Quand le chien défait le discours du maître. Autour de *Combat de nègre et de chiens*, de Bernard-Marie Koltès

Pierre Piret
Université de Louvain, Louvain-la-Neuve, Belgique

Dramaturge, romancier, nouvelliste, épistolier, Bernard-Marie Koltès (1948-1989) est devenu, dès les années 1980, un auteur de référence pour toute une génération (et peut-être plusieurs ?), sans doute – et sans prétendre que cette proposition épuise la question – parce qu'il a inventé une réponse inédite aux nouvelles formes du « discours du maître »[1] apparues au lendemain de ce qu'on a appelé la crise des idéologies. Dans son théâtre, à la fois poétique, métaphorique et politique, Koltès explore des situations d'énonciation particulières qui ont pour effet de mettre en lumière les formes contemporaines de l'aliénation subjective et tentent, en réaction, de forcer une sortie, de produire, pour citer Jacques Lacan, « un discours qui ne serait pas du semblant ». Ce travail sur l'énonciation s'incarne dans la dramaturgie singulière inventée par Koltès et dans les effets qu'elle produit sur le spectateur comme sur le lecteur. Il prend des formes très diverses d'une pièce à l'autre et en passe à l'occasion par la métaphore animale. Dans *Combat de nègre et de chiens*, ce lien entre animalité et énonciation devient central : mon hypothèse est que la figure (très énigmatique) du chien y joue un rôle dramaturgique cardinal, Koltès en faisant un levier pour subvertir subtilement les discours qu'il confronte. Pour étayer cette hypothèse, je me propose d'analyser la pièce à la lueur de la théorie des quatre discours développée par Jacques Lacan à partir de son *Séminaire, livre XVII : l'envers de la psychanalyse*.

1. Une dramaturgie métaphorique

Le travail de Koltès sur les discours s'ancre moins dans l'univers fictionnel qu'il compose, dans les thèmes et les lieux bien particuliers qu'il privilégie, que dans la dramaturgie singulière qu'il invente (laquelle prend d'ailleurs appui sur cet univers fictionnel). Dans la plupart de ses pièces, il part de situations identifiables (un suicide par noyade, un deal, une prise d'otage…), souvent inspirées d'une réalité vécue, pour les délier de leur ancrage référentiel et en faire « des métaphores de la vie ou d'un aspect de la vie, ou de quelque chose qui me paraît grave et évident, comme chez Conrad par exemple, les rivières qui remontent dans la jungle… »[2]. Lorsqu'il parle de son théâtre, Koltès recourt avec insistance à la notion de métaphore. Ainsi déclarait-il à Jean-Pierre Han en 1982 :

> […] dans *Combat de nègre et de chiens* j'ai voulu raconter une histoire, avec un début, une évolution, des règles à peu près strictes […] parce que j'ai cru comprendre que c'était seulement si ce que je racontais avait l'apparence d'une « hypothèse réaliste » que la métaphore prenait son sens et ne devenait pas une simple fantaisie[3].

[1] *Cf.* J. LACAN, *Le Séminaire. Livre XVII. L'Envers de la psychanalyse (1969-1970)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil (coll. Le Champ freudien), 1991, 252 p.
[2] B-M. KOLTES, *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, Paris, Minuit, 1999.
[3] *Ibid.*, p. 14-15.

REVISTA DE FILOSOFÍA

La situation est en effet clairement définie. Nous sommes dans « un pays d'Afrique de l'Ouest », dans « un chantier de travaux publics d'une entreprise étrangère »[4]. Alboury, « un Noir mystérieusement introduit dans la cité » (*Combat*, p. 7), vient réclamer le corps de son « frère »[5], ouvrier prétendument décédé dans un accident de travail, auprès de Horn, le chef de chantier. L'intrusion d'Alboury coïncide avec l'arrivée de Léone : elle travaillait comme « bonniche » à l'hôtel de Pigalle et Horn lui a demandé de le suivre pour assister à un magnifique feu d'artifice qu'il lui réserve, puis de l'épouser à l'heure où il compte prendre sa retraite. Cal, ingénieur trentenaire et colérique, dont on découvre qu'il est le meurtrier du « frère » d'Alboury, s'étonne de ce qu'elle ait accepté de suivre un homme tel que Horn et tente de la séduire. Mais elle lui préfère Alboury, qu'elle tente de protéger en lui conseillant d'accepter la contrepartie financière que lui offre Horn. Alboury la refusant, Horn et Cal projettent de l'assassiner, mais c'est Cal qui sera exécuté par les sentinelles, au moment où Horn tire le feu d'artifice.

Telle est l'« hypothèse réaliste » qui préside à la construction de l'action, mais le travail de Koltès consiste, sur cette base, à dépasser l'anecdote en déplaçant les enjeux apparents de la confrontation. Le premier des vingt tableaux que compte la pièce laisse entrevoir une résolution rapide. Horn connaît l'Afrique, il sait comment s'y prendre : loin d'adopter la posture dominatrice du colon, il utilise, non sans habileté, la rhétorique de la palabre pour éviter la confrontation. De part et d'autre, la courtoisie est poussée jusqu'à l'obséquiosité. Mais on perçoit immédiatement l'envers du décor, la menace qui plane sur cette relation. Cette menace n'est pas l'effet de cette confrontation (même si confrontation il y a), mais plutôt de l'estompement du cadre dans lequel elle a lieu. Dans cette enclave occidentale en terre africaine, à quel cadre légal se référer ? À la loi française, qui régit le chantier (où elle se voit sans cesse bafouée au nom des lois du marché) ? À la loi postcoloniale (représentée par la police africaine) ? Ou encore à la loi coutumière ? « C'est la police, monsieur, ou le village qui vous envoie ? », demande ainsi Horn à Alboury (*Combat*, p. 9).

Ce qui caractérise le travail de Koltès, c'est bien cette opacification progressive du cadre initialement posé : il ne s'agit pas de confronter deux discours identifiables (ce que pourrait suggérer le motif du « combat » annoncé dans le titre), mais plutôt de rendre compte d'un brouillage progressif des positions de chacun, par l'effet de la dérégulation des discours. Tout au long des vingt tableaux, Koltès fait se rencontrer successivement les quatre personnages, deux à deux le plus souvent : ils tentent de se situer dans cet univers où rien ne va de soi, mais sont toujours confrontés à l'énigme de celui qu'ils rencontrent. Cette incertitude menaçante s'incarne dans la présence des gardes, qui sont censés marquer la distinction entre les univers mis en relation, mais qui, au contraire, génèrent de la confusion, au travers notamment des bruits, des chuchotements, de la rumeur du lieu. Koltès y insiste de manière significative dans plusieurs entretiens et fait de cette rumeur la source de la pièce :

> J'avais été pendant un mois en Afrique sur un chantier de travaux publics, voir des amis. Imaginez, en pleine brousse, une petite cité de cinq, six maisons, entourée de barbelés, avec des miradors ; et, à l'extérieur, avec des gardiens noirs, armés, tout autour. C'était peu après la guerre du Biafra, et des bandes de pillards sillonnaient la région. Les gardes, la nuit, pour ne pas s'endormir, s'appelaient avec des bruits très bizarres qu'ils faisaient avec la gorge… et ça tournait tout le temps. C'est ça qui m'avait

[4] B-M. KOLTES, *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Minuit, 1989, p. 7. Désormais : *Combat*.
[5] Frère de sang ou frère de race ? Tous les Africains se disent frères, constatera Horn.

> décidé à écrire cette pièce, […] le cri de ces gardes entendu au fond de l'Afrique, le territoire d'inquiétude et de solitude qu'il délimite […][6].

Tel est l'enjeu essentiel de cette dramaturgie métaphorique : ce qu'il s'agit de raconter, ce n'est pas une anecdote, mais une impression ; ce qu'il s'agit de produire, c'est moins une signification qu'une inquiétude.

2. Présence spectrale du chien

C'est dans ce cadre que la métaphore animale, très insistante dans l'œuvre de Koltès et, en particulier, dans *Combat de nègre et de chiens*, prend tout son sens. Aborder la pièce sous l'angle de l'animalité permet de situer le rôle – très énigmatique et peu interrogé par la critique – qu'y joue le chien. En première analyse, sa présence peut sembler univoque et désigner simplement le « combat » qui oppose un « nègre » (au singulier et sans majuscule), Alboury, à trois Blancs, Horn, Cal et Leone – soit trois chiens, selon une métaphore répandue dans l'Afrique anglophone, où les Blancs sont qualifiés de « dogs »[7]. Mais cette proposition n'épuise pas la question, car il y a un autre chien dans la pièce, qui, bien qu'il n'est qu'évoqué, joue pourtant un rôle déterminant. Mon hypothèse est qu'il remplit, dans cette pièce, la fonction d'opérateur de la dramaturgie métaphorique.

Ce chien est le chien de Cal. Il s'appelle Toubab, « appellation commune du Blanc dans certaines régions d'Afrique », précise la didascalie liminaire. Il s'y voit mis en relation avec Alboury, « roi de Douiloff (Ouolof) au XIX^e^ siècle, qui s'opposa à la pénétration blanche » (*Combat*, p. 7). Toubab et Alboury forment une paire d'opposés, qui gravitent autour du corps du mort, évoqué dans le même paragraphe de la didascalie liminaire : « Il avait appelé l'enfant qui lui était né dans l'exil *Nouofia*, ce qui signifie "conçu dans le désert" »[8]. Et leur relation est filée discrètement tout au long de la pièce. Toubab est le chien de Cal, son protecteur contre les « boubous » ; il le représente métonymiquement. Or, il a échappé au contrôle de son maître au moment où celui-ci a tué, dans un coup de colère, le jeune Nouofia. Depuis, c'est Toubab le véritable adversaire d'Alboury, car tous deux veulent le corps : Toubab, que Cal présente comme « excité » par « l'odeur de la mort » (*Combat*, p. 20) pour le dépecer ; Alboury, pour le rendre à sa mère et l'inhumer. Horn et Cal sont pris entre ces deux demandes, d'où la fureur de Cal contre son chien : il dit sa culpabilité. Ce conflit souterrain n'est que suggéré, mais sa fonction structurante me semble confirmée par la didascalie finale, très énigmatique, qui prend tout son sens dans cette hypothèse : au vingtième et dernier tableau, on découvre Cal prêt à tuer Alboury d'un coup de fusil ; celui-ci établit un « dialogue inintelligible » (*Combat*, p. 107) avec les gardes, qui tuent Cal : « *Auprès du cadavre de Cal. Sa tête éclatée est surmontée du cadavre d'un chiot blanc qui montre les dents* » (*Combat*, p. 108).

Se joue ainsi une pièce sous la pièce, qui va en déterminer toute la dramaturgie : l'intrigue apparente (une négociation autour d'un corps, un petit drame bourgeois entre trois hommes et une femme), qui relève de « l'hypothèse réaliste » évoquée par Koltès (*cf. supra*), s'estompe progressivement au profit du véritable cœur de l'action, son noyau spectral (Toubab apparaît explicitement à Cal comme un fantôme au cours de la scène du meurtre, qui a lieu lors d'un orage). Les personnages qui semblent occuper le devant de la scène – les

[6] B-M. KOLTES, *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 12. Koltès évoque ici la visite qu'il a faite en 1978 à un couple d'amis dans un chantier au Nigeria.
[7] Koltès y fait allusion dans *Une part de ma vie, op. cit.*, p. 35
[8] Alboury nous apprend que le mort s'appelle Nouofia (*Combat*, p. 31).

eikasia
REVISTA DE FILOSOFÍA

trois Blancs, Horn, Cal et Leone, en particulier – se voient dépossédés de toute emprise sur l'action, ne pouvant que réagir à ces forces énigmatiques qui les dépassent. Il en va de même pour l'espace scénique, identifié à un chantier enclavé en terre africaine, où se confrontent des légalités diverses et parfois inconciliables (*cf. supra*). En résulte une subversion de la construction territoriale attendue, au profit d'une organisation de l'espace homologue à celle que connaissent certaines espèces animales : une territorialité très affirmée, mais non légalisée, ce qui conduit chacun à avancer masqué, à ne jamais prendre le risque de s'exposer. Alboury, après s'être « *mystérieusement introduit dans la cité* » (*Combat*, didascalie liminaire, p. 7) – avec la complicité des gardes, on le comprendra – demeure dans l'ombre tout au long de la pièce, car il se méfie des Blancs, sans doute, mais aussi parce qu'il craint que les gardes ne le soupçonnent de compromission. Les Blancs vivent dans la même angoisse : il n'y a pas de chez-soi, de refuge protecteur. Comme toujours, Koltès exploite une situation qui suscite des rapports dérégulés à l'autre et à l'espace. La catégorie du temps obéit exactement au même principe : l'unité de temps est respectée, mais pour produire un semblable effet d'incertitude, de confusion et d'inquiétude : la pièce commence au crépuscule et se poursuit au début de la nuit, « entre chien et loup », pour reprendre une expression particulièrement bienvenue en l'occurrence. Ce principe régit également le travail stylistique de Koltès, qui fait osciller ses personnages entre un usage du français conventionnel et normé, parfois jusqu'à l'excès (*cf. supra*), et le retour de langues enfouies ou refoulées, comme dans cette scène de séduction étonnante entre Alboury, qui parle ouolof, et Léone, qui parle alsacien (*Combat*, scène 9). À l'appel à l'échange raisonnable du début répond ainsi l'émergence de langues qui le subvertissent, comme le souligne d'entrée de jeu la didascalie liminaire :

> Les appels de la garde : bruits de langue, de gorge, choc de fer sur du fer, de fer sur du bois, petits cris, hoquets, chants brefs, sifflets, qui courent sur les barbelés comme une rigolade ou un message codé, barrière aux bruits de la brousse, autour de la cité (*Combat*, p. 7).

Toute la pièce obéit ainsi à un principe de décentrement qui emprunte systématiquement au registre de l'animalité. La présence spectrale de Toubab hante toute l'action, déterminant les relations complexes qui se nouent entre les personnages. Dans « l'hypothèse réaliste », ils se présentent comme des semblables, qui entretiennent des rapports de rivalité (trois hommes autour d'une femme), de distinction (le Noir, les Blancs), ou d'identification (lorsque Léone se scarifie le visage pour rejoindre Alboury, par exemple). Mais ce type de rapport à l'autre, constitutif du lien social ordinaire, devient progressivement inopérant, comme si les personnages appartenaient à des espèces différentes. Le comportement énigmatique de Léone, qui est de l'ordre d'un surgissement pulsionnel, prend tout son relief sous cet angle, et permet peut-être de saisir, pour une part, la signification d'une partie de l'épigraphe, très énigmatique et non attribuée, choisie par Koltès : « *Pendant le long étouffement de sa victime, dans une jouissance méditative et rituelle, obscurément, la lionne se souvient des possessions de l'amour* » (*Combat*, p. 8)[9].

C'est donc la structure même du discours qui est touchée par cette dramaturgie « métaphorique », au sens où Lacan définit le discours comme une structuration du lien social, qui met en relation le sujet, la chaîne signifiante et la pulsion (objet *a*).

[9] Le lien entre Léone et lionne est suggéré dans le texte au travers de la fable de la chèvre et du lion rapportée par Alboury : Léone appelant Horn « Biquet », elle devient la lionne de la fable.

eikasia
REVISTA DE FILOSOFÍA

3. Du discours du maître au discours du chien

Pour situer ce travail de Koltès – difficile à cerner dès lors qu'il privilégie les impressions, les atmosphères, tout ce qui échappe au registre de l'énoncé –, la théorie des quatre discours développée par Lacan dans *Le Séminaire. Livre XVII. L'Envers de la psychanalyse (1969-1970)* peut apporter un étayage théorique utile. Lacan aborde le discours « comme une structure nécessaire qui dépasse de beaucoup la parole, toujours plus ou moins occasionnelle », au point que, « sans paroles, il peut fort bien subsister »[10]. Cette structure combine quatre termes – le sujet (S barré), la chaîne signifiante (S_1 –> S_2) et l'objet *a* – en un système qui permet quatre quarts de tour, donnant lieu à quatre formules, qui formalisent les quatre discours : le discours du maître, le discours de l'hystérique, le discours universitaire et le discours de l'analyste. Le sujet est donc pris dans le discours plus qu'il ne le produit : il en est un des termes.

Pour présenter les quatre discours, Lacan part du discours du maître, auquel il reconnaît une importance à la fois historique et structurale : il est le discours à partir duquel s'engendrent les autres, auquel ils viennent répondre. Ce discours place en position d'agent le S_1, le signifiant-maître, qui, noue le sujet à l'ensemble des signifiants et des savoirs qu'il rencontre :

$$\frac{S_1}{\cancel{S}} \quad \text{–>} \quad \frac{S_2}{a}$$

Ce signifiant-maître supporte la chaîne signifiante, lui donne consistance (là où elle pourrait confiner à l'errance, si rien n'arrêtait le renvoi des signifiants à d'autres signifiants) : il est la condition de la signification, le point fondateur à partir duquel les S_2 s'organisent et se structurent (en termes d'opposition, de dérivation, etc.) : il est, à ce titre, ce qui « définit [l]a lisibilité » du « moindre discours »[11]. Dans le discours du maître, spécifiquement, le signifiant-maître divise le sujet, l'assujettit, le maintient sous la barre, dans la mesure où il reste non su. L'ignorance du sujet est la condition qui rend le S_1 opératoire. L'emprise du S_1 enferme le sujet dans l'évidence d'un discours dont il croit maîtriser les enjeux, mais dont il est en fait l'esclave dès lors qu'il en ignore le point de fondation, qui est aussi son point aveugle. Autrement dit encore, le sujet à accès aux savoirs (aux S_2), mais ceux-ci ne sont opératoires que dans la relation qu'ils entretiennent avec un signifiant S_1 qui reste masqué quant à lui.

En première analyse, *Combat de nègre et de chiens* semble en appeler à ce type de lisibilité propre au discours du maître. Le titre et « l'hypothèse réaliste » de la pièce conduisent le spectateur à interpréter celle-ci comme une confrontation entre deux signifiants-maîtres et deux logiques de discours antagonistes et clairement identifiables : ce qui semble guider Horn, au-delà des démentis qu'il prétend apporter, ce serait tout simplement, pour faire vite, le discours néo-colonialiste ; ce qui préside à la demande précise et inflexible d'Albourg, ce serait tout aussi simplement l'évidence de la coutume (à laquelle il n'adhère d'ailleurs que partiellement, ce qui fait sa force : pour lui, il faut rendre le corps moins pour satisfaire au rite coutumier que pour permettre à la mère de ne pas tourner « toute la nuit dans le village, à pousser des cris », *Combat*, p. 9). Mais, comme j'espère l'avoir montré, Koltès décentre radicalement la perspective : si le chien joue le rôle d'opérateur métaphorique, s'il oriente la construction de la pièce dans tous ses aspects aussi bien thématiques (on a vu combien le motif de chien et, plus largement, de l'animalité

[10] J. LACAN, *Le Séminaire. Livre XVII. L'Envers de la psychanalyse (1969-1970)*, *op. cit.*, p. 11.
[11] *Ibid.*, p. 218.

affleure dans toute la pièce aussi bien dans les dialogues que dans les didascalies et le paratexte) et stylistiques que dramaturgiques, c'est précisément parce qu'il conteste cette lisibilité tout apparente.

En conférant ce rôle à un chien, Koltès invente une forme de contestation du discours du maître tout à fait particulière. La forme la plus manifeste que prend cette contestation, c'est ce que Lacan nomme le discours de l'hystérique, dans lequel le sujet divisé se voit placé au poste de commande, dans la position que Lacan désigne comme celle de l'agent :

$$\frac{\$}{a} \quad \rightarrow \quad \frac{S_1}{S_2}$$

Dans ce discours le sujet interroge le maître sur son désir de savoir et conduit ce faisant à produire de nouveaux S_1, d'où la complémentarité entre le maître et l'hystérique : en contestant le maître, l'hystérique lui permet en somme de se renouveler, de se régénérer et donc de se perpétuer. Même l'analyse repose sur une contestation de ce type : « Ce que l'analyste institue comme expérience analytique peut se dire simplement – c'est l'hystérisation du discours »[12]. Le discours de l'analyste suppose toutefois d'effectuer un quart de tour supplémentaire (pour mettre *a* en position d'agent), pour qu'advienne quelque chose « de cette production foisonnante de S_1 »[13]. Dans *Combat de nègre et de chiens*, la contestation des signifiants-maîtres ne relève pas de l'hystérisation du discours, puisque l'opérateur en est un chien. Lacan considère en effet que le chien parle, mais n'est pas dans le langage, dans la mesure où il n'est pas assujetti à la structure signifiante : il n'est donc pas un « parlêtre », un être de langage, un sujet (en tant que divisé par le langage). Mais cela ne revient pas à dire qu'il n'opère pas dans le discours, comme cette pièce me semble en faire la démonstration.

4. Le chien et la mort

Pour situer ces effets de discours, il importe de prendre en compte la caractérisation toute particulière du chien dans la pièce. Toubab est ce qu'on peut appeler, avec Jean Rolin (qui lui-même renvoie à Xavier de Planhol), un chien féral : « importation de l'adjectif anglais *feral*, qui désigne un animal domestique retourné à l'état sauvage »[14]. Dans *Un chien mort après lui*, Jean Rolin parcourt le monde et la littérature universelle sur les traces des chiens féraux. Au travers d'une série d'expériences, de rencontres et de réflexions diverses (car son but n'est pas de produire un essai scientifique ni de défendre une thèse), il nous fait percevoir très concrètement ce qui fait la spécificité du chien féral dans sa relation à l'humain : le chien féral n'est pas un animal sauvage, un animal retourné à l'état de nature, soumis à ce titre à la loi de l'instinct ; il rend plutôt problématique l'opposition entre nature et civilisation. Tout son comportement témoigne en effet de ce qu'il échappe tant aux règles civilisationnelles acquises au long de l'histoire de sa domestication qu'aux lois naturelles dont il est à jamais séparé par cette même histoire. De cette dérégulation témoignent diverses constantes repérées par Rolin : le lien qui s'établit très souvent entre les chiens féraux et les marginaux, les sans-abris ; les relations étroites et ambiguës qu'ils entretiennent avec l'humain, entre férocité, commensalité et mutualisme ; les choix territoriaux significatifs

[12] *Ibid.*, p. 35.
[13] *Ibid.*, p. 37.
[14] X. DE PLANHOL, *Le Paysage animal*, Paris, Fayard, 2004, cité par J. ROLIN, *Un chien mort après lui*, Paris, P.O.L., 2009, p. 22.

qu'ils font, s'installant souvent dans des lieux intermédiaires, entre ville et nature, à proximité de décharges, dans des espaces à la fois humanisés et confinés hors du champ social ; les réactions très diverses qu'ils suscitent de la part des humains, entre le rejet (que traduisent les campagnes de vaccination voire d'élimination) et la compassion (ces mêmes campagnes renforçant les appels citoyens à leur protection, voire les comportements de désobéissance civile), etc.

Plus fondamentalement encore, ce qui interpelle l'humanité dans la figure du chien féral, c'est la relation étroite qu'il entretient avec les cadavres – humains en particulier. Jean Rolin rapporte, citant à nouveau Xavier de Planhol, que « dans la Mongolie lamaïque de l'époque moderne et contemporaine encore les cadavres étaient traditionnellement livrés aux chiens »[15]. Il cite également le témoignage de Philip Gourevitch sur le génocide perpétré au Rwanda en 1994, lequel mentionne que les combattants du FPR abattaient systématiquement les chiens : « Que leur reprochait donc le FPR ? Tous ceux à qui je posais la question me donnèrent la même réponse : les chiens dévoraient les morts »[16]. Nous retrouvons ici la question centrale de *Combat de nègre et de chiens*, qui justifie le rapprochement souvent opéré avec *Antigone* : celle de la sépulture des morts.

La sépulture des morts est une constante anthropologique, au point que certains y voient une des modalités les plus explicites et incontestables de la différence anthropologique. Or, le chien occupe sur ce point une place toute particulière. Dans *Le Séminaire, livre VI : Le désir et son interprétation*, Lacan corrèle ainsi étroitement la conscience humaine de la mort à sa condition de parlêtre, d'être de langage :

> En effet, *il était mort*, pour tout être qui ne parle pas, ça ne veut rien dire. Nous en avons des preuves – je dirai plus, nous en avons le test dans l'indifférence immédiate que portent la plupart des animaux aux déchets, aux cadavres de leurs semblables, dès lors qu'ils sont cadavres.
> Sans doute un animal peut-il s'attacher à un défunt. On cite l'exemple des chiens. Mais il faut précisément que le chien soit dans cette position exceptionnelle qui fait que, s'il n'a pas d'inconscient, il a un surmoi. Autrement dit, il faut que soit entré en jeu quelque chose qui permette l'émergence de ce qui est de l'ordre d'une certaine ébauche d'articulation signifiante[17].

La survie au-delà de la mort physique suppose à ses yeux l'inscription du sujet au registre du signifiant. Cette inscription serait propre à l'humain, mais se produirait aussi néanmoins, au titre d'ébauche, chez l'animal domestique, le chien en particulier. Lacan précise sa pensée dans le *Séminaire, livre XVII*, où il distingue le corps humain – corps humanisé car habité par la parole et transcendant du même coup sa mortalité biologique – de ce qu'il nomme alors « la charogne ». Il revient alors sur la figure du chien pour souligner son extrême ambivalence dans son rapport à la dépouille mortelle :

> Vous devez tout de même le savoir, vous avez bien eu un bon chien, qu'il soit de garde ou autre, quelqu'un avec qui vous avez eu de la familiarité. Cela, c'est irrésistible, la charogne, ils adorent cela. […]
> C'est la face un peu ignorée du chien. Si vous ne le gaviez pas tout le temps, à déjeuner ou à dîner, en lui donnant des choses qu'il n'aime que parce qu'elles viennent de votre assiette, c'est cela qu'il vous apporterait principalement[18].

---

[15] J. ROLIN, *op. cit.*, p. 152.
[16] *Ibid.*, p. 24.
[17] J. LACAN, *Le Séminaire, livre VI : Le désir et son interprétation (1958-1959)*, Paris, La Martinière, coll. Le champ freudien, 2013, p. 114.
[18] J. LACAN, *Le Séminaire. Livre XVII. L'Envers de la psychanalyse (1969-1970)*, *op. cit.*, p. 195-196. Proposition que peuvent vérifier très concrètement tous ceux qui possèdent un chat. Le mien, du moins, se fait une joie de me rapporter des charognes en toute occasion !

Lacan suggère en somme que le chien entretient un rapport tout à fait particulier à la mort, parce qu'il est assujetti à « une ébauche d'articulation signifiante », donc à une ébauche de loi, qui prend chez lui la forme de l'interdit, du surmoi. Ainsi le chien connaît-il l'interdit : bien éduqué, le chien ne dépassera pas telle limite que son maître lui aura signifiée – à la différence des autres animaux, pour qui l'interdit n'existera que sous la forme d'une barrière tangible, d'un empêchement de passage. D'où la distinction qu'il faut établir entre les charognards « sauvages », qui ne connaissent pas l'interdit et agissent instinctivement lorsqu'ils dévorent les cadavres, et les chiens (et apparentés), qui sont des charognards hors-la-loi, transgressifs ! Le début de l'épigraphe énigmatique de Koltès (dont j'ai déjà cité la fin) prend ici tout son sens : « *Le chacal fonce sur une carcasse mal nettoyée, arrache précipitamment quelques bouchées, mange au galop, imprenable et impénitent détrousseur, assassin d'occasion* » (*Combat*, p. 8).

La proximité du chacal et du chien (féral) est bien connue : ce que suggère la citation, c'est que leur comportement témoigne d'une même posture transgressive et sournoise, celle de celui qui connaît l'interdit et s'y soustrait.

Cal, le jeune ingénieur, est, comme son nom le suggère, une déclinaison du chacal : Toubab l'a quitté quand il a senti l'odeur de la mort (*Combat*, p. 20) et il craint qu'il ne soit la proie des « bouffeurs de chiens » (*Combat*, p. 18). Quand il avoue son crime à Horn, sa posture canine de charognard s'affirme : « Quand je l'ai vu, je me suis dit : celui-là, je ne pourrai pas lui foutre la paix. L'instinct, Horn, les nerfs » (*Combat*, p. 25).

Pour échapper à la tentation, il jette le cadavre à l'eau, mais ne peut s'empêcher de le repêcher : « Si j'avais dû l'enterrer, Horn, j'aurais dû le déterrer, je me connais bien ; et s'ils l'avaient emmené au village, je serais allé le chercher. L'égout, c'était le plus simple ; Horn, c'était le mieux » (*Combat*, p. 26).

Alboury intervient alors comme celui qui joue le rôle surmoïque : en s'en tenant à son unique demande – reprendre le corps de son « frère » pour l'inhumer –, c'est lui et lui seul qui incarne l'humanité face à la barbarie que recouvre les signifiants maîtres invoqués par les Blancs, les chiens, auxquels il est confronté. Le personnage de Léone prend une tout autre envergure dans cette perspective : « l'hypothèse réaliste » l'enferme dans le cadre d'un drame bourgeois, réduisant l'effet de séduction qu'elle éprouve à l'illusion exotique ; dans l'autre pièce, métaphorique, que Koltès compose, il devient au contraire évident qu'elle forme un couple avec Alboury. Appelée par Horn pour ramener l'humanité dans la petite cité, elle ne peut se retrouver que dans le discours d'Alboury, comme Koltès le suggère dans la scène de séduction qu'elle lui joue : réfutant son appartenance, elle lui parle en allemand, la « seule langue étrangère » (*Combat*, p. 42) qu'elle connaisse un peu, citant quelques vers de la *Ballade du Roi des aulnes* de Goethe, qui font écho à la situation d'Alboury : un enfant est ravi par la mort dans les bras de son père.

Bien plus que la confrontation entre des signifiants maîtres clairement identifiés, mais incompatibles, *Combat de nègre et de chiens* me semble ainsi mettre en scène une forme de dérégulation et d'opacification toute contemporaine du discours du maître. Interrogeant la limite même entre humanité et animalité, la figure si ambivalente du chien (féral) devient l'emblème d'une contestation des signifiants maîtres, mais plus encore du discours lui-même, puisqu'il revient à soustraire l'humain à l'emprise de la loi signifiante. Lue dans cette perspective, on comprend mieux en quoi la pièce fait écho à l'expérience qui en est la source, expérience africaine rapportée dans une importante lettre adressée au

eikasia
REVISTA DE FILOSOFÍA

metteur en scène et ami de Koltès, Hubert Gignoux, le 11 février 1978[19]. Koltès tente d'y rendre compte des impressions multiples et incohérentes suscitées par son arrivée au chantier Dumez, au Nigeria. Il y était venu avec un projet d'écriture : « faire une petite enquête sur les multinationales et le reste »[20], en lien avec son engagement communiste[21]. Mais la lettre qu'il rédige témoigne d'une profonde crise personnelle :

> La classe ouvrière française est-elle révolutionnaire dans la lutte des classes mondiales ?
> Il m'arrive de craindre de ne plus comprendre grand-chose dans la marche de l'histoire[22].

Face à la réalité africaine, le signifiant-maître du communisme perd toute valeur explicative, entrave la lisibilité, au lieu de la produire. Ce que découvre Koltès, c'est un monde insaisissable, à la fois désirable (au travers du voyage en pirogue avec un rameur sur lequel il pose un regard « plein d'inavouables songeries »[23] et qui lui demeure pourtant inaccessible) et atroce (il raconte l'Afrique minée par le colonialisme puis par son relais, la dictature, le règne du profit et de la corruption, etc.). Cette impression se condense dans un tableau immonde, où la place du mort, entre survie et charogne, témoigne du délabrement de la civilisation :

> Ne faut-il pas qu'elle ait été soumise à un rude choc et à une perversion de grande échelle pour qu'une communauté abandonne ses morts aux fossés et à la dissolution chimique ?
> Les bords de route sont jonchés de carcasses de voitures jamais ramassées. Lorsque le conducteur et les passagers sont morts – ce qui est souvent le cas, étant donné la vitesse à laquelle on roule ici –, si l'accident se passe à proximité d'une ville, la police déverse sur les cadavres un acide qui réduit les corps à un tas de cendres, et le tout reste comme cela ; si l'accident a eu lieu plus loin dans la brousse, tantôt une bonne âme de passage met le feu à la voiture et aux corps, tantôt recouvre les corps d'une feuille de bananier ; tantôt les cadavres restent au soleil et on roule au milieu d'apparitions régulières de corps gonflés exposés depuis des semaines au soleil et aux oiseaux carnassiers[24].

Telle était l'impression d'Afrique qu'il s'agissait de rapporter dans *Combat de nègre et de chiens*. Mais comment rendre théâtralement, par le discours, ce qui se présente comme une perversion du discours, au profit d'une jouissance débridée et mortifère ? Koltès eut à inventer un traitement du signifiant-maître alternatif à l'hystérisation du discours. C'est sans doute ce qui l'aura conduit à faire du chien l'opérateur de sa dramaturgie métaphorique dans cette pièce.

[19] B-M. KOLTES, *Lettres*, Paris, Minuit, 2009, p. 311-322. Cette lettre est peut-être plus significative encore que les entretiens de Koltès, dans la mesure où elle précède l'écriture de la pièce (tandis que, dans les entretiens, Koltès se justifie, d'une certaine manière, par rapport aux interprétations que la mise en scène de Chéreau suscite).
[20] *Ibid.*, p. 297.
[21] *Cf.* les excellentes analyses d'Anne-Françoise Benhamou dans son ouvrage : *Koltès dramaturge*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014, p. 185sq.
[22] B-M. KOLTES, *Lettres, op. cit.*, p. 311-312.
[23] *Ibid.*, p. 312.
[24] *Ibid.*, p. 317.

eikasia
REVISTA DE FILOSOFÍA