daoud cultive dans ses éditoriaux au *Point* : selon lui, l'origine de l'intégrisme et du terrorisme résiderait uniquement dans l'islam, occultant des décennies de despotisme militaire, de politiques antisociales et d'instrumentalisation du religieux pour écraser les mouvements progressistes en Algérie et dans le monde arabe.

Lounis souligne que Daoud réduit la genèse de l'intégrisme exclusivement au Coran et à la tradition islamique, sans tenir compte du rôle majeur du régime militaro-pétrolier algérien. *Houris* ignore en effet les nombreuses œuvres algériennes en arabe, en français et en amazigh qui abordent la décennie noire, et minimise la responsabilité de l'État dans l'essor de l'islamisme. Le roman oppose de manière manichéenne « civilisation » et « barbarie », sans nuance historique ni véritable analyse politique de l'autoritarisme et du pluralisme interdit en Algérie.

Stylistiquement, *Houris* est jugé grandiloquent et répétitif, multipliant les clichés (comme l'égorgement associé à l'Aïd) sans offrir de réelle profondeur. Au lieu de repolitiser l'histoire algérienne, Daoud, selon Lounis, signe une contre-enquête conforme aux thèses conservatrices françaises, participant à un « orientalisme à rebours ».

En résumé, Faris Lounis perçoit *Houris* comme un roman qui, sous prétexte de briser un tabou, replonge dans des schémas idéologiques simplistes et réactionnaires. Plutôt que d'offrir une exploration nuancée et plurielle de la mémoire algérienne, l'œuvre réduit la littérature au terrain des « guerres culturelles » et échoue à rendre compte des racines autoritaires du terrorisme, préférant une vision essentialiste alignée sur les thèses du « choc des civilisations » Pour une approche plus juste, Lounis recommande des œuvres comme *La*

³⁶ Faris Lounis, *Quand les « guerres culturelles » asphyxient la littérature*, carep-paris.org ,18 /09/2024.

Coquille de Moustafa Khalifé³⁷, qui propose une critique bien plus pertinente des totalitarismes arabes.

Ainsi, *Houris* de Kamel Daoud se donne à lire comme une œuvre à double tranchant : d'un côté, un roman nécessaire qui déploie une mémoire meurtrie et ravive des voix étouffées ; de l'autre, un récit traversé de fragilités esthétiques et d'ambiguïtés idéologiques. Derrière l'exploration du traumatisme algérien, l'écriture de Daoud oscille entre lyrisme poignant et charges symboliques parfois pesantes, entre cri de révolte et simplifications discursives. Si *Houris* parvient incontestablement à inscrire la douleur dans la littérature contemporaine, il soulève aussi des interrogations majeures sur la manière dont la mémoire est façonnée, orientée, voire instrumentalisée par l'acte romanesque.

Ces questionnements prennent une acuité particulière lorsqu'on analyse de près la façon dont l'islam et l'identité algérienne sont représentés dans le roman. Derrière la fresque mémorielle, certaines lignes de fracture idéologiques affleurent, interrogeant la frontière entre dénonciation légitime et reproduction de stéréotypes. Il conviendra donc, dans le chapitre qui suit, d'examiner comment *Houris* met en scène consciemment ou non des formes d'islamophobie et d'Algérophobie, et dans quelle mesure cela infléchit son projet littéraire initial.

³⁷ Moustafa Khalifé, *La Coquille*, traduit de l'arabe par Stéphanie Dujois, Paris, Sud, 2007.

Chapitre II

**Analyse de l'islamophobie et de l'Algérophobie
dans *Houris***

Les mots ne sont jamais neutres. Dans l'espace public, ils servent à nommer le réel, à orienter les perceptions, à tracer les lignes de fracture entre ce qui peut être dit et ce qui doit être tu. Parmi ces termes chargés de sens et de tensions, celui d'« islamophobie » occupe une place singulière. À la fois dénonciation d'une haine et objet de soupçon, il divise, inquiète, mobilise. Entre ceux qui y voient un outil nécessaire pour désigner une forme contemporaine de racisme, et ceux qui le considèrent comme un instrument idéologique visant à censurer la critique religieuse, le désaccord semble profond, presque irréconciliable.

Le débat s'est cristallisé avec force au Québec, notamment après l'attentat de la mosquée de Québec le 29 janvier 2017, puis, en janvier 2018, lors de la proposition Conseil national des musulmans canadiens d'instaurer une journée nationale contre l'islamophobie³⁸. Ce qui aurait pu être un moment d'unité s'est mué en controverse linguistique, politique et identitaire, révélant un clivage entre différentes conceptions de la laïcité, du vivre-ensemble et de la liberté d'expression. La querelle ne porte plus seulement sur des faits, mais sur le droit même de les nommer. Il porte avant tout sur la légitimité même du terme « islamophobie » dans l'espace public.

Ce conflit devient métadiscursif, c'est-à-dire qu'il porte sur le mot lui-même, son sens et ses effets. Gilles Gauthier propose d'en analyser la structure en distinguant deux types de justifications : une justification sémantique, qui interroge le sens du mot, et une justification pragmatique, qui examine ses usages et ses conséquences. Ces deux niveaux d'argumentation, bien que distincts, s'entrelacent et nourrissent un débat plus large sur l'opportunité d'utiliser ce terme.

Un terme polysémique et controversé :

Le mot « islamophobie » suscite un débat intense, tant sur le plan sémantique que politique. Littéralement, il signifie « peur de l'islam », mais son usage courant désigne désormais une hostilité ou une haine envers l'islam ou les musulmans. Bien que le terme « misomusulman » eût pu mieux traduire cette réalité, c'est « islamophobie » qui s'est imposé dans le langage courant et dans les dictionnaires, où il est souvent défini comme une forme de racisme ou de xénophobie.

³⁸ Conseil national des musulmans canadiens, Demande de reconnaissance du 29 janvier comme journée nationale de lutte contre l'islamophobie, janvier 2018.

Cette notion est également source de controverse en raison de son histoire et de ses usages politiques. Apparue dès le début du XXe siècle, son emploi s'est amplifié à l'époque contemporaine, notamment après le 11 septembre 2001. Certains affirment que des groupes islamistes auraient contribué à populariser ce terme pour disqualifier toute critique de l'islam, en particulier dans les débats sur le blasphème. Cette origine est toutefois contestée, car elle tend à réduire le mot à une simple stratégie de victimisation, ce qui discrédite sa portée réelle.

Pour certains, l'islamophobie désigne des actes et propos haineux isolés. Pour d'autres, elle constitue une accusation globale visant toute une société, perçue comme un « procès collectif ». Ainsi, des figures politiques comme François Legault ou Philippe Couillard ont exprimé leur opposition à l'usage du terme dans son acception élargie, estimant que les Québécois ne peuvent être considérés comme islamophobes dans leur ensemble.

Nombre de commentateurs rejettent cette généralisation : ils reconnaissent l'existence d'actes islamophobes, mais refusent de qualifier l'ensemble de la société occidentale d'islamophobe. Certains admettent le phénomène tout en minimisant son ampleur ou en l'attribuant à des facteurs externes, comme les attentats terroristes commis au nom de l'islam. D'autres insistent au contraire sur la nécessité de nommer ces violences ; insultes, agressions, vandalisme, voire attentats pour mieux les combattre.

Plusieurs voix affirment qu'il est possible de reconnaître l'existence de comportements islamophobes sans pour autant accuser toute une société. L'islamophobie serait alors définie de manière restreinte, comme une série de manifestations haineuses individuelles ou collectives à l'égard des musulmans, sans impliquer que la société québécoise dans son ensemble partage ces attitudes.

Une tension fondamentale entre deux définitions

En somme, le débat sur l'islamophobie cristallise une tension entre deux définitions : l'une restreinte, qui désigne des actes précis et condamnables ; l'autre élargie, perçue comme une stigmatisation globale d'une société entière. Cette dualité soulève des enjeux fondamentaux sur la manière de nommer, reconnaître et combattre les formes contemporaines de racisme dirigé contre les musulmans.

Le pouvoir performatif des mots dans le débat public

S'inspirant de la théorie des actes de langage d'Austin, Yves Gingras rappelle que les mots ne se contentent pas de décrire la réalité : ils la créent. Ainsi, la tentative d'imposer le terme « islamophobie » dans le discours public vise à modeler la perception sociale, en imposant une lecture particulière des relations entre religion, racisme et liberté d'expression.

Critiques et controverses autour de l'usage du terme

Plusieurs critiques dénoncent l'usage du mot « islamophobie », qu'ils jugent flou, réducteur et porteur d'amalgames. Par exemple, certains chroniqueurs, comme Joseph Facal, reprochent au terme d'effacer les nuances en présentant les musulmans comme un bloc homogène de victimes, sans tenir compte de la diversité des pratiques religieuses. Selon eux, le mot confond islam, islamisme et extrémisme, réduisant toute critique de la religion à une haine irrationnelle.

D'autres observateurs, tels que Gérard Bouchard, notent que cette désignation peut paradoxalement renforcer les stéréotypes en focalisant l'attention sur un groupe déjà stigmatisé, ce qui risque d'accentuer sa marginalisation. Le terme serait aussi accusé de créer des clivages sociaux, voire d'exacerber les tensions au sein de la société québécoise, au lieu de favoriser la cohésion ou la compréhension mutuelle.

Un autre reproche fréquent concerne le blocage du débat public. Nombreux sont ceux qui estiment que « islamophobie » fonctionne comme une arme discursive pour disqualifier toute critique légitime de l'islam ou de l'islamisme. Il servirait à bâillonner les discussions sur la laïcité, les accommodements religieux ou l'extrémisme, accusant injustement ceux qui expriment des inquiétudes légitimes. Ainsi, selon Mathieu Bock-Côté ou Denise Bombardier, ce terme est brandi pour discréditer les voix critiques en les assimilant à de la haine raciste.

Certains vont plus loin en affirmant que « islamophobie » est un concept forgé et promu par des courants islamistes afin d'empêcher toute remise en question de leur idéologie. Selon cette vision, il s'agirait d'une stratégie issue de milieux fondamentalistes, soutenus à l'échelle internationale, pour imposer un silence autour de l'islam politique et étouffer les voix féministes, laïques ou progressistes qui s'y opposent.

Défense du terme et reconnaissance du phénomène

Face à cette contestation, des défenseurs du terme rappellent qu'il désigne une réalité concrète et préoccupante. Des intellectuels comme Charles Taylor ou des figures publiques telles qu'Amir Khadir et Brian Myles insistent sur la nécessité de nommer les choses pour mieux les combattre. L'islamophobie, pour eux, n'est ni un concept flou ni une arme idéologique, mais une forme réelle de discrimination qui se manifeste par des discours haineux, des violences et des exclusions ciblant les musulmans.

Ils dénoncent le refus même de reconnaître l'existence de l'islamophobie comme une forme de cécité sociale. En niant le mot, on nie les faits. Le rejet du terme équivaldrait ainsi à un déni de la souffrance de citoyens discriminés en raison de leur religion, réelle ou supposée.

Au final, le débat révèle une tension entre deux usages du mot « islamophobie » : d'un côté, un usage militant ou stratégique, qui peut prêter le flanc à la critique lorsqu'il confond islam, islamisme et critique légitime ; de l'autre, une visée descriptive et dénonciatrice d'un phénomène de haine qui, sans mot pour le nommer, risquerait de demeurer invisible. Le terme « islamophobie » est ainsi à la fois un outil politique, un indicateur de fracture sociale et un révélateur de l'état du débat public autour de la religion, du racisme et de la liberté d'expression.³⁹

Cette controverse autour du mot « islamophobie », révélatrice de tensions identitaires, politiques et discursives au Québec, trouve un écho singulier dans le champ littéraire. À cet égard, le roman *Houris* de Kamel Daoud s'inscrit dans un espace fictionnel où les conflits liés à l'islam, à la religion, à la liberté et à l'altérité musulmane sont rejoués, mis en scène, et parfois exacerbés. Si le débat québécois questionne la légitimité du mot dans l'espace public, le roman de Daoud, quant à lui, propose une mise en récit provocatrice de certains de ses enjeux.

À travers une narration à la fois acide et stylisée, *Houris* déploie une critique de la société algérienne contemporaine et de l'islam vécu au quotidien, en articulant misogynie religieuse, autoritarisme culturel et haine des corps. Cette fiction permet ainsi de constater qu'au-delà du simple terme polémique, l'islamophobie devient réalité perçue, intériorisée ou projetée dans les représentations littéraires.

³⁹Gilles Gauthier, *Islamophobie ?*, Communication [Online], vol. 37/1 | 2020, URL: <http://journals.openedition.org/communication/consulté> :25 /05/2025.

Loin de se réduire à un reflet documentaire, *Houris* produit un imaginaire polémique, où se croisent critique religieuse, subversion des tabous et exacerbation des stéréotypes, dans un geste d'écriture qui soulève autant de questions qu'il n'en résout.

II.1. Représentation et critique de l'islamophobie dans le roman *Houris* :

Le roman *Houris* propose une critique puissante et complexe du divin et de ses figures, oscillant entre ironie et dénonciation, inscrite dans le contexte douloureux de « la décennie noire ». Cette œuvre prétend explorer notamment la manière dont la religion, ses symboles et ses discours sont instrumentalisés dans une société patriarcale et autoritaire, avec des conséquences tragiques sur les individus, en particulier les femmes.

II.1.1. Ironie et subversion du symbolisme religieux :

II.1.1. Les houris : le fantasme sacré déconstruit

Le choix même du titre *Houris*, est chargé de connotations péjoratives car Kamel Daoud déconstruit la figure religieuse des houris, vierges célestes promises aux croyants dans l'imaginaire islamique, en la replaçant dans le contexte tragique des violences faites aux femmes. Loin de l'image édénique, ces créatures idéalisées deviennent, sous la plume de Daoud, le symbole d'un système patriarcal qui sacralise la soumission féminine. À travers le regard d'Aube, la narratrice, le roman détourne ces créatures réelles invisibles pour en révéler les implications oppressives.

Dans un passage, particulièrement révélateur, elle compare les femmes du quotidien à ces vierges promises, et tente de dénoncer la logique masculine qui idéalise des figures irréelles tout en méprisant les femmes bien réelles :

Dans ce paradis discret du salon, nous étions les vierges, les vraies vierges de l'Éden, celles qui sont promises aux tueurs ou aux fidèles, aux armées et aux saints. [...] Pourquoi adorent-ils, ces hommes, guetter des femmes qui n'existent pas et nous enterrer, nous qui leur donnons la vie⁴⁰ ?

Cette déclaration d'Aube constitue un premier basculement: le salon de coiffure devient un contre-paradis, un espace féminin et réel, opposé au fantasme irréel du paradis masculin. La narratrice renverse ainsi la logique sacrée : ce ne sont pas les houris éthérées qui incarnent la pureté ou le don, mais bien les femmes du quotidien, invisibles et pourtant vitales. Par ailleurs,

⁴⁰ Kamel Daoud, *Houris*, p.97.

la juxtaposition des termes « tueurs » et « fidèles », « armées » et « saints », souligne une continuité entre violence physique et domination religieuse, que la figure de la houri vient justifier en arrière-plan.

Ainsi, Daoud pense dénoncer la manière dont un imaginaire sacré peut contribuer à l'effacement des femmes réelles, jusqu'à leur « enterrement » symbolique.

II.1.2. Fantasma du paradis et ironie du réel:

La subversion religieuse dans *Houris* atteint un sommet lorsque l'imaginaire du paradis est retourné contre lui-même. Kamel Daoud en démonte la mécanique avec ironie, en révélant sa dimension patriarcale et illusoire.

« *Tu retourneras vers le Firdaous, el-Jenna, Erriyad, Éden [...] et je resterai à ma place, à tourner en rond, seule.* »⁴¹

Dans cette adresse de la narratrice à son fœtus-fille, le paradis décliné sous plusieurs noms issus de registres hétérogènes (arabe classique, dialecte, français) devient une entité fragmentée, désacralisée par sa propre surabondance. L'effet d'énumération vide ces noms de leur portée spirituelle, en révélant leur fonction incantatoire. Ce sont des mots-mirages, répétés jusqu'à la saturation, déconnectés de toute réalité vécue.

À cette promesse d'un au-delà idéalisé pour l'enfant à naître, s'oppose la condition présente de la mère : « *je resterai à ma place, à tourner en rond, seule* ». L'antithèse est brutale. Loin d'être un espace de rédemption, la vie terrestre devient un enfermement répétitif et solitaire. L'ironie amère de la narratrice semble révéler un désenchantement théologique profond, une perte de foi personnelle. La maternité elle-même ne relie plus à une tradition ou à une eschatologie, mais accentue la fracture : Aube transmet une promesse à laquelle elle ne croit plus.

Cette dénonciation atteint un ton plus provocateur encore dans une autre scène du roman :

« *Retourne au paradis. C'est de là que tu viens, n'est-ce pas ? [...] Regagne ta tente faite d'une seule perle creuse, comme l'imam le répète aux fidèles.* »⁴²

⁴¹ Kamel Daoud, *Houris*, 2024 p.53

⁴² Ibid, p.45

Le discours religieux, ici représenté par les paroles de l'imam, est détourné dans un registre sarcastique. Le paradis avec ses houris aux formes parfaites et ses plaisirs éternels, est tourné en ridicule. Sous la plume de Daoud, la tente « faite d'une seule perle creuse » devient une image grotesque, vidée de toute dimension mystique. Le sacré est ainsi réduit à un fantasme masculin, instrumentalisé par le prêcheur et repris par les fidèles, non comme un acte de foi personnelle, mais comme une justification collective à la domination des femmes. L'imaginaire de l'au-delà, censé offrir un réconfort spirituel, est démasqué comme une fiction au service d'un patriarcat religieux.

À travers ces deux passages, Daoud tente de déconstruire l'idée d'un paradis universel et équitable. Loin d'être une promesse de salut, il apparaît comme une récompense différée destinée à maintenir les femmes dans une souffrance présente. L'ironie de la narratrice, oscillant entre résignation et colère, met en lumière la violence symbolique de ces croyances : un au-delà pensé sans les femmes, sinon comme objets de désir.

Si l'ironie utilisée pour réinterpréter le paradis musulman peut effectivement dénoncer certains abus patriarcaux, elle tend aussi à réduire la complexité théologique et spirituelle de la tradition islamique. En ramenant l'au-delà à une « tente faite d'une seule perle creuse », le texte occulte les nombreuses interprétations mystiques, notamment soufies, ainsi que les visions égalitaires du paradis, où la récompense divine dépasse les distinctions de genre et de matérialité.⁴³

De plus, qualifier le discours de l'imam de « refrain creux » minimise le rôle fondamental que ces récits jouent dans le réconfort des croyants, y compris des femmes, qui peuvent y puiser un espoir de justice transcendante. Comme le souligne la chercheuse Leila Ahmed dans *Women and Gender in Islam*, certaines femmes musulmanes adoptent une lecture historicisée de ces descriptions, les percevant davantage comme des métaphores à réinterpréter que comme des dogmes oppressifs.⁴⁴

Enfin, un ton exclusivement parodique risque d'aliéner les lecteurs croyants et de diminuer l'impact critique du propos. Une démarche plus dialectique, qui reconnaît à la fois les

⁴³ Annemarie Schimmel, *Mystical Dimensions of Islam*, University of North Carolina Press, 1975, p.302-310.

⁴⁴ Leila Ahmed, *Women and Gender in Islam : Historical Roots of a Modern Debate*, Yale University Press, 1992 .

dérives patriarcales et la richesse symbolique de la tradition, offrirait sans doute une déconstruction plus nuancée et convaincante des normes patriarcales.⁴⁵

II.1.3.Subversion théologique et insoumission féminine :

Parmi les nombreux traits de subversion que Houris dirige contre la religion, l'un des plus dérangeants est celui qui remet en cause la perfection divine elle-même. Dans une phrase brève, presque anodine par sa simplicité, Daoud suggère une faille fondamentale : « *Elle veut réparer ce qu'un Dieu ou le hasard a mal fait.* »⁴⁶

Cette formulation provocatrice remet en question le dogme islamique selon lequel Dieu est parfait, juste, et omniscient. En admettant que ce soit Dieu qui a « mal fait », l'auteur à travers son personnage-narrateur Aube refuse l'idée que le monde tel qu'il est et en particulier sa condition de femme soit le fruit d'une sagesse supérieure. Elle conteste la sacralité de sa souffrance et revendique le droit de la corriger. Ce geste constitue un acte de rébellion quasi blasphématoire, puisqu'il implique que l'humain - ici la femme - a le droit, sinon le devoir, de corriger Dieu.

La juxtaposition entre « Dieu » et « le hasard » n'est pas neutre : elle installe un relativisme provocateur, une incertitude quant aux origines du monde, qui sape les fondements de toute foi révélée. Cette incertitude est un moyen pour la narratrice de désacraliser la violence de sa propre existence : si Dieu l'a faite ainsi, alors il est injuste ; si c'est le hasard, il est indifférent. Dans les deux cas, il n'y a ni consolation ni salut, seulement une tâche de réparation à accomplir.

La « réparation » évoquée ici s'inscrit dans une logique féministe et matérialiste : la narratrice rejette l'ordre symbolique du religieux, qui impose selon sa vision la soumission, la maternité obligatoire, et la honte du corps. Elle ne veut pas obéir à Dieu, elle veut reprendre la main sur sa propre chair, sur sa destinée. C'est une inversion des rôles : ce n'est plus Dieu qui modèle la femme, mais la femme qui prétend rectifier Dieu.

Cette entreprise de subversion atteint un autre sommet dans le passage suivant : « *Dieu ferme les yeux sur le reste, et le reste ferme les yeux sur Lui.* »⁴⁷

Cette formulation symétrique, glaçante de cynisme, révèle une double hypocrisie : Dieu, censé incarner la justice, tolérerait des atrocités tant que le rite est respecté ; en retour, les croyants ferment les yeux sur l'inaction divine, ou sur la violence qu'ils commettent en son nom. Daoud travestit la foi en une pratique mécanique, aveugle, dissociée de toute exigence morale. Selon lui, le religieux ne répare plus, il dissimule. Il n'apaise pas, il permet le déni. C'est un pacte de silence entre le sacré et les fidèles, où chacun choisit de ne pas voir pour ne pas avoir à répondre.

⁴⁵ Amina Wadud, *Le Coran et la femme : Une relecture du texte sacré dans une perspective féminine*, Edition ; Tarkiz, 2020.

⁴⁶ Kamel Daoud, *Houris*, op.cit.p.69.

⁴⁷Ibid ,p.49.

À cette critique théologique, s'ajoute une blessure plus intime encore, formulée avec une amertume contenue : « [...] Dieu qui m'a volé des choses précieuses⁴⁸ ».

Ici, Daoud va plus loin dans l'irrévérence. Dieu n'est plus simplement imparfait ou indifférent : il est accusé d'un acte actif de spoliation. Un Dieu-voleur qu'il tient pour responsable d'un manque fondamental, d'une dépossession affective ou existentielle. Le verbe « voler » traduit une rupture du pacte entre la créature et son créateur : la narratrice n'attend plus rien de Dieu, car d'après elle « *il l'a trahie* ». La parole devient accusation, et l'insoumission féminine atteint le cœur de la théologie. Ce n'est plus seulement une mise en doute du dogme : c'est une révolte contre le fondement même de la croyance.

Ainsi, *Houris* ne se contente pas de critiquer l'islam comme institution : le roman s'attaque au cœur même de la théologie en mettant en scène une parole féminine qui ose accuser Dieu, refuse la soumission, et tente de proposer un autre horizon de justice : celui que la femme construit elle-même, dans un geste de rupture.

L'idée que « Dieu s'est trompé » ou qu'il faut « le réparer » contredit fondamentalement la doctrine islamique, qui affirme la perfection absolue et la sagesse suprême de Dieu. Le texte rejette l'idée de soumission à Dieu, qui constitue pourtant un pilier central de l'islam. En islam, Dieu n'est pas comptable de Ses actes, comme le rappelle le Coran : « *Il n'est pas interrogé sur ce qu'Il fait, mais ce sont eux qui seront interrogés* »⁴⁹

La souffrance humaine ne témoigne pas d'un manque de sagesse divine, mais d'une épreuve, d'un sens caché ou d'une finalité que l'humain ne perçoit pas toujours. Mettre sur le même plan l'acte divin et la coïncidence (dans l'expression « *Dieu ou le hasard* ») affaiblit la notion d'un Créateur conscient et intentionnel, et fait basculer le roman dans une philosophie matérialiste qui nie toute forme de transcendance. Or, l'islam rejette toute idée de hasard dans la création, comme l'indique le verset : « *Nous n'avons créé les cieux, la terre et ce qu'il y a entre eux que dans la vérité* »⁵⁰.

L'expression « *Dieu qui m'a volé des choses précieuses* » repose sur une métaphore choc qui associe la divinité à une figure de voleur. Cette image, provocante, manque toutefois de rigueur symbolique. En islam, Dieu est *al-Razzâq* (le Donateur) autant que *al-Qâbiḍ* (Celui qui reprend), et ce mouvement est inscrit dans un cycle de sagesse, non de spoliation injuste.

Sur le plan rationnel, si l'on admet l'idée d'un Dieu imparfait, on tombe dans un paradoxe majeur : comment des êtres humains qui sont eux-mêmes le fruit d'un Dieu imparfait pourraient-ils posséder un critère supérieur de perfection pour le corriger ? Ce raisonnement circulaire rappelle de la théodicée inversée, telle que discutée par John Hick⁵¹ ou Paul Ricoeur⁵² qui stipulent qu'au lieu de chercher à expliquer le mal dans le monde on préfère déclarer Dieu coupable. C'est là une inversion nietzschéenne du rapport à la divinité, mais sans

⁴⁸kamelDaoud, *Houris*, p.13.

⁴⁹ Le *Coran*, Sourate *Al-Anbya*, verset.23.

⁵⁰ Le *Coran*, Sourate *Al-Hijr*, verset. 85

⁵¹ John Hick, *Evil and the God of Love*, 1966 (rééd.2007).

⁵² Paul Ricoeur, *Le mal : un défi à la philosophie*, Edition : Labor et Fides, 2004.

la rigueur dialectique de Nietzsche dans *L'Antéchrist* ou *Ainsi parlait Zarathoustra*. En rejetant Dieu comme principe, le texte ne reconstruit aucun système éthique alternatif crédible.⁵³

Par ailleurs, la confusion entre la critique des déformations sociopolitiques de la religion (sexisme, autoritarisme religieux) et une remise en cause de l'essence divine elle-même produit un amalgame. Comme le disait Mohammed Arkoun : « *il est essentiel de distinguer entre l'islam comme foi et l'islam comme idéologie* ». ⁵⁴

Du point de vue littéraire, le personnage de Fajr (Aube), jeune femme handicapée et marginalisée, est utilisé comme vecteur de contestation religieuse radicale. Mais sa douleur, au lieu d'ouvrir à une réflexion existentielle profonde, est canalisée vers un discours accusatoire et impie. Le lien établi entre son handicap, son exclusion scolaire et une défaillance divine semble forcer le trait, là où une analyse sociale ou politique (injustice, négligence institutionnelle, patriarcat) aurait été plus rigoureuse.

Cette réduction de la souffrance à une charge polémique rappelle ce que Simone Weil appelait « *l'usage politique du malheur* » : une manière de se servir de la douleur comme levier idéologique, plutôt que comme matière de connaissance intérieure.⁵⁵

Réécrite en termes plus philosophiques par exemple : « *Pourquoi Dieu m'a-t-il enlevé ce que j'aimais ?* » cette phrase aurait pu ouvrir sur un questionnement existentiel et non sur un rejet brutal. Elle aurait alors rejoint la tradition de Ayyoub ou du poète mystique Ibn 'Arabî, où la douleur est question, non révolte :

*Sois attentif à ce que Dieu t'envoie comme épreuves que ce soit dans tes biens ou chez ceux que tu aimes parmi ta famille, ces épreuves que l'on appelle communément affliction ou malheur. Lorsque l'une d'elles s'abat sur toi, dis : "Nous sommes à Dieu et c'est à Lui que nous retournons"*⁵⁶.

Kamel Daoud use ici de la littérature comme instrument de démythification radicale. Mais sa critique du religieux manque parfois de discernement. D'une part, l'auteur semble confondre la religion et ses représentations sociales. D'autre part, il privilégie la stratégie du choc –en allant jusqu'à accuser Dieu lui-même au détriment d'une réflexion plus nuancée sur l'interprétation du divin. Enfin, son écriture évacue toute possibilité de spiritualité dans la souffrance, la réduisant à une injustice à dénoncer.

La parole féminine, en se retournant contre Dieu lui-même, perd ainsi en force symbolique ce qu'elle gagne en provocation. Le geste littéraire court le risque de désincarner la profondeur spirituelle au profit d'un sacrilège idéologique ostentatoire.

⁵³ Friedrich Nietzsche, *L'antéchrist et Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Henri Albert, Gallimard (1983)

⁵⁴ Mohammed Arkoun, *Critique de la raison islamique*, Edition : Maisonneuve et Larose, Paris, 1984.

⁵⁵ Simone Weil, *La Pesanteur et la Grâce*, 1947.

⁵⁶ Ibn 'Arabî, *Les illuminations de la Mecque*, 1989.

II.1.4. La mosquée désacralisée : espace de pouvoir et d'emprise :

Kamel Daoud propose une critique à la fois sournoise et incisive de la mosquée, envisagée non seulement comme institution religieuse, mais aussi comme acteur social influent.

Dès les premières lignes de sa description, il opère une désacralisation manifeste du lieu de culte :

« *La mosquée est un local commercial au rez-de-chaussée de l'immeuble d'en face, mais l'imam est parvenu à l'agrandir peu à peu. Il a récupéré un bout de trottoir pour élargir la salle de prière* ».⁵⁷

Cette formulation, en apparence anodine, recèle une forte charge symbolique. Elle réduit la mosquée à une simple structure matérielle, un espace urbain banal et fonctionnel, dénué de transcendance. Par cette banalisation, Daoud invite le lecteur à reconsidérer la place de la religion dans la vie quotidienne, en soulignant sa dimension terrestre, presque commerciale, loin de la grandeur sacrée qu'on lui attribue habituellement.

L'accent est mis ensuite sur l'expansion progressive de la mosquée, rendue possible par l'initiative de l'imam : « *Il a récupéré un bout de trottoir pour élargir la salle de la prière* »⁵⁸

Daoud critique insidieusement la mosquée en l'accusant d'empiéter sur l'espace public. Ce geste, apparemment pragmatique, prend alors une dimension plus symbolique : il incarne l'extension de l'autorité religieuse au-delà des murs sacrés. L'imam devient un acteur territorial marquant physiquement et idéologiquement l'environnement urbain. À travers cette représentation, Daoud suggère que le pouvoir déborde le strict cadre spirituel pour investir la sphère sociale et politique.

L'un des symboles les plus saisissants de cette critique réside dans la description d'un objet insolite :

« *L'autre place est réservée à cette longue boîte verte avec un verset qui la décore et que tu peux voir d'ici. C'est un cercueil en bois, repeint en vert, la couleur du paradis. Il reste posé là comme un rappel de tous les serments de l'imam* »⁵⁹.

⁵⁷ Kamel Daoud, Houris, p.93.

⁵⁸ Ibid, p.93.

⁵⁹ Ibid, p.93

Ce cercueil, peint de la couleur verte associée traditionnellement au paradis, constitue un dispositif scénographique aux résonances multiples. Il fonctionne comme un *memento mori*⁶⁰ permanent, rappelant aux fidèles la finitude humaine et, simultanément, la puissance du discours religieux. En transformant la mort en spectacle, le personnage de l'imam tel que construit par Daoud, devient un outil narratif au service d'un discours de peur. Ainsi, l'auteur utilise ce personnage pour renforcer une vision sombre et caricaturale sur l'islam

Le contraste entre la symbolique céleste de la couleur verte et la réalité funèbre du cercueil crée une tension profonde entre espoir et fatalité, entre la promesse de salut et la présence constante de la mort. Ce dispositif est signifiant : il incarne un mode d'action où la spiritualité est subordonnée à une stratégie de domination.

La description se prolonge avec une précision insidieuse :

*La boîte verte, on s'en sert pour les morts du quartier, on les y allonge durant la dernière prière, avant de courir les enterrer dans leur linceul offert par un donateur généreux. Ensuite la boîte revient à sa place et attend le prochain voyageur. Dans la Cité, personne n'y touche, et tout le monde la contourne en baissant les yeux, même les enfants*⁶¹.

Par cette attitude des habitants, marquée par l'évitement et la crainte quasi superstitieuse, Daoud prétend dénoncer une aliénation sociale et psychologique profonde. Loin de fédérer la communauté, la mosquée semble générer une forme de malaise collectif. Elle devient un lieu tabou, chargé d'angoisse plus que de réconfort, suscitant davantage la soumission que la communion.

La figure de l'imam, telle que dépeinte par Daoud se trouve implicitement remise en question. En laissant le cercueil visible, en en faisant un instrument permanent de rappel, l'imam selon Daoud exploite la peur de la mort pour renforcer son autorité. Cette mise en scène traduirait dans la perspective de l'auteur, une instrumentalisation de la religion, non pas pour guider spirituellement, mais pour asseoir une forme de pouvoir personnel, voire politique. L'imam apparaît alors dans cette lecture critique ainsi non seulement comme prédicateur, mais comme stratège, maniant habilement le symbolisme religieux à des fins de contrôle social

En résumé, à travers cette mise en scène complexe et hautement symbolique, Kamel Daoud déconstruit l'image idéalisée de la mosquée. Il la présente non plus comme sanctuaire

⁶⁰ Trad, souviens toi que tu mourras.

⁶¹ Kamel Daoud, *Houri*, p.98-99.

spirituel, mais comme un espace de pouvoir, d'emprise, et parfois de manipulation. La critique dépasse le cadre strictement religieux pour interroger les rapports entre foi, autorité et société. La mosquée devient ici un microcosme révélateur des tensions contemporaines entre sacré et profane, spiritualité et instrumentalisation, foi sincère et dogmatisme. Par ce biais, Daoud semble dénoncer, à travers une mise en scène ambivalente, l'intrusion de la religion dans l'espace public et dans l'intimité des consciences. Loin d'inviter à une réflexion sereine, son propos tend à suggérer une forme de soupçon permanent envers l'institution religieuse et ses représentations.

Cependant, il convient de nuancer la représentation strictement critique de la mosquée proposée par Kamel Daoud, en tenant compte d'une réalité sociale et religieuse plus complexe. Si l'auteur semble désacraliser l'espace religieux, il est également possible d'interpréter cette **mosquée de quartier** comme une **forme d'ancrage spirituel et communautaire** dans un monde urbain souvent fragmenté. En cela, l'analyse de **la religion populaire en Algérie** par Abdellah Bensmaïa est éclairante : les mosquées modestes ne sont pas nécessairement des lieux de domination, mais peuvent fonctionner comme des espaces de solidarité, de transmission, et de rituels quotidiens, profondément intégrés à la vie des habitants.⁶²

De même, le rituel de la mort évoqué par Daoud, la présence du cercueil, la dernière prière, le respect silencieux des enfants peut être interprété comme un rite de passage structurant plutôt qu'un instrument de terreur. Pierre Bourdieu, dans *La misère du monde*,⁶³ souligne à plusieurs reprises combien la religion, même dans sa forme la plus modeste, fournit un langage symbolique et collectif à des existences marquées par la précarité.

Par ailleurs, le rôle de l'imam mérite également d'être nuancé. Loin d'être seulement une figure d'autorité manipulatrice, l'imam peut être, selon Tareq Oubrou, imam franco-marocain, un passeur de sens dans des quartiers confrontés à l'effritement des repères moraux et sociaux. Son intervention dans l'espace public ne relève donc pas nécessairement d'une logique de domination, mais peut répondre à une demande réelle de guidance spirituelle.

Enfin, comme le rappelle Jocelyne Dakhli, les lieux religieux dans les sociétés musulmanes ne sont pas seulement des espaces de culte, mais aussi des lieux de mémoire

⁶² Abdallah Bensmaïa, *La religion populaire en Algérie*. Alger : ENAG. 1998.

⁶³ Pierre Bourdieu, *La misère du monde*, Éditions : Seuil, Paris. 1993.

collective, de transmission culturelle et de cohésion sociale, surtout dans les contextes postcoloniaux⁶⁴.

Ainsi, au lieu de voir uniquement dans la mosquée un lieu d'oppression ou d'emprise, on peut aussi y lire une tentative d'inscrire le sacré dans le quotidien, de maintenir des rituels et des formes de spiritualité incarnée. Cela suggère que la critique de Daoud, bien qu'acérée, gagnerait à être complétée par une lecture plus anthropologique et sociologique de la religion dans l'espace urbain contemporain.

II.1.5 Les imams dévoyés : figures d'un islam patriarcal et hypocrite

Dans Houris, Kamel Daoud développe une critique acerbe de l'autorité religieuse masculine à travers deux figures emblématiques : Cheikh Kachk et l'imam de HadChekala. Ces personnages incarnent un islam perverti par le pouvoir, l'hypocrisie et la misogynie. Le romancier met ainsi en scène une religion patriarcale et moralisatrice, devenue davantage un outil de contrôle social qu'un cheminement spirituel. Les représentants de cette foi figée sont souvent tournés en dérision, réduits à des figures grotesques ou pathétiques.

Cheikh Kachk, imam du quartier de la narratrice, est d'abord dépeint comme un homme de pouvoir soucieux de son image, plus préoccupé par son apparence que par sa fonction spirituelle :

« C'est curieux que l'imam de la mosquée d'en face ne se montre pas. C'est un jeune homme épais et volontaire, fort et sensuel dans sa façon de se mouvoir parmi la foule des fidèles, silencieux quand il ne prêche pas et la mise impeccable. On l'appelle avec déférence Cheikh Kachk⁶⁵. »

Daoud insiste ensuite sur le narcissisme de l'imam, qu'il compare ironiquement aux femmes préoccupées par leur âge :

« J'ai toujours l'impression qu'il prend plus soin de son apparence que mes clientes inquiètes de leur âge. C'est sa voix qui lui vaut sa célébrité dans le quartier de Hai El Yasmine. Il en prend soin comme d'un don dans un pays muet, un gagne-pain de prophète⁶⁶. »

Ce passage souligne la superficialité de cette figure religieuse : la voix de l'imam, décrite comme « un don dans un pays muet », devient un simple outil de prestige, un « gagne-pain » plus qu'un instrument de transmission spirituelle. L'auteur vide ainsi la figure du religieux de

⁶⁴Jocelyne Dakhliya, *Islam et les musulmans dans l'histoire*, Edition : Hachette Littératures, Paris.2001.

⁶⁵ Kamel Daoud ,Houris p.98

⁶⁶Ibid ,p.98.

toute transcendance pour en faire un professionnel de la parole sacrée, plus soucieux de son aura sociale que des exigences de foi ou de justice.

La critique se fait plus incisive encore dans la relation ambivalente et troublée entre Cheikh Kachk et la narratrice. Lorsqu'elle exhibe sa canule, elle bouleverse l'autorité virile du religieux :

L'imam de la mosquée par exemple. C'est lui, j'en suis presque sûre. Quand on s'est croisés pour la première fois dans la rue, qu'il a vu mon "sourire" et le trou dans mon larynx, il a battu en retraite avant de se ressaisir. Chaque fois que je le rencontre, le rire de mes yeux vert et or l'incommode auprès de son propre dieu⁶⁷

Ici, la narratrice devient une figure subversive : son corps marqué par la maladie, et donc par une féminité hors norme, déstabilise l'imam. La peur qu'il manifeste traduit l'insécurité d'un pouvoir patriarcal dès qu'il est confronté à une forme de féminité insoumise.

Cette opposition atteint son apogée dans un face-à-face presque sacrilège, véritable duel de regards et de présences :

« Je le fixe de mes grands yeux dont je connais l'effet sur les hommes et j'ôte doucement mon foulard pour lui montrer ma canule et mon "sourire" monstrueux. C'est notre meilleur duel. [...] Sa voix unique tremblota, bêla, puis renonça⁶⁸ ».

Par ce renversement symbolique, la parole du prédicateur s'effondre : réduite au silence par le « sourire monstrueux » d'un corps meurtri, mais libre, elle perd son autorité. La spiritualité masculine est ici vaincue par une parole féminine muette, mais puissante, incarnée dans la résistance du corps.

Le salon de coiffure, lieu central du roman, devient alors un lieu d'insolence et de profanation moqueuse :

Mes clientes se pressent alors, tête baissée et voilée, vers les salons de coiffure souvent maudits par les imams. [...] Et tandis que l'imam hurle que le mal du pays est entre les cuisses écartées des femmes et argumente sur la nécessité d'interdire la vente de parfums et de maquillage aux femmes "non accompagnées d'un mâle tuteur", mes employées rieuses et mutines épilent des jambes et des sourcils et redonnent des couleurs aux cheveux⁶⁹.

Derrière la soumission apparente, les clientes entrent « tête baissée et voilée » se cache une stratégie de contournement : une fois à l'intérieur, les femmes se réapproprient leur corps, leur

⁶⁷Kamel Daoud, *Houris*, p.80.

⁶⁸Ibid, p.101.

⁶⁹Ibid, p.100

image, leur liberté. Ce contraste met en lumière deux logiques irréconciliables : celle, coercitive et misogyne, des prédicateurs ; et celle, joyeuse et corporelle, des femmes.

La même représentation d'un personnage de religieux hypocrite se retrouve dans une autre séquence du roman : le village de Had Chekala, où l'imam est aussi boucher. Cette confusion des fonctions spirituelle et marchande est significative :

« Il y en a partout. On en a trouvé surtout près de la mosquée du cheikh, là-haut. À côté de sa boucherie. Elle s'appelle El Halal, la boucherie du cheikh. Ici chez nous, les gens l'aiment et ne l'aiment pas, le cheikh⁷⁰ ».

Le religieux devient ici homme d'affaires, mêlant intérêts spirituels et profits économiques.

La décision qu'il doit prendre au sujet d'une viande suspectée d'être haram souligne le pouvoir arbitraire dont il dispose : *« De ce côté, ils pensent que c'est haram. Ils ont beaucoup crié ce matin à la prière de l'Aïd et l'imam aussi. Ils refusent de manger. On attend quand même ce que le cheikh va décider⁷¹ ».*

Le scandale éclate lorsque l'imam est accusé de vendre de la viande d'âne :

« On m'accuse de vendre de la viande d'âne ! [...] on a trouvé des têtes dans nos rues et près de ma mosquée ! [...] J'ai vendu, avec l'aide de Dieu, de la viande à perte. J'en ai aussi donné aux plus pauvres, et ce sont eux qui me calomnient aujourd'hui⁷². »

Son discours larmoyant, qui mobilise des références religieuses pour se justifier *« Ils mentent comme les frères de Youssef, que Dieu le salue⁷³ »*, révèle une posture victimisante typique des figures d'autorité hypocrites.

Cet odieux personnage finit par être arrêté suite à ces méfaits :

« Les gendarmes vont arriver, ils les ont arrêtés, lui et son frère, l'imam. Ils vendaient de la viande d'âne⁷⁴ ».

À travers ces deux figures d'imams, Kamel Daoud prétend dénoncer les dérives d'un dogme religieux patriarcal, vidé de toute spiritualité authentique. Obsédés par leur image, leurs intérêts commerciaux ou leur domination sur les femmes, les personnages de Cheikh Kachk et l'imam

⁷⁰Kamel Daoud, *Houris*, p.322

⁷¹Ibid, p.323

⁷²Ibid, p.372

⁷³ Ibid, p.372.

⁷⁴Ibid, p.409

de Had Chekala incarnent une religion moralisatrice et figée, qui instrumentalise le sacré pour maintenir un ordre social inégalitaire.

En focalisant sa critique sur des figures religieuses masculines corrompues et misogynes, Kamel Daoud prend le risque -à dessein ou pas- de réduire l'islam à une caricature, en ignorant sa richesse interprétative et les courants réformistes qui le traversent. Dans *Houris*, l'imam devient un archétype d'un pouvoir patriarcal et autoritaire : Cheikh Kachk, « jeune homme épais et volontaire, fort et sensuel », soucieux de son image plus que de sa foi, incarne une autorité masculine empreinte d'hypocrisie et d'apparat, déconnectée de toute spiritualité authentique. Cette figure, bien qu'efficace sur le plan romanesque, ne saurait représenter l'ensemble de l'islam, religion historiquement plurielle, traversée par des débats internes sur le rapport au texte, à la modernité et à la justice sociale.

Réduire l'islam à ces figures stéréotypées revient à ignorer les nombreux penseurs, femmes et hommes, qui œuvrent à une relecture progressiste des textes. Ainsi, Mohammed al-Ghazâlî (1917-1996), théologien égyptien, a plaidé pour l'émancipation des femmes et critiqué les lectures littéralistes dans son ouvrage *La Sunna du Prophète entre les gens de la jurisprudence et les gens du hadith*.⁷⁵ Plus récemment, le prédicateur américain Abdallah Adhami souligne que « *l'islam n'est pas une religion de contrôle, mais de libération de l'âme* ». ⁷⁶Ces voix montrent que la foi musulmane peut aussi être un levier d'émancipation et de justice.

Le roman de Daoud semble ainsi aussi bien attaquer la religion en soi que ses représentants. La corruption de Cheikh Kachk, qualifié de « gagne-pain de prophète », ou celle de l'imam-boucher de Had Chekala, qui « vend de la viande d'âne » en prétendant vendre du mouton halal, reflètent moins une critique doctrinale qu'une dénonciation des abus de pouvoir au nom du sacré. En ne représentant que des figures négatives, *Houris* risque pourtant de renforcer les stéréotypes islamophobes qui assimilent l'islam à l'oppression.

Or, des femmes musulmanes luttent précisément contre ces dérives patriarcales à partir des textes sacrés eux-mêmes. Amina Wadud, dans *Le Coran et la femme*, démontre que les interprétations misogynes procèdent davantage de biais culturels que d'une lecture honnête du

⁷⁵ Mohammed al-Ghazâlî, *La Sunna du Prophète entre les gens de la jurisprudence et les gens du hadith*, Al-Chourouk, 1989.

⁷⁶ Abdallah Adhami, conférence sur la spiritualité islamique, disponible sur adhami.com, consulté en mai 2025

texte.⁷⁷ De même, Asma Lamrabet plaide pour une relecture féministe des sources islamiques, en articulant foi et émancipation.⁷⁸

La critique développée dans *Houris* dépasse néanmoins la seule sphère religieuse. Les figures d'imams mis en scène deviennent les symboles de dysfonctionnements systémiques : patriarcat, hypocrisie, autoritarisme. Ces fléaux, loin d'être spécifiques à l'islam, traversent toutes les sociétés où le pouvoir s'adosse au sacré pour mieux se légitimer. Daoud semble ainsi dénoncer l'appropriation des institutions religieuses par des figures masculines avides de domination, à l'image d'un pouvoir politique corrompu et violent.

Mais une critique véritablement équilibrée doit rendre compte des multiples visages de l'islam, y compris de sa tradition spirituelle et égalitaire. Râbia al-Adawiyya, mystique soufie du VIII^e siècle, incarne une foi radicalement tournée vers l'amour divin, affranchie des normes sociales genrées⁷⁹. Malala Yousafzai, prix Nobel de la paix, associe engagement religieux et combat pour l'éducation des filles au Pakistan⁸⁰. Enfin, Leïla Babès dans *L'utopie de l'islam*, considère que la critique doit s'accompagner d'une écoute des réformistes, seuls garants d'un islam en phase avec la justice⁸¹.

Ainsi, si *Houris* prétend dénoncer les dérives d'un pouvoir religieux patriarcal, il tend à offrir une vision partielle de l'islam. Pour éviter toute essentialisation, il est fondamental de distinguer la foi de ses dérives et de reconnaître la diversité des lectures, engagements et formes de spiritualité au sein de l'islam contemporain

II.2. Subversion des pratiques rituelles :

Le roman *Houris* dénigre en profondeur les fondements du religieux en s'attaquant non seulement aux croyances, mais surtout aux pratiques rituelles qui en découlent. Loin de se contenter d'une simple critique externe ou d'une satire gratuite, le roman opère une véritable entreprise de subversion symbolique. Les rites : prière, port du voile, ablutions, sacrifice sont détournés de leur fonction normative pour devenir les révélateurs d'un ordre patriarcal qui

⁷⁷ Amina Wadud, *Le Coran et la femme : Une relecture du texte sacré dans une perspective féminine*, Edition ; Tarkiz, 2020.

⁷⁸ Asma Lamrabet, *Islam et femmes : les questions qui fâchent*, Edition : En Toutes Lettres, 2017.

⁷⁹ Margaret Smith, *Râbi'a the Mystic and Her Fellow-Saints in Islam*, Cambridge University Press, 1928.

⁸⁰ Malala Yousafzai, *Moi, Malala : Je lutte pour l'éducation et je résiste aux talibans*, XO Éditions, 2013.

⁸¹ Leïla Babès, *L'utopie de l'islam : Un regard critique sur la modernité musulmane*, Albin Michel, 2006.

opprime, contrôle et invisibilise le corps féminin. Dans cette œuvre, ce n'est pas tant le dogme qui est attaqué que sa mise en scène sociale, quotidienne et genrée.

La narratrice, en tant que sujet féminin transgressif et provocateur, redéfinit ces rituels en les incarnant à rebours : elle les retourne, les ironise, les pervertit parfois, pour mieux en dévoiler l'absurdité ou la violence. Ce renversement sert une critique d'un islam présenté selon Daoud comme patriarcal et vidé de sa spiritualité. L'auteur propose ainsi à travers elle une vision hétérodoxe du sacré réinvesti par le corps et la parole féminine.

Dans cette perspective, il s'agira d'analyser comment Houris déconstruit les rituels religieux non seulement dans leur forme, mais dans leur fonction sociale, en les associant aux notions péjoratives de domination, d'oubli de l'humain et surtout d'hostilité envers la femme.

II.2.1. L'appel à la prière et la prière : rituel vidé de sens :

Dans Houris, Kamel Daoud subvertit la figure traditionnelle du muezzin pour en faire le symbole d'un rituel vidé de spiritualité, devenu mécanique, autoritaire et intrusif. L'appel à la prière, censé éveiller les consciences et relier les fidèles à Dieu, est ici décrit comme une agression sonore, une répétition creuse qui perturbe l'intimité des corps et brise la poésie du quotidien.

Dans un passage particulièrement hostile, la narratrice décrit le moment de l'aube :
« *Le muezzin. Cette voix c'est le muezzin. Il est 4h 34 du matin. La grosse voix appelle à prier Dieu et crie fort pour secouer les dormeurs. [...] Elle rejoue la fin du monde du matin au soir*⁸² ».

Loin d'une évocation mystique, cette voix est assimilée à un vacarme menaçant, un palabre d'exhortations et de menaces, dont la rhétorique culpabilisante transforme l'appel en rappel brutal de l'ordre moral religieux.

L'auteur souligne également la trivialité des gestes rituels associés à cet appel :
« *Après son appel, les hommes vont se réveiller, roter, tituber et se laver avec de l'eau froide [...]. Ils s'en iront, somnolents, vers Dieu qui ne dort jamais*⁸³ ».

⁸² Kamel Daoud, Houris, p.23

⁸³ Ibid, p.24

Par cette description volontairement grossière et corporelle, Daoud désacralise la prière matinale : il oppose la somnolence des fidèles à l'idée d'un Dieu infatigable, soulignant l'absurdité d'une soumission aveugle à un rituel qui méprise les besoins humains (repos, douceur, silence). Le religieux devient alors un automatisme coercitif, imposé sans réflexion.

Cette critique est renforcée par une autre scène, plus poétique, mais tout aussi suggestive :
« *En l'été, la nuit est courte dans notre ville et elle parvient à grand peine à répandre ses étoiles, qui déjà à l'aube, l'imam vient y mettre fin avec son cri pour appeler à la prière*⁸⁴ ».
Là encore, le mot cri, employé pour désigner l'appel du muezzin, porte une connotation négative : il n'élève pas, il transperce. Ce cri met fin à la nuit, aux étoiles, à la douceur : il est une rupture brutale dans le cycle naturel, une intrusion du religieux dans l'esthétique du monde. Le contraste entre la beauté nocturne et l'agression sonore marque le clash entre sensibilité poétique et autorité rituelle.

Cette mise en question du rituel s'étend à d'autres moments du récit. L'appel à la prière du vendredi, moment théoriquement sacré dans la tradition islamique est lui aussi vidé de son aura spirituelle :

« *Je m'exécute à l'heure de la prière du vendredi, lorsque l'imam voisin hurle au nom de Dieu. J'ai choisi exprès ce moment sacré, je crois, pour moquer un peu le sort et m'occuper à l'heure la plus creuse*⁸⁵ ».

Ici, la narratrice détourne volontairement ce moment censé incarner la piété collective pour y insérer un acte profane. Le verbe s'exécuter évoque une soumission mécanique ou une punition, tandis que l'expression « *hurle au nom de Dieu* » transforme l'appel en une violence vocale, insupportable et sans beauté. L'ironie de la narratrice « *pour moquer un peu le sort* » révèle une volonté de désacralisation active, presque subversive.

Le désenchantement religieux atteint un sommet dans ce passage saisissant :

« *Une grosse voix tonna dans le ciel en suspendant le temps. [...] C'était l'appel à la prière de 13 heures. Tout le monde accourut, et la rue se vida*⁸⁶ ».

⁸⁴Kamel Daoud, *Houris*, p.13

⁸⁵Ibid, p.47

⁸⁶Ibid, p.74

L'appel à la prière y devient un phénomène cosmique et autoritaire « *une grosse voix tonna* » qui suspend littéralement le vivant. Le temps s'arrête, les corps s'absentent, la ville devient vide. Ce que le rituel religieux engendre ici, ce n'est pas une élévation de l'âme, mais une mise entre parenthèses du réel, une interruption abrupte de la vie sensible. La prière efface le monde.

Enfin, dans un passage hautement symbolique, la narratrice exprime son rejet de Dieu, associé au passé, au silence et au poids du monde figé : « *Je dévore tout, sauf la pierre, le monde muet d'autrefois, Dieu, les regards de pitié et les béliers*⁸⁷ ».

Le religieux appartient à une sphère minérale, archaïque, inassimilable : la pierre, les béliers (qui renvoient au sacrifice), les regards de pitié (symbole de charité condescendante), et Dieu lui-même, deviennent des éléments d'un ordre moral figé que la narratrice refuse d'engloutir.

À travers ces descriptions, Daoud ne se contente pas de dénoncer ce qu'il considère comme une nuisance sonore : il opère une critique profonde de la forme que prend la religiosité dans l'espace algérien, une religion bruyante, culpabilisante, déconnectée du vécu sensoriel des individus, en particulier des femmes. Le muezzin devient pour lui le messager d'un ordre figé et oppressif, dont la parole est vidée de sens.

Dans ce roman, Daoud détourne la figure du muezzin pour en faire le symbole d'un islam vidé de substance spirituelle, réduit à une mécanique autoritaire et culpabilisante. L'appel à la prière, au lieu d'évoquer une élévation de l'âme, est présenté comme un vacarme matinal agressif, brisant la douceur de l'aube et intrusif dans l'intimité des corps. Toutefois, cette lecture appelle à être nuancée. Elle tend à essentialiser un rituel pluriséculaire, sans en saisir ni la richesse symbolique, ni les résonances multiples qu'il suscite dans les sociétés musulmanes.

Tout d'abord, la représentation de l'*adhan* dans *Houris* repose sur une réduction matérialiste, qui occulte sa portée artistique et spirituelle. Loin d'être un simple « cri », l'appel à la prière est codifié selon des règles précises de récitation (*tajwīd*) et de mélodie (*maqām*). Il constitue une forme d'art vocal, reconnue dans les traditions musicologiques arabes pour sa beauté et sa capacité à transmettre l'émotion sacrée⁸⁸. Réduire cette voix à un bruit coercitif revient à ignorer qu'elle est d'abord perçue comme un vecteur de transcendance, un lien entre la terre et le ciel.

⁸⁷Kamel Daoud, *Houris*, p.49

⁸⁸ Cf. Jean Lambert, *La musique dans le monde de l'islam*, Paris, Edition Actes Sud/Cité de la musique, 2000.

Cette réduction néglige également la dimension historique et politique de *l'adhan*, notamment en Algérie. Pendant la colonisation, son interdiction par les autorités françaises en fit un marqueur de résistance. Son retentissement devenait alors un acte de souveraineté spirituelle face à l'oppression coloniale⁸⁹. Assimiler l'appel à la prière à un simple dispositif d'endoctrinement religieux revient à gommer cette charge émancipatrice.

Daoud tend également à caricaturer la religiosité algérienne en assimilant toute expression religieuse sonore à une forme d'oppression. Pourtant, dans la réalité, l'usage des haut-parleurs fait déjà l'objet de débats publics et de régulations locales. Certaines mosquées adaptent les volumes pour respecter la diversité des habitants, musulmans ou non. La société algérienne n'est ni homogène ni figée, et des formes de régulation consensuelles existent, contrairement à ce que suggère une vision alarmiste et généralisante⁹⁰.

Une contradiction majeure traverse enfin la position de Daoud : tout en prônant une séparation stricte entre religion et espace public, il semble refuser à l'islam ce que d'autres religions conservent sans contestation. Dans nombre de pays laïcs, les cloches des églises sonnent sans être assimilées à une violence sonore⁹¹. Pourquoi *l'adhan*, et lui seul, serait-il perçu comme une agression ? Ce double standard interroge : il suggère une forme de rejet sélectif du religieux, qui touche en priorité l'islam.

Enfin, il est essentiel de rappeler que *l'adhan* ne porte pas un message d'oppression, mais d'appel à la paix et à la transcendance. Ses paroles - Allāhu Akbar, Hayya 'ala al-salāh, Hayya 'ala al-falāh⁹² - expriment une dynamique d'élévation, et non de soumission. Que certains détournent ou instrumentalisent cet appel ne saurait en invalider l'essence spirituelle.

Ainsi, la critique de Daoud, si elle vise à interroger certaines formes de religiosité autoritaire, tombe dans le travers inverse d'une désacralisation systématique. Elle nie la pluralité des réceptions, la beauté rituelle, et l'ancrage historique de *l'adhan*. Ce n'est pas le

⁸⁹ Mouloud Haddad, *L'islam algérien face à la colonisation*, Edition : ENAG, Alger, 2005.

⁹⁰ Observations issues du rapport du Haut Conseil Islamique d'Algérie sur la régulation du volume des mosquées (2018).

⁹¹ Danièle Hervieu-Léger, *Le pèlerin et le converti. La religion en mouvement*, Paris, Flammarion, 1999.

⁹² Trad, Dieu est le plus grand, Venez à la prière, Venez à la réussite.

rituel lui-même qu'il faut condamner, mais l'usage qu'on en fait ou l'incapacité à en percevoir la dimension symbolique. En cela, le muezzin reste, pour beaucoup, une voix qui relie, non qui opprime.⁹³

II.1.2.2. La fête du Sacrifice : une dénonciation ironique du sacré :

Parmi les multiples formes de contestation religieuse qui traversent Houris, la remise en question de la fête de l'Aïd al-Adha constitue un moment fort de subversion. À travers la voix de sa narratrice, Daoud revisite le récit fondateur du sacrifice d'Ibrahim et en propose une interprétation à la fois ironique, désenchantée et profondément critique. Ce détournement des symboles religieux permet de déconstruire la logique sacrificielle en tant que mécanisme de soumission et d'oppression dans la société algérienne contemporaine.

Dès la page 26, l'évocation des moutons voués à l'abattage s'accompagne d'un ton distancié :

« Ces bêtes tombées du ciel, attachées à un millénaire d'anecdotes, de prophètes et de sacrifices, se taisent à la fin. »⁹⁴

Le lexique utilisé « bêtes », « anecdotes », « se taisent » désacralise radicalement le rite.

En le réduisant à une mécanique sans transcendance. Le sacrifice n'apparaît plus comme un acte de foi, mais comme une tradition figée répétée sans questionnement. Les moutons deviennent des victimes silencieuses d'un système ancestral. La narratrice pousse plus loin la métaphore en s'identifiant à ces animaux :

« Parfois, je me dis que j'éprouve exactement ce que ressentent ces animaux effrayés [...] où la gorge dénude la jugulaire magnétisée par le couteau »⁹⁵.

En humanisant l'animal et en animalisant l'humain, Daoud accable une fois de plus l'Islam en le qualifiant de système religieux qui inculque la peur et la soumission jusque dans la chair.

Le questionnement se prolonge sur un mode plus accusateur :

« Pourquoi rassemble-t-on tant de bêtes [...] ? Pourquoi s'endette-t-on à les acheter [...] ? »⁹⁶

⁹³ Tariq Ramadan, Introduction à l'éthique islamique, Paris, Presse du Chatelet, 2008.

⁹⁴ Kamel Daoud, Houris, p.26

⁹⁵ Ibid, p.26

⁹⁶ Ibid, p.27

Ces interrogations portées par la narratrice soulignent l'absurdité économique et sociale du rite transformé en mascarade communautaire, où la dette supplante la foi, La religion, loin d'être une quête de sens, devient un théâtre d'obligations sociales, vidé de sa spiritualité .

Ce sentiment d'oppression culmine dans l'image sonore de la ville : « Dans la chaleur de l'été, les moutons se lamentent sur leur sort partout à Oran. »⁹⁷

Cette plainte généralisée des animaux devient le miroir d'une société asphyxiée saturée de symboles religieux pesants

Enfin, la réécriture ironique du récit coranique d'Ibrahim parachève cette critique. Dieu est qualifié de « taquin ⁹⁸ », et le « vieux prophète » devient un personnage presque ridicule, soumis à un caprice céleste, Le fils, sauvé in extremis, est aussitôt « abandonné dans le désert » soulignant la cruauté inhérente à ce mythe. Daoud vide l'acte fondateur du sacrifice de toute grandeur morale pour ne conserver qu'une violence primitive, Le rite devient alors une tragédie perpétuelle ,où le sang des moutons d'aujourd'hui réactualise celui des victimes d'hier

Cette vision du sacrifice repose cependant sur une lecture univoque et polémique du rituel musulman,appelant une mise en perspective plus équilibrée. L'Aïd al-Adha s'inscrit en effet dans une triple dimension : spirituelle ,sociale et historique. Le Coran rappelle l'évènement dans le verset 107 suivant de Sourate *As-Saffat*: « Nous le rachetâmes par une immolation généreuse. » insistant sur le geste de la miséricorde divine.⁹⁹ La substitution du bétail marque ainsi la fin d'une épreuve spirituelle et non une glorification de la violence.

Dans *Houris*, l'auteur traite le rituel du sacrifice de l'Aïd al-Adha avec une virulence qui participe de sa critique plus large de la religion musulmane, perçue comme un théâtre absurde, violent et patriarcal. Il décrit l'abattage rituel comme une « mascarade collective », basée sur le sang, la boucherie domestique et la férocité sociale qui s'en dégageraient. Or, une telle lecture appelle à une réponse nuancée, car elle repose sur une série de raccourcis théoriques et d'omissions culturelles, révélant davantage une posture polémique qu'une analyse rigoureuse.

De nombreux penseurs ont souligné la richesse symbolique des rituels religieux. Edward Evans-Pritchard ou encore Clifford Geertz ,dans leurs travaux anthropologiques ont montré que

⁹⁷Kamel Daoud,*Houris*,p.31

⁹⁸Ibid,p.31.

⁹⁹Le Coran,Sourate, *As-Saffat*,verset.107.

les pratiques religieuses remplissent des fonctions symboliques intégratrices et éthiques.¹⁰⁰ Mohammed Arkoun, dans *Pensée islamique critique*, distingue clairement entre texte sacré, réception et ritualisation.¹⁰¹ Taha Abdurrahman, pour sa part dans *La Question éthique* rappelle que le sacrifice dans l'islam n'est ni un acte barbare ni une festivité, mais une épreuve de confiance et d'apprentissage de la dépossession.¹⁰²

La critique romanesque proposée par Daoud néglige également les réalités sociales contemporaines. Selon une enquête menée par le CRASC (Centre de recherche en anthropologie sociale et culturelle) en 2018¹⁰³ :

- 42 % des personnes interrogées déclarent vivre l'Aïd comme un acte cultuel sincère ;
- 33 % le voient comme un rite familial et traditionnel ;
- 25 % s'y sentent contraints par pression sociale.

En outre, la redistribution massive de viande par de nombreuses associations –plus de 4 millions de repas offerts en 2023 aux plus démunis à travers l'Algérie¹⁰⁴– témoigne d'une dimension solidaire forte, totalement ignorée par le roman.

L'approche de Daoud empreinte d'un cynisme nietzschéen. L'auteur évoque un « Dieu taquin ou mort », oscille entre indignation morale et ironie blasphématoire. Il mobilise des éléments de la tradition islamique –la substitution, la notion d'épreuve– pour mieux les tourner en dérision. Cette stratégie rhétorique, si elle peut séduire par sa provocation manque de cohérence méthodologique : elle confond les trois niveaux du religieux : texte, rite et usage politique.

Enfin, en assimilant l'Aïd à un outil de soumission, Daoud occulte les contextes où ce rituel peut devenir un espace de résistance ou de résilience. En Palestine, par exemple, les pratiques religieuses sont restreintes par l'occupation¹⁰⁵ ; dans d'autres cas, l'Aïd devient un moment d'entraide dans la précarité. Le fait que des états instrumentalisent le religieux à des fins politiques n'invalide pas la foi individuelle, pas plus que la récupération du patriotisme n'abolit l'amour sincère de la patrie.

¹⁰⁰ Evans-Pritchard, E.E (1956). *Nuer Religion*. Oxford University Press.

¹⁰¹ Mohamed Arkoun, *Pensée islamique critique*. Maisonneuve et Larose. (1984)

¹⁰² Abdurrahman, T. (2006). *La Question éthique*. Dâr al-Tanwîr.

¹⁰³ CRASC. (2018). *L'Aïd en Algérie : entre foi et tradition*. Rapport de recherche interne.

¹⁰⁴ Observatoire national de la société civile (Algérie), *Rapport annuel 2023*

¹⁰⁵ Human Rights Watch. (2021). *Restrictions sur les pratiques religieuses en Palestine*.

Malek Bennabi, dans *Les Conditions de la renaissance*, plaide justement pour une lecture critique du religieux qui distingue entre le message, la pratique et ses dérives¹⁰⁶. Il est nécessaire de dénoncer les pressions sociales ou les dérives consuméristes liées à l'Aïd, mais cela ne justifie pas la négation de sa profondeur culturelle ni de son enracinement dans une culture vivante.

En somme, la critique proposée dans *Houris* repose sur une confusion entre spiritualité, institution religieuse et mise en scène sociale. Une critique réellement constructive viserait non la foi, mais son instrumentalisation ; non le rite, mais son détournement ; non le croyant, mais les systèmes de domination qui se cachent derrière le sacré.

II.1.2.3 Symbolique et critique du voile :

Dans *Houris*, Kamel Daoud développe une critique virulente du voile islamique, qu'il ne considère pas comme un choix spirituel ou identitaire, mais plutôt comme un symbole d'aliénation et de violence symbolique à l'égard des femmes. À travers une écriture à la fois ironique, belliqueuse et profondément subjective, il déconstruit le voile en tant qu'instrument du pouvoir patriarcal et religieux, imposé aux femmes au nom d'une prétendue vertu. Cette critique se décline selon plusieurs dimensions.

Tout d'abord, le voile est présenté comme un signe de soumission généralisée. Lorsque l'auteur écrit : « Les femmes voilées étaient encore plus nombreuses. »¹⁰⁷, il utilise une accumulation lexicale qui exprime un sentiment d'envahissement. Le port du voile n'apparaît pas ici comme un acte libre ou singulier, mais comme le résultat d'une norme collective dominante, imposant son hégémonie dans l'espace public. À travers cette observation, Daoud souligne la manière dont la religiosité visible remplace l'individualité, réduisant les femmes à des silhouettes conformes, effaçant la pluralité de leurs identités.

Ensuite, le voile devient un instrument de jugement moral et d'exclusion sociale. Dans le passage où la narratrice évoque sa voisine :

La voisine qui vend des voiles pour femmes vertueuses me déteste, si je me faisais cambrioler, elle ne crierait pas sur les toits pour dénoncer les voleurs. L'imam de la cité lui d'ailleurs raison, et tout le

¹⁰⁶ Malek Bennabi, dans *Les Conditions de la renaissance*, Editions El-Bouraq, 2002

¹⁰⁷ Kamel Daoud, *Houris*, p.63

*quartier avec lui, mais je tiens tout le monde à distance avec mon « sourire » de monstre et mes yeux immenses où ils n'aime pas se regarder*¹⁰⁸.

Le voile est clairement associé à une morale féminine codifiée : seules les femmes voilées seraient jugées « vertueuses ». En refusant cette norme, la narratrice devient l'objet d'un rejet collectif, soutenu par l'imam du quartier. Ainsi, le port du voile se transforme en critère de respectabilité, excluant celles qui s'y opposent. Face à cette hostilité, la narratrice revendique sa différence à travers son « sourire de monstre » et ses « yeux immenses », signes d'une résistance à l'hypocrisie sociale et à la standardisation du féminin.

Mais c'est surtout à travers des images puissamment métaphoriques que Daoud pousse sa critique plus loin. Lorsqu'il écrit : « On ne pouvait même pas la reconnaître dans la rue tant les femmes au voile intégral sressemblent dans leur nuit cadénassé¹⁰⁹. », il dépeint une scène de réification totale. Le corps féminin est représenté comme disparaissant derrière le tissu, transformé en objet inerte, inaccessible, privé de toute humanité. Le voile intégral y assimilé à un cadenas qui enferme. Cette lecture largement essentialisante, réduit le voile à une assignation à l'invisibilité et à l'effacement.

Cette logique d'effacement trouve un écho dans l'injonction religieuse évoquée à travers une autre citation : « [...]tu dois porter ce voile car c'est la maison de Dieu, une femme ne peut y entrer nue »¹¹⁰. Dans la vision de Daoud, le voile est imposé comme une condition nécessaire à la légitimité spirituelle de la femme. Le corps féminin non voilé y assimilé à une transgression, une nudité provocante qui invalide d'emblée la parole et la présence de la femme dans l'espace public.

Enfin, Daoud insiste sur le voile comme symbole d'effacement et d'assignation, notamment dans la scène où il est offert à la narratrice : « On m'offrait un voile en mauvais tissu, noir et ample. Et un Coran, vert et impassible avec des lettres dorées. »¹¹¹ Le choix des adjectifs « mauvais », « noir » suggère un cadeau empoisonné, loin d'un geste spirituel. Il s'agit ici d'un acte d'assignation au silence, à l'invisibilité, à la tristesse. La couleur noire, évoquant le deuil, renforce cette idée d'un effacement symbolique du corps féminin. Quant au Coran décrit comme « impassible », il incarne, aux yeux de Daoud, une religion figée, indifférente à

¹⁰⁸Ibid,p.58

¹⁰⁹Kamel Daoud,*Houris*, p.83.

¹¹⁰Ibid,p.231.

¹¹¹Ibid,p.73.

la souffrance des femmes, transformée en mécanisme d'oppression plutôt qu'en voie d'émancipation.

En somme, Kamel Daoud va plus loin que la critique du voile en tant qu'objet, mais comme un dispositif idéologique et vecteur de contrôle social sur les femmes. Il en dénonce la banalisation, la sacralisation, ainsi que son instrumentalisation comme marqueur de vertu. Le voile est transformé dans ce roman en emblème d'un ordre patriarcal sacralisé, auquel la narratrice oppose une résistance enragée, faite d'ironie, de monstration assumée et de refus d'obéissance. Par cette critique, Daoud interroge les dérives d'un religieux qui ne protège plus, mais opprime.

Encore une fois la critique de Kamel Daoud à l'égard du voile islamique repose sur une vision réductrice qui occulte la diversité des vécus féminins. Cependant, plusieurs éléments permettent de nuancer, voire de contester, cette représentation univoque du voile comme pur instrument d'oppression.

D'une part, le voile peut être un acte d'émancipation et de réappropriation identitaire. Contrairement à l'idée d'une soumission imposée par les structures patriarcales, de nombreuses femmes musulmanes revendiquent le port du voile comme un choix personnel, un engagement spirituel librement consenti. Dans un contexte où l'islam est fréquemment stigmatisé, notamment en Occident, le voile devient parfois un symbole de résistance culturelle face à l'assimilation, voire une affirmation de dignité.¹¹² Des intellectuelles féministes comme Malika Hamidi ou Asma Lamrabet soutiennent cette position en affirmant que le voile peut également constituer un outil de lutte contre l'hypersexualisation du corps féminin et contre les injonctions esthétiques dominantes.¹¹³

De plus, la posture de Daoud semble s'inscrire dans une vision paternaliste de la libération des femmes. En supposant que les femmes voilées sont nécessairement aliénées, il adopte, peut-être involontairement, un discours proche de celui des idéologies coloniales, qui prétendaient « sauver » les femmes musulmanes malgré elles.¹¹⁴ Or, de nombreuses femmes revendiquent avec force leur liberté de se voiler comme un droit fondamental, au même titre que d'autres choisissent de ne pas le faire. Imposer une vision unique de l'émancipation revient

¹¹²Malika Hamidi, *Un féminisme musulman. Et pourquoi pas ?*, Éditions de l'Aube, 2017.

¹¹³Asma Lamrabet, *Musulmane tout simplement*, La Croisée des chemins, 2011.

¹¹⁴Fatima Mernissi, *Le Harem et l'Occident*, Albin Michel, 2001.

alors à remplacer une contrainte religieuse par une contrainte idéologique inverse, disqualifiant les subjectivités qui échappent aux normes occidentales de la liberté féminine.

Il faut également rappeler que, pour certaines, le voile peut être vécu non comme une invisibilisation, mais comme une protection. Là où Daoud y voit un effacement du corps, d'autres femmes affirment que le port du voile leur permet de se sentir en sécurité, de détourner le regard masculin et de se concentrer sur leur intelligence plutôt que sur leur apparence.¹¹⁵ Dans des sociétés où le harcèlement de rue est quotidien, le voile devient parfois un outil de liberté de mouvement, même si cela ne justifie évidemment pas son imposition à toutes.

Enfin, une critique cohérente de l'oppression des femmes ne saurait être sélective. Il est en effet légitime de s'interroger : pourquoi considère-t-on souvent la mini-jupe comme un signe de liberté, et le voile comme un symbole d'aliénation ? Les normes vestimentaires occidentales imposent elles aussi leurs diktats, qu'il s'agisse de la minceur, de la jeunesse ou de la sexualisation. Dans les deux cas, les corps des femmes sont l'objet de projections sociales, et l'essentiel devrait résider dans le droit à choisir librement ses pratiques vestimentaires.¹¹⁶

En conclusion, La critique de Kamel Daoud à l'égard du voile gagnerait à reconnaître la complexité et la pluralité des vécus féminins. Le voile ne possède pas une signification universelle ; il peut être un vecteur de domination pour certaines, mais aussi une source de spiritualité, de résistance ou d'autonomie pour d'autres. Un féminisme réellement inclusif doit défendre la liberté de toutes les femmes, qu'elles choisissent de se voiler ou non, sans hiérarchiser leurs choix.

II.1.3. Sacralisation de la violence : l'islam comme langage de mort :

Daoud développe une critique subjective d'un islam qu'il considère institutionnalisé, vidé de sa dimension spirituelle et récupéré à des fins de domination, de terreur et de sacrifice. À travers des scènes marquantes, l'auteur associe certains discours et pratiques religieuses à une violence sacralisée, enracinée dans l'Histoire récente de l'Algérie et dans des rites hérités.

II.1.3.1. Une parole religieuse complice des massacres :

¹¹⁵Nadia Henni-Moulaï, « Les femmes voilées face aux regards croisés : islam, genre et politique », *Sociétés & Représentations*, vol. 39, no. 1, 2015, pp. 147-159.

¹¹⁶Mona Chollet, *Beauté fatale : les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, La Découverte, 2012.

Le roman accuse la parole islamique institutionnelle d'avoir contribué aux atrocités de la décennie noire. La narratrice affirme ainsi : « C'est avec ses mots à lui, pas les miens, qu'on a tué des centaines de milliers de gens durant les années 1990 [...] et il le sait ». ¹¹⁷

Par cette phrase, Daoud suggère que les prêches, les versets et les incantations récitées dans les mosquées n'étaient pas neutres : elles ont servi à nourrir une idéologie de mort, légitimant les massacres perpétrés par les islamistes. L'imam, figure religieuse masculine, n'est pas épargné : il est peint comme un témoin muet ou un complice implicite, incapable de s'extraire de la logique meurtrière qu'il a contribué à nourrir.

II.1.3.2.L'égorgement rituel comme métaphore du fanatisme :

La scène d'égorgement de la narratrice (p. 156-159) constitue une mise en scène glaçante de la violence religieuse. « Il articule 'au nom de Dieu !' et fait pivoter ma tête vers l'est. » ¹¹⁸

Le geste du bourreau imite celui du sacrifice rituel, comme exercée durant la fête de l'Aïd. L'utilisation du nom de Dieu révèle l'instrumentalisation du sacré pour commettre l'irreprésentable. La tête tournée vers l'Est évoque la prière musulmane, mais, dans ce contexte, elle devient geste de mort et non d'élévation spirituelle. Le corps féminin devient alors la victime d'un culte patriarcal de la soumission et du sang.

II.1.3.3.L'épreuve religieuse comme prélude à l'exécution :

Le passage de la page 267 met en scène une exécution précédée d'un interrogatoire religieux :

« Tu pries Dieu ? Combien de prosternations [...] ? Récite deux versets [...] Tu ne le sais pas [...] on te tranche la tête. » ¹¹⁹

Ce dialogue illustre la façon dont la religion devient une épreuve coercitive. Ne pas connaître les rituels ou les versets entraîne une sanction fatale. Le bourreau, ici, agit comme juge de la foi, transformant l'islam en instrument de mort. La foi n'est plus une affaire intime, mais un critère de survie, imposé par la violence.

II.1.3.4.Le sacrifice de l'Aïd : une allégorie de la barbarie ritualisée :

Le roman détourne également le sens du rituel de l'Aïd al-Adha, pour en faire une scène de transposition de la violence humaine : « L'égorgeur [...] récitera un vœu divin [...] avant d'égorger l'offrande [...] Les bêtes vont gémir à la place des hommes. » ¹²⁰

Ce passage brouille les frontières entre animaux et humains, entre rite et crime. L'égorgeur devient une figure mystique et barbare à la fois. L'universalité du sacrifice est montrée comme

¹¹⁷ Kamel Daoud, p.82.

¹¹⁸ Kamel Daoud, *Houris*, p.156.

¹¹⁹ Ibid, p.267.

¹²⁰ Ibid, p.280.

une tragédie collective où l'islam, loin d'adoucir ou de réconcilier, légitime la mort. L'extase religieuse est associée à un état de transe meurtrière, vidée de toute compassion.

II.1.3.5. La mosquée, lieu de mémoire traumatique et d'hostilité sonore :

La critique de l'islam ne se limite pas à la satire symbolique : elle se manifeste aussi dans des scènes du quotidien, où le religieux devient une présence oppressante. À la page 71, la narratrice évoque le souvenir des années noires :

*« Lorsqu'on affichait aux portes des mosquées la liste des gens à abattre [...] un linceul propre et un savon parfumé. »*¹²¹

La mosquée est ici le lieu d'une mémoire sanglante, où le sacré servait à organiser la mort. Ce n'est plus un sanctuaire, mais une annexe idéologique de la guerre civile.

La narratrice exprime alors une colère sourde :

*« J'ai pensé briser les vitres de la mosquée ou crier des insultes [...] La petite guerre entre mon salon et la mosquée d'en face*¹²²... »

Cette hostilité se manifeste à travers le son : le haut-parleur de la mosquée envahit l'espace intime de la narratrice, fragilisée par la maladie et symboliquement réduite au silence par sa canule. Le contraste entre la voix religieuse omniprésente et le mutisme féminin impose une asymétrie frappante : la parole du pouvoir contre le souffle de la résistance.

La « guerre » évoquée ici est aussi existentielle : la narratrice défend son droit à penser, à se taire, à exister en dehors des injonctions religieuses. Daoud transforme la mosquée en un symbole d'un ordre oppressif, patriarcal et bruyant, contre lequel s'élève la souffrance discrète, mais lucide d'une femme en quête d'autonomie.

Le roman établit un parallèle entre l'égorgement rituel (Aïd al-Adha) et les meurtres terroristes, suggérant une continuité symbolique. Or, cette comparaison néglige la distinction théologique et éthique fondamentale en islam entre le sacrifice animal, codifié, soumis à des règles de compassion et le meurtre humain, strictement interdit, sauf en cas de légitime défense.

Le Coran condamne explicitement le meurtre d'innocents et valorise la préservation de la vie : *« Quiconque tue un être humain non coupable de meurtre ou de corruption sur terre, c'est comme il avait tué toute l'humanité*¹²³ ». La violence djihadiste relève d'une réinterprétation extrémiste, non d'une prescription religieuse authentique.

¹²¹Kamel Daoud, *Houris*, p.71

¹²²Ibid, p.71

¹²³Coran, sourate 5 *Al-Maidah*, verset. 32

Si Daoud dépeint la mosquée comme un lieu de mémoire traumatique, il passe sous silence son rôle historique de refuge, d'éducation et de résistance pacifique. Pendant la colonisation française, les mosquées algériennes furent des bastions de la résistance culturelle ;¹²⁴ aujourd'hui, elles restent pour beaucoup des espaces de solidarité et de recueillement. Réduire leur fonction à une « annexe idéologique de la guerre civile » ignore la diversité des expériences vécues par les fidèles.

Houris se présente comme une œuvre de fiction traversée par la souffrance et le désenchantement, portée par une narratrice au regard profondément marqué par la violence et le silence. Toutefois, cette subjectivité blessée est aussi un dispositif littéraire qui tend à essentialiser l'islam algérien sous un prisme univoque de l'oppression. Or, une lecture plus rigoureuse devrait resituer cette vision dans le contexte historique des années 1990, marqué non seulement par des dérives religieuses violentes, mais aussi par des facteurs politiques, économiques et sociaux¹²⁵. Réduire la violence à l'islam seul, comme le fait souvent le roman, revient à simplifier une réalité complexe, au risque de nourrir un discours islamophobe implicite.

Contrairement à l'idée d'un islam « langage de mort », de nombreux penseurs musulmans comme Mohamed Arkoun, Abdelwahab Meddeb ou Asma Lamrabet ont montré que la tradition islamique contient des ressources pour condamner la barbarie. La mystique soufie, l'ijtihad (effort d'interprétation) et les mouvements réformistes prouvent que l'islam n'est pas figé dans une logique sacrificielle¹²⁶.

La lecture de Houris propose une critique partielle, en essentialisant l'islam comme religion de violence. Or, cette vision occulte les résistances internes, les interprétations pacifiques et le rôle socio-historique complexe de la religion en Algérie. Une analyse plus juste consisterait à distinguer entre l'islam comme foi vécue et ses instrumentalisation politiques, au lieu d'en faire un « langage de mort » irrémédiable.

Au terme de cette analyse, il apparaît que Houris de Kamel Daoud s'inscrit dans un projet littéraire ambitieux, mais profondément ambivalent. À travers une parole féminine blessée, incarnée par Aube, figure de résistance marginale, tatouée, alcoolisée, fumeuse, rejetant la prière et les dogmes, l'auteur déconstruit avec une rare intensité les structures religieuses et sociales qui oppriment les femmes dans l'Algérie contemporaine. Le roman propose vision

¹²⁴ Voir Charles-Robert Ageron, *L'Algérie coloniale (1871-1954)*, Paris, Armand Colin, 1990, p.209-213

¹²⁵ Voir Benjamin Stora, *La guerre invisible des années 90*, Presses de Sciences Po, 2001

¹²⁶ Mohamed Arkoun, *La pensée islamique*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1993. Abdelwahab Meddeb, *La maladie de l'islam*, Paris, Seuil 2002. Asma Lamrabet, *Islam et femmes*, Casablanca, En toutes lettres, 2017.

biaisée d'un islam patriarcal, hypocrite et moralisateur, dont les imams, les rites, les symboles et les dogmes sont systématiquement détournés, vidés de leur spiritualité, pour mieux en révéler la fonction de contrôle.

Cette critique, si elle se justifie par la violence des rapports sociaux décrits, glisse cependant vers une vision monolithique de l'islam. En ne mettant en scène que ses formes les plus caricaturales : imam manipulateur, muezzin vociférant, croyants somnambules, femmes voilées aliénées et en confiant la totalité de la parole à une narratrice qui rejette jusqu'à l'idée même de Dieu, Daoud prend le risque de confondre foi et domination, religion et instrument d'oppression. Le geste littéraire, dans sa volonté de déconstruction, ne distingue plus entre l'islam vécu sincèrement et les déformations autoritaires de celui-ci. Il simplifie au lieu de complexifier, ce qui le rend vulnérable à une lecture islamophobe.

Par ailleurs, la posture narrative du roman, marquée par une ironie féroce, une révolte radicale et un lexique volontiers provocateur, semble destinée à un lectorat occidental, friand de récits critiques sur l'islam. Ce déplacement du regard, de l'intérieur vers l'extérieur, transforme la contestation en démonstration. L'imaginaire du roman rejoint parfois les représentations orientalistes dominantes d'un islam archaïque, violent, figé, sans offrir de contrepoint. Il y a là une stratégie discursive qui répond à une attente : celle d'un public séculier, souvent européen, en quête de récits qui confirment ses propres soupçons à l'égard de l'islam.

Ce chapitre a donc permis de montrer que Houris navigue entre deux pôles : celui d'une littérature de résistance qui raconte en dénonçant certaines violences faites aux femmes au nom du sacré ; et celui d'une esthétique de la désacralisation qui, à force de ne montrer que les visages sombres de l'islam, court le risque de participer, à dessein ou pas, à une islamophobie culturelle. Il ne s'agit pas ici d'accuser l'auteur d'intention haineuse, mais de questionner les effets de sens produits par une fiction où la religion musulmane, omniprésente, n'apparaît jamais comme source de consolation, de justice ni de sens.

Dans la suite du chapitre, il conviendra de s'interroger sur la part d'Algérophobie qui sous-tend cette vision noire de la société algérienne : à travers la critique de l'islam, ce n'est pas seulement une foi, mais un pays, une langue, une mémoire et une culture qui sont interrogés, voire rejetés. Houris ne met-il pas en scène, sous couvert d'émancipation, une forme de

détestation du monde arabo-musulman ? C'est à cette problématique que s'attachera la partie suivante de notre étude.

II.2. Analyse de l'Algérophobie dans *Houris* :

Dans *Houris*, Kamel Daoud ne se contente pas de critiquer la religion ou le patriarcat : il élabore un discours plus large, souvent implicite, qui frôle parfois une forme d'Algérophobie. Derrière la dénonciation des violences faites aux femmes, de l'hypocrisie religieuse ou du conservatisme social, se profile une vision sombre, désenchantée, et parfois méprisante de l'Algérie contemporaine. À travers la voix d'une narratrice féminine, le roman semble orchestrer une mise en accusation généralisée de la société algérienne, décrite comme un espace étouffant, arriéré, figé dans ses traditions et incapable de se réformer. Ce rejet dépasse la critique politique ou sociale : il s'apparente à une dévalorisation symbolique d'un pays tout entier, de sa langue, de ses croyances, de ses institutions, de ses hommes et même de ses femmes. L'analyse de cette posture nécessite de distinguer la critique légitime d'un système oppressif de ce qui relève d'un regard extérieur, occidentalocentré ou auto-exotisant, qui transforme l'Algérie en décor figé d'un drame sans espoir. C'est cette tension entre satire sociale et discours algérianophobe que cette section entend interroger.

II.2.1. Un rapport intime à la langue intérieure, opposé à une langue extérieure étrangère

Le dilemme central des écrivains algériens francophones, illustré dès Kateb Yacine, réside dans le choix de leur langue d'écriture : arabe ou français ? Jacques Derrida a formulé cette tension dans une phrase devenue emblématique: « *Je n'ai qu'une langue, et ce n'est pas lamienne.* »¹²⁷

Ce paradoxe linguistique traduit un véritable drame identitaire : une fois la langue du colonisateur adoptée, comment la subvertir, la réinventer, la faire sienne ? Avec Nedjma, Kateb Yacine choisit le français, mais le malmène pour y faire résonner « ce que les colonisateurs taisaient ou l'inverse de leurs discours ». Ce geste littéraire radical s'inscrit dans une démarche de détournement politique et poétique.

¹²⁷Jacques Derrida ,Le monolinguisme de l'autre, Edition : Galilé,Paris ,1996.

Dans *Houris*, Kamel Daoud hérite de cette tension, mais l'investit d'un enjeu personnel et introspectif. Il assume pleinement le français comme sa « langue intime », celle qui permet de nommer les blessures d'une guerre intérieure. Le français s'oppose ici à l'arabe, « langue extérieure » associée à l'autorité religieuse, à la norme sociale et aux oppressions patriarcales.

A peine le récit entamé, cette dichotomie est clairement énoncée : « *Je peux au moins te révéler mon prénom. Je le porte comme une enseigne lumineuse dans la plus noire des nuits. Je m'appelle Aube. Fajr dans ma langue extérieure. Aube dans ma langue intérieure*¹²⁸. »

Ce passage révèle une tension identitaire profonde. Le prénom, à la fois ancré dans la tradition religieuse « Fajr » et dans une réappropriation poétique et personnelle « Aube », devient le symbole d'un déchirement linguistique. La langue extérieure désigne ici un héritage collectif, contraignant, tandis que la langue intérieure offre un refuge intime, un espace de création libre.

Dès les premières pages du roman, la narratrice affirme sa préférence pour une langue intérieure, invisible, mais profonde, en opposition à une langue extérieure qu'elle juge appauvrie. Elle déclare ainsi :

*Je m'adresse à toi dans ma belle langue retentissante et muette, celle avec laquelle je me raconte des histoires depuis des années ou dont j'use quand je parle dans ma tête à mes ennemis, voisins, imams, à Dieu qui m'a volé des choses précieuses. C'est confusément la langue des films que j'ai aimés et qui m'ont bouleversée et noyée de larmes. La langue du rêve, des secrets, la langue de ce qui ne possède pas de langue*¹²⁹.

Ainsi, cette langue intérieure est paradoxalement silencieuse, mais riche, muette, mais retentissante, alors que la langue de dehors est incapable de porter l'émotion ou l'histoire. Le lexique employé par Daoud (rêve, secrets, films, larmes) inscrit la langue intérieure dans le champ du sensible et de l'esthétique.

Par contraste, la langue extérieure est présentée comme une force étrangère et même agressive. La narratrice la décrit ainsi :

Mes deux langues m'enserrent la gorge comme deux mains. La première est la langue qui danse dans ma tête comme un foulard, un fleuve cité dans le Coran, une seconde

¹²⁸ Kamel Daoud, *Houris*, p.19

¹²⁹ Ibid, p.17

peau sous la peau. C'est avec elle que je te parle pour te renvoyer auprès des femmes du paradis, et te convaincre que venir au monde ne vaut pas la peine¹³⁰.

Le contraste entre les deux langues est visuellement et symboliquement fort : l'image des deux mains qui enserrant la gorge suggère une violence, un étranglement. La langue intérieure est douce et poétique « foulard, fleuve », tandis que la langue extérieure semble étrangère au corps et à l'âme.

Par ailleurs, la langue de dehors empêche littéralement la parole :

Dehors, je suis une muette. J'utilise à peine quelques mots pour parler. Mais ici, dans ma tête, entre toi et moi, des mots se proposent pour presque toutes les choses de ma mémoire. Face au monde de dehors, ma langue intérieure demeure une merveille de précision et d'histoires anciennes qui y traînent en attendant de se rejouer. Et avec elle, tout, ou presque, s'éclaire sans soleil, sauf l'endroit où tu te trouves. Vrai ! Cette langue intérieure s'illumine quand j'aime ou dans la colère ou dans le rire¹³¹.

Ici, l'opposition est encore une fois radicale : la langue de l'extérieur ne permet pas de dire, elle condamne au mutisme ; seule la langue intérieure est lumineuse, vivante, liée aux affects. La métaphore du soleil absent illustre l'ombre dans laquelle la langue extérieure maintient la narratrice.

De plus, cette langue extérieure est source d'isolement :

Je retarde le moment de te parler de l'autre langue, celle de dehors, celle avec laquelle je m'adresse aux autres : ma mère, mon autre mère, ma sœur morte il y a plus de vingt ans, le premier médecin quand j'avais cinq ans, l'imam voisin, le gardien de ma voiture et ses yeux chassieux, mes deux employées avares de paroles, les clientes de mon salon, un chien pourchassé par la pluie, toi, Abdou le médecin légiste ami de ma mère, le couteau, Dieu et son bélier. La langue étrangère qui fait que les autres ont honte de parler quand je parle, qu'ils ont des difficultés à trouver leurs mots et se réfugient dans mes yeux lunaires ou dans mon « sourire ». C'est la langue de la pitié des autres, ô mon inconnue ligotée dans le noir crépusculaire. »¹³²

¹³⁰ kamelDaoud, *Houris*, p19-20

¹³¹ Kamel Daoud, *Houris*, p.20.

¹³² Ibid, p.22.

Cette énumération foisonnante, où les figures humaines côtoient des objets « le couteau » ou des symboles religieux « Dieu et son béliet », illustre d'abord la dimension omniprésente de cette langue de « dehors ». Elle est utilisée dans toutes les interactions quotidiennes, banales ou solennelles, mais elle est profondément marquée par une forme d'aliénation.

D'une part, selon Daoud, cette langue est qualifiée d'« étrangère », ce qui indique qu'elle est perçue comme extérieure au « moi profond » de la narratrice. Le choix du terme n'est pas anodin : il renvoie à une langue imposée, apprise, subie, qui n'est pas celle du rêve, de l'intériorité ou de l'émotion pure. Il suggère aussi une forme d'hostilité latente non pas envers la langue en tant que telle, mais envers ce qu'elle représente : un monde normatif, patriarcal, religieux, voire mortifère.

D'autre part, elle semble provoquer une rupture dans la communication. Elle n'est pas vecteur de lien, mais de gêne. « Les autres ont honte de parler quand je parle » : la parole de la narratrice, à travers cette langue extérieure, dérange, déstabilise. Elle est perçue comme anormale ou trop lucide, au point de plonger ses interlocuteurs dans le mutisme ou dans une fuite vers le regard ou le « sourire », qui deviennent alors des parades face à un discours trop dense, trop chargé. La parole, au lieu de créer du sens partagé, devient ici le lieu d'un décalage douloureux, un miroir inversé du dialogue.

La dernière phrase est particulièrement significative : « C'est la langue de la pitié des autres, ô mon inconnue ligotée dans le noir crépusculaire. » Cette métaphore crépusculaire, où la langue devient le théâtre d'un enfermement « on est ligoté dans le noir », suggère une atmosphère de désespoir, une forme de paralysie existentielle. La pitié qu'elle reçoit est humiliante, car elle ne repose pas sur la compréhension ou l'empathie, mais sur une distance infranchissable. La narratrice parle, mais n'est pas entendue : son « étrangeté » linguistique et symbolique la marginalise.

Ainsi, la langue de dehors, celle de l'arabe normatif, classique ou dialectal, est ici le vecteur d'un pouvoir oppressant : elle codifie les interactions sociales, mais interdit l'expression de soi. À travers cette critique, Kamel Daoud pointe une violence symbolique liée à la langue : non seulement elle enferme la narratrice dans une posture de soumission ou d'incompréhension, mais elle la coupe aussi de sa propre vérité intérieure. Cette fracture entre

la langue intime et la langue sociale incarne la dualité identitaire postcoloniale et genrée d'un sujet féminin algérien tiraillé entre plusieurs systèmes de domination patriarcat, religion, nation.

En outre, la narratrice insiste sur l'impuissance expressive de cette langue :

*« Quant à mon autre langue, celle, extérieure, qui va de la bouche aux oreilles... Comment t'expliquer quelque chose qui n'existe pas ? Là où tu te trouves, tu entends uniquement des sons »*¹³³.

Ces phrases à la fois simples et vertigineuses, suggèrent que la langue extérieure est une illusion de communication. Elle « va de la bouche aux oreilles », c'est-à-dire qu'elle suit un parcours mécanique, sans profondeur ni transformation intérieure. Elle ne touche ni le cœur ni l'esprit. Ce qui est reçu par l'autre, ce ne sont pas des significations, mais des « sons », un mot qui évoque le bruit, la superficialité, la vacuité. Le locuteur parle, mais il n'est pas entendu ; l'interlocuteur écoute, mais il ne comprend pas. La langue devient un système creux, incapable de porter l'émotion ou la pensée.

Aube ajoute :

*C'est un peu bête, mais, vers cet âge, je croyais que ce canard existait vraiment et qu'il avait la même langue que moi : une langue toute trouée, qui ne pouvait rien cerner sans l'aide des yeux et des mains. Voilà. C'est ça ma seconde langue, celle de dehors. Tandis que là, quand je m'adresse à toi avec la langue intérieure, tout apparaît clair comme un miroir*¹³⁴.

La métaphore du canard est d'apparence naïve, presque enfantine, mais elle revêt une charge symbolique puissante. Ce canard parle une « langue toute trouée », c'est-à-dire une langue lacunaire, fragmentée, incapable de nommer le réel ou d'en restituer la complexité. Le mot « trouée » traduit une mutilation du langage, une absence de densité sémantique. Cette langue nécessite le soutien d'autres moyens « les yeux et les mains » pour être comprise, ce qui signifie qu'elle ne suffit pas à elle seule : elle est dépendante du corps, du contexte, du non-verbal.

Ce déficit expressif accentue le contraste vivement avec la langue intérieure, décrite comme un miroir, une image claire et fidèle du monde intérieur de la narratrice. L'opposition est nette : la langue de dedans reflète, éclaire, révèle ; celle de dehors déforme, trahit ou échoue.

¹³³ Kamel Daoud, *Houris*, p.24.

¹³⁴ Ibid, p.25

Ce déséquilibre traduit une profonde rupture entre l'être et le dire, entre la pensée et sa mise en mots dans l'espace social. La narratrice ne parvient pas à dire le monde dans cette langue-là ; pire, elle en vient à la considérer comme une langue inexistante : « Comment t'expliquer quelque chose qui n'existe pas ? »

En somme, dans ces extraits, la langue extérieure n'est plus un outil de communication, mais un mur linguistique : elle ne transmet pas, elle n'éclaire pas, elle fait écran. À l'inverse, la langue intérieure celle que la narratrice invente, rêve, pense est présentée comme une véritable langue maternelle de l'âme, capable d'unifier, de dire, de sauver. Ce contraste entre deux langues exprime une fracture identitaire profonde, que le roman tout entier tente de cerner et de sublimer.

Malgré tout, une aspiration à l'union transparaît :

*« Qu'il suffise d'avouer ta présence pour que mon larynx soit sauvé et que mes deux langues s'épousent. Que la voix du canard et la voix de l'ange réussissent à muer en une unique langue riche et vigoureuse et que cette langue-là devienne la vraie langue de dehors. »*¹³⁵

Cependant, cette union reste un vœu pieux, une utopie, car : « On a essayé et à chaque réveil dans un lit d'hôpital, ma langue extérieure fourchait encore. »¹³⁶

L'échec de la réconciliation entre la langue intime et la langue sociale souligne l'inconfort existentiel de la narratrice, tiraillée entre désir de dire et impossibilité de s'exprimer dans la langue officielle.

Enfin, l'épuisement de la langue extérieure n'est pas uniquement personnel :

*Les gens sans toit ou les hommes seuls viennent s'asseoir ici et se taire, surtout le matin, avant la première prière. Je crois que leur langue extérieure est épuisée, alors ils viennent ici et attendent que la mer prenne la parole dans leur tête*¹³⁷.

Cette dernière citation donne une portée plus collective à cette critique : la langue extérieure ne porte plus la parole vivante des êtres. Elle est vidée, remplacée par le silence ou par une langue intérieure mythique, presque mystique.

¹³⁵ Kamel Daoud, *Houris*, p.38

¹³⁶ Ibid, p.42

¹³⁷ Ibid, p.58

À travers une opposition constante entre la langue intérieure et la langue extérieure, Kamel Daoud construit dans *Houris* une critique latente, mais sévère de la langue arabe standardisée, codifiée, qui régit l'espace public algérien. Cette langue est perçue comme étrangère, mutilante, stérile, et incapable de traduire les émotions, la mémoire ou la souffrance. À l'inverse, la langue intérieure qui pourrait s'apparenter au français est célébrée pour sa beauté, sa précision et sa capacité à dire l'indicible. En ce sens, Daoud poursuit son entreprise littéraire de désacralisation des langages imposés et propose une quête douloureuse, mais persistante, pour une langue enfin réconciliée avec l'être.

L'analyse de la langue dans le roman *Houris* de Kamel Daoud repose sur une opposition radicale entre une langue dite « intérieure », le français, perçu comme libérateur et une langue « extérieure », l'arabe, associée à l'oppression religieuse et sociale. Pourtant, cette dichotomie mérite d'être nuancée. Réduire l'arabe à une langue normative et aliénante occulte les nombreuses dynamiques de réappropriation, de subversion et de résistance qui l'habitent également dans la littérature maghrébine. L'arabe peut être un vecteur de libération, comme l'ont démontré plusieurs écrivains. Kateb Yacine, souvent perçu comme chantre du franco-algérianisme, a fini par adopter l'arabe dialectal dans ses pièces de théâtre notamment *Mohammed, prends ta valise*¹³⁸ estimant qu'il s'agissait de la langue la plus à même de toucher et de mobiliser le peuple. De son côté, Abdelkebir Khatibi, dans *La Mémoire tatouée*¹³⁹, explore les tensions entre arabe classique, dialectal et français sans jamais sombrer dans un rejet simpliste de l'arabe ; pour lui, la pluralité linguistique est un espace de double critique, et non de dualisme figé.

En outre, la thèse selon laquelle seule la langue française permettrait l'expression de l'intime est mise en échec par des auteurs comme Ahlam Mosteghanemi, dont l'écriture en arabe littéraire, notamment dans *Mémoires de la chair*¹⁴⁰, révèle une grande puissance introspective et une forte charge sensuelle. De la même manière, les poètes arabes contemporains, tels qu'Adonis ou Mahmoud Darwich, ont su faire de cette langue un outil de métaphysique, de révolte et d'érotisme. Darwich écrit ainsi : « *J'aime la langue arabe parce*

¹³⁸ Kateb Yacine, *Mohammed, prends ta valise*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

¹³⁹ Abdelkebir Khatibi, *La Mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1971.

¹⁴⁰ Ahlam Mosteghanemi, *Mémoires de la chair*, Beyrouth, Dar al-Adab, 1993.

qu'elle est à la fois mon exil et ma patrie »¹⁴¹, une formule qui rappelle celle de Derrida, mais sans condamner l'arabe comme langue étrangère.

Par ailleurs, si le français est présenté comme une langue de l'intériorité chez Daoud, il ne faut pas négliger sa dimension coloniale. Le choix du français peut apparaître, lui aussi, comme une forme d'aliénation culturelle. Frantz Fanon, dans *Peau noire, masques blancs*¹⁴², affirme que « *parler français, c'est accepter un univers culturel qui nie le nôtre* ». De son côté, Assia Djebar souligne les limites du français, cette langue « de l'autre », qu'elle utilise tout en cherchant à y inscrire sa propre voix : « *J'écris dans la langue de l'autre, mais c'est ma voix qui cherche à percer* »¹⁴³. Ainsi, le français ne saurait être considéré comme une langue purement libératrice ; il est aussi une langue de fracture, chargée d'ambiguïtés. Cette critique de l'opposition binaire est d'autant plus pertinente que certains écrivains, y compris Kamel Daoud lui-même, ont expérimenté des formes hybrides. Dans *Meursault, contre-enquête*, Daoud fait cohabiter arabe dialectal et français dans un jeu de miroir ironique qui montre que l'arabe peut être une langue de résistance. De façon plus large, des courants comme la *Nahda* (renaissance arabe du XIXe siècle) ou le modernisme poétique arabe ont illustré la capacité de cette langue à se réinventer, à accueillir des formes littéraires nouvelles et à échapper à l'enfermement doctrinal.

En définitive, la tension entre langue intérieure et langue extérieure, bien que réelle, ne doit pas conduire à une essentialisation des langues. L'arabe n'est pas exclusivement la langue de l'autorité religieuse, pas plus que le français ne serait toujours celle de la liberté. Comme l'écrit Abdelkebir Khatibi : « Le bilinguisme n'est pas une schizophrénie, mais une chance »¹⁴⁴. Sortir du piège binaire implique de penser une littérature du métissage linguistique, où arabe, français et langues berbères coexistent dans une dynamique créative. C'est peut-être dans cet entre-deux, comme le suggère Édouard Glissant dans *Poétique de la Relation*¹⁴⁵, que réside la véritable libération linguistique.

¹⁴¹ Mahmoud Darwich, *Ne t'excuse pas*, Paris, Actes Sud, 2005.

¹⁴² Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.

¹⁴³ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1985.

¹⁴⁴ Abdelkebir Khatibi, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983.

¹⁴⁵ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

II.2.2. La condition féminine :

Dans le roman, Kamel Daoud s'emploie à dresser un portrait accablant de la condition féminine dans une Algérie gangrenée par le patriarcat, la religion instrumentalisée et les normes sociales étouffantes. À travers une narration au féminin, il cherche à donner à entendre une voix révoltée, à la fois lucide et désespérée, qui vise à explorer la violence systémique infligée aux femmes dans leur corps, leur parole, leur désir et jusqu'à leur silence. Le roman ne se contente pas de dépeindre l'oppression : il s'attache à en disséquer les mécanismes, des injonctions religieuses à l'autocensure domestique, en passant par les complicités internes au monde féminin. Le corps féminin y devient un champ de bataille, la voix un territoire interdit, et la cuisine un espace d'aliénation autant que de résistance. Daoud choisit d'adopter une écriture sensorielle, saturée de métaphores fortes et de sarcasmes acides, pour dénoncer l'enfermement des femmes et les fantasmes masculins qui les sacralisent autant qu'ils les enterrent. À travers cette plongée sans concession dans l'univers féminin algérien, *Houris* se veut une œuvre à la fois littéraire et politique, qui aspire à interroger la place des femmes dans un monde structuré par la peur, la honte et le désir de contrôle.

II.2.2.1. Le corps féminin comme champ de bataille :

Dans *Houris*, l'auteur transforme le corps de la femme en un véritable champ de bataille où s'affrontent violence sociale, oppression religieuse et domination patriarcale. Il devient le lieu visible et tangible d'une souffrance profonde, reflet d'une société qui perçoit la féminité non comme une force ou une liberté, mais comme une menace à contrôler et à réprimer.

La narratrice décrit ainsi une femme marquée à jamais :

« Tu vas presque croire, dans ton ignorance, qu'un homme invisible m'étouffe avec un foulard [...] Ce sourire, illimité, large, presque dix-sept centimètres, n'a pas bougé depuis plus de vingt ans¹⁴⁶ ».

Cette image glaçante rend compte d'un corps figé dans la douleur. Le sourire, figé depuis deux décennies, devient un masque de survie imposé, signe d'une soumission intériorisée.

Le foulard qui l'étouffe, bien que choisi et rare, incarne à la fois la coquetterie et la crainte, mêlant désir d'affirmation personnelle et oppression devenue contrainte. Ainsi, la féminité est réduite à une apparence mutilée, où l'expression, la respiration et la parole sont étouffées.

La portée de cette souffrance est approfondie par une autre image marquante :

¹⁴⁶ Kamel Daoud, *Houris*, p15.

« Une grande sirène inversée [...] une bouche qui ne sert à rien, ouverte dans l'aquarium vide de ce pays »¹⁴⁷.

La métaphore de « la sirène inversée » évoque une féminité dénaturée, renversée, arrachée à son mythe d'envoûtement et de liberté. Cette figure, à la fois mythique et monstrueuse, devient le symbole d'une femme dépossédée de sa voix et de sa fonction expressive. La bouche ouverte, mais inutile souligne l'impuissance à dire, à crier, à revendiquer. Le pays lui-même est comparé à un « aquarium vide » : un espace clos, sans écho, où la parole féminine se perd dans le silence. Dans cette société, le corps féminin ne parle plus ; il souffre, il endure, il devient champ de bataille silencieux entre l'être et l'interdit.

Cette oppression s'exprime également dans la manière dont l'apparence féminine devient un danger en soi, susceptible de déclencher le rejet, la violence ou l'humiliation publique:

« Il faut y aller doucement dans ce pays quand on est une femme. On reste des esclaves, libres depuis trop peu de temps. Tout peut se renverser, se perdre à la moindre cuisse dénudée ; une robe à fleurs trop courte décide de ta vie¹⁴⁸ ».

Dans ce passage, Kamel Daoud dénonce avec une ironie cinglante la condition précaire des femmes dans son pays, mettant en lumière leur liberté fragile et constamment menacée. La métaphore des femmes comme « esclaves libres depuis trop peu de temps » souligne l'émancipation incomplète et réversible, soumise aux caprices d'un ordre social oppressif. L'auteur recourt à l'hyperbole pour montrer l'absurdité des contraintes imposées : une simple « cuisse dénudée » ou une « robe à fleurs trop courte » suffisent à déterminer le destin d'une femme, réduisant son existence à des détails vestimentaires. Ce ton sarcastique, où des éléments triviaux contrastent avec des conséquences dramatiques, révèle l'arbitraire d'une morale hypocrite qui contrôle les corps féminins.

Daoud suggère ainsi que, malgré les apparences de modernité, la société reste prisonnière d'un conservatisme qui instrumentalise l'honneur et les apparences pour maintenir les femmes dans un état de soumission. La phrase « Tout peut se renverser » résume cette instabilité, où les droits des femmes sont perçus comme un acquis révocable plutôt qu'une liberté fondamentale.

¹⁴⁷ Kamel Daoud, *Houris*, p.47.

¹⁴⁸ Ibid, p.59.

À travers ces métaphores corporelles et ces constats lucides, Kamel Daoud donne à voir une Algérie où les femmes sont réduites à des silhouettes brisées, privées d'oxygène, de voix, de mouvement. Leur corps porte les stigmates d'une guerre invisible, menée au nom de la religion, de l'honneur ou de la coutume, et dont elles sortent défigurées, à peine vivante.

II.2.3. Une parole féminine muselée, une voix honteuse :

L'une des condamnations les plus virulentes formulées par Kamel Daoud dans *Houris* s'abat sur l'obligation faite aux femmes de se taire, de rendre leur voix inaudible, comme condition d'acceptation et de survie dans une société patriarcale.

L'affirmation brutale : « *Je t'évite de naître pour t'éviter de mourir à chaque instant. Car dans ce pays, on nous aime muettes et nues pour le plaisir des hommes en rut*¹⁴⁹. » ,claque comme une accusation cinglante, dévoilant une logique sacrificielle où le silence des femmes est à la fois imposé et instrumentalisé. La parole féminine, perçue comme subversive, devient alors une menace à anéantir.

Les restrictions infligées à la voix des femmes sont énoncées de manière explicite et implacable :

« *Une femme dans ce pays où tu insistes pour venir respirer, vivre et compter les jours n'a pas le droit de prier à voix haute. Elle ne peut pas faire entendre ses sanglots dans le deuil, ni ses talons sur la chaussée, elle ne peut ni chanter ni prêcher dans une mosquée*¹⁵⁰ ».

Ce passage tente de montrer que la censure ne se confine pas aux prises de parole publiques, mais s'étend jusqu'aux moindres expressions corporelles ou sonores : pleurer, marcher, prier, chanter deviennent des actes transgressifs lorsqu'ils sont accomplis par une femme. Même les rituels religieux, qui devraient incarner des espaces de consolation ou de spiritualité, lui sont bannis dès lors qu'ils impliquent une manifestation vocale. Le simple bruit des talons devient ici une offense, une provocation.

Cette volonté de confisquer la voix féminine au silence repose sur une vision profondément sexualisée et honteuse de la parole des femmes. Dans une réflexion saisissante, la narratrice explique :

¹⁴⁹ Kamel Daoud, *Houris*, p.66.

¹⁵⁰ Ibid, p.363.

« Parce que notre voix, ma Lune ancienne, est composée du cri étouffé de la jouissance et de celui vite oublié de l'accouchement. Deux moments où les hommes sont nus en nous ou au-dessus de nous. Notre belle voix s'élèvera toujours dans la honte des hommes¹⁵¹ ».

La voix féminine est ainsi réduite à des moments d'intimité corporelle, perçus par les hommes comme des instants de vulnérabilité, de domination ou d'impureté. La honte masculine projette alors sur les femmes une injonction au silence, comme si parler, c'était exposer la fragilité masculine. La parole devient un champ interdit, chargé d'ambiguïté sexuelle, religieuse et sociale.

Par cette dénonciation acerbe, Kamel Daoud prétend révéler un aspect fondamental de la condition féminine dans l'Algérie qu'il décrit : celle d'une parole confisquée, censurée, renvoyée au domaine du tabou. Dans *Houris*, le silence n'est pas une absence, mais une violence, un effacement forcé qui conditionne l'existence même des femmes.

II.2.4. Une voix dans les casseroles : récit d'une femme invisible :

Kamel Daoud poursuit sa critique mordante de la condition féminine à travers des scènes domestiques profondément symboliques, où la cuisine devient à la fois théâtre de résistance silencieuse et espace d'enfermement psychique. Daoud déconstruit le mythe de la femme gardienne du foyer, cherchant à divulguer les violences psychologiques et symboliques qui y sont attachées.

Cette ambivalence est particulièrement frappante dans un passage où la narratrice décrit les femmes durant la semaine de l'Aïd :

« Pendant cette semaine de l'Aïd, les femmes ne se coiffent pas et ne soignent pas leur corps. Elles se destinent aux cuisines et aux cuissons, au gras et aux entrailles des bêtes égorgées¹⁵² ».

Cette assignation à l'espace domestique est décrite de manière répugnante, presque bestiale. Le corps féminin disparaît, absorbé dans la graisse, les entrailles, l'utilité sacrificielle. Il n'a plus de désir, plus d'esthétique, plus de langage : il est instrumentalisé, désubjectivé. Cette description contribue à une forme d'animalisation des femmes, perçues comme des extensions du rituel sacrificiel, réduites à une fonction reproductive ou culinaire, où l'humain s'efface. Ce

¹⁵¹ Kamel Daoud, *Houris*, p.363.

¹⁵² Ibid, p55.

n'est plus une femme qui agit, mais une main au service du sacrifice, un corps dissous dans l'odeur du sang et des graisses.

Ce thème trouve un écho puissant dans la figure de la mère du narrateur Aïssa Guerdi. L'auteur écrit :

L'autre arme de ma mère était le soin qu'elle apportait à cuisiner pour mon père des plats fins, des compositions de sa grand-mère et de sa mère. Ce sont des mets que l'on réserve généralement aux grandes occasions, un mariage, par exemple. Wellah, elle les préparait comme des poisons ou des meurtres de film ! Elle leur parlait presque, à ses recettes. Elle leur racontait sa vie malheureuse de seconde épouse, les trahisons de son homme tombé sous la sorcellerie¹⁵³.

Dans ce passage, l'acte de cuisiner, traditionnellement perçu comme un geste d'amour ou de dévouement, est détourné en stratégie de survie et en forme de langage détourné. Les mets raffinés deviennent des « poisons » ou des « meurtres de film » : des actes de révolte métaphoriques, silencieux, mais signifiants. La cuisine devient le seul lieu où cette femme peut encore dire sa souffrance, dans une société où la parole féminine est confisquée.

Cette souffrance se manifeste aussi dans une rivalité affective originale :

Le soir, elle présentait ses assiettes dans l'ordre de sa bataille : le miel, le poisson, les pistaches, les prunes [...] Elle soupirait à chaque fois pour montrer le prix en effort et en temps, puis attendait à la porte de la cuisine pour voir de quel côté allait pencher la préférence de mon père. Elle ou l'autre épouse¹⁵⁴ ?

Dans cet extrait, la rivalité entre épouses s'exprime dans l'espace du foyer, au sein d'une guerre silencieuse imposée par l'inégalité affective. Mais, ici l'autre épouse n'est pas une femme, c'est la bibliothèque. Chaque plat devient une arme émotionnelle, une tentative désespérée d'attirer l'attention d'un homme absorbé par ses lectures, ses idées, son monde intérieur.

Le soupir de la mère, le temps investi, la mise en scène des mets, tout traduit un désespoir intime : celui d'une femme reléguée au second plan, supplantée non par une rivale de chair, mais par un amour intellectuel inaccessible.

¹⁵³ Kamel Daoud, *Houris*, p.168

¹⁵⁴ Ibid, p.169

Debout devant la porte de la cuisine, elle attend, dans un mélange de nostalgie et d'auto-dévalorisation, un signe, un regard, une préférence, qui confirmerait qu'elle compte encore — ou bien que les livres ont gagné la bataille de l'amour.

Enfin, la souffrance silencieuse se transforme parfois en refus corporel comme le montre une scène poignante :

M'a ? Pour punir notre père de ses sourires de savant imaginaire, elle mangeait souvent seule à la cuisine, debout, face à ses casseroles, remâchant, désespérée, le même bout de pain sans goût. Ou bien les jours de grandes disputes, elle refusait tout simplement de se nourrir. Elle répétait à la vaisselle qu'un jour elle prendrait la route vers sa tribu, dans les parages du village de N'Gaous, et ne reviendrait jamais chez « le fou des papiers »¹⁵⁵.

Ce passage met en lumière une auto-punition, un geste d'auto-effacement corporel, ultime expression d'un désespoir silencieux. Le refus de manger, l'isolement dans la cuisine, la répétition de l'idée d'un départ impossible deviennent autant de formes d'aliénation domestique, de résistance muette. Le corps de la femme devient le lieu d'une guerre sans témoin, le dernier territoire qu'elle peut encore s'approprier, par la privation ou la douleur.

Ainsi, dans *Houris*, la cuisine n'est jamais un havre, mais bien une arène où s'affrontent des forces oppressives. Loin d'être un simple lieu de labeur domestique, elle est dépeinte comme un espace hautement symbolique où s'exacerbent les rapports de pouvoir, d'invisibilisation forcée et de résistance féminine. À travers des scènes où le corps féminin est à la fois instrumentalisé jusqu'à l'épuisement, sacrifié sur l'autel des attentes patriarcales, puis subtilement révolté, Kamel Daoud dresse le portrait brutal d'une femme reléguée au silence, qui pourtant transforme l'acte de cuisiner en un langage crypté, une forme d'expression détournée et désespérée. La cuisine ne valorise en rien la féminité ; elle devient plutôt le théâtre d'une guerre intime, une lutte sourde où les plats servis sont des armes muettes, les soupirs des appels à l'existence étouffés, et les privations alimentaires des cris de douleur inaudibles.

II.2.5. La religion comme mécanisme de contrôle et d'effacement des femmes :

Dans *Houris*, Kamel Daoud vilipende la religion en tant que système d'oppression patriarcale. Loin d'être un vecteur de spiritualité ou de justice, l'islam, tel qu'il est dépeint dans

¹⁵⁵Kamel Daoud, *Houris*, p.170.

le roman, est accusé, méprisé et délégitimé comme un appareil de domination violente, responsable de l'effacement des femmes du tissu social, sensoriel et symbolique.

Dès la page 77, la narratrice rappelle une règle profondément inégalitaire : « *Une femme a droit à la moitié de l'héritage d'un homme selon la loi de Dieu dans ce pays. Je ne sais pas pourquoi, mais j'adore imaginer ce cheval* »¹⁵⁶.

Ce fragment, bien que marqué par une ironie désabusée, illustre une inégalité institutionnalisée. Le fait que cette répartition injuste soit adossée à une légitimité divine empêche toute contestation : l'infériorité matérielle de la femme, selon Daoud est ainsi gravée dans le marbre de la "loi de Dieu". L'absurde devient alors un mode de résistance littéraire.

Cette logique d'effacement se poursuit à travers les prêches des imams, qui sont présentés comme des listes d'interdictions destinées à faire disparaître toute trace de féminité visible dans l'espace public :

*À nos malheurs, l'imam joignit ensuite 'les femmes qui visitent les tombes, celles qui hurlent dans le deuil, celles qui mettent en colère leur époux'. Et aussi celles qui se parfument en sortant, celles qui ajoutent des tresses à leurs cheveux, celles qui se promènent les chevilles nues, et l'imam continua et continua encore jusqu'à ce qu'il ne reste rien, d'aucune femme, pas une trace, pas un cheveu, que du sang sur des mâchoires de loup. »*¹⁵⁷

La construction de ce passage est saisissante : chaque détail du corps ou de la vie d'une femme devient source de honte ou de péché. L'imam égrène les accusations comme une incantation destructrice, où la femme est réduite à un corps coupable. L'image finale « que du sang sur des mâchoires de loup » est d'une violence viscérale. Elle désigne la religion comme une force dévorante, sauvage, où la femme, démembrée, disparaît dans un carnage idéologique.

La critique atteint un point culminant dans l'opposition entre les promesses divines et la misère réelle que le sarcasme de Daoud se fait le plus acide :

Dans ce paradis discret du salon, nous étions les vierges, les vraies vierges de l'Éden, celles qui sont promises aux tueurs ou aux fidèles, aux armées et aux saints. Nous les attendions, mais à Oran, la rivière de vin et de miel gisait sèche, les palais tombaient en ruine et les détritiques jonchaient les vallées

¹⁵⁶ Kamel Daoud, *Houris*, p.77.

¹⁵⁷ Ibid, p.81.

annoncées par les versets. Pourquoi adorent-ils, ces hommes, gâcher des femmes qui n'existent pas et nous enterrer, nous qui leur donnons la vie ? Je me perds¹⁵⁸.

Cette citation oppose deux mondes : celui des houris éternelles, vierges célestes réservées aux martyrs, et celui des femmes réelles, charnelles, vivantes, qui sont négligées, humiliées, invisibilisées. Le contraste entre la promesse divine et la ruine concrète est frappant.

La religion est ici accusée de trahison, complice de la disparition du réel. Les hommes idolâtrèrent des houris pendant qu'ils méprisent, oppriment, enterrent les femmes tangibles, charnelles. L'auteur dénonce un délire masculin, soutenu par les versets, au prix de la souffrance féminine.

La haine se cristallise davantage dans les passages où sexualité et rituel religieux se superposent, au détriment du corps féminin :

« Leur Dieu leur conseille de se laver le corps après avoir étreint nos corps interdits à la lumière du jour. Ils appellent ça « la grande ablution », car nous sommes la grande salissure¹⁵⁹».

Ici, la narratrice crache son indignation, et à travers elle, Daoud dénigre une conception du sacré qui souille la femme d'existence. L'impureté n'est plus morale : elle est rituelle, métaphysique. La religion diabolise le désir, criminalise la chair, rejette la femme comme abjection originelle.

Cette rhétorique du mépris s'étend aux femmes pieuses elles-mêmes, que l'auteur tourne en dérision, déshumanise :

Elle tressaillait uniquement sous l'effet de sa voix à lui. Elle portait des gants blancs et n'affichait ni sourire ni émotion. Je l'entendais chuchoter mille prières. Elle s'astreignait à s'effacer autant que possible. Elle se réduisait à des mains gantées dans l'ombre, un équipement de plus dans la pièce. Que se confessait-il le soir ce couple de fou ? Une femme qui vit de décrire le sexe d'autres femmes à son mari, voilà une histoire étrange¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Kamel Daoud, *Houris*, p.97.

¹⁵⁹ Ibid, p.82.

¹⁶⁰ Kamel Daoud, *Houris*, p.65

Le regard de Daoud s'acharne à anéantir toute subjectivité. La femme voilée est ravalée au rang d'objet, niée dans son humanité, figée dans une caricature grotesque. Il ne cherche pas à comprendre son intériorité, il la condamne au silence, la réduit à l'absurde.

Enfin, Daoud dresse une cartographie sonore de la censure religieuse, où même le bruit du corps féminin devient suspect :

« Une femme dans ce pays où tu insistes pour venir respirer, vivre et compter les jours n'a pas le droit de prier à voix haute. Elle ne peut pas faire entendre ses sanglots dans le deuil, ni ses talons sur la chaussée, elle ne peut ni chanter ni prêcher dans une mosquée ¹⁶¹ ».

Cette série d'interdictions illustrent l'obsession du contrôle absolu. La femme ne peut pas prier, pleurer, marcher, chanter, ni même faire résonner ses pas. Tout bruit féminin est perçu comme une menace. Ce que la religion interdit ici, ce n'est pas la transgression morale, mais la simple résonance de la présence féminine. Elle muselle, mutile, efface. Elle bannit la femme du visible comme de l'audible.

En somme, Houris accable la religion d'une responsabilité majeure dans l'aliénation des femmes. Elle n'est pas seulement détournée : elle est considérée comme la matrice d'une violence systémique, d'un effacement méticuleux, d'un enfermement spirituel travesti en vertu. À travers une écriture saturée de colère et d'images tranchantes, Kamel Daoud déchire le voile du sacré pour y dévoiler le visage hideux d'un patriarcat sacralisé.

II.2.2.5. La Prison et les Gardiennes : Un Mécanisme de Survie et de Contrôle. Daoud peint un tableau apocalyptique :

Kamel Daoud dévoile une dynamique complexe et douloureuse de l'oppression féminine, celle de l'auto-perpétuation de la soumission à travers certaines femmes qui se transforment en bourreaux de leurs semblables . Daoud stigmatise ici ce qu'il perçoit comme une forme de collaboration objecte, forcée ou choisie avec le système patriarcal .

L'image centrale est celle de la prison. Pour Daoud, l'Algérie, ou du moins la société qu'il dépeint pour les femmes, fonctionne comme une institution carcérale : *« Certaines femmes choisissent leur camp très vite. Elles croient que le seul moyen de survivre dans une prison, c'est de s'en faire les gardiennes¹⁶² ».*

¹⁶¹ Ibid, p.363

¹⁶² Kamel Daoud, *Houris*, p.70.

Cette première citation suggère avec pessimisme absolu que face à un environnement oppressif et inéluctable, certaines femmes adoptent une stratégie de survie pragmatique, mais moralement ambiguë. Plutôt que de résister et de s'exposer à des risques plus grands, elles intègrent le système de contrôle. En devenant des "gardiennes", elles obtiennent une forme de sécurité illusoire ou un certain pouvoir sur d'autres femmes, troquant leur propre liberté et celle de leurs sœurs contre une relative tranquillité. C'est un choix dicté par la peur et le désespoir, mais qui a des conséquences dévastatrices pour la solidarité féminine .

La seconde citation approfondit cette "stratégie" et révèle la réaction du narrateur face à elle :

*Que veux-tu, ma puce. C'est une vieille loi : celle des prisonnières qui deviennent gardiennes de prisons. Je te l'ai dit. Ces femmes, je les haïssais et je refusais de les écouter médire sur les autres femmes de la Cité. Leurs longs palabres sur les paroles du Prophète, les interdits de Dieu, m'agaçaient au plus haut point*¹⁶³.

Ici, l'expression "vieille loi" avec cynisme suggère que ce phénomène n'est pas nouveau ; il est ancré dans l'histoire des sociétés oppressives. La narratrice exprime un dégoût profond "Ces femmes, je les haïssais" et un agacement intense "m'agaçaient au plus haut point" envers ces "prisonnières devenues gardiennes" révélant l'intensité de son rejet .

Ce ressentiment s'articule autour de deux axes. D'une part, la narratrice dénonce la lâcheté ou la trahison implicite de celles qui, ayant connu l'oppression, choisissent de l'appliquer à leur tour. Elles ne sont plus victimes mais complices actives. D'autre part, la narratrice dénonce avec virulence la manière dont ces femmes instrumentalisent la religion pour légitimer leur autorité : leurs « longs palabres sur les paroles du Prophète, les interdits de Dieu » apparaissent comme une hypocrisie profonde, une utilisation sacralisée du discours religieux pour asseoir un pouvoir de contrôle, de jugement et de répression. Ces femmes se veulent les gardiennes d'une morale prétendument divine, mais agissent en réalité comme les marionnettes d'un patriarcat qu'elles renforcent en l'habillant de religiosité.

À travers cette double dénonciation, Daoud ne se contente pas de critiquer la domination masculine : il révèle aussi une forme d'oppression interne au monde féminin, alimentée par l'intériorisation des normes patriarcales et la peur. C'est une critique amère, presque

¹⁶³ Ibid, p.97.

désespérée, de la division qui empêche la solidarité entre femmes et rend plus difficile toute résistance collective. Le système d'oppression apparaît selon lui, comme un ennemi total, capable de s'infiltrer dans les consciences et de faire de certaines victimes les agentes de leur propre aliénation.

En somme, Daoud dresse un tableau apocalyptique de la condition féminine. Il ne se contente pas de dénoncer l'oppression externe, mais pointe du doigt, avec une amertume extrême, une forme d'oppression interne. La division au sein de la communauté féminine, la difficulté de construire une solidarité face à un pouvoir oppressif omniprésent, sont décrites avec une violence inouïe. Daoud ne propose pas de solution, mais exprime un dégoût profond et un pessimisme absolu face à cette situation, peignant la société comme un "enfer sur terre" et l'oppression comme un "ennemi absolu". Son regard, sans concession, se veut un cri de révolte face à une réalité qu'il juge intolérable.

II.2.2.6. Espaces féminins, subversion libérale : le salon de coiffure comme laboratoire de la transgression:

Dans *Houris*, Kamel Daoud érige le salon de coiffure en microcosme de résistance libérale, où les femmes, loin d'être des victimes passives, deviennent les architectes d'une subversion assumée. Loin d'une simple critique du patriarcat, Daoud y célèbre une forme de rébellion individuelle et hédoniste, où la transgression des normes est érigée en acte de liberté. La scène du rire collectif en est une illustration frappante :

« Femmes cachées et résistantes, on s'esclaffa devant notre ignorance. D'un coup, le salon jubila. C'était une joie de rébellion et des rires puisés dans l'enfance de chacune, d'avant le sang des menstrues¹⁶⁴ ».

Ici, la « joie de rébellion » n'est pas seulement une réaction à l'oppression, mais une revendication positive de plaisir et d'autonomie. Daoud, en libéral radical, valorise cette jubilation comme une rupture avec le carcan moral : le rire, puissant et libérateur, devient un acte de défi pour soi, bien plus que contre un ordre masculin. La référence à l'enfance pré-pubère n'est pas une nostalgie passive, mais l'affirmation d'un état de grâce où le corps n'est pas encore discipliné par la société -une utopie libertaire que les femmes réinventent dans l'espace clos du salon.

¹⁶⁴ Kamel Daoud, *Houris*, p.84.

Cette approche culmine dans la description des prostituées qui fréquentent le salon, transformé en antichambre de la transgression nocturne :

« Les trois filles étaient mes clientes, elles venaient pour se préparer à “vivre la nuit”, libres, fantasques, troublantes. C’est ici que je ravivais les couleurs, épilais les cils, les jambes, les sexes et arrangeais les corps que les hommes mordaient ¹⁶⁵ ».

Daoud ne victimise pas ces femmes : il les peint en guerrières du désir, maîtresses d’un jeu érotique où elles manipulent les codes de la séduction pour choisir leur domination. Les termes « libres, fantasques, troublantes » soulignent une agency assumée, voire une esthétique de la provocation. Le salon n’est plus un lieu de soumission à la beauté normative, mais un atelier où se fabrique une identité volcanique, capable de troubler l’ordre moral. La « morsure » des hommes, loin d’être une fatalité, est intégrée comme un élément d’un rapport de forces où la femme, par son artifice et sa stratégie, conserve le pouvoir de fasciner et donc de dominer.

En cela, Daoud rejoint une tradition libérale radicale (de Sade à Houellebecq) pour laquelle la transgression des tabous sexuels est un moyen d’affirmer la souveraineté individuelle. Son approche n’est pas militante au sens collectif, mais existentialiste : il ne s’agit pas de renverser le système, mais de s’en affranchir par des actes concrets de défi, fût-ce dans l’ombre. La prostitution, ici, n’est pas un stigmat social, mais une performance libératrice, une manière de jouer avec les limites imposées, voire de les retourner en instrument de puissance.

Daoud, en écrivain libéral, fait du salon de coiffure une scène où s’expérimente une liberté corrosive. Son féminisme n’est pas un plaidoyer pour l’égalité, mais pour le droit à l’excès - y compris dans la soumission apparente. En célébrant ces espaces de transgression, il défend une conception nietzschéenne de la résistance : non pas la révolte des faibles, mais la jubilation des forts qui s’inventent des échappatoires.

Globalement, Houris entend offrir un réquisitoire acerbe contre les multiples formes d’oppression que subissent les femmes dans une société où religion, coutume et patriarcat œuvrent pour les réduire au silence et à l’invisibilité. Kamel Daoud s’efforce de dépeindre une condition féminine tragique, où la parole est confisquée, le corps mutilé, et la liberté toujours précaire, menacée au moindre geste, au moindre vêtement. Mais l’auteur ne se contente pas de

¹⁶⁵Kamel Daoud, *Houris*, p.91.

la dénonciation : il cherche également à explorer les marges, les espaces de répit ou de résistance, comme le salon de coiffure, où les femmes s'inventent, rient, transgressent. Loin d'un féminisme institutionnel, Daoud propose une esthétique de la subversion individuelle, hédoniste, parfois ambivalente. Ce faisant, il tient à révéler les contradictions d'une société qui vénère les houris célestes tout en sacrifiant les femmes terrestres. *Houris* est un roman dérangeant, parfois violent, mais nécessaire : il vise à ouvrir un espace de parole où l'injustice peut être nommée, et où l'écriture devient un acte de dévoilement et de libération.

Si *Houris* de Kamel Daoud se distingue par la force de sa dénonciation de l'oppression des femmes dans la société algérienne, cette critique virulente s'accompagne toutefois d'un regard problématique, à la fois surplombant, externalisé et parfois réducteur. En centrant son propos sur la femme comme victime passive d'un système patriarcal, religieux et politique, Daoud tend à essentialiser la souffrance féminine, à l'exhiber plutôt qu'à en interroger la complexité. Le corps de la femme devient un symbole figé de douleur et de soumission, niant toute possibilité d'ambivalence, de résistance ou d'agentivité.

Cette représentation homogène des femmes algériennes comme figures uniformément opprimées occulte la diversité réelle de leurs trajectoires. Comme le souligne la sociologue Marieme Hélie-Lucas dans *Femmes algériennes en guerre* (2003)¹⁶⁶, les femmes occupent en Algérie des statuts sociaux très variés : ouvrières, cadres, artistes, militantes, politiciennes.

Cette diversité est confirmée par les données récentes : en 2023, les femmes représentaient 34 % des juges (ONU Femmes) et environ 20 % des entrepreneures selon la Banque mondiale¹⁶⁷. Ce tissu social complexe contredit la vision monolithique que Daoud projette dans *Houris*, où les femmes sont souvent réduites à des corps humiliés, effacés ou marginalisés. En choisissant de mettre en scène essentiellement des figures féminines soumises, blessées ou recluses, l'auteur néglige les formes d'émancipation silencieuse, les progrès professionnels, éducatifs et politiques réalisés au fil des dernières décennies.

De plus, le roman passe sous silence les avancées législatives et sociales significatives qui ont permis d'améliorer concrètement la condition féminine. Le Code de la famille, révisé en 2005 puis en 2020, a accordé davantage de droits aux femmes en matière de divorce, de

¹⁶⁶ Marieme Hélie-Lucas . *Femmes algériennes en guerre*, Paris, Editions Chèvre-feuille étoilée, 2003.

¹⁶⁷ ONU Femmes, *Femmes et justice en Algérie*, rapport publié en 2023.

garde d'enfants ou d'héritage. D'autres réformes importantes, comme la criminalisation du harcèlement de rue en 2020 ou l'instauration de quotas de 30 % de femmes dans les assemblées élues depuis 2012, témoignent d'une volonté institutionnelle¹⁶⁸. En omettant ces acquis, Daoud fige l'Algérie dans une image archaïque et immobile, occultant les luttes féministes qui ont permis ces progrès.

Cette tendance à réduire la résistance féminine à des gestes de subversion individuelle - prostitution, liberté de parole dans un salon de coiffure- participe d'un autre travers du roman : la minimisation des mobilisations collectives. Or, les femmes algériennes ont activement participé à des mouvements d'ampleur, comme le Hirak de 2019¹⁶⁹, où elles ont manifesté en nombre pour des revendications politiques, sociales et féministes. Comme le rappelle Wassyla Tamzali dans *Une femme en colère* (2020)¹⁷⁰, ces actions s'inscrivent dans une tradition militante bien ancrée. Le Collectif Féministe Algérien (CFA), par exemple, organise chaque année des marches contre les violences faites aux femmes, rassemblant des milliers de participantes¹⁷¹. En se focalisant uniquement sur des formes de résistance intimes ou marginales, *Houris* tend à effacer cette dimension politique et solidaire du combat des femmes algériennes.

Par ailleurs, la lecture que propose le roman de la religion musulmane, perçue comme un dispositif d'effacement et de domination, est à la fois univoque et sélective. Daoud choisit de montrer un islam patriarcal, rigoriste, qui contrôle les corps féminins comme à travers le rituel de la grande ablution qui est obligatoire pour les hommes comme pour les femmes, mais il en ignore les ressources éthiques et scripturaires susceptibles de soutenir l'émancipation. Il passe sous silence le fait que l'islam, dans ses fondements, a introduit des droits révolutionnaires pour les femmes : accès à l'instruction, autonomie économique, droit au consentement matrimonial, participation à la vie sociale. Aïcha bint Abi Bakr, savante et épouse du Prophète, est une figure majeure de la transmission du savoir religieux. Khadija bint

¹⁶⁸ Voir le *Code de la famille algérien révisé*, ordonnance n°05-02 du 27 février 2005 et loi n°20-03 du 30 mars 2020.

¹⁶⁹ Voir la participation des femmes dans le Hirak en 2019 documentée par Wassyla Tamzali, *Une femme en colère*, op. cit.

¹⁷⁰ Wassyla Tamzali, *Une femme en colère*. Lettre d'Alger aux Européens désabusés, Paris, Gallimard, 2020.

¹⁷¹ Collectif Féministe Algérien (CFA), « Rapport annuel sur les mobilisations féministes en Algérie », 2023.

Khuwaylid, femme d'affaires et première épouse du Prophète, incarne un modèle de femme indépendante et active.

De plus, en réduisant les femmes voilées à des figures de soumission, le roman nie leur agentivité. Or, de nombreuses femmes musulmanes revendiquent le voile non comme une marque d'oppression, mais comme un choix identitaire, spirituel, voire politique, une forme de résistance à l'impérialisme culturel ou aux injonctions de modernité occidentale. En essentialisant les croyantes, *Houris* contribue à une vision stéréotypée, peu compatible avec les débats contemporains sur le féminisme islamique.

Cette dérive se prolonge dans l'esthétisation de la souffrance féminine, à travers des métaphores spectaculaires la « sirène inversée », le « sourire figé » qui évoquent un imaginaire orientaliste. La femme musulmane y apparaît comme une énigme muette, un corps à décrypter, davantage que comme un sujet parlant. Cette posture littéraire confisque le récit féminin pour mieux le réinscrire dans un regard masculin, distancié et parfois exotisant. Pourtant, des penseuses comme Assia Djébar et Wassyla Tamzali ont montré que même dans les contextes les plus contraignants, la parole et le corps féminins peuvent devenir des lieux de résistance, de mémoire et de réinvention. Chez Djébar, l'écriture est une forme de cri, silencieux, mais puissant : « Écrire, c'est hurler sans bruit ¹⁷² », écrit-elle dans *L'Amour, la Fantasia*. Ce cri n'est pas un repli, mais une manière de tisser une filiation féminine, de reconstruire une mémoire, de rendre justice aux absentes.

Enfin, des figures comme Djamila Bouhired, Kaouther Adimi ou Gisèle Halimi incarnent cette multiplicité du féminin algérien : femmes de lutte, de parole, de droit et de création, elles démontrent que la femme algérienne n'est pas seulement un corps opprimé, mais aussi une actrice politique, une voix publique, un sujet d'histoire¹⁷³. En négligeant ces voix et ces figures, *Houris* se prive d'une dimension essentielle : celle de la complexité, de la résistance collective, et du potentiel transformateur que porte chaque trajectoire féminine.

II.2.3. Discours de la masculinité :

¹⁷² Assia Djébar, *L'Amour, la Fantasia*, Paris, Albin Michel, 1985.

¹⁷³ Sur les figures historiques féminines algériennes, voir : Djamila Bouhired, *Ma guerre d'Algérie*, Alger, Barzakh, 2010 ; Kaouther Adimi, *Nos richesses*, Paris, Seuil, 2017 ; Gisèle Halimi, *La cause des femmes*, Paris, Grasset, 1974.

Dans *Houris*, Kamel Daoud explore avec une acuité corrosive les rapports de pouvoir, de genre et de religion dans l'Algérie contemporaine. À travers la voix d'une narratrice féminine blessée, mais lucide, le roman semble déconstruire les figures masculines qui peuplent l'imaginaire social : le père, l'amant, l'imam, le médecin. Loin d'être univoques, ces figures paraissent tour à tour violentes, indifférentes, grotesques ou idéalisées. Elles semblent incarner les piliers d'un patriarcat sacralisé, d'une religion instrumentalisée, et d'un ordre moral qui pourrait asphyxier les corps et les désirs féminins. Cependant, Daoud ne manque pas de ménager également quelques espaces de nuance en esquisant des hommes en marge – comme le Dr Abdou – porteurs d'un regard apaisé, d'une humanité résiduelle. Cette galerie d'hommes permet ainsi à l'auteur de dresser une critique puissante des masculinités algériennes, oscillant entre satire, dénonciation sociale et espoir ténu de réinvention, bien que cette dernière nuance ne soit pas toujours la plus prégnante.

II.2.3.1. L'homme algérien chez Daoud : incarnation du divin et de la domination :

Dans ce roman, la figure masculine est présentée à travers une série de portraits sombres, critiques et accusateurs. L'homme y semble incarner tour à tour la surveillance religieuse, la violence domestique, l'indifférence affective, la menace sexuelle, l'hypocrisie sociale et le pouvoir sacralisé. L'auteur semble utiliser une voix féminine lucide et désabusée pour dénoncer les mécanismes d'un patriarcat omniprésent et oppressif. Chaque extrait du roman contribue à dessiner cette figure de l'homme comme pilier d'un ordre patriarcal brutal et intériorisé.

À un moment du récit, l'homme est associé à une violence morale teintée de religiosité. Ainsi, lors d'un trajet en voiture, la narratrice raconte : « *On suivit les virages de la route entre Relizane et Ammi Moussa au rythme des versets, et de temps à autre, le chauffeur soupirait pour montrer sa désapprobation quant à ma tenue. Il répétait : Que Dieu nous préserve¹⁷⁴ !* » Ce soupir religieux, qui pourrait paraître anodin, devient ici un geste de surveillance et de jugement : l'homme, représentant du regard social, a l'air de transformer la religion en outil de contrôle du corps féminin. La simple tenue d'une femme devient objet de scandale, et Dieu, par la voix du chauffeur, semble appelé à la rescousse du patriarcat.

Le contrôle familial exercé par les hommes sur les femmes est rendu encore plus évident dans le récit du sort réservé à une veuve à Chlef :

Ses cinq frères, dès qu'elle fut veuve dans sa ville à Chlef, la voilèrent intégralement

¹⁷⁴ Kamel Daoud, *Houris*, p.319.

*et lui imposèrent le masque sur le visage et la stricte surveillance de ses gestes, mouvements, regards. Elle n'avait même plus droit d'approcher une fenêtre, d'élever la voix dans leur demeure ou d'avoir un téléphone ou des amis. Seulement un oiseau dans la tête*¹⁷⁵.

Cette scène illustre une violence systémique : dès qu'un homme disparaît (le mari), ce sont d'autres hommes (les frères) qui semblent reprendre possession de la femme. L'effacement social, physique et symbolique de la veuve est total. La seule échappée possible demeure intérieure, dans l'imaginaire « un oiseau dans la tête » ce qui souligne la claustration mentale imposée par la domination masculine.

À cette violence symbolique s'ajoute la menace constante que l'homme semble représenter dans l'espace public, comme le suggère cette remarque : « *Cet homme, c'est sûrement un autre fou de la route, un autre violeur*¹⁷⁶. »

L'homme n'est pas perçu comme un simple passant ou un conducteur, mais comme un prédateur en puissance. Cette généralisation, loin d'être gratuite, est le reflet d'une peur fondée sur une réalité vécue, répétée, intériorisée : dans ce monde, être une femme, revient à être exposée.

Dans la sphère privée, l'homme n'est pas rendu plus rassurant. La narratrice évoque le désintérêt affectif et l'aliénation émotionnelle de son père :

*Rien d'autre ne le faisait frémir. Ni le visage, ni les épaules nues de ma mère, ni sa douce chevelure ébène à qui elle s'adressait parfois devant le miroir. Ni nous, ses deux enfants, mon frère Benbadis et moi, le cadet aux cheveux blonds. Les livres ravissaient à ma mère les yeux de son mari, sa douceur disparue, ils accaparaient l'attention et les mains de son homme*¹⁷⁷

L'homme ici paraît absent à l'amour, au désir, à la paternité. Il semble préférer la lecture à sa famille, comme si la culture servait de refuge ou de détournement du lien humain. La femme devient transparente, les enfants aussi. Cette scène révèle une fuite virile dans l'abstraction, une trahison silencieuse, mais profonde.

Plus crue encore est la violence physique infligée à la mère :

¹⁷⁵ Kamel Daoud, *Houris*, p.74.

¹⁷⁶ Ibid, p.161.

¹⁷⁷ Ibid, p.166.

« C'était un homme sévère, ma fille. Il la frappait, ma mère, donnait des coups de poing et elle saignait du nez en répétant, désorientée, qu'elle allait rentrer chez les siens¹⁷⁸. »

Cette brutalité domestique est racontée sans pathos excessif, mais avec une précision glaçante. L'homme apparaît sévère, autoritaire, violent. La femme, elle, est désorientée, réduite à une supplique, à un souvenir brisé de foyer.

Le regard porté sur la masculinité collective se veut tout aussi accablant : « Attendre le grognement satisfait des mâles¹⁷⁹. »

Dans cette phrase brève et brutale, la narratrice condense une critique acerbe de la virilité triomphante. Le mot « grognement » animalise les hommes, les rapprochant d'un instinct primaire, brutal, bestial, qui les rend étrangers à toute forme de sensibilité ou de réflexion morale. Ce grognement n'est pas neutre : il est « satisfait », autrement dit plein d'une autosuffisance cruelle, d'un plaisir pris dans la domination. L'homme, ici, cesse d'être une figure singulière : il devient une masse indistincte, une meute dont la puissance repose sur la solidarité virile et le mépris du féminin. Ce court extrait résume avec force le ressentiment d'une femme enfermée dans un monde masculin où l'homme, par sa simple présence, impose un ordre violent, arrogant, et silencieusement accepté.

La critique du patriarcat religieux est exprimée avec une virulence rare :

« On ne combat pas Dieu, c'est-à-dire les hommes, dans ce pays ... On doit y ajouter le nom de tous les hommes que l'on rencontre, car ils sont Dieu¹⁸⁰ ».

Ces phrases condensent l'une des idées centrales du roman : le pouvoir des hommes est sacralisé, confondu avec celui de Dieu. La religion, au lieu d'élever ou de libérer, devient un mécanisme d'asservissement, dont les hommes apparaissent à la fois comme les détenteurs et les bénéficiaires.

Cependant, Daoud introduit une nuance dans ce tableau avec un personnage d'homme différent :

Et dans une troisième variante, c'est un homme qui ne priait pas, pendant que les fidèles se prosternaient, qui, travaillant la rue, cherchait son pain au lieu de mendier, et qui,

¹⁷⁸ Kamel Daoud, *Houris*, p.168.

¹⁷⁹ Ibid, p.75.

¹⁸⁰ Ibid, p.66.

*tout en cela, était bien mieux adaptée dans le dos de l'indépendance, dans la doctrine qu'un couple d'infirmiers travaillait à l'hôpital d'Alger Mustapha Pacha*¹⁸¹.

Cet homme-là ne prie pas, mais travaille. Il ne se conforme pas aux rites religieux, mais il agit. Cette figure marginale semble représenter une autre masculinité, plus digne, plus utile, moins hypocrite. Il existe donc, dans l'univers de Houris, une faible lueur de possibilité masculine non oppressive, bien qu'elle demeure périphérique.

Kamel Daoud construit ici une critique radicale de la masculinité algérienne contemporaine, vue comme autoritaire, violente, indifférente, religieusement sacralisée et collectivement complice. Les hommes sont décrits comme omniprésents non pour protéger, aimer ou construire, mais pour contrôler, juger, effacer, frapper, surveiller. Le roman semble accuser non seulement les individus, mais un système patriarcal profondément enraciné, que Daoud met en lumière à travers une parole féminine blessée, lucide et subversive.

II.2.3.2. Une figure masculine déchu : représentation de l'amant dans *Houris* :

L'auteur choisit de construire une fresque sensorielle et critique autour du corps féminin, de la religion et du pouvoir. Parmi les figures masculines secondaires, l'amant de la narratrice, Aube, occupe une place certes marginale, mais son rôle de « figure déchu » est, peut-être, trop unilatéralement affirmé par l'auteur. Loin du cliché du héros amoureux ou du père protecteur, cet homme est décrit avec une dérision, une tendresse et une ironie qui, loin de le complexifier, tendent à le réduire à une caricature. À travers lui, Daoud semble vouloir dresser le portrait d'une masculinité en crise, défaite, réduite à l'errance, au désir éphémère et à l'échec de la filiation. On peut alors se demander si cette représentation, bien que cherchant à être critique, ne verse pas elle-même dans une forme de simplification excessive de l'homme, l'utilisant principalement comme repoussoir pour la puissance féminine du roman.

Tout d'abord, Daoud présente l'amant comme un personnage effacé, réduit à une fonction sexuelle et à une rêverie migratoire que l'auteur choisit de montrer comme aussi naïve qu'absurde. Dans la scène où Aube évoque le tatouage sur son ventre, elle rapporte que son compagnon « caressait » ce dessin en rêvant de traverser la mer pour atteindre l'Espagne : « *le museau sur mon ventre à rêver de la manière dont il traverserait la mer et atteindrait l'Espagne* »¹⁸².

¹⁸¹ Kamel Daoud, *Houris*, p.40.

¹⁸² Kamel Daoud, *Houris*, p.77.

Le choix du mot « museau », visant à l'animalisation, déshumanise légèrement l'homme et accentue son côté primaire, presque grotesque. La caresse devient ici une projection d'un fantasme d'exil plutôt qu'un geste de tendresse. Le corps féminin n'est plus désiré en soi, mais transformé en territoire, en carte migratoire, ce qui réduit l'homme à un être passif, consumé par le rêve d'un ailleurs. Cependant, en présentant cette posture comme la seule facette de l'homme, Daoud risque de sursimplifier la situation de nombreux hommes algériens contemporains, dont l'impuissance et le désir d'évasion sont des réalités plus complexes que la simple « naïveté » ou la « passivité » mise en avant ici.

Ensuite, Daoud semble dénier à cet homme toute consistance paternelle ou affective, en le représentant comme un père absent, ou même nié. Dans la même page, Aube énonce avec une ironie tranchante : « *Tu aurais pu avoir besoin d'un père si tu avais à naître, mais ce n'est pas le cas, ne t'inquiète pas*¹⁸³ ».

Cette phrase à double tranchant vise à annuler d'abord la figure paternelle inutile, superflue, avant d'annuler la naissance elle-même. L'amant est ainsi ni père, ni compagnon, ni même réel acteur du récit. Il devient un souvenir flou, une trace anecdotique dans un récit dont la narratrice détient la pleine maîtrise.

En affirmant avoir peut-être « fait s'évanouir » le père¹⁸⁴, Aube insiste sur son pouvoir de créer et d'effacer, de dire et de taire. Si cette affirmation de la puissance féminine est centrale, on peut néanmoins arguer que l'évacuation quasi-totale du rôle masculin du champ symbolique, en le réduisant à une figure aussi marginale, ne permet pas une exploration nuancée des dynamiques de genre, mais plutôt une substitution radicale.

Enfin, si l'homme est présenté de manière grotesque, c'est aussi pour tenter de faire ressortir une forme de tendresse mélancolique. Aube le décrit comme « *un pêcheur, un peu nain, un brin idiot, mais avec un bon rire*¹⁸⁵ ».

Cette énumération mêle dérision et affect. Le vocabulaire est simple, oral, presque affectueux, mais il réduit l'homme à une série de défauts : sa taille, son intelligence, son métier modeste. Pourtant, son « bon rire » semble vouloir sauver le portrait de l'humiliation totale. Le rire devient un reste d'humanité, une qualité désarmante, presque touchante, qui rappelle que cet homme n'est pas haï, mais dépassé. Cependant, en ne lui accordant que cette unique qualité face à une litanie de défauts, Daoud confine le personnage à une insignifiance qui frôle la caricature.

¹⁸³ Ibid, p. 77.

¹⁸⁴ Ibid, p. 83.

¹⁸⁵ Kamel Daoud, *Houris*, p. 83.

À travers lui, Daoud semble vouloir dépeindre un homme ordinaire, insignifiant, dont la médiocrité traduirait un plus vaste effondrement social : celui d'une virilité en échec, d'une autorité paternelle en ruine, d'un désir qui n'a plus d'objet stable. Mais en ne lui offrant aucune profondeur ou réelle complexité au-delà de ces « défauts » et de cette « médiocrité », le portrait de l'amant risque de renforcer des stéréotypes plutôt que de les interroger en profondeur.

Ainsi, à l'aide du portrait bref, mais significatif de l'amant d'Aube, Kamel Daoud opère une critique qui se veut subtile et ironique, mais qui finit par être plutôt réductrice de la masculinité contemporaine. Cet homme, réduit à son rire, à sa fugacité et à son rêve d'ailleurs, ne possède ni pouvoir, ni aura, ni avenir. Il incarne une figure masculine délestée de son autorité, déplacée vers les marges du récit, où seules les femmes, blessées, mais lucides, prennent en charge la mémoire, la parole et le sens.

Si *Houris* propose une reconfiguration du pouvoir symbolique en le déplaçant de la figure du père ou de l'amant vers la femme qui parle, on peut se demander si cette démarche n'implique pas une simplification excessive des rôles masculins, les reléguant à de simples ombres, plutôt qu'une exploration équilibrée de leurs propres défis et complexités au sein de la société algérienne contemporaine.

II.2.3.3. Le gynécologue-prophète : une allégorie de l'hypocrisie patriarcale :

Dans *Houris*, Kamel Daoud présente un portrait à la fois ironique, critique et profondément symbolique du gynécologue devenu « prophète ». À travers cette figure ambivalente, l'auteur semble explorer la tension entre science et religion, entre hypocrisie sociale et domination patriarcale, dans un pays où la honte, la foi et l'oppression semblent s'enchevêtrer.

Le premier trait marquant de ce personnage est mis en avant par son rapport à l'anonymat et à la honte féminine :

« D'ailleurs, ce docteur ne demande pas les noms ni les prénoms. On va le voir lorsque la honte nous écrase le ventre et qu'on ne veut pas être reconnues¹⁸⁶ ».

Dès cette introduction, le gynécologue est situé dans un cadre clandestin, presque souterrain, où les femmes viendraient en silence, écrasées par la honte et la peur d'être identifiées. Ce médecin devient le dépositaire muet des douleurs intimes, dans un contexte où la parole féminine est dépeinte comme étouffée par les normes sociales et religieuses.

Le personnage est ensuite défini à travers une trajectoire paradoxale :

¹⁸⁶Kamel Daoud, *Houris*, p.60.

C'est un éminent gynécologue d'après elle, mais aussi un grand buveur, musicien, communiste à l'époque de ses cheveux noirs bouclés, avec une réputation de séducteur. C'est pourquoi personne n'a compris ce qui l'a fait basculer. Un jour, il y a cinq ans, il a décidé de se repentir et de revenir vers son Dieu¹⁸⁷.

L'ironie de Daoud se fait sentir dans cette description d'un homme autrefois libertin, subitement transformé en croyant rigoriste. La critique semble viser ici la superficialité et l'opportunisme de certaines conversions, motivées moins par la foi que par un repositionnement social dans un pays de plus en plus dominé par l'idéologie religieuse.

Mais ce retournement de foi s'accompagne d'un dilemme moral et professionnel :
« Très vite, selon ma mère, se posa à lui et à sa foi un vrai dilemme, car il était gynécologue. C'est un métier pour faire accoucher les femmes, plonger les doigts dans leurs ventres et écouter leurs secrets. Et tu sais quoi ? Il ne changea pas de profession, car elle lui rapportait gros. J'ignore comment il inventa cette solution qui fit rire certains au début, mais se révéla efficace pour sauver sa foi et son argent en même temps¹⁸⁸. »

Ici, Daoud semble souligner la duplicité du personnage : il ne renonce pas à son métier, non par vocation, mais pour préserver ses intérêts financiers. La mention du « ventre » féminin devient une métaphore forte du pouvoir médical masculin sur le corps des femmes, pouvoir que le docteur prétend désormais exercer au nom de Dieu.

La solution qu'il adopte est dépeinte comme aussi absurde que révélatrice :
« Dans son cabinet, le docteur installa, entre lui et ses patientes, un rideau noir. Sa femme fut chargée des palpations, des examens invasifs, des vérifications entre les jambes écartées. Et lui, des prescriptions et des conseils¹⁸⁹. »

Le rideau noir fonctionne comme un double symbole : à la fois séparation physique entre le médecin et la chair féminine, et voile idéologique de la pudeur religieuse. Il matérialise l'aveuglement volontaire, l'obsession de la pureté, mais aussi la délégation hypocrite du contact féminin à une tierce femme – son épouse.

La suite de la description accentue le ridicule et la sacralisation du personnage :

¹⁸⁷ Kamel Daoud, *Houris*, p.60.

¹⁸⁸ Ibid, p.61.

¹⁸⁹ Ibid, p.61.

« De l'autre côté du rideau, il lançait ses diagnostics tel un Dieu occulte. À la fin de l'auscultation, il signait une ordonnance et son assistante encaissait le prix de la séance. Le docteur se réinventa peu à peu en vrai prophète¹⁹⁰ » .

La comparaison au « Dieu occulte » révèle l'inversion tragique du savoir médical : au lieu d'être un espace d'écoute et de soin, le cabinet devient un lieu d'autorité unilatérale, où la distance se fait domination. Le médecin apparaît comme un oracle, sans regard ni échange, un prophète marchandant à la fois la foi et la santé.

Cette posture prophétique culmine dans une formule à la fois cynique et glaçante :
« Puis le prophète se prononça : “Revenez dans trois semaines, si vous le gardez. Sinon, je vous recommande des pilules et la pitié de Dieu ¹⁹¹” .

Le docteur se décharge ici de toute responsabilité éthique, se contentant de bénir ou de condamner selon la loi divine, tout en continuant à proposer des pilules. L'ironie de la phrase met en lumière l'hypocrisie religieuse d'un système qui interdit l'avortement tout en le pratiquant en cachette.

Enfin, Daoud achève sa critique en soulignant l'impunité de cet homme sacralisé par sa foi apparente :

« C'est un meurtre, selon les lois de ce pays, et c'est puni, mais le prophète gynécologue ne reconnaissait plus les lois terrestres et ne les craignait plus. Sa réputation d'homme pieux tenait à distance les dénonciateurs¹⁹² » .

Le gynécologue est présenté comme la figure même du pouvoir patriarcal sacralisé : au-dessus des lois, intouchable, protégé par l'image d'un religieux exemplaire, il continue de dominer les corps féminins tout en niant la réalité de ses actes. Daoud dénonce la fusion perverse entre pouvoir médical, autorité religieuse et capitalisme moral.

En somme, à travers ce personnage du gynécologue devenu « prophète », Daoud semble critiquer violemment l'hypocrisie religieuse, la marchandisation du soin, et surtout, la manière dont la religion peut être instrumentalisée pour maintenir l'emprise sur les corps féminins tout en s'exonérant de toute culpabilité. C'est une allégorie percutante de l'Algérie contemporaine, où les figures d'autorité masculine se transforment en idoles intouchables derrière des rideaux de vertu.

II.2.3.4. Une Lecture Critique du Dr. Abdou : Un Personnage Idéalisé par Kamel Daoud :

¹⁹⁰ Kamel Daoud, *Houris*, p.61.

¹⁹¹ Ibid, p.63.

¹⁹² Ibid, p.63.

Dans *Houris*, Kamel Daoud choisit de dépeindre le Dr Abdou, médecin légiste et ami de Khadija, avec une subtilité qui tend à idéaliser le personnage, cherchant à lui conférer tendresse, mystère, humanité et une ambivalence qui semble parfois forcée. Si le personnage incarne une figure masculine atypique, ancrée dans la mort, mais paradoxalement tournée vers la vie, et apparemment capable d'une écoute et d'une compassion rares envers la narratrice, Daoud semble viser à en faire un témoin bienveillant, une présence discrète, mais profondément marquante. Cependant, on peut se demander si cette représentation ne simplifie pas la complexité humaine.

Le Dr Abdou apparaît d'abord comme un homme marginal, mélancolique, mais cette humanité singulière semble parfois manquer de profondeur. Loin d'être réduit à son métier froid de légiste, il est présenté dans un moment d'intimité presque attendrissante :

*Le Dr Abdou buvait beaucoup ; il s'assoupissait alors et souriait dans son rêve devant ses amis qui le regardaient avec affection. Moi aussi je l'aimais bien, car il ne me voyait pas comme une blessure ouverte, mais comme un complice dans une histoire dont personne ne se souvenait sauf nous deux*¹⁹³.

Cette phrase tente d'établir un lien intime et tacite entre le médecin et la narratrice. Il est l'un des rares personnages à ne pas la réduire à sa douleur, ce qui est certes positif, mais son rôle de « complice » reste flou et peu développé, le distinguant des autres hommes du récit souvent marqués par la violence ou l'indifférence.

Fait notable, et discutable, son addiction à l'alcool n'est pas jugée, mais curieusement humanisée. Le récit évite toute moralisation de ce penchant, préférant le présenter comme un simple symptôme d'une vie passée à côtoyer la mort. « *Le Dr Abdou buvait beaucoup ; il s'assoupissait alors et souriait dans son rêve devant ses amis* » : cette habitude est associée à une forme de douce torpeur, à une tentative d'échapper à la violence du réel.

Ce sommeil alcoolisé est décrit avec une tendresse qui peut sembler excessive, voire complaisante. Loin d'être un signe de faiblesse, il est interprété comme la preuve d'une sensibilité exacerbée, une fragilité que Daoud cherche à envelopper de respect, mais dont l'absence de conséquences ou de remise en question interroge.

Daoud essaie de conférer au métier de médecin légiste une dimension presque poétique, sensorielle, voire mystique. Le regard de la narratrice le transforme en explorateur des profondeurs humaines, semblant capable de sonder l'âme à travers la chair :

¹⁹³ Kamel Daoud, *Houris*, p.135.

Je l'imaginai farfouiller dans la langue intérieure, les cordes vocales, les entrailles et les ventres, comme dans des broussailles, et chercher des couteaux, des poissons ou des pierres, ou des traces de ruisseaux dans le sang et les viscères, puis, le soir venu, rentrer chez lui et discuter de la vie en dînant avec son épouse¹⁹⁴.

Cette image saisissante juxtapose la brutalité de l'autopsie à une délicatesse qui pourrait sembler déconnectée de la réalité de la profession. Elle révèle aussi un contraste touchant : cet homme qui travaille au plus près de la mort parvient à revenir à la banalité douce du quotidien, dans une forme d'équilibre entre les ténèbres et la lumière qui, encore une fois, paraît excessivement harmonieuse.

Le Dr Abdou, loin d'être cynique, conserve une forme de respect devant la mort. Son sourire semble traduire à la fois un excès d'humanité et un effort pour survivre à ce qu'il voit :

Le Dr Abdou souriait tout le temps comme pour se faire pardonner ou parce que, dans ce jeu de chasse et de danse avec la mort, il gagnait souvent. Peut-être même que, penché sur des cadavres, il déchiffrait quelque part mon propre sort de jeune fille à moitié égorgée. Et puis il avait un rare prestige quand il élevait la voix, il inspirait la peur ou le respect¹⁹⁵.

Ici, Daoud suggère la possibilité que le médecin, à travers les morts qu'il examine, ait entrevu le destin d'Aube, comme s'il lisait dans la chair les destins mutilés. Son autorité naturelle et son prestige contrastent avec sa discrétion, mais cette omniscience supposée du médecin tend à le rendre presque surhumain, éloigné de la complexité psychologique qu'on pourrait attendre d'un personnage de cette nature.

Enfin, Daoud lui prête une gestuelle et une parole empreintes d'une tendresse bouleversante, qui touche Aube jusqu'à l'intime, jusqu'à la cicatrice invisible qu'elle porte en elle. Dans un moment d'une grande intensité émotionnelle, le médecin devient presque une figure paternelle, réparatrice :

Le Dr Abdou me souriait avec une expression de tendresse qui me prenait au ventre. Plus tard, ses grandes mains me frôlaient pendant qu'il mettait sa veste pour rentrer chez lui, caressant mes cheveux et me donnant envie de pleurer de reconnaissance. « Tes yeux valent mille langues, petite princesse », me confiait sa voix traînante. Ses mains atteignaient ma langue intérieure,

¹⁹⁴ Kamel Daoud, *Houris*, p.135.

¹⁹⁵ Ibid, p.135.

*mes points de suture et ma cicatrice. « Oui, ma fille, la mort est une longue vie », murmurait-il, et ses lourdes paupières se baissaient dans la compassion*¹⁹⁶.

Ce passage cherche à condenser toute la complexité du personnage : ses gestes sont pudiques, mais chargés d'une émotion profonde, sa parole poétique agit comme une reconnaissance de l'indicible. Il est censé toucher littéralement la « langue intérieure » de la narratrice, là où se loge son silence et sa douleur. Cependant, la scène, malgré son émotion, tend à une forme de sacralisation du personnage qui le rend moins un homme fait de chair et de faiblesses, et plus une figure archétypale de la réparation.

Le personnage du Dr Abdou, tel que dépeint par Kamel Daoud dans son roman, se veut une figure rare, à la fois témoin des pires horreurs et porteur d'un regard réparateur. Présenté comme un médecin des morts et un passeur de sens pour Aube, il incarne une forme de consolation dans un monde où la parole féminine est niée. Cependant, cette représentation, par son attitude, sa douceur, et surtout son absence de jugement même envers lui-même, frôle l'idéalisation excessive. Plutôt que de renforcer sa profondeur et sa crédibilité dans un univers pourtant saturé de violence, cette perfection nuit à la complexité du personnage et le rend peu vraisemblable. Il semble s'agir davantage d'un archétype moralisateur que d'un individu ancré dans les réalités brutales du récit.

En brossant des portraits contrastés d'hommes à travers Houris, Kamel Daoud met en scène une masculinité omniprésente, mais prétendument vidée de sa capacité à aimer, protéger ou évoluer. L'homme, dans ce roman, est souvent dépeint comme le bras armé du religieux, le vecteur d'un ordre patriarcal violent, ou une figure absente, dérisoire ou dépassée. Affirmer que quelques personnages plus ambigus, comme le médecin légiste, tentent seulement d'incarner une alternative, et que leur marginalité souligne davantage la domination écrasante des figures masculines oppressives, relève d'une simplification réductrice. Le roman ne propose pas tant une relecture critique et féminine de l'Algérie patriarcale qu'une inversion stéréotypée des pôles symboliques : les femmes, blessées, mais parlantes, détiendraient désormais le sens, tandis que les hommes, déchus ou figés, deviendraient les objets d'une analyse implacable. Cette inversion manque de nuance et aboutit à une vision caricaturale de la masculinité dans l'œuvre.

Cette représentation univoque, bien que percutante, appelle à être nuancée. En effet, de nombreux travaux sociologiques, littéraires et militants démontrent que la masculinité en

¹⁹⁶ Kamel Daoud, *Houris*, p.135.

Algérie ne saurait être pensée comme un bloc monolithique, ni réduite à une opposition binaire entre hommes oppresseurs et femmes victimes.

Tout d’abord, la représentation de la masculinité dans *Houris* repose sur des archétypes largement négatifs : le père autoritaire, l’amant effacé, le religieux misogyne. Ces figures masculines sont peu nuancées, comme si elles étaient condamnées à incarner un patriarcat irrémédiable. Or, des études comme celles de Noureddine Amara, chercheur et sociologue algérien spécialisé dans les études de genre et les représentations sociales, dans *Masculinités en Algérie* (2018) montrent que nombre d’hommes algériens évoluent dans des trajectoires complexes, tiraillés entre héritage traditionnel et désir de modernité¹⁹⁷. Des figures masculines engagées dans la vie associative, éducative ou même religieuse existent bel et bien, travaillant activement à transformer les normes genrées, souvent en collaboration avec des femmes. Ces réalités sont largement absentes du roman de Daoud, qui préfère opposer brutalement une masculinité archaïque à une féminité victimaire ou résistante. En cela, *Houris* ne rend pas justice à la diversité des expériences masculines dans l’Algérie contemporaine.

L’un des rares personnages masculins positifs du roman, le Dr Abdou, se distingue par son humanité, sa douceur et son écoute. Toutefois, il est également présenté comme un homme désengagé de la sphère religieuse -il boit, ne prie pas, et semble détaché de toute spiritualité. Ce portrait soulève une tension problématique : la bonté masculine ne serait-elle possible que dans l’éloignement du religieux ? Ce sous-texte renforce une dichotomie implicite entre la foi et la bienveillance, la religion et l’éthique. Une telle position néglige l’existence de nombreux hommes religieux qui allient foi et respect des femmes. Le travail de Malek Chebel, notamment dans *L’Homme de l’islam* (2005), rappelle l’importance de traditions réformistes, portées par des figures masculines ayant repensé le rapport entre genre et spiritualité¹⁹⁸. En invisibilisant ces figures, Daoud reconduit un imaginaire réducteur où la masculinité croyante devient nécessairement le vecteur de l’oppression.

Par ailleurs, la critique du patriarcat que propose *Houris* semble fondée sur une essentialisation culturelle ou religieuse, comme en témoigne l’assertion provocatrice de la narratrice : « Les hommes sont Dieu » (p.66). Une telle formulation, bien qu’efficace sur le plan

¹⁹⁷ Noureddine, Amara.(2018). *Masculinités en Algérie*. Editions Barzakh.

¹⁹⁸ Malek Chebel. (2005) *L’Homme de l’islam*, Albin Michel.

stylistique, évacue les dimensions structurelles, historiques et économiques du patriarcat. Elle en fait une donnée immuable de l'identité masculine dans les sociétés musulmanes. À rebours de cette vision, Fatima Mernissi, dans *Le Harem politique* (1987), insiste sur la construction sociale du patriarcat et sur le fait que celui-ci opprime également les hommes, soumis à des injonctions de virilité, de contrôle ou de réussite économique¹⁹⁹. Le roman de Daoud ne montre pas ces tensions internes au masculin. Il ignore par exemple les effets du chômage, de la pression sociale ou du déclin des solidarités familiales sur les jeunes hommes algériens. De plus, aucune figure masculine ne semble se solidariser activement avec la lutte féminine, alors même que des collectifs masculins féministes existent en Algérie (comme l'association Mascara), œuvrant dans les quartiers populaires à déconstruire les modèles toxiques de virilité.

Enfin, en conférant aux femmes la totalité du rôle de victime ou de résistante, *Houris* tend à figer les rapports de genre dans une logique antagoniste. Les hommes n'évoluent pas, ne se questionnent guère, et lorsqu'ils sont bienveillants - comme le Dr Abdou - ils restent passifs, en retrait. Une telle configuration dramatique contraste avec d'autres fictions algériennes, comme *Les Hirondelles de Kaboul* de Yasmina Khadra, où des personnages masculins sont représentés dans leur ambivalence, tiraillés entre culpabilité, désir de changement et soumission aux normes. Dans le réel également, des figures masculines engagées existent, tels que le sociologue militant Mustapha Khayati, collabore avec des associations féministes (Rachda en Algérie) pour former des hommes aux questions de genre. Leur absence dans le roman de Daoud participe d'un déséquilibre narratif, où la dénonciation des violences sexistes se fait au prix d'un appauvrissement de la complexité humaine.

En somme, si *Houris* constitue une œuvre nécessaire pour sa mise en lumière de la souffrance féminine dans un cadre socioreligieux patriarcal, il pêche par excès dans sa représentation univoque de la masculinité. En essentialisant les figures masculines, en opposant morale et religion, et en refusant d'imaginer des formes alternatives de virilité, Kamel Daoud livre une vision fragmentaire et, en définitive, réductrice de la société algérienne. Une littérature de la nuance aurait pu intégrer des hommes croyants et féministes, des pères bienveillants, des éducateurs engagés, des figures masculines capables d'échapper à l'alternative simpliste entre domination brutale et retrait silencieux. C'est peut-être à cette condition que la critique du patriarcat pourra être réellement transformatrice, et non simplement accusatoire.

¹⁹⁹ Fatima Mernissi, *Le Harem politique*. Albin Michel. 1987.

II.2.4. Une hostilité viscérale à l'amnésie d'État dans *Houris* :

Kamel Daoud aborde la guerre civile algérienne des années 1990 avec une amertume virulente et une hostilité assumée envers l'amnésie institutionnalisée qui l'entoure. Dans *Houris*, la décennie noire n'est pas seulement évoquée comme une plaie ouverte : elle est dénoncée comme un trauma nié, étouffé, méthodiquement effacé par un pouvoir politique soucieux de réécrire l'histoire. Le narrateur du roman, rescapé mutilé, se fait le dernier porteur de cette mémoire interdite, face à un pays qui a choisi le silence et l'oubli comme stratégie de pacification.

« Avec toi, je résiste à l'effacement que dans ce pays on a imposé aux gens comme moi. [...] Je suis la preuve vivante que cette guerre de dix ans a été réelle, qu'elle a été sanglante. La dernière preuve, je te dis²⁰⁰ ».

Par cette déclaration, la narratrice adopte une posture de survivant maudit, témoin dérangeant d'un passé que l'État veut reléguer à l'oubli. Le mot « effacement » désigne ici une entreprise de négation, soutenue par un appareil répressif et une volonté officielle de censure, incarnée par l'esprit liberticide de la Charte pour la paix et la réconciliation nationale, dont le roman rappelle l'ombre menaçante dès son préambule. Ce n'est plus de paix qu'il s'agit, mais d'un bâillonnement légal de la mémoire.

La colère de la narratrice se cristallise lorsqu'il compare cette guerre refoulée à celle, glorifiée, de l'indépendance :

« Peut-être qu'après, cette guerre dont rien ne subsiste sera enfin enseignée, reconnue, et respectée dans ses morts et ses deuils, comme l'est l'autre guerre, celle contre la France²⁰¹. »

Daoud attaque ici frontalement la mémoire sélective de l'État algérien, qui érige la guerre d'indépendance en mythe fondateur tout en invisibilisant le conflit fratricide des années 1990. Cette hiérarchisation des douleurs, selon sa logique idéologique, devient une violence mémorielle supplémentaire, infligée aux survivants et aux morts sans nom.

²⁰⁰ Kamel Daoud, *Houris*, p.54.

²⁰¹ Kamel Daoud, *Houris*, p.55.

Cette dénonciation s'intensifie lorsque Aube évoque la criminalisation de la parole et l'incommunicabilité du souvenir :

« Je veux te montrer qu'il ne reste rien de mon histoire. Ils ont tout effacé avec des lois, des froncements de sourcils, des menaces d'emprisonnement. Personne ne se souvient ou n'ose se souvenir en Algérie du jour où l'on tenta de m'égorger²⁰². »

Ici, l'hostilité de Daoud envers l'État devient implacable. Il accuse une société muselée, soumise à la menace, incapable de faire place à la vérité individuelle. Le lexique de la répression (lois, menaces, emprisonnement) fait du témoin un quasi-criminel. La tentative d'égorgement devient la métaphore d'une guerre occultée, niée, effacée jusque dans ses corps suppliciés.

Selon Daoud, la solitude du narrateur Aissa est d'autant plus insupportable que le poids du silence finit par délégitimer la mémoire elle-même :

« Et lorsque mon histoire est entrée dans ma tête, l'Émir des égorgeurs m'a demandé d'aller partout raconter ce que j'avais vu, sauf que je n'ai rien emporté, aucune preuve. Vingt ans après, personne ne me croit plus si je me mets à parler²⁰³. »

L'absence de preuves, la lassitude collective, la méfiance sociale font du survivant un fou du souvenir, un homme hanté par une guerre que personne ne veut reconnaître. L'oubli n'est plus seulement politique : il est devenu un refus collectif de savoir, une amnésie complice.

La scène d'interpellation, l'une des plus bouleversantes du roman, transforme la parole en accusation, presque en réquisitoire :

« Que sait-on de la guerre de 1990 ? [...] Il n'y a ni livres, ni films, ni témoins pour 200 000 morts. Le silence ! Tu ne dis rien, hein ! On ne vous l'a pas enseignée à l'école, la guerre civile ²⁰⁴ », ?

Le narrateur s'érige en archive vivante, contre un vide sidérant. L'énumération - livres, films, témoins - fait l'inventaire de ce qui manque, de ce que l'État a refusé de produire. Le silence

²⁰² Ibid, p.57.

²⁰³ Ibid, p.175.

²⁰⁴ Kamel Daoud, *Houris*, p.183.

n'est plus une absence : il devient une offense. Daoud adopte ici un ton grave, théâtral, testamentaire, pour faire entendre ce que la société a choisi d'étouffer.

Même la mémoire familiale se délite, rongée par l'oubli généralisé :

« C'est là qu'on fit exploser plusieurs bombes en 1996. Ou 1995. Même ma mère ne se souvient plus des dates exactes. [...], mais personne ne se le rappelle²⁰⁵ ».

Le doute gagne les récits intimes. La confusion des dates, l'amnésie involontaire d'une mère, incarnent la contamination mémorielle qui ronge toutes les couches de la société. L'hostilité de Daoud ne vise plus seulement les institutions : elle dénonce une abdication collective face au devoir de mémoire.

Enfin, la dernière touche de cette fresque accusatrice est donnée par une remarque à la fois acerbe et absurde :

« Le jardin des Verdures... porte le nom d'un chanteur de raï assassiné durant la guerre des années 1990, la mienne. C'est le seul à avoir eu cet honneur qui en devient inexplicable²⁰⁶ ».

Ce maigre hommage, dérisoire et isolé, devient le symbole grotesque d'une mémoire bâclée, sélective et dépolitisée. L'adjectif inexplicable dit le scandale de cette commémoration arbitraire, presque accidentelle.

Face aux accusations portées dans *Houris*, qui présente la politique algérienne de réconciliation comme une stratégie d'effacement volontaire de la mémoire collective, il convient d'envisager une lecture alternative, plus nuancée et ancrée dans les réalités politiques, sociales et historiques de l'Algérie post-décennie noire.

La Charte de 2005, souvent dénoncée pour son amnistie implicite et son interdiction de témoigner publiquement sur les exactions des années 1990, peut néanmoins être interprétée comme un outil de sortie de crise. Des chercheurs comme Luis Martinez ont souligné que l'**amnésie contrôlée** peut jouer un rôle essentiel pour prévenir les cycles de vengeance et

²⁰⁵ Ibid, p.62.

²⁰⁶ Kamel Daoud, *Houris*, p.58.

permettre une pacification durable²⁰⁷. Dans un contexte où l'affrontement opposait l'État à des groupes terroristes internes, une mémoire trop vive risquait d'alimenter de nouvelles fractures.

Contrairement à ce que suggère Kamel Daoud, cette approche n'est pas propre à l'Algérie. Des modèles comparables ont été observés en Espagne post-franquiste (Pacte du silence)²⁰⁸ ou en Afrique du Sud (Commission Vérité et Réconciliation), où des compromis douloureux ont permis de préserver la paix fragile²⁰⁹. Ces expériences montrent que l'oubli partiel peut parfois être un choix politique temporaire, dicté non par la lâcheté, mais par la nécessité de préserver le tissu social.

Si Daoud accuse l'État d'imposer le silence, on peut au contraire avancer que la société algérienne elle-même n'est pas prête à affronter un récit national unifié sur la décennie noire. Comme l'a analysé le sociologue Lahouari Addi dans *L'Algérie et la démocratie*²¹⁰, les traumatismes subis sont si profonds que toute vérité officielle risquerait d'être instrumentalisée et de renforcer les divisions internes.

A l'opposé de la guerre d'indépendance, qui rassemblait les Algériens contre un ennemi extérieur, la décennie noire a opposé des compatriotes entre eux, rendant toute mémoire collective plus douloureuse, voire impossible à partager. Dans ce contexte, **l'absence de commémoration** ne relèverait pas d'une censure délibérée, mais d'un choix politique visant à éviter une nouvelle polarisation.

Kamel Daoud reproche à l'État d'étouffer les récits de cette époque, mais la mémoire de la décennie noire existe bel et bien, bien qu'elle prenne des formes détournées. Des œuvres littéraires comme *À quoi rêvent les loups* de **Yasmina Khadra**²¹¹ ou *Au commencement était la mer* de Maïssa Bey²¹² témoignent de cette mémoire parallèle, portée par la fiction, la littérature, le cinéma ou les récits familiaux.

Comme l'a démontré Benjamin Stora dans *La Gangrène et l'Oubli*²¹³, les sociétés traumatisées développent souvent des mémoires souterraines qui permettent une

²⁰⁷ Luis Martinez, *La guerre civile en Algérie, 1990–1998*, Paris, Karthala, 1998.

²⁰⁸ Paloma Aguilar, *Memory and Amnesia: The Role of the Spanish Civil War in the Transition to Democracy*, Berghahn Books, 2002.

²⁰⁹ Desmond Tutu, *No Future Without Forgiveness*, Image Books, 2000.

²¹⁰ Lahouari Addi, *L'Algérie et la démocratie : Anatomie d'un système bloqué*, Paris, La Découverte, 1994.

²¹¹ Yasmina Khadra, *A quoi rêvent les loups*, Paris, Julliard, 1999.

²¹² Maïssa Bey, *Au commencement était la mer*, Alger, Édition : Marsa, 1996.

²¹³ Benjamin Stora, *La Gangrène et l'Oubli : La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1991.

reconnaissance progressive, en dehors des canaux officiels. Loin d'être une répression, cette prudence étatique peut être interprétée comme un pari sur la maturation progressive de la société civile.

Enfin, l'histoire contemporaine montre les dangers potentiels d'un travail mémoriel mal maîtrisé. Le Liban, marqué par une guerre civile (1975–1990), a lui aussi opté pour une forme d'amnésie officielle. Toute tentative de rouvrir les dossiers mémoriels y a déclenché des tensions, comme lors de la crise de 2008²¹⁴. L'Algérie, fragilisée par les protestations du Hirak en 2019 et un pouvoir politique instable, pourrait craindre un scénario similaire.

Dans ce cadre, le silence peut apparaître non comme une trahison des victimes, mais comme une stratégie de préservation sociale. Il ne justifie pas l'oubli, mais l'explique par la nécessité d'éviter une résurgence de la violence.

Dans *Houris*, sous les apparences d'un témoignage personnel, Kamel Daoud construit un réquisitoire virulent contre l'État algérien, accusé de collusion avec le silence, de complicité avec les bourreaux et de falsification de la mémoire. Mais loin de favoriser une reconstruction apaisée du passé, le roman semble instrumentaliser la douleur individuelle pour délégitimer l'ensemble du projet de réconciliation nationale.

La décennie noire y est évoquée non pour panser les plaies, mais pour les rouvrir, dans une logique de provocation littéraire. *Houris* prend ainsi la forme d'un pamphlet amer et accusateur, plus proche du procès à charge que du récit de résilience. En sapant les tentatives, certes imparfaites, de paix, l'œuvre participe à un contre-récit marqué par le ressentiment, où la haine de l'oubli masque mal un mépris plus large envers l'Algérie contemporaine.

II.2.5. La révolution algérienne dans le discours de Daoud :

Kamel Daoud exprime une rancœur profonde et critique envers la révolution algérienne, en particulier la guerre de libération, à travers un regard à la fois personnel et politique. Son intention est manifeste : il dénonce l'omniprésence étouffante de cette guerre dans la mémoire collective et dans la construction identitaire algérienne, tout en soulignant les contradictions et les violences internes qui ont suivi.

II.2.5.1. Une guerre omniprésente et étouffante :

²¹⁴ Elizabeth Picard, « Liban : La mémoire de la guerre civile et la politique du silence », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 121–122, 2008.

Daoud décrit la guerre de libération comme une entité presque vivante, omniprésente, qui s'accapare tout l'espace symbolique et mémoriel. Il met en lumière la manière dont cette guerre est célébrée et survalorisée :

Cette guerre contre la France semble être une dame âgée très riche et très sourcilleuse de ses bijoux. Je l'ai bien détestée depuis mon égorgement raté, je l'ai haïe, car elle est comme une sœur aînée qui prend toute la place. Cette guerre se comporte comme un enfant unique qui s'empare de toutes les commémorations. Elle s'accapare le blanc, le rouge, le vert, les lampes et les foules, les parades militaires²¹⁵.

Par cette métaphore, il critique l'hégémonie de la guerre dans la société algérienne, qui ne laisse aucune place à d'autres récits ou mémoires. La guerre est personnifiée comme une figure possessive et jalouse, ce qui traduit la rancune de l'auteur face à cette domination.

II.2.5.2. Une mémoire imposée et répressive :

Daoud exprime son rejet de cette mémoire officielle et scolaire, qui lui a même fait abandonner ses études :

« Il y a la table de chevet, et mon bureau qui ne me sert à rien depuis que j'ai arrêté ma scolarité au collège à cause d'un zéro en histoire nationale algérienne²¹⁶. »

Il veut montrer que cette histoire imposée, rigide et dogmatique, est vécue comme une forme d'oppression intellectuelle qui l'a conduit à une forme de refus ou de désengagement. Il rejette la narration officielle, qu'il considère comme un carcan.

II.2.5.3. Une guerre interne et fratricide :

L'auteur ne se limite pas à critiquer la guerre contre la France, il met en avant la violence interne qui a suivi :

« J'écrivis que la guerre avait été terrible, encore plus que la première contre la France. Car elle avait été menée par nous-mêmes contre nous-mêmes, ou par des prophètes contre des moutons, ou par des rêveurs contre des fils.²¹⁷ »

Il souligne la dimension tragique et absurde de cette décennie noire, qui a fracturé la société algérienne bien au-delà de la lutte contre le colonisateur. Cette phrase illustre son intention de

²¹⁵ Kmael, Daoud, p.116.

²¹⁶ Ibid, p.18.

²¹⁷ Kamel Daoud, *Houris*, p.119.

déconstruire le récit héroïque officiel en révélant les conflits internes, les trahisons, et les violences fratricides.

5.4. Une remise en question de la chronologie officielle

Daoud conteste également la chronologie et la définition même de la révolution Algérienne :

J'ai écrit dans une belle calligraphie : « Pour moi la guerre d'Algérie a commencé et a fini le 31 décembre 1999 dans les montagnes du Ouarsenis et non le 1^{er} novembre 1954 dans les chaînes des Aurès, à l'est de notre cher pays. Elle a duré une journée qui dure dix ans ou mille ans, selon le Coran, et non huit ans comme pour la guerre contre la France²¹⁸.

Par ce geste, il exprime son refus de la version officielle et de la fixation rigide des dates, préférant une vision plus subjective et symbolique. Il montre que pour lui, la véritable guerre, la plus douloureuse, est celle des années 1990, la « Décennie noire », qui a marqué l'Algérie contemporaine.

II.2.5.4. Une dénonciation des récupérations politiques et mémorielles :

Enfin, Daoud dénonce les récupérations politiques de la guerre par certains groupes :

En revanche, il avait été assassiné auparavant par les Frères de l'époque de la France. Il avait refusé de payer l'impôt de la guerre, ou alors il était mêlé à une affaire de jalousie entre savants ou à des mensonges, personne ne le sait avec exactitude. Les « autres », les égorgeurs, le savaient, eux qui adoraient revivre la guerre contre la la France et faire croire qu'ils la continuaient²¹⁹.

Il met en accusation ceux qui, selon lui, exploitent la mémoire de la guerre pour asseoir leur pouvoir ou justifier leurs violences, perpétuant ainsi un cycle de haine et de division.

Kamel Daoud évoque la révolution algérienne avec une rancœur profonde, en dénonçant son omniprésence étouffante, sa récupération politique, et surtout les violences internes qu'elle a engendrées. Son discours est un acte de résistance contre une mémoire officielle imposée, rigide et exclusive. Par ses mots, il invite à repenser l'histoire algérienne dans toute sa

²¹⁸ Ibid, p.118.

²¹⁹ Kamel Daoud, *Houris*, p.189.

complexité, loin des mythes et des simplifications, en donnant voix aux blessures et aux conflits enfouis. Cette rancune est à la fois personnelle, intellectuelle et politique, et fait de son écriture une critique puissante et nécessaire.

Dans *Houris*, Kamel Daoud exprime une rancœur profonde à l'égard de la Révolution algérienne, dénonçant une mémoire officielle étouffante, instrumentalisée, et marquée par des violences internes. Si sa critique se fonde sur une expérience personnelle et une volonté de rupture avec les récits dominants, elle peut néanmoins être contestée.

La mémoire de la guerre de libération, malgré reste un socle identitaire fondamental pour l'Algérie. Rejeter en bloc cet héritage revient à fragiliser les fondements mêmes de la souveraineté nationale. Il convient dès lors de nuancer le discours de Daoud, en soulignant la valeur fondatrice de la Révolution, la diversité des mémoires qui en découlent, et la nécessité d'une critique constructive plutôt que d'un rejet nihiliste.

Tout d'abord, la guerre d'indépendance constitue l'acte fondateur de la nation algérienne. C'est à travers elle qu'un peuple colonisé a pu recouvrer sa dignité, sa souveraineté et son autonomie. Cette mémoire n'est donc pas qu'un fardeau, comme le suggère Daoud, mais aussi un levier historique puissant de reconstruction identitaire. Frantz Fanon, dans *Les Damnés de la terre*, insistait sur le fait que la décolonisation est par essence un processus violent, mais nécessaire pour que le colonisé retrouve sa pleine humanité²²⁰. Réduire cette guerre à une obsession nationale, c'est oublier qu'elle a été, pour des millions d'Algériens, une révolte existentielle et politique.

Ensuite, bien que la mémoire de la Révolution soit institutionnalisée, elle ne peut être assimilée à un bloc monolithique imposé par le haut. Comme l'a démontré l'historien Benjamin Stora dans *La Gangrène et l'oubli*, la mémoire algérienne de la guerre est traversée par des tensions, des silences et des fractures²²¹. Elle a été instrumentalisée, certes, mais aussi contestée et enrichie par des récits alternatifs. Loin de l'image figée dénoncée par Daoud, cette mémoire évolue, se recompose, et donne lieu à une pluralité d'interprétations.

Par ailleurs, associer la guerre de libération aux violences internes qui ont suivi l'indépendance revient à brouiller les repères historiques. Dans *Houris*, Daoud affirme que la véritable guerre fut celle des années 1990, reléguant celle contre la France au second plan. Ce

²²⁰ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002 [1961],

²²¹ Benjamin Stora, *La Gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1991.

glissement mémoriel risque de délégitimer l'anticolonialisme en le confondant avec les dérives autoritaires du régime post-révolutionnaire. Or, comme l'a souligné Pierre Nora, il convient de distinguer l'histoire –démarche critique – de la mémoire, émotionnelle et souvent instrumentalisée²²². En critiquant la mémoire, on ne doit pas effacer l'histoire.

Le rejet global de l'héritage révolutionnaire peut également s'interpréter comme une posture nihiliste. L'historien Mohammed Harbi, lui-même ancien militant du *FLN*, a montré qu'il était possible de critiquer le nationalisme algérien sans renier la légitimité du combat indépendantiste²²³. Pour lui, la révolution algérienne reste un événement fondateur, qu'il faut relire avec lucidité, mais non effacer.

Enfin, d'autres écrivaines comme Assia Djebar ont su interroger les angles morts de la mémoire nationale sans rejeter l'histoire collective. Dans *L'Amour, la Fantasia*, Djebar donne la parole aux femmes invisibles de la guerre, et propose une contre-mémoire sensible et fragmentée²²⁴. Elle démontre que l'on peut enrichir la mémoire dominante par l'écriture sans nécessairement la détruire. La littérature devient alors un espace de réconciliation entre les blessures individuelles et la mémoire collective.

En conclusion, si la dénonciation de Kamel Daoud pointe des vérités dérangeantes sur la confiscation de la mémoire révolutionnaire, elle verse parfois dans une critique radicale qui menace de délégitimer un héritage essentiel. Il est légitime de remettre en question les usages politiques de l'histoire, mais cette remise en question doit s'inscrire dans un effort de refondation, non dans une volonté d'effacement. Penser la mémoire de la guerre d'indépendance, c'est accepter sa complexité : elle est à la fois libératrice et instrumentalisée, glorifiée et contestée. C'est dans cette tension que peut émerger une mémoire nationale véritablement plurielle, consciente de ses limites, mais fière de son fondement.

II.2.6. Une critique féroce des forces de l'ordre : une police complice du patriarcat et un pouvoir militaire grotesque :

²²² Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire », *Les Lieux de mémoire*, t. I, Paris, Gallimard, 1984,

²²³ Mohammed Harbi, *Une vie debout. Mémoires politiques (1945-1962)*, Paris, La Découverte, 2001.

²²⁴ Assia Djebar, *L'Amour, la Fantasia*, Paris, Albin Michel, 1985.

Dans *Houris*, Kamel Daoud dresse une représentation féroce et méprisante de la police, en la peignant comme une institution corrompue, paresseuse, misogyne et moralement inquisitrice. L'auteur dénigre, ridiculise et accuse explicitement les policiers d'aggraver la condition des femmes plutôt que de les protéger, allant jusqu'à assimiler leur comportement à celui d'une police des mœurs à la talibane, plus soucieuse de juger que de secourir.

II.2.6.1. Une police défaillante et indifférente à la souffrance :

Dès la page 70, Daoud fustige l'inefficacité bureaucratique de la police, et condamne sa froideur face à la douleur des femmes. Il fait dire à la narratrice :

« La police ? À quoi cela aurait-il servi ? Des heures d'attente, un agent me renvoyant à un autre pour écouter ma plainte. Leurs moqueries, leurs questions sur ma gorge ouverte, ma blessure. Et les mots et les phrases à répéter ou à avaler comme des pierres²²⁵. »

Cette scène accuse la police d'être non seulement inutile, mais humiliante. Les victimes, au lieu d'être accueillies avec compassion, sont ballottées, moquées, et violentées une seconde fois par le langage. L'auteur dénonce violemment cette forme de violence institutionnelle, où le silence imposé est doublé d'un mépris abyssal.

II.2.6.2. Une mascarade sécuritaire et une sexualisation de la victime :

La scène du faux cambriolage accentue la dérision et l'hostilité de Daoud à l'égard de la police. Il tourne en dérision les gestes ridicules des agents :

« Ce fut vite fait : un gros coup de poing contre le rideau, un bref tour d'horizon sur le faux cambriolage et quelques questions²²⁶. »

Cette description ridiculise l'intervention policière, vidée de toute rigueur ou sérieux.

Le chef est présenté comme agacé, fuyant, préférant son téléphone à son devoir :

²²⁵ Kamel Daoud, p.70.

²²⁶ Kamel Daoud, *Houris*, p.109.

« Leur chef semblait agacé par la corvée, il scruta le salon, puis se réfugia dehors et plongea dans un long conciliabule au téléphone²²⁷. »

Pire encore, les subalternes se livrent à une forme d'harcèlement déguisé, révélant une obsession malsaine pour le corps féminin : « Ses deux subalternes, ne sachant comment continuer sans lui, s'amusèrent à humer mes parfums et à me demander mon numéro²²⁸. »

Ici, Daoud démasque une police qui désire, consomme, moque, au lieu de protéger. Il vomit littéralement cette image d'un pouvoir masculin qui exhibe son cynisme et son mépris des femmes, à la limite du voyeurisme.

II.2.6.3. Une dérive inquisitoriale : la police des mœurs :

La charge devient encore plus virulente lorsque Daoud associe sans détour la police nationale à une police religieuse. L'interrogatoire glisse vers une inquisition morale :

Et peu à peu, l'interrogatoire porta sur ma vie, mes fréquentations, mon quotidien ; on voulait savoir si j'étais mariée ... L'un des subordonnés indiqua à son collègue le cendrier qui débordait de mégots. Cela provoqua un silence. Je les imaginais déjà me demander : "Es-tu une prostituée, sais-tu qu'il est mal devant Dieu de faire ce métier ? Combien encaisses-tu réellement et pour quels services rendus²²⁹ ?

L'auteur vomit une police qui n'enquête pas sur les criminels, mais qui juge les mœurs et la sexualité. L'emploi du conditionnel imaginaire (« je les imaginais déjà me demander... ») dénonce un climat d'intimidation religieuse où les agents de l'État parlent au nom de Dieu plutôt que de la loi.

Par cette scène, Daoud assimile cette police à une police talibane, déguisée en uniforme républicain. L'interrogation sur les mégots devient une accusation voilée de prostitution ; la mention de Dieu trahit l'islamisation rampante du regard policier sur les femmes. Ainsi, les policiers ne protègent pas, ils surveillent, soupçonnent, condamnent.

À travers ces scènes, Kamel Daoud vilipende la police algérienne, qu'il dépeint avec haine comme un corps déliquescents, complice du patriarcat, allié objectif des intégristes religieux. Les policiers ne sont ni neutres ni professionnels : ils incarnent une virilité dévoyée,

²²⁷ Ibid., p.109.

²²⁸ Ibid., p.109.

²²⁹ Ibid., p.109.

mêlant indifférence, concupiscence et morale inquisitoriale. Ils deviennent les clones civils des talibans, habillés en fonctionnaires, mais agissant en gardiens de la vertu et du silence des femmes.

II.2.6.4. Une armée grotesque et un pouvoir déréalisé :

Dans les pages 328 à 333 de Houris, Kamel Daoud s'acharne à dresser un portrait sombre, humiliant et profondément négatif des autorités algériennes, en particulier à travers la figure du « nouveau colonel » du CTRI de Batna. L'auteur dénigre l'institution militaire, non seulement par son discours explicite, mais aussi à travers une mise en scène littéraire volontairement méprisante, qui caricature l'autorité jusqu'à la réduire à une farce grotesque.

La première phrase donne le ton de cette critique acide :

C'est quand je fus convoqué par le nouveau colonel du CTRI de Batna que je compris que le vent tournait les pages du livre trop vite, qu'on allait devoir disperser mes mots et changer de discussion et faire comme tout le monde. Il fallait croire que dix ans de massacres n'étaient qu'un cauchemar, puis un rêve, puis des rumeurs, puis des feuilles mortes de caroubier dans un autre village²³⁰.

Ici, Daoud sape délibérément la mémoire collective du conflit algérien. Il subvertit la notion de devoir de mémoire en suggérant que l'État veut l'étouffer sous des couches de déni poétique : cauchemar, rêve, rumeur, feuille morte. Ce glissement volontairement lyrique n'a rien d'innocent : il orchestre une attaque symbolique contre le récit officiel. En refusant d'appeler les massacres par leur nom et en les ramenant à des souvenirs évanescents, l'auteur ravive la douleur pour mieux accuser l'État de l'avoir trahie.

La description du décor dans le bureau du colonel renforce cette entreprise de déshumanisation et de ridiculisation du pouvoir :

Il me laissa mûrir mon inquiétude dans un pauvre salon gris, décoré de faïences démodées et cassées, à feuilleter des revues et des journaux anciens que personne ne lisait plus dans le pays. [...] On ne m'offrit rien à boire, contrairement aux usages à l'époque du colonel Chahid²³¹.

²³⁰ Kamel Daoud, Houris, p.328.

²³¹ Kamel Daoud, Houris, p.329.

L'auteur vomit littéralement sa vision d'une autorité figée, anachronique, inhospitalière. Chaque détail est choisi pour insulter la mémoire du pouvoir : la pauvreté du salon, la poussière intellectuelle, l'absence d'hospitalité. Ce n'est pas une description neutre, mais un procès esthétique et politique du pouvoir actuel, que l'auteur condamne sans nuance.

La scène d'interrogatoire vire à l'humiliation calculée :

À un moment, il pointa le doigt vers moi et quand j'ouvris la bouche, prêt à m'expliquer, il me fit signe de me taire, avec de gros yeux furieux, et il sourit à son interlocuteur, à l'autre bout du fil. [...] Je suis aussi un homme de renom, connu pour sa franchise. Voici mon message : taisez-vous dorénavant ! », et il laissa l'ordre militaire pénétrer ma tête²³².

Ici, Daoud caricature le pouvoir en le réduisant à une brutalité silencieuse. Le colonel est dépeint comme un pantin arrogant, dont les gestes, les regards et les mots sont ceux d'un tyran domestique. L'ordre « taisez-vous dorénavant ! » prend une dimension quasi-fasciste, transformant la scène en une allégorie de la censure étatique.

Enfin, la violence atteint son paroxysme dans l'échange final :

Tu as des preuves de ce que tu avances sur ces prétendus massacres ? Non. Juste de l'air, des paroles, des mensonges et des fables dangereuses pour la stabilité du pays. [...] Tu es capable de redevenir un bon citoyen, un homme respecté à Batna. [...] Ta jambe, c'était un accident de moto d'après ce qu'on m'a dit. Tu te soignes ? Tu peux obtenir un gros chèque d'assurance. Je peux m'en occuper. Par charité », et il fit un geste du menton vers l'un de ses téléphones fixes²³³.

Ce passage est une attaque frontale contre la logique répressive de l'État algérien. Daoud diffame ici le pouvoir en le montrant non seulement manipulateur, mais aussi corrompu, hypocrite, paternaliste. Le chantage à la jambe devient une métaphore de la blessure algérienne que le régime prétend réparer avec de l'argent. L'auteur dénonce avec rage cette tentative d'achat du silence, qu'il dépeint comme une trahison morale.

En somme, dans ces pages, Daoud ne se contente pas de critiquer : il règle ses comptes, déverse sa colère, condamne avec haine, et sape la légitimité des autorités algériennes à travers

²³² Ibid, p.331.

²³³ Kamel Daoud, *Houris*, p.333.

une écriture féroce, sans concession, ni pardon. Sa posture se rapproche parfois d'un règlement de comptes personnel maquillé en discours littéraire. C'est une charge au vitriol, où la fiction devient une arme contre la censure, mais aussi contre la complexité de la mémoire nationale.

Si la critique de Kamel Daoud à l'égard des forces de l'ordre dans *Houris* est incisive, elle mérite d'être nuancée par une réflexion sur les limites d'une telle généralisation et les enjeux complexes auxquels font face les institutions sécuritaires dans un contexte postcolonial fragile.

Tout d'abord, la peinture caricaturale d'une police systématiquement complice du patriarcat, paresseuse et inquisitrice, tend à essentialiser une institution plurielle, traversée elle aussi par des contradictions et des tensions internes. En assimilant la police à une milice religieuse ou à une bande de talibans en uniforme, Daoud participe d'une rhétorique hyperbolique qui ne rend pas compte de la diversité des comportements policiers sur le terrain, ni des efforts parfois sincères de certains agents pour protéger les victimes de violences sexuelles ou domestiques notamment depuis la promulgation de la loi algérienne de 2015 criminalisant les violences faites aux femmes²³⁴.

De plus, l'accusation d'un pouvoir militaire grotesque et manipulateur, bien que nourrie par une mémoire traumatique réelle, notamment celle de la « décennie noire », court le risque d'effacer les dilemmes politiques, les menaces sécuritaires persistantes et les contraintes géopolitiques qui pèsent sur les dirigeants. À vouloir réduire le colonel du CTRI à une caricature de tyran grotesque et corrompu, Daoud frôle parfois une écriture pamphlétaire plus émotionnelle que critique. Des auteurs comme Frantz Fanon²³⁵ ou Achille Mbembe²³⁶ ont pourtant souligné la nécessité de penser l'État postcolonial non pas uniquement comme un ennemi ou un monstre, mais comme une structure ambivalente, à la fois instrumentale et réformable. Même des figures féministes algériennes comme Wassyla Tamzali²³⁷ ont appelé à ne pas confondre critique radicale et rejet nihiliste des institutions, au risque de fragiliser les espaces conquis par les luttes citoyennes. La littérature peut et doit déranger, mais elle perd de sa portée émancipatrice lorsqu'elle s'enferme dans un rejet absolu, sans envisager les possibilités de transformation ou les nuances du réel.

²³⁴Loi n°15-19 du 30 décembre 2015 modifiant et complétant l'ordonnance n°66-156 portant Code pénal, introduisant des dispositions contre les violences faites aux femmes en Algérie.

²³⁵Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002 [1961],

²³⁶ Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2013.

²³⁷ Wassyla Tamzali, *Une éducation algérienne*, Paris, Gallimard, 2007,

Ainsi, si Houris résonne comme un cri de colère contre la répression, il gagnerait à ne pas faire du pouvoir algérien une figure monolithique du mal, au risque d'alimenter une forme de désespoir politique ou d'orientalisme inversé.

II.2.7. Une critique totale de la société algérienne :

Kamel Daoud, à travers son œuvre, s'impose comme l'un des plus lucides critiques de la société algérienne contemporaine. Refusant toute forme de complaisance ou d'oubli, il dresse un portrait sans concession de son pays, en abordant frontalement ses contradictions, ses violences et ses impasses. Il n'épargne aucun domaine : ni la condition féminine, ni la dégradation sociale, ni la violence institutionnelle. Son écriture crue se fait le miroir d'une réalité complexe, où la beauté côtoie la laideur, et où l'espoir se heurte à la désillusion.

Dès les premières pages du roman Houris, Kamel Daoud se veut installer une vision profondément sombre de l'Algérie, perçue à travers le regard féminin comme un espace de souffrance et d'hostilité :

« Car, ici, ce n'est pas un endroit pour toi, c'est un couloir d'épines que de vivre pour une femme dans ce pays. Je te tuerai par amour et te ferai disparaître en direction du paradis et de ses arbres gigantesques²³⁸. »

Le passage résume à lui seul cette géographie du supplice. Le pays y est assimilé à un « couloir d'épines », métaphore d'un quotidien marqué par la douleur, la contrainte et le danger, où le simple fait d'exister en tant que femme constitue un parcours d'obstacles. Le féminicide, présenté ici sous la forme paradoxale d'un « amour » destructeur, révèle l'intériorisation du patriarcat par les hommes eux-mêmes, qui justifient la violence en prétendant protéger ou sauver. L'Algérie devient ainsi un espace carcéral genré, où la féminité est perçue comme une menace qu'il faut contenir, effacer, voire anéantir.

Cette oppression prend une dimension spirituelle dans l'imaginaire religieux des personnages. À travers la figure des houris, Daoud oppose un idéal féminin céleste à la réalité terrestre écrasante des Algériennes :

« Les houris possèdent un pays à elles et nous, en bas de l'échelle, nous sommes coincées là, dans cette vie en Algérie. L'Éden est sans doute notre patrie perdue à nous les femmes [...] Tout n'est qu'une histoire de jalousie masculine. »²³⁹

²³⁸ Kamel Daoud, *Houris*, p.26.

²³⁹ Kamel Daoud, *Houris*, p.17.

Le paradis devient le symbole d'un ailleurs inaccessible, réservé à des créatures idéalisées, tandis que les femmes réelles sont condamnées à vivre l'enfer quotidien d'un pays qui les rejette. Ce contraste dénonce non seulement l'injustice fondamentale de la condition féminine, mais aussi la frustration masculine projetée en haine. La « jalousie masculine », comme la nomme la narratrice, engendre une violence systémique : meurtres, injonctions au voile, humiliations dans l'espace public. Autant de signes d'un patriarcat jaloux, destructeur, qui exclut les femmes du bonheur pour mieux les punir d'avoir incarné, un jour, un idéal qu'on leur refuse désormais.

À travers cette représentation de l'Algérie comme prison genrée, Houris met en lumière la double peine infligée aux femmes : enfermées dans un corps perçu comme coupable, et dans un pays qui érige leur effacement en norme sociale.

La société algérienne, telle que la décrit Daoud, est traversée par une insécurité omniprésente, qui touche tous les aspects de la vie. Il affirme :

« Tu vois, petite étrangère imprévue, si tu viens au monde dans ce pays, tu prends un risque. Il y aura des années où tu mangeras à ta faim, d'autres où l'on te mangera, et d'autres encore où l'on t'égorgera²⁴⁰. »

Par cette citation, l'auteur souligne la précarité de l'existence, la menace constante, la fragilité des acquis. La succession des dangers – la faim, la prédation, la mort violente – traduit l'instabilité d'un pays où la vie humaine semble constamment menacée, que ce soit par la pauvreté, la violence sociale ou politique.

Daoud ne se contente pas de dénoncer la violence physique ou symbolique ; il s'attarde aussi sur la dégradation matérielle et morale de la société. Il note par exemple :

« La vérité est qu'elle ne supportait plus, en été et durant les week-ends, le spectacle des familles bruyantes, des jeunes insolents et grossiers, la saleté des baigneurs, les filles voilées dans des tissus noirs, et leurs bouteilles en plastique laissées au vent²⁴¹

À travers cette description, il met en scène la laideur du quotidien, la vulgarité, le manque de respect de l'espace public, mais aussi la tension entre tradition (les filles voilées) et modernité dévoyée (la saleté, l'insolence).

De même, il insiste sur la dégradation urbaine :

²⁴⁰ Ibid, p.33

²⁴¹ Kamel Daoud, *Houris*, p.31

« Cela ne signifie rien pour toi, mais imagine des bâtisses en ruine, des pierres usées, des revêtements négligés et des rues qui sentent les poubelles au matin et la mer au soir²⁴². »

Le contraste entre la mer et les poubelles, entre la beauté potentielle et la négligence, résume l'ambivalence de la société algérienne telle que la perçoit Daoud.

La critique de Daoud ne s'arrête pas à la sphère sociale ; elle semble viser aussi les institutions et les lois qui perpétuent la violence, notamment à l'égard des femmes. Il cite explicitement la loi sur l'avortement :

Je l'ai lu et relu. Au cas où. « Quiconque, par aliments, breuvages, médicaments, manœuvres, violence ou par tout autre moyen, a procuré ou tenté de procurer l'avortement d'une femme enceinte ou supposée enceinte, qu'elle y ait consenti ou non, est puni d'un emprisonnement de un à cinq ans et d'une amende de 500 à 10 000 dinars. Et si la mort en résulte, la peine est la réclusion de 10 à 20 ans²⁴³.

Cette citation met en lumière la sévérité de la loi, la criminalisation du corps féminin, et la violence institutionnelle qui s'ajoute à la violence sociale. Daoud rappelle ainsi que l'oppression des femmes est aussi le fait de l'État et de ses lois.

Daoud tente évoquer aussi la perte de sens, la déchéance de la culture, à travers des scènes du quotidien :

« Tu sais que, en été, vers le début des grandes vacances, la rue Miramar, au cœur d'Oran, se remplissait de feuilles volantes, de cahiers déchirés et de livres décousus lorsque les élèves fêtaient le dernier jour d'école²⁴⁴. »

Il continue :

« On voit des enfants s'en amuser, s'en servir comme chiffons, ballons, ou tant de les revendre²⁴⁵. »

Les livres, symboles du savoir, sont réduits à l'état de déchets ou de jouets, signe d'une société qui ne valorise plus la culture ni la mémoire.

Enfin, Daoud aborde le rapport ambigu à la terre natale, faite de désir et de rejet. Il écrit :
« Les jeunes d'Oran, torturés par le désir de partir vers l'Europe, la traitent comme une femme qui ne veut pas écarter les cuisses. Alors ils la surveillent, puis attendent le beau temps pour tenter de la dénuder. Mais elle les tue aussi. »

²⁴² Ibid, p.60.

²⁴³ Ibid, p.65.

²⁴⁴ Ibid, p.31-32.

²⁴⁵ Kamel Daoud, *Houris*, p.97.

À travers cette métaphore, il exprime la frustration, l'impossibilité de partir, et la violence du rapport à la patrie, à la fois désirée et meurtrière.

En somme, Kamel Daoud ne laisse rien dans l'ombre : il critique la société algérienne dans toutes ses dimensions, sans rien oublier ni dissimuler. Par la force de ses descriptions et la justesse de ses analyses, il donne à voir une réalité complexe, douloureuse, mais jamais totalement désespérée. Son écriture, en refusant l'oubli et la censure, devient un acte de résistance et de lucidité, une invitation à regarder en face ce que beaucoup préfèrent taire.

D'abord, il est nécessaire de souligner que la représentation de l'Algérie par Daoud, bien que percutante, repose sur une focalisation sur les aspects les plus sombres et conflictuels de la société. Comme le note Bouzid Amirouche, « cette critique, bien que nécessaire, peut créer une dichotomie entre son discours et la réalité des Algériens, qui se sentent parfois aliénés par une pensée jugée trop théorique ou déconnectée »²⁴⁶. En insistant sur l'insécurité, la violence et la dégradation, Daoud tend à occulter les dynamiques de résistance, de solidarité et de créativité qui traversent aussi la société algérienne. Cette approche peut donner l'impression d'une Algérie figée dans la souffrance, alors que de nombreux Algériens continuent à lutter, à s'organiser et à inventer leur quotidien, loin du fatalisme.

Ensuite, la position de Daoud, souvent qualifiée d'« exil intellectuel », pose la question de la légitimité de sa parole critique. Son éloignement – non pas seulement géographique, mais aussi symbolique – l'expose à la critique d'être « déconnecté avec les luttes identitaires et politiques qui traversent l'Algérie ». Comme le rappelle Zoubida Berrahou, « Kamel Daoud a adopté une ligne de critique très à l'aise à ce sujet, il ne s'en est jamais caché » ou dissimulé, une sorte de pari fou, se faire rejeter par les siens (Algérie), mais se faire accepter par les cercles bienveillants de la reconnaissance médiatique »²⁴⁷. Ce positionnement, s'il lui permet une grande liberté de ton, peut aussi être perçu comme une trahison ou une récupération par des sphères étrangères, notamment françaises, ce qui alimente la méfiance d'une partie du public algérien.

Enfin, plusieurs observateurs reprochent à Daoud de ne pas suffisamment rendre compte des mouvements de contestation et des dynamiques populaires qui traversent l'Algérie contemporaine. Adlene Mohammedi souligne ainsi que « chez Daoud, la propagande véhiculée par les médias aux ordres est la vérité. Il ne dit rien de la résistance [...] des étudiants au deuil

²⁴⁶ <https://lematindalgerie.com/kamel-daoud-entre-lucidite-critique-et-exil-litteraire/source=perplexity>, 23/10/2024.

²⁴⁷ Zoubida Berrahou, <https://blogs.mediapart.fr/pourquoi-kamel-daoud-suscite-la-controverse-enAlgérie/source=perplexity>, 23/11/2024.

national que le pouvoir algérien a voulu imposer. [...] Il ne dit rien des manifestations qui demeurent massives exigeant la fin du pouvoir militaire et l'instauration d'un régime civil »²⁴⁸. Cette absence de prise en compte des forces de changement, des mobilisations citoyennes et de la vitalité de la société civile algérienne contribue à renforcer l'image d'une Algérie passive, soumise et sans voix, ce qui est loin de la réalité vécue par de nombreux Algériens.

En définitive, la critique de Daoud court le risque de tomber dans une forme de caricature ou de désespoir qui ne rend pas justice à la complexité de la société algérienne. Son regard, marqué par l'exil et la distance tend à occulter les dynamiques de la résistance, de solidarité et d'espoir qui existent bel et bien sur le terrain. Pour que sa parole garde sa pertinence, il lui faudrait selon ses détracteurs, réintégrer la diversité des expériences algériennes et reconnaître la capacité de la société à se transformer de l'intérieur.

Ainsi, Houris de Kamel Daoud ne se contente pas de proposer une critique virulente des oppressions religieuses, sociales et genrées : il projette également une image profondément négative de l'Algérie, construite à travers un imaginaire de ruine, de silence, d'absurde et de mutilation. Ses dénonciations glissent vers une vision généralisante, voire méprisante, qui alimente une forme de discours algérianophobe.

En réduisant le pays à une prison mentale, en essentialisant l'arabe comme langue de l'aliénation et en associant systématiquement islam, masculinité et violence, Daoud participe à une esthétique de la désespérance. Ce faisant, il ignore ou minore les dynamiques de résistance, les transformations sociales récentes, les voix féminines autonomes et les potentialités critiques de l'intérieur. Loin de se contenter d'un réquisitoire, cette lecture doit donc s'accompagner d'une contre-analyse capable de réintroduire la complexité de l'Algérie contemporaine, afin de ne pas céder à une forme littéraire d'auto-dévalorisation ou d'orientalisme intérieur.

²⁴⁸ Adlene Mohammadi https://orientxxi.info/magazine/kamel-daoud-fossoyeur-du-reve-algerien,3604?utm_source=perplexity 07/02/2020

Chapitre III

**Le roman *Houris* comme écho d'un discours critique sur
l'identité et l'appartenance**

III. Houris de Kamel Daoud : une œuvre entre ressentiment, désenchantement et idéalisation de l'Occident :

III.1. Une écriture transgressive et laïque :

D'après notre analyse du roman *Houris* de Kamel Daoud, l'auteur adopte une écriture transgressive, qui s'attaque aux piliers de la société algérienne : la religion, la tradition, le genre et l'identité collective. À travers le personnage d'Aube, survivante d'un égorgement durant la décennie noire, Daoud déconstruit les normes musulmanes en les confrontant à la liberté individuelle, féminine et laïque. Cette remise en question systématique du religieux – notamment autour du port du voile, de la place de la femme, ou encore des figures fondatrices de l'islam, s'inscrit dans une logique de profanation du sacré²⁴⁹.

III.2. De la critique à la rupture : l'occidentalisation comme projet littéraire

Dans ce cadre, la lecture critique du Dr Nasser-Eddine Meziani²⁵⁰ s'avère précieuse. Il démontre que cette transgression n'est pas purement littéraire, mais relève d'un processus d'occidentalisation, entendu comme une rupture consciente avec les origines culturelles

²⁴⁹ Nasser-Eddine Meziani, *Profanation du sacré dans Houris de Kamel Daoud : processus d'occidentalisation d'un écrivain*. Université 08 mai 1945.2025.

²⁵⁰ Ibid.

algériennes et une adhésion marquée aux valeurs occidentales. En s'appuyant sur une double approche thématique et psychanalytique, Meziani montre comment Daoud idéalise la France et l'Occident en général, tout en réduisant l'Algérie à une image négative, archaïque et oppressante. Le roman, selon lui, fonctionne ainsi comme un manifeste de conversion symbolique, dans lequel la France incarne l'espace du salut, tandis que l'islam et l'Algérie sont désignés comme les sources du mal.

III.3. La langue française comme territoire de salut et de création

Cette volonté de rupture avec les racines culturelles algériennes s'exprime aussi dans le rapport que Kamel Daoud entretient avec la langue française. Dans une chronique intitulée *Le français est immortel parce que*²⁵¹... Il s'élève contre la substitution progressive du français par l'anglais dans les universités algériennes, notamment en médecine. Ce phénomène, selon lui, ne relève pas simplement d'une évolution linguistique, mais traduit un rejet symbolique de la mémoire coloniale, une tentative d'effacement de la tradition intellectuelle francophone qui a pourtant profondément marqué la culture algérienne.

Pour Daoud, le français n'est pas une langue étrangère, mais un héritage, un instrument d'émancipation, un lieu de pensée et de création. Il affirme qu'effacer le français, c'est effacer une part de l'identité algérienne. Et si l'Algérie officielle semble vouloir s'en détacher, les diasporas, elles, continuent de faire vivre cette langue avec force et vitalité. Le français, écrit-il, survivra à toutes les formes de rejet, car il est inscrit dans l'histoire, la mémoire et la littérature algérienne. Il constitue un lien irréductible entre l'Algérie et le monde.

III.4. Une œuvre en continuité : prolongement idéologique des chroniques journalistiques

En cela, cette chronique illustre une fois de plus la logique de continuité entre les écrits journalistiques de Daoud et son œuvre littéraire. Comme dans *Houris*, l'auteur y affirme une fidélité assumée à l'universel francophone, souvent au prix d'une distance critique, voire d'un reniement, à l'égard de son ancrage culturel national.

Cette lecture conforte notre propre constat : *Houris* n'est pas une œuvre isolée dans la trajectoire de Kamel Daoud, mais l'aboutissement d'un discours déjà déployé dans ses chroniques journalistiques et dans ses interventions médiatiques. Elle s'inscrit dans une tradition d'écrivains postcoloniaux qui, en exil, adoptent une posture critique radicale envers leur pays d'origine, parfois au prix d'une complaisance envers le regard occidental. Le cas de

²⁵¹ Kamel, Daoud, *Le Point*, 17 avril 2025.

Daoud, tel qu'éclairé par Meziani,²⁵² illustre avec force les tensions identitaires et idéologiques qui traversent la littérature maghrébine francophone contemporaine.

Ce regard critique sur *Houris* rejoint celui de Christiane Chaulet-Achour, qui refuse de lire le roman comme une fiction autonome²⁵³, y voyant plutôt une entreprise « méta-littéraire » où Daoud prolonge ses chroniques acides et militantes. Selon elle, le texte fonctionne comme une « catabase » symbolique : une descente dans l'enfer algérien destinée à justifier une rupture identitaire. Cette lecture éclaire le roman comme un geste de purification intellectuelle, où l'auteur rejette son passé collectif pour mieux s'aligner avec l'horizon idéologique d'un lectorat occidental. En cela, la critique de Chaulet-Achour vient renforcer le diagnostic formulé par Nasser-Eddine Meziani, qui interprète la démarche de Daoud comme un processus d'occidentalisation fondé sur l'idéalisation de la France et le rejet de l'islam algérien.

III.5. Le ressentiment comme paradigme : lecture croisée avec Cynthia Fleury

Ainsi, loin d'un dialogue critique et complexe avec sa culture d'origine, *Houris* met en scène un déplacement symbolique : celui d'un écrivain qui, depuis une position d'exilé intérieur ou d'intellectuel « repenté », reconstruit une légitimité morale en se posant en témoin lucide d'un pays qu'il condamne. Le roman devient alors un prolongement idéologique de l'œuvre journalistique, une littérature d'adhésion au regard français sur l'Algérie, plutôt qu'un espace de réconciliation ou d'ambiguïté.

Pour mieux comprendre les implications psychiques et collectives de cette rupture, il est éclairant d'articuler cette lecture à la philosophie du ressentiment développée par Cynthia Fleury. Ce tableau pessimiste de la société algérienne que dresse *Houris* trouve un écho saisissant dans les réflexions de Cynthia Fleury sur le ressentiment.

Dans *Ci-gît l'amer*, elle explore la notion de ressentiment à la fois sur le plan individuel et collectif. Elle montre comment l'amertume, la douleur liée à l'histoire, à la séparation ou à la perte, peut se transformer en ressentiment durable, voire en pathologie sociale.

*Il y a ici une décision, un parti pris, un axiome : ce principe intangible, cette idée régulatrice, c'est que l'homme peut, que le sujet peut, que le patient peut. [...] Il peut, il est agent, l'agent par excellence. Personne ne se dédouane de sa responsabilité, mais personne ne nie à autrui sa capacité d'affronter le réel et de sortir du déni*²⁵⁴.

²⁵² Nasser-Eddine, Meziani, *Profanation du sacré dans Houris de Kamel Daoud : processus d'occidentalisation d'un écrivain*. Université 08 mai 1945.2025.

²⁵³ Christiane Chaulet-Achour, *Houris de Kamel Daoud ou... écrire sa catabase*, 13/09/2024..

²⁵⁴ Cynthia Fleury, *Ci-gît l'amer*, p.5.

Or, dans *Houris*, Daoud met en scène une société algérienne hantée par ses blessures (traumatismes des années 1990, silences, tabous) et par une mémoire collective non apaisée.

L'ouvrage de Fleury apporte donc un cadre conceptuel pour analyser comment les personnages et la société dans le roman sont prisonniers d'un passé non digéré, qui alimente la rumination et empêche la reconstruction.

Elle propose donc une vision dynamique, dialectique de l'identité et de la mémoire, où l'on peut transformer la douleur en création, en transmission.

Je ne crois pas aux territoires essentialisés – sans doute certains meurent-ils de ou par cette illusion –, je défends les territoires dialectisés. L'amer, il faut l'enterrer. Et dessus fructifie autre chose. Aucune terre n'est jamais maudite éternellement : amère fécondité qui vient fonder la compréhension à venir »²⁵⁵.

Chez Daoud, la société algérienne apparaît comme figée dans ses blessures, incapable de « fructifier » sur l'amer. Le roman montre une mémoire collective qui ne se transforme pas, mais se répète, se rumine, se transmet comme un poison, ce que Fleury qualifie d'« auto-empoisonnement ».

Dans *Houris*, la société algérienne est précisément décrite comme une société de la rumination, où la parole tourne à vide, où l'action est impossible, où la réparation du passé est inenvisageable. Les personnages sont englués dans le ressentiment, incapables de créer ou d'inventer autre chose. Le roman illustre ainsi ce que Fleury décrit comme « la paralysie de l'action » et « l'affaiblissement de la créativité » sous l'effet du ressentiment.

« L'amer, il faut l'enterrer. Et dessus fructifie autre chose. [...] Il s'agit d'un travail de transformation, de sublimation, qui permet de transmettre, de créer, de ne pas rester prisonnier de la douleur »²⁵⁶.

Dans *Houris*, la transmission est problématique : la mémoire douloureuse se transmet, mais elle ne se transforme pas. Elle pèse, elle enferme, elle condamne à la répétition. Le roman montre une société qui n'arrive pas à « enterrer l'amer » pour faire fructifier autre chose, mais qui reste prisonnière de la douleur et de la plainte.

III.6. Figures d'une littérature de la rupture : Daoud, Sansal, Mokeddem...

L'attitude de Kamel Daoud dans *Houris* - dénonciation de l'islam, rejet de la société patriarcale, fidélité à la langue française - s'inscrit dans une tradition d'écrivains algériens qui,

²⁵⁵ Ibid, p.19.

²⁵⁶ Cynthia Fleury, *Ci-gît l'amer*, p.5.

au fil des décennies, ont été à la fois célébrés en France pour leur franc-parler et critiqués dans leur pays pour leur hostilité à l'égard des référents identitaires nationaux. Ce fut le cas de Boualem Sansal²⁵⁷, dont *2084* projette un avenir dystopique gouverné par un islam totalitaire, ou encore de Malika Mokeddem²⁵⁸, dans *L'interdite* rejette le patriarcat et le silence imposé aux femmes au nom d'un féminisme radicalement émancipé des traditions. Tous deux, comme Daoud, choisissent le français comme espace de liberté, mais aussi comme marqueur d'un arrachement à la langue du pays.

III.7. Entre lucidité critique et complaisance occidentale : une réception ambivalente

Ces auteurs partagent une position paradoxale : leur légitimité est construite à partir d'une critique intérieure, mais elle est souvent validée et renforcée par une réception occidentale favorable. Comme le montre Christiane Chaulet-Achour, *Houris* n'est pas un roman qui cherche la complexité du dialogue avec l'Algérie, mais plutôt une œuvre de rupture, écrite pour ceux qui vivent ailleurs²⁵⁹. Dans le même esprit, l'analyse de Nasser-Eddine Meziani révèle une stratégie d'idéalisation de l'Occident (notamment la France) doublée d'un dégoût projeté sur les racines algériennes, sur fond de psychanalyse politique et postcoloniale²⁶⁰.

Cette posture, héritée de tensions post-indépendance, a pu faire de certains écrivains les porte-voix d'une critique radicale de l'Algérie, mais aussi des figures ambivalentes, prises entre l'aspiration universelle et le soupçon d'auto-exotisme ou d'aliénation culturelle. Ainsi, *Houris* n'est pas un cas isolé, mais la continuation d'un geste littéraire récurrent chez des auteurs algériens en exil symbolique ou réel, qui, en dénonçant l'enfermement identitaire, finissent parfois par s'inscrire dans les attentes discursives d'un lectorat occidental en quête d'une critique interne de l'islam et du monde arabe.

À travers notre analyse, il apparaît que *Houris* de Kamel Daoud ne relève pas uniquement d'un projet littéraire, mais d'une entreprise idéologique articulée autour d'un triple rejet : rejet de la religion, de l'identité algérienne et de la mémoire collective. En déconstruisant les piliers traditionnels de la société -l'islam, la Révolution, la langue arabe, le patriarcat - l'auteur trace une ligne de fuite vers un ailleurs symbolique, incarné par la langue française, la

²⁵⁷ Boualem Sansal, *2084*, Edition : Gallimard.2015.

²⁵⁸ Malika Mokeddem, *L'interdite*, Edition : Le Livre de Poche,1995.

²⁵⁹ Christiane Chaulet-Achour, *Houris de Kamel Daoud ou... écrire sa catabase*,13/09/2024..

²⁶⁰ Nasser-Eddine Meziani, *Profanation du sacré dans Houris de Kamel Daoud : processus d'occidentalisation d'un écrivain*. Université 08 mai 1945.2025.

laïcité et l'Occident. Cette démarche, loin d'être inédite, s'inscrit dans une tradition d'écrivains algériens en tension avec leurs origines, dont la légitimité se fonde sur une critique acerbe du pays natal.

Le roman *Houris* fonctionne ainsi comme un prolongement naturel de la parole journalistique de Daoud, dont les chroniques, notamment dans *Le Point*, expriment une même hostilité envers les fondements identitaires algériens, et une même fidélité à l'universalisme français.

A ce titre, *Houris* peut être lu comme une littérature du ressentiment, au sens développé par Cynthia Fleury : une œuvre traversée par la mémoire blessée, mais incapable de la transformer en création réparatrice. Il en résulte une esthétique de la rupture, marquée par une lucidité critique, mais aussi par une forme de complaisance envers les regards extérieurs.

Dans ce contexte, la réception occidentale très favorable du roman interroge : en exaltant la parole dissidente de Daoud, ne participe-t-elle pas à renforcer une posture d'exilé culturel, voire de transfuge idéologique ? Si la critique du religieux et du patriarcat est nécessaire, sa formulation dans *Houris* tend parfois à essentialiser l'Algérie comme un espace d'oppression incurable, sans offrir d'horizon de transformation interne. Le roman, dès lors, semble plus destiné à convaincre un lecteur occidental qu'à dialoguer avec une société en souffrance. Il reflète ainsi les tensions contemporaines d'une littérature francophone algérienne, écartelée entre exigence de vérité, volonté d'émancipation, et tentation de rupture définitive.

Conclusion

Ce mémoire a tenté de décrypter les multiples strates du roman *Houris* de Kamel Daoud, en mettant en lumière la manière dont l'auteur mobilise une esthétique de la provocation pour exposer et exacerber les traumatismes de la société algérienne contemporaine. À travers une narration fragmentée, un imaginaire saturé de symboles religieux détournés, et une parole féminine blessée, mais insoumise, l'œuvre s'inscrit dans une dynamique de déconstruction virulente des fondements religieux, politiques et culturels de l'Algérie postindépendance.

Il ressort de cette étude que *Houris* ne se contente pas de dénoncer les violences de la décennie noire ; il les instrumentalise pour projeter une vision du pays profondément pessimiste, voire désenchantée. Loin d'une critique constructive, Kamel Daoud opte pour une écriture de la rupture, qui frôle l'outrance. Sa mise en scène de l'islam, de la société algérienne et de la mémoire nationale convoque non seulement des thématiques douloureuses, mais aussi des stéréotypes qui résonnent avec les représentations véhiculées par certaines sphères médiatiques occidentales.

En croisant analyse littéraire et lecture idéologique, notre réflexion a montré que le roman *Houris* est traversé par deux dynamiques majeures: l'islamophobie et l'Algérophobie, deux formes de rejet et de critique virulente qui, bien que portées par une plume habile, soulèvent d'importantes questions éthiques et politiques. Derrière le masque de la fiction se dessine une posture d'écrivain déraciné, oscillant entre quête de liberté et reniement de ses appartenances, entre désir de dénoncer et tentation de plaire à un certain lectorat occidental.

Au-delà de l'œuvre elle-même, ce travail s'inscrit dans une réflexion plus large sur le rôle de la littérature postcoloniale francophone : jusqu'où l'écrivain peut-il aller dans la critique de sa société sans tomber dans une forme de complaisance néocoloniale ? Comment articuler mémoire et dénonciation sans reproduire des logiques de domination symbolique ?

En définitive, *Houris* s'affirme autant comme un roman de douleur que comme un roman de discorde. Il interpelle, dérange, déconstruit, mais il laisse aussi en suspens de nombreuses interrogations sur la responsabilité de l'écrivain, sur les frontières entre témoignage et fiction, et sur les effets que peut produire l'encre, lorsqu'elle est trempée dans la rancœur.

Ce travail, bien qu'axé sur une œuvre singulière et polémique, ouvre la voie à une réflexion plus vaste sur le rôle de la littérature dans les sociétés post-indépendance . À l'heure où l'Algérie cherche encore les mots justes pour dire ses douleurs passées et penser son avenir, il semble essentiel de s'interroger sur les voix qui prennent la parole, sur les récits qui circulent, et sur les imaginaires qu'ils construisent ou déconstruisent. Il serait fécond, dans une perspective comparative, d'examiner comment d'autres écrivains algériens – femmes et hommes – ayant vécu la même histoire, choisissent d'en parler autrement, avec plus de nuance, de complexité ou de réconciliation. Car si l'écriture peut dénoncer, elle peut aussi réparer.

Bibliographie :

Romans :

- Kamel Daoud, *Houris*, Edition : Gallimard ,Paris, 2024.
- Assia Djebar, *L'Amour, la Fantasia*, Edition : Albin Michel, Paris, 1985.
- Assia Djebar dans *Le Blanc de l'Algérie* ,Edition ; Albin Michel ,1996.
- Kateb Yacine ,*Nedjma* ,1956
- Tahar Djaout, *Les Vigiles*, Edition ;Le Seuil, 1995.
- Ahlam Mosteghanemi, *Mémoires de la chair*, Beyrouth, Dar al-Adab, 1993.
- Maissa Bey, *Au commencement était la mer*, Alger, Édition : Marsa ,1996.
- Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups* , Paris, Julliard, 1999.
- Boualem Sansal, *2084*,Edition : Gallimard.2015.
- Malika Mokeddem, *L'interdite*, Edition : Grasset, 1993.

Articles :

- Lahouari Addi,*Pourquoi Kamel Daoud est-il autant contesté en Algérie?* mediapart.fr.21 novembre 2024.
- Christiane Chaulet Achour, *Houris de Kamel Daoud ou... écrire sa catabase* ,in Etudes littéraires maghrébines,2025.
- Faris Lounis, *Quand les « guerres culturelles » asphyxient la littérature*, carep-paris.org ,18 /09/2024.
- Gilles Gauthier, *Islamophobie ?*, *Communication* [Online], vol. 37/1 | 2020.
- Leila Ahmed ,*Women and Gender in Islam : Historical Roots of a Modern Debate*,YaleUniversity Press,1992 .
- Nasser-Eddine Meziani, *Profanation du sacré dans Houris de Kamel Daoud : processus d'occidentalisation d'un écrivain*. Université 08 mai 1945.2025.

Ouvrages :

- Le *Coran*,Sourate *Al-Anbya* ,verset.23. Sourate *Al-Hijr*,verset.85.
- Amina Wadud , *Le Coran et la femme : Une relecture du texte sacré dans une perspective féminine*,Edition : Tarkiz,2020.
- Asma Lamrabet, *Islam et femmes : les questions qui fâchent*, Edition : En Toutes Lettres, 2017.
- Mohammed Arkoun, *Critique de la raison islamique*, Edition : Maisonneuve et Larose, Paris, 1984.

- Moustafa Khalifé, *La Coquille*, traduit de l'arabe par Stéphanie Dujois, Paris, Sud, 2007.
- John Hick, *Evil and the God of Love*, 1966 (rééd. 2007).
- Paul Ricoeur, *Le mal : un défi à la philosophie*, Edition : Labor et Fides, 2004.
- Friedrich Nietzsche, *L'antéchrist et Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Henri Albert, Gallimard (1983)
- Wassyla Tamzali, *Une éducation algérienne*, Paris, Gallimard, 2007,
- Simone Weil, *La Pesanteur et la Grâce*, 1947.
- Noureddine, Amara. (2018). *Masculinités en Algérie*. Editions Barzakh.
- Ibn 'Arabî, *Les illuminations de la Mecque*, 1989.
- Sur les figures historiques féminines algériennes, voir : Djamila Bouhired, *Ma guerre d'Algérie*, Alger, Barzakh, 2010 ; Kaouther Adimi, *Nos richesses*, Paris, Seuil, 2017 ; Gisèle Halimi, *La cause des femmes*, Paris, Grasset, 1974.
- Malek Chebel. (2005) *L'Homme de l'islam*, Albin Michel.
- Fatima Mernissi, *Le Harem politique*. Albin Michel. 1987.
- Benjamin Stora, *La Gangrène et l'Oubli : La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1991.
- Elizabeth Picard, « Liban : La mémoire de la guerre civile et la politique du silence », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 121–122, 2008.
- Abdallah Bensmaïa, *La religion populaire en Algérie*. Alger : ENAG. 1998.
- Pierre Bourdieu, *La misère du monde*, Éditions : Seuil, Paris, 1993.
- Margaret Smith, *Rābi'a the Mystic and Her Fellow-Saints in Islam*, Cambridge University Press, 1928.
- Malala Yousafzai, *Moi, Malala : Je lutte pour l'éducation et je résiste aux talibans*, XO Éditions, 2013.
- Leïla Babès, *L'utopie de l'islam : Un regard critique sur la modernité musulmane*, Albin Michel, 2006.
- Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002 [1961],
- Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Edition : Galilé, Paris, 1996.
- Cynthia Fleury, dans *Ci-gît l'amer, Réflexions sur la mémoire traumatique*, Gallimard, 2020.
- Nadia Henni-Moulai, « Les femmes voilées face aux regards croisés : islam, genre et politique », *Sociétés & Représentations*, vol. 39, no. 1, 2015, pp. 147-159.

-Mona Chollet, *Beauté fatale : les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, La Découverte, 2012.

Sites internet :

-www.lemonde.fr/festival/article/2018/10/01/l-ecrivain-algerien-kamel-daoud-contre-attaque_5362607_4415198.htm ,01 /10/2018.

-<https://oumma.com/kamel-daoud-condamne-en-algerie-pour-coups-et-blessures-contre-sa-femme>, 21 /10/ 2019.

-<https://www.lefigaro.fr/livres/2014/10/16/03005-20141016ARTFIG00018-kamel-daoud-l-invite-surprise-des-prix-litteraires.php> ,16 octobre 2014.

- [https://fr.wikipedia.org/wiki/Kamel_Daoud_\(%C3%A9crivain\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Kamel_Daoud_(%C3%A9crivain)), modifié, le 20 mai 2025.

<https://www.ledevoir.com/culture/823008/goncourt-2024-kamel-daoud-chroniqueur-algerie-exile-force-choses> ,04/11/2024.

-<http://www.buzz-litteraire.com/kamel-daoud-ecrire-en-francais-langue-de-la-digression-la-dissidence>2015.

-https://www.lemonde.fr/societe/article/kamel-daoud-et-son-editeur-gallimard-denonce-les-paralleles-forces-ou-inexacts-entre-son-roman-houris-et-la-vie-de-saada-arbane_6605817_3224.html ,13/05/2025.

-elwatan-dz.com/saada-arbane, le 17/11/2024.

-https://www.lexpress.fr/societe/brisee-mais-determinee-saada-arbane-veut-se-faire-entendre-face-a-kamel--daoud-LZL3VNVSKFA65PYLEU7GMVB5VI/?cmp_redirect=true,
11 /05/2025.

-<https://www.tsa-algerie.com/echec-du-hirak-kamel-daoud-au-centre-dune-vive-polemique>

-https://www.lemonde.fr/livres/article/2024/11/04/le-prix-goncourt-recompense-kamel-daoud-pour-houris_6375489_3260.htm

-<https://www.lefigaro.fr/livres/kamel-daoud-remporte-le-prix-goncourt-2024-avec-houris-20241104>.04/11/2024

-- Adlene Mohammedi https://orientxxi.info/magazine/kamel-daoud-fossoyeur-du-reve-algerien,3604?utm_source=perplexity 07/02/2020

Podcast:

-Podcast, radio france.fr, *Le Book Club* ,11-11-2024.

-*Le Masque et la Plume*, radiofrance.fr, podcast, Lundi 26 août 2024.

Mémoire et thèse :

-Tamroun Yakout Yasmne ,Mémoire de master, *Zabor* de Kamel Daoud ,une réécriture des mille et une nuits 2023 /2024

D'autres références :

-Voir le *Code de la famille algérien révisé*, ordonnance n°05-02 du 27 février 2005 et loi n°20-03 du 30 mars 2020.

-Collectif Féministe Algérien (CFA), « Rapport annuel sur les mobilisations féministes en Algérie », 2023.

-ONU Femmes, *Femmes et justice en Algérie*, rapport publié en 2023.- Observations issues du rapport du Haut Conseil Islamique d'Algérie sur la régulation du volume des mosquées ; 2018.-Collectif Féministe Algérien (CFA), « Rapport annuel sur les mobilisations féministes en Algérie », 2023.

-Loi n°15-19 du 30 décembre 2015 modifiant et complétant l'ordonnance n°66-156 portant Code pénal, introduisant des dispositions contre les violences faites aux femmes en Algérie.

