



LA PASSION DE LA VIOLENCE DANS *LE PARADIS DES CHIOTS* DE SAMI TCHAK

Akpéné Délalom AGBESSI

delalom.agbessi@gmail.com

Université de Kara, Togo

URL: <https://doi.org/10.38033/uac.rilale.v3.n1.p99>

RESUME

La présente réflexion se propose d'explorer la représentation de la violence dans le roman *Le paradis des chiots* de Sami Tchak. Même si la notion de violence est un « je-ne-sais-quoi » indéfinissable, elle peut être saisie comme une action brutale et agressive, et se comprendre donc à partir de ce qu'elle agresse. Or, il est question dans ce roman, non seulement des agressions de la société sur l'enfant de rue, mais aussi du texte qui entretient un rapport violent avec le lecteur et le monde. Par conséquent, agression et transgression de normes et codes éthiques vont de pair avec le télescopage des formes esthétiques et font de l'écriture, le lieu de recherche d'une forme qui puisse tenir.

Mots clés : enfant de rue, éthique, formes esthétiques, violence.

ABSTRACT

The present reflection proposes to explore the representation of violence in the novel *Le paradis des chiots* of Sami Tchak. Even if the notion of violence is an indefinable, it can be grasped as a brutal and aggressive action, and therefore understand from what it attacks. Now, this novel is about not only the aggressions of society on the street child, but also the text that maintains a violent relationship with the reader and the world. Therefore, aggression and transgression of norms and ethical codes go hand in hand with the telescoping of aesthetic forms and make writing the place of research of the forms that can hold.

Key words: street child, ethics, aesthetic forms, violence

INTRODUCTION

Généralement, le roman négro africain témoigne d'une sensibilité à la situation sociale, culturelle et politique du continent. Ainsi, des faits tragiques tels que la traite négrière, l'esclavage, les colonisations/ décolonisations, les conflits politiques et ethniques que connaît le continent africain ont engendré une fiction de la violence. Mais, il apparaît également dans des œuvres, une écriture de la violence inspirée par de nouvelles formes de sociabilité. Le développement anarchique des villes impose de dures réalités à nos sociétés qui semblent ne pas y être préparées. La vie dans ces univers urbains devient d'une violence et d'une cruauté qui des fois, ne diffèrent pas de celles engendrées par des guerres ou des conflits extrêmes.

Après *Femme infidèle* (1998), *Place des fêtes* (2001), *Hermina* (2003) et *La fête des masques* (2004), *Le paradis des chiots* (2006) est un des romans où Sami Tchak amène le lecteur à plonger dans les bas-fonds de notre modernité problématique. Le récit, successivement narré par trois personnages (Ernesto, Linda, El Che) offre une peinture de la violence dans une ville latino-américaine appelée Eldorado, avec pour trame de fond, des enfants de rue livrés à eux-mêmes. Véritable lieu de débordement et de profanation de l'humain, cette ville et son bidonville El Paraiso sont un univers social qui entretient toute sorte de violence, entendue ici comme une manifestation agressive, brutale. Violence de la nature, viols et violences sexuelles, criminalité, délinquance, etc., laissent apparaître dans l'écriture le triomphe du « moi animal » sur le « moi rationnel ».

La présente analyse voudrait interroger cette écriture de la violence dans *Le paradis des chiots* de Sami Tchak, pour voir d'une part, comment elle imprègne le texte en entier ; et d'autre part, quelle est l'image de l'écrivain que dissimule cette peinture de la violence. La question fondamentale qui se pose revient à savoir quelle éthique véhicule cette esthétique de la violence ? La réflexion s'inscrit dans une démarche sociocritique qui ne consiste pas à voir comment les représentations de la société se retrouvent dans l'œuvre, mais plutôt comment les structures sociales constituent une dynamique du texte. Par conséquent, nous serons particulièrement attentives à la manière dont la violence soutend la configuration du style, de l'espace et des personnages dans le roman.

1. Violence de la rue ou la rue comme espace de la violence

Dans son article « Villes africaines et écriture de la violence », Véronique Bonnet (2002, p. 20-25) mentionne que « la ville africaine se conjugue souvent avec une mise en scène des différents types de violences susceptibles de toucher, sinon d'anéantir, les personnages, de dégrader inexorablement les lieux, de briser les symboles qui leur sont associés ». Même si le corpus évoqué paraît se limiter à des œuvres de la littérature africaine, plusieurs romans appartenant à différents espaces¹ associent la représentation de la ville à celle de la violence. La corrélation entre ville et violence ou urbanité et violence devient de plus en plus récurrente dans la littérature et constituerait un moyen de problématiser dans la fiction, la question de l'urbanisation.

Déjà, les écrivains africains de la période post indépendance représentaient la ville comme le lieu de désenchantement, un nouvel espace où se développe un type d'individu souvent en conflit avec les valeurs traditionnelles africaines. Dans ces

¹ Nous pensons par exemple à : *La cité de Dieu* du Brésilien Paolo Lins dont le titre originel en portugais est *Cidade de Deus*, publié en 1997 ; *La ville et les chiens* du Péruvien Mario Margas Llosa dont le titre originel en espagnol est *La ciudad y los perros*, publié en 1963.

œuvres, le citoyen modèle était à l'image de tante Mézénie ou de Mado Madé dans *L'homme de la rue* de Pabé Mongo (1967), ou comme les prétendants de Maïmouna dans le roman qui porte son nom. Ces individus, moulés selon le mode de vie citoyen, sont caractérisés par la tromperie, la cupidité, la malhonnêteté. Ils sont inhospitaliers, intéressés, individualistes, avides de gain. Ainsi le développement urbain et ses corollaires tels que l'exode rural avec la misère et la pauvreté font de ces mégapoles de véritables jungles où seul le plus fort fait sa loi.

Dans *Le paradis des chiots*, la ville n'est pas seulement le lieu de la violence, du débordement, mais elle en est synonyme. Il est vrai que le récit commence avec la description d'une ville où il faut se battre pour le pain, se battre pour survivre. Mais nous retrouvons dans le texte l'image d'une ville hostile, inhumaine comme l'indique le passage suivant :

[...] je n'étais pas exactement ça, planant au-dessus de la ville si mortelle en tous ses coins parce que planant tels de beaux condors, je la voyais faire, la ville, manger les gens, leur enfoncer son gros dard empoisonné dans le pétruis, excuse-moi cette vulgarité, Oscar, mais la vie, tu crois, toi, que c'est quoi ? Moi, aujourd'hui, je peux te le dire, la vie, surtout dans cette ville, c'est un monstre avec une queue balèze qu'il nous fourre chaque jour dans le pétruis, excuse-moi de te le dire aussi sèchement [...] (Tchak, 2006, p.46).

L'évocation de la cruauté de la ville passe par sa personnification qui s'illustre par l'utilisation des verbes « faire » et « manger ». Dans l'univers fictionnel de Sami Tchak, l'emploi intransitif du verbe « faire » désigne l'usage du sexe en tant qu'arme de violence, de domination. Nous pouvons le lire dans ce passage : « Maman, Riki m'a fait hier. Ah, il t'a fait ? Linda a dit froidement. Fait-fait ou fait ? Fait-fait, j'ai dit. Elle a éclaté de rire. Riki, eh ben, lui au moins c'est un vrai mec ! Puis elle me regarda droit dans les yeux. Ernesto, Riki a bien fait. Un vrai mec, il prend les femmelettes » (Id., 18). Cet emploi permet de désigner des rapports sexuels où l'un des partenaires, le bourreau torture, martyrise l'autre qui est la victime. Ainsi, le sexe devient un objet de possession d'autrui, un moyen d'exprimer sa supériorité sur l'autre et d'obtenir sa soumission. S'il apparaît de manière générale que les rapports sexuels sont souvent des rapports de domination et que sexualité et pouvoir fonctionnent souvent ensemble (Bourdieu, 1998, p. 37), c'est l'instrumentalisation de cette domination dans le but de faire mal à l'autre et de l'assujettir qui est synonyme de violence. Avec le mot « dard », nous voyons s'associer à la ville l'image de la guêpe, de l'abeille ou du scorpion qui sont tous des bêtes dont la piqûre fait extrêmement mal.

Bref, la ville apparaît comme un espace qui agresse, viole, un espace qui exerce une prédation sur les personnages. Au-delà de cette image de la ville « mortelle », c'est la vie dans cette ville qui est évoquée par la métaphore du monstre « avec une queue balèze qu'il nous fourre chaque jour dans le pétruis » (Id., p. 46). La vie elle-même est auteur de

violence à l'instar du sexe qui est présenté comme un instrument de violence, de domination, une arme. Cette cruauté de la vie se dégage également dans ce passage : « Bonne chance, Linda. Mais si jamais la vie te fourrait trop d'épines dans le cœur, tu sais que je serai là pour te les arracher et te passer du baume sur les blessures. » (Id., p.79). Et plus loin nous pouvons lire : « Django, je te demande pardon, mais la vie, tu le sais mieux que moi, la vie, elle ne fait de cadeau à personne » (Id., p. 88). Au-delà de la dureté de la vie dans cette ville, c'est la nature elle-même qui est d'une agressivité sans pareille et n'hésite pas à se déchaîner contre les hommes :

L'eau a empli rapidement les rigoles, la boue est devenue un véritable piège. Et puis de vieilles odeurs se sont réveillées pour battre des ailes. Le quartier s'est fait une sale gueule, avec ses ordures et ses nombreux fous. J'ignore aujourd'hui combien de temps cette pluie a duré, elle a été si violente qu'il y a eu encore des éboulements de terrain, emportement des abris accrochés aux flancs des collines, plusieurs dizaines de morts. La télé a même montré un bébé fillette nu, la bouche ouverte, victime de cette pluie qui a tué aussi son père et sa mère (Id., p. 16).

Dans cette atmosphère citadine imprégnée de violence, la rue occupe une place fondamentale. Le récit dans *Le paradis des chiots* se déroule en grande partie entre deux lieux clés, Eldorado, « la vraie ville » (Id., p.27) et El Paraiso (Id., p. 15), le bidonville. Ces lieux ne servent pas seulement de décor ou de fixation du récit, mais comme le dit Roland Barthes (1972, p. 158), ils sont « sa vérité, parce que c'est au niveau du lieu (vues, odeurs, souffles, cénesthésies, temps) que le signifiant s'énonce le plus facilement ». Ils lui donnent sens par leur configuration et leur réalité. Que ce soit à Eldorado ou à El Paraiso, la rue est le lieu d'ancrage de la violence.

Il est assez significatif de voir que dans le roman, les gamins à l'instar de Linda chez El Che, Ernesto chez Linda, qui ont un abri, une cabane servant de maison, y trouvent la protection, l'affection malgré la misère et l'inconfort. Mais une fois dans la rue, ils perdent cette protection et sont exposés à toute sorte de violence. El Che va exprimer cette dangerosité de la ville en ces termes : « Mais, mon tout oiselet, sais-tu que ce monde est infesté de serpents et le ciel tout bourré d'éperviers ? Sais-tu au moins que tu es en danger, ma toute enfant ? » (Tchak, 2006, p. 60), et essayer de garder Linda sous sa protection. Mais celle-ci finit par être victime d'un viol collectif la toute première fois qu'elle a essayé de s'échapper du contrôle d'El Che et de se retrouver dans la rue (Id., p. 86-89).

Comme nous pouvons le voir dans ces passages, la rue est le lieu de vagabondage, d'errance des « gamins » : « Oscar, maintenant, j'ai retrouvé la rue et les autres gosses » (Id., p. 49) ; « j'errais dans la rue, la rue, j'errais dans la rue, dormant où je pouvais, subissant ce que je subissais de la part des bandes » (Id., p. 56). Elle se présente comme un endroit extrêmement dangereux, non sécurisé où l'enfant est exposé à la violence et

ne peut pas non plus compter sur la protection d'un adulte. Ernesto va mettre l'accent sur cette insécurité de la rue en ces termes : « Et c'est comme ça qu'ils me l'ont collé, leur viol collectif, en pleine rue et en plein centre-ville en plus, sans que personne lève le petit doigt » (Id., p. 50). Le même discours revient à la page 54 « Et je me suis mis à hurler, et les gens s'en foutaient, ils ne me regardaient même pas, c'est alors que Laura est arrivée, en criant, Il faut le sauver, sinon il va crever ». Plus loin, c'est Ernesto qui exprime explicitement cette dangerosité de la rue en ces termes : « Tu sais, Oscar, la rue est plus mortelle que le venin de cobra, c'est moi qui te le dis, la rue, elle tue raide ! » (Id., p. 211)

Lieu de tous les trafics : trafic d'organes humains (Id., p. 45), trafic de drogue entre bandes organisées (Id., p. 38-39), la rue est une véritable jungle où seul le plus fort fait sa loi. Dans cet espace de laisser-aller, de violence, l'enfant est dépossédé de son enfance et obligé de vivre précocement comme un adulte. Ne pouvant compter sur la protection des adultes ni sur celle des institutions, l'enfant sans repères essaie de se construire lui-même une identité et devient un « self-made man ».

2. Violence sur l'enfant, violence de l'enfant : le motif du chien/chiot

Dans cet espace de violence, nous remarquons que l'adulte, censé protéger l'enfant devient lui source de violence. Françoise Héritier (1996, p.17) définit la violence comme « toute contrainte de nature physique ou psychique susceptible d'entraîner la terreur, le déplacement, le malheur, la souffrance ou la mort d'un être animé ; tout acte d'intrusion qui a pour effet volontaire ou involontaire la dépossession d'autrui ». En effet, tout l'enjeu de la question de la violence sur l'enfant dans le roman se résume en la dépossession de ce dernier. La violence sur l'enfant se présente sous forme d'une intrusion dans son corps, mais aussi et surtout dans « ce monde de l'enfant ». Elle est une violation de cet espace de l'innocence et de la candeur chez l'enfant qui entraîne une dépossession de ce dernier de son enfance. Dans *Le paradis des chiots*, Sami Tchak s'adonne à une écriture caricaturale de cette violence qui fait froid dans le dos :

Moi, si tu veux, mon problème, c'est que j'ai vraiment dit non aux bandes, je savais qu'un petit poussin dans ce monde de chiens pourris, un poussin au doux duvet, se baladant seul, ce n'était qu'une bouchée pour les caïds, mais je ne voulais pas, parce que les bandes, quand on se laissait prendre dans leurs filets, on n'en ressortait pas toujours vivant, surtout le jour où j'ai vu le petit Mario Valdés se faire arracher les dents, je te dis, avec des tenailles et un marteau, par Fulgencia Trujillo, dit El Matador, parce que Fulgencia, chef de la bande de la rue 14, a fait de Mario sa dulcinée, il l'adorait, le petit, mais le petit, un jour s'est fait aimer par Emilio Suárez, dit El Jefe, chef de la bande de la rue 11, ennemi numéro un de Fulgencia. Oui, le petit Mario, je te dis, il a crevé après une horrible agonie et la police est venue faire sa rafle sans toucher à un poil de Fulgencia, ils ont ramassé des mollasons comme moi (Tchak, 2006, pp. 38-39).

Nous pouvons voir dans ce passage combien l'enfant est vulnérable, livré à lui-même et laissé à la merci de ceux qui sont du côté de la loi (police), comme de ceux qui sont hors la loi (bandes organisées, pédophiles, proxénètes, criminels, etc.). L'image du policier en tant qu'auteur de la violence sur le petit Ernesto montre comment l'enfant est laissé pour compte et sans aucune protection : « Et puis un jour, quand on m'a raflé, un autre policier, après avoir éteint son cigare dans mon petit trou, il m'a dit, Ton parrain, tu as de ses nouvelles ? » (Id., p. 41). D'autre part, ce sont les criminels qui pouvaient disposer des « gamins » et de leur corps comme ils le désirent : « Olga Ortiz m'a même dit un jour que parfois les sicaires flinguent les gosses juste parce qu'on leur a dit de trouver un cœur ou des yeux ou des reins et autres trucs à replanter sur des malades » (Id., p. 45).

La violence de l'enfant se justifie en réalité à partir de la violence qu'incarnent la ville et surtout la rue. Ernesto le précise si bien lorsqu'il dit que « à El Paraiso, il valait mieux être chien que chat, oui les chats, les gens les bouffaient, frits, braisés ou en soupe » (Id., p.46). À El Paraiso, l'enfant devrait se battre lui-même pour avoir du pain (Id., p. 13), se battre pour le conserver et pouvoir le manger tranquillement (Id., p. 15), se battre pour ne pas subir le viol des autres gamins (p. 17), bref, il fallait se battre pour ne pas se voir déposséder du minimum de droit dont devrait disposer tout individu (Id., p. 203). C'est à cause de l'hostilité de la rue que la plupart des gamins sont devenus agressifs envers d'autres enfants et même envers des adultes :

Du coup, quand tu t'en prenais à lui, un caïd pouvait te tomber sur le râble, j'avais déjà assisté au passage à tabac d'un garçon qui s'était autorisé l'honneur de pisser dans la bouche d'Artemiro, juste comme ça, parce qu'il savait qu'il pouvait pisser dans la bouche d'Artemiro, comme il aurait pu obliger Artemiro à manger des asticots, lui éteindre la cigarette sur les joues, l'obliger à frapper du pied dans un tronc d'arbre ou des sévices encore plus barbares que nous subissions tous, certains jusqu'à la mort ! (Id., p. 211).

Au travers de la violence de l'enfant, nous voyons l'enfant laissé à lui-même, et obligé de se défendre dans et contre un environnement hostile, sans normes ni repères.

Le roman, du début jusqu'à la fin est traversé par un champ lexical et sémantique du chien. Cela commence par le titre, « Le paradis des chiots ». Ainsi, les expressions « chien », « chiot », « chiennes » sont employées pour désigner des gamins agressifs, violents, errants et vagabonds :

Dès qu'ils me voyaient, leurs poils se hérissaient, ils exhibaient leurs canines jaunes et je sentais, dans le frémissement de leurs pattes et de leur museau, qu'ils ne songeaient plus qu'à larguer des crottes sur mon territoire, enfin, territoire ! [...] Aussitôt, la bande de clebs s'est déployée puis organisée en cercle autour de moi, chacun se sentait le droit de me narguer, moi seul au milieu de leur rage collective (Id., p. 14).

Dans leur ouvrage *Le chien, un loup civilisé* (2008), Teroni et Cattet montrent que le chien quelle que soit sa race descend du loup et possède cet héritage. Mais il est le symbole d'une violence maîtrisée, domptée, domestiquée contrairement au loup qui est aussi un

canidé mais symbolisant la sauvagerie, une violence non maîtrisée. Le chien est le compagnon de chasse de l'homme, son protecteur contre l'adversité. Mais ici, les champs sémantiques du chien et du loup deviennent poreux et glissants comme le montre ce passage : « Les vieux, il y en avait tellement et ils se desséchaient de la solitude et clamsaient dans leur niche jusqu'à pourrir tranquillement, parfois les clebs, avec leur divin flair, étaient les premiers à apprendre leur décès et ils se ruaient dans la niche pour les bouffer » (Tchak, 2006, p. 20). Le chien va désigner ce qu'il y a de plus répugnant, d'immonde comme dans ce passage où il est question de chiens nécrophages.

Certes, les gamins sont désignés par « chien » mais se comportent comme des loups en meute. Car être « chien » est le seul moyen de ne pas subir la domination des autres. Dans ce processus d'analogie entre chien et enfant, chien et humain, nous assistons à une assimilation des deux espèces. Très souvent, le discours est couvert d'un flou et il est difficile de savoir s'il s'agit du chien en tant que canidé ou d'être humain. De toute façon, les gamins se comportent comme des chiens et ils se déplacent toujours en meutes « je ne les ai pas vus, eux, bourdonnante horde, eux, avec leur meneur Riki » (Id., p.13). Cette confusion chien/homme témoigne d'un bouleversement de la hiérarchie entre les espèces et explique toutes les dérives. L'humanité devient vacillante et ainsi, les humains et les chiens sont soumis au même traitement. L'animal est placé au même niveau que l'homme, ce qui permet de comprendre les ardeurs d'Arturo pour ses chiennes (Id., p. 45) et pourquoi Ernesto se retrouve en train de disputer son pain avec des chiens (Id., p. 13). Mais le plus important, c'est de voir que l'homme n'est plus considéré comme supérieur dans la chaîne animale :

Il m'a abandonné sur le terrain vague et il est reparti en me disant, Tu m'attends. J'ai attendu plus d'une heure et il est revenu avec un chien noir et il m'a remis un flingue et il m'a montré comment ça pète la mort, ce flingue, et je lui ai dit, Je ne veux pas [...]. Et il a dit, Attaque ! Le chien noir, jusqu'alors calme, est devenu fou et je te jure, Oscar, qu'il s'est précipité sur moi, je te jure, il m'a fallu de la veine et Orlando riait et là, je te jure, j'ai fait feu sur le clebs. Il m'a dit, Bravo, petit ! Le chien c'est pareil que les humains (Id., p. 40).

Ernesto vient d'être initié à tuer les humains, comme il a tué le chien. Donc le « gamin » n'est pas seulement, objet et sujet de la violence, il est encouragé, formé à pratiquer la violence. Lorsque Ernesto ira se plaindre à sa mère de la maltraitance des autres « gamins », celle-ci lui répond : « Toi tu ne sais pas comment on pisse sur les autres ? Si tu ne sais pas le faire, crève et laisse-moi respirer, idiot ! » (Id., p. 17). Cette confusion homme/chien instaure dans le roman une véritable profanation de l'humain, et permet de comprendre tous les débordements. La violence sur l'enfant comme la violence de l'enfant est physique, psychologique, mais aussi langagière.

3. Dire la violence

L'enjeu de la violence dans *Le paradis des chiots* ne se limite pas seulement à une peinture du phénomène. Ici, le débat sort du seul cadre de la violence de ou sur l'enfant pour poser de véritables questions esthétiques et éthiques. Puis Ngandu Nkashama (1997), parlant des « écritures de la violence », mettait déjà l'accent sur ces œuvres dont la violence n'est pas seulement le thème mais qui font de la forme le lieu d'expression de cette violence. Alors dans *Le Paradis des chiots*, il n'est pas que question de décrire la violence mais le texte lui-même construit cette violence et instaure un contact violent avec le lecteur et le monde en général. Derrière cette écriture de la violence qui se traduit par un désordre esthétique, se retrouve l'image d'un écrivain en quête de sens et de formes, qui ne compte pas entretenir un rapport pacifique avec les normes établies, la doxa, et qui *dérange* et transgresse les codes.

Le récit raconté à la première personne par trois narrateurs Ernesto, Linda et El Che entrecoupe le fil de la narration. Ce qui instaure une sorte d'émiettement de l'intrigue et de la narration qui sera renforcée par l'usage abusive de la virgule et des points de suspensions comme le montrent les passages suivants : « Je me suis relevé, Maman... Quoi ? Maman, je... Quoi ? » (p.17) ; « Mais non... Mais... Est-ce que tu veux m'écouter une petite minute, Ernesto ? » (Id., p. 59) ; « Elle a dit, Je suis occupée aujourd'hui, je suis occupée aujourd'hui, on ne fera pas aujourd'hui, je suis désolée, on fera demain ou bien aujourd'hui, mais la nuit » (Id., p. 21).

Chez ces trois personnages narrateurs, il n'y a pas de démarcation entre le passage de la narration des histoires du roman à la narration des rêves et vice versa. Cette pratique instaure un chevauchement entre les deux formes de narration et introduit dans la fiction un brouillage des frontières entre l'espace réel et l'espace onirique. Ce qui crée chez le lecteur un flou et le laisse dans une ambiguïté assez déconcertante.

Les relations que le narrateur entretient avec le lecteur et l'écrivain sont assez troubles et pas du tout conventionnelles ce qui jette le lecteur dans une aporie totale. S'il est vrai que tout récit construit son narrataire et peut donner à celui-ci une place spécifique, le problème avec *Le paradis des chiots* est que ce lecteur spécifique est co-énonciateur et raconte avec le narrateur. Il a tantôt le statut de personnage à qui le narrateur s'adresse dans le récit. C'est ce qui se remarque dans sa toute première occurrence dans le texte : « Mais non, Oscar, mais non ! J'ai l'honneur de te dire que ça n'a rien à voir ! Moi je défendais mon pain, c'est tout » (Id., p. 13). Le narrateur à plusieurs niveaux du texte nous donne l'impression de discuter le texte avec ce lecteur ou que c'est plutôt le lecteur

qui discute le texte avec lui. C'est comme si celui-ci lui contait la véracité des faits et même sa paternité sur le récit : « Non, ce n'est pas... Mais non, Oscar, il a tué... Laisse-moi raconter ! ce n'est pas parce que les journaux en ont parlé qu'ils ont dit ce que moi je sais ! » (Id., p. 23). Ainsi dit, le texte déconstruit la traditionnelle hiérarchie entre narrateur et narrataire qui fait que c'est le premier qui s'adresse au second et l'invite dans le texte. Comme si cela ne suffisait pas, ce lecteur prend le dessus non seulement sur le narrateur mais aussi sur l'écrivain comme nous pouvons le voir des ces passages : « Mais... Mais Sami... Mais Sami... Sami, j'ai lutté contre cette obsession, écoute ! » (Id., p. 121) ; « Toi-même, Sami, oh ! Si tu la voyais, oh, tu tomberais dans l'enfer de sa beauté et de son mystère, c'est moi qui te le dis » (Id., p. 128) « Bon, tu ne vas pas mettre dans ton livre mon bla-bla sur cet amour sans issue ? Tu ne le feras pas, cher Sami ? » (Id., p. 132). Ce renversement des normes non seulement brise l'illusion référentielle mais aussi met en scène la subjectivité de l'écrivain et légitime son image que véhicule cette violence de l'écriture.

Le lexique constitue un des moyens d'énonciation de cette violence. Comme le montre si bien Jouve (2001, 37), « La subjectivité d'un discours transparaît d'abord dans ce qu'il choisit de dire » et les mots dont il se sert éclairent les obsessions, à partir des réseaux métaphoriques qu'ils créent. Ainsi, le champ lexical de la violence envahit le texte comme nous pouvons le voir dans les passages suivants :

Au contraire, moi j'étais tout gosse quand ils ont tué mon père, violé et tué ma mère devant moi, violé et massacré mes trois sœurs devant moi avant d'obliger mon grand frère à abattre ma grand-mère violée, la maman de mon père, et mon grand frère, après avoir abattu grand-mère, a été violé et abattu par eux qui avaient dit vouloir le soulager de ses remords, avant de me dire à moi, Petit violé, toi, vis pour t'en souvenir, vis (Tchak, 2006, p. 109).

Je ne savais pas pratiquer ce sport des gosses, s'accrocher à l'arrière des véhicules, contre le gré des conducteurs, je savais pas trop, or je pouvais pas dire à Juanito, Non, je veux pas, puisqu'il était gentil et tout, mais je savais que certains gosses, en s'accrochant comme ça, ils se faisaient marcher dessus, marcher dessus par les véhicules, et quand tu voyais les boyaux déballer un bider crevé, oh, Oscar, oh ! (Id., p. 27).

Autour de ce champ lexical de la violence, du viol et de l'agressivité gravitent ceux du sang (Id. p.99 ; Id., p. 108 ; p. 116), de la mort (Id., p. 33 ; p. 40 ; p. 81), de l'obscène (Id., p. 73 ; p. 86). Il faut noter que ce lexique, non seulement dit et décrit la violence, l'agressivité mais aussi met véritablement mal à l'aise le lecteur. À cela s'ajoute une rhétorique de l'immonde, de l'ignoble de laquelle s'imprègne tout le discours, avec une prédilection pour le vomi et tout ce qui est lié au « bas-corporel », au mépris des sensibilités du lecteur, est une forme d'agression de ce dernier : « Elle a vomi, ça pue, ça c'est la vérité de la vie, pipi, caca, vomi, c'est la vie. » (Id., p. 62) ; « C'est comme ça qu'elle est, la gueule de l'avenir auquel tu rêvais, et c'est ça, vomir, vomir, vomir ses tripes » (Id., p. 66). La description prend plaisir à s'attarder sur les lieux sales, les égouts

comme nous pouvons le voir dans le passage suivant : « Oui, je me suis retrouvé dans l’ornière fangeuse de l’une de nos ruelles, à quatre pattes, moi Ernesto, à quatre pattes, rampant dans l’ornière et buvant la fange, oui, sans être dégoûté, lapant la fange à la manière des chiens » (Id., p. 46). Nous avons la même description à la page 14 et nous la retrouvons encore à la page 48 : « Un matin, alors que je rampais dans l’ornière fangeuse d’une entortillée ruelle d’El Paraiso, crois-moi, j’ai eu l’honneur de me faire déverser dessus par une femme tout de noir vêtue un seau de bouse humaine ».

Le mépris sera porté à son comble par le non-respect de la syntaxe, l’invasion du texte par un style argotique tant outrageux qu’outrancier :

Au centre-ville et dans le nord de la capitale, là où on dénichait les jobs, les gosses du sud, personne n’en voulait, école ou pas école, personne n’en voulait parce que les gosses du sud, ça avait un accent, ça se fringuait mal, ça puait les vices, ça pétait tous les maux de la terre que même quand ça tentait d’être polis, ça sonnait faux dans la tête de ceux qui donnaient les jobs. (Id., p. 24)

Dans ce passage par exemple s’illustre un cas d’entorse à la grammaire. La pronominalisation qui est faite à l’aide du pronom démonstratif « ça » pose problème. Car, il s’agit de remplacer dans le syntagme précédent « les gosses du sud » par un pronom qui ne devrait être qu’un pronom personnel car devant avoir la fonction de sujet dans les syntagmes suivants. L’emploi du pronom démonstratif au lieu du pronom personnel crée une image de chosification de ces « gosses » ce qui est assez choquant. De la violation grammaticale se dégage une violation de l’identité de ces enfants du bidonville et donc une violation à leur endroit.

Hormis la syntaxe, des expressions comme « jobs », « gosses », « fringuait » relèvent du familier voire de l’argot et instaurent dans le discours un ton de banalisation comme nous pouvons le voir à différents niveaux dans le texte : « Ton blase c’est quoi ? Linda. Pas choc ça ! T’as combien de piges là ? » (Id., p. 63), : « C’est une chienne, ta maman, ta maman est une chienne » (Id., p. 29).

Nous pouvons également noter les répétitions de mots et expressions à l’instar du « avoir l’honneur de » sous différentes formes conjuguées (Id., p.13, p.14, p.17...) qui reviennent constamment dans le texte comme une sorte de leitmotiv. Aussi, la répétition de séquences narratives comme celle de la rencontre entre Ernesto et Riki (*Ernesto raconte* 1, 2, 4), celle des relations pédophile et proxénète que le commerçant Rodolf Garcia entretient avec le petit Ernesto (Id., p. 39, p.139) et celle de la femme habillée en rouge (Id. p. 40, p. 193) qui sont un moyen pour le texte de déranger le lecteur dans ses habitudes. La répétition est aussi un moyen pour la narration de revenir sur elle-même, à la manière d’un spiral et de s’imposer au lecteur.

Le désordre esthétique mis en œuvre pour dire la violence se lit aussi dans le mélange de l'oral et de l'écrit comme nous pouvons le voir dans le texte. À certains endroits, le lecteur a l'impression que le texte n'est plus écrit mais dit, car la langue parlée impose sa syntaxe, son lexique et son code :

Ouvrant les bras à l'homme qui l'a soulevé du sol. Tonton Raúl ! l'homme et l'enfant, image touchante ! le mari, Marcelo Ortiz, il s'est levé, prompt, vlan, vlan, vlan ! des taloches sur les joues veloutées de l'épouse sienne, Maria, vlan, vlan, vlan ! C'est donc lui ton amant, hein ? C'est donc lui ton amant, hein ? Oscar me l'avait dit, tu as un tonton Raúl, il t'avait vue te faire sauter, chienne, c'est donc lui ? Vlan, vlan, vlan ! Oh ! Quel spectacle ! (Id., pp. 91-92).

Dans ce passage par exemple, les interjections, qui émaillent le discours donnent l'impression d'un « texte parlé ». Nous remarquons également que le mélange de l'oral et de l'écrit va de pair avec un mélange de registre de langue. Cette oralité est un indicateur de la voix de l'Autre et donc d'une hétérogénéité discursive. Mais comme nous pouvons le voir les indices typographiques et expressions qui devraient normalement baliser ce « discours autre » sont absents exactement comme cela se passe dans la langue orale, et cela perturbe non seulement l'harmonie textuelle mais aussi, les habitudes du lecteur :

Pourtant, la première fois que j'ai croisé le chemin de Riki, par hasard je veux dire, j'ai eu l'honneur de me dire, Ce petit clebs est sympa, j'ai dit, Je vais lui dire bonjour, et quand je lui ai dit, Bonjour, il m'a fait, Hon, et j'ai eu tout de suite des appréhensions, parce que son Hon et le regard qui a accompagné le Hon, c'était pas une marque d'amitié qu'il m'a filée là, ça sentait plutôt le gosse prêt à te bondir dessus sans raison. (Id., p. 37)

La violence de l'écriture trouve donc sens dans ce désordre esthétique, dans cette confusion de formes possibles qui s'apparente à un « Babel ». Comme le mentionne Xavier Garnier (2002, p.54), « Les conditions d'une écriture violente sont au contraire liées à une hyper-attention aux formes. Car la violence naît à la surface des formes, dans cette zone intermédiaire où elles se heurtent les unes aux autres, dans la zone d'impact ». De cette confusion des formes se dégage un vide qui est non seulement celui que vit l'enfant victime de violence et dépossédé de son enfance, mais aussi celui de l'écrivain. À l'instar de l'enfant laissé à lui-même qui essaie de se construire une identité dans un monde violent où il faut être « chien » pour survivre, la violence de l'écriture chez Sami Tchak révèle l'image d'un écrivain cherchant parmi les formes tumultueuses, une forme qui puisse résister au monde.

CONCLUSION

Il convient de souligner la dimension oxymorique et ambivalente du titre « Le paradis des chiots ». Ernesto, un des narrateurs du récit, le mentionne très bien quand il qualifie El Paraiso de « paradis d'enfer » (p. 165). D'un côté, lorsque nous considérons la violence exercée sur l'enfant par l'environnement hostile et agressif, nous dirons qu'il

s'agit plutôt de « l'enfer des chiots. Mais de l'autre côté, en considérant la violence des « gamins » qui sont obligés de se battre contre tout pour avoir une place au monde, « Le paradis des chiots » peut se comprendre comme le règne du désordre, du débordement. Le paradis est donc ici le lieu où règne le chaos, le lieu où la « non-règle » devient la règle. Au-delà de cette écriture de la violence qui est non seulement la représentation de la violence sociale dans le texte, mais aussi une violence du texte lui-même, nous pouvons apercevoir l'image d'un écrivain qui essaie de trouver sa place parmi les formes possibles. Son esthétique essentiellement fondée sur la transgression des normes, le dynamitage des formes et codes traduit en réalité une éthique, celle d'un écrivain qui entretient un rapport conflictuel avec les normes établies. Cette image de l'écrivain est d'autant plus palpable que l'énonciation de la violence fait place à la mise en scène exacerbée dans le texte de la subjectivité de l'écrivain.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Barthes, R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil.
- Bonnet, V. (2002). Villes africaines et écriture de la violence. *Notre librairie « Penser la violence »*, n° 148, p. 20-25.
- Boto, E. (1971). *Ville cruelle*. Paris : Présence africaine.
- Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine*. Paris : Seuil.
- Cattet, J. & Teroni, E. (2008). *Le chien, un loup civilisé*. Montréal : Les Éditions de l'Homme.
- Freyheit, M. (2014). Violences muselées, violences insinuées : le cas des meutes pirates. *Postures, Dossier « Violence et culture populaire »*, n°19, En ligne (Consulté le 24/ 09/ 2018). D'abord paru dans : *Postures, « Violence et culture populaire »*, 19, 123-134.
- Garnier, X. (2002). Les formes dures du récit : enjeux d'un combat. *Notre librairie « Penser la violence »*, 148, 54-56.
- Héritier, F. (1996). Réflexions pour nourrir la réflexion. *De la violence*, tome 1. Paris : Odile Jacob.
- Jouve, V. (2001). *La poétique des valeurs*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Martin, D., Fichelet, R. & Fichelet, M. (1977). Si la violence existe, discours du violent. *Déviance et société*, 1(3) 291-308. <http://doi.org/10.3406/ds.1977.952>. https://www.persée.fr/doc/ds_0378-7931_num_1_3_952, (consulté le 15/05/2018).

Mongo, P. (1987). *L'homme de la rue*. Paris : Hatier.

Nkashama, P. N. (1997). *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*. Paris : L'Harmattan.

Tchak, S. (2006). *Le paradis des chiots*. Paris : Mercure de France.