

Les hétérotopies comme lieux du désir, chez Bernard-Marie Koltès et Jean Genet

par SELIM RAUER

Abstract

The theatre and literature of Bernard-Marie Koltès and Jean Genet offer us spaces which are both on the margins and constituted by desire, and which participate in the construction of their characters. These scenographies also serve as mirrors of the literary and dramatic spaces that are, for these authors, the places of desire *par excellence*. By using Michel Foucault's notion of *heterotopy*, which he uses to designate these "other spaces," I will attempt to demonstrate the extent to which the notions of "margin" and of "border" are particularly fertile concepts used by these two authors to criticize the norms and the corrective methods of a neo-liberal and repressive society, in which *the Other* is reduced to a "use": a producer and consumer delivered to a solitude that kills. In this context, these "other places," or spaces on the margin, attract men and women living in a situation of spiritual and physical exile, and reflect a certain ethic -an attempt to overturn values and relationships- in which distant and near, interiority and exteriority, finite and infinite merge.

Il y avait, sur les bords de l'Hudson River, à l'ouest de Manhattan, un grand hangar, qui appartenait aux anciens Docks. (...) Ce hangar, parmi d'autres, était inemployé et inutile au trafic portuaire. En 1983, le maire de New York, conformément à un plan de sécurité et de moralité, fit entourer ce hangar de grandes palissades de bois ; il y eut même des gardes avec des chiens. Un an après, il fut rasé, et il n'en reste aujourd'hui qu'une jetée sur pilotis qui s'avance vers la mer. J'ai eu envie d'écrire une pièce comme on construit un hangar (...). Alors bien-sûr, ma première idée fut de s'y faire rencontrer deux personnages qui n'avaient aucune raison de se rencontrer, nulle part et jamais. Ainsi sont nés Koch et Abad.

Koltès

C'est ainsi que Bernard-Marie Koltès évoque le point de départ de création de son œuvre, *Quai Ouest*, qu'il finit d'écrire en 1985. Cette jetée sur pilotis s'avançant vers la mer, ce site à l'abandon, vestige d'une société et d'une mémoire qui perdurent, est la

raison pour laquelle cette pièce fut initiée. Une pièce dans laquelle l'hétérotopie, cet autre lieu, occupe un rôle essentiel, tel un personnage témoignant d'une présence, d'une force d'attraction et d'une plasticité qui valent pour une langue, une apparence et des gestes. Cet *espace autre*, au sens où Michel Foucault l'emploie, est un lieu à la fois proche et lointain (renvoyant à une vision et une cartographie du monde qui fut également identifiée dans l'imaginaire élisabéthain par Richard Marienstras à travers l'œuvre de Shakespeare). Il s'agit, comme le commentaire de Koltès donné ici l'atteste, d'un lieu ouvert qui a la particularité de vous maintenir au-dehors (Foucault 1994 : 754-755). « Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai par opposition aux utopies, les hétérotopies » (Foucault 1994 : 756). Cette proposition de Foucault sur la nature et la fonction de ces lieux comme espaces du désir est fondamentale dans les œuvres de Genet et de Koltès. Comme Foucault le rappelle les hétérotopies proposent une rupture absolue avec le temps traditionnel, linéaire (Foucault 1994 : 757-758). Le jardin comme espace du sacré, la scène théâtrale qui incarne une multitude d'espaces possibles, ou encore l'écran de cinéma, sont des espaces autres qui attirent notre regard, notre attention, capture notre imaginaire et le transforme, mais ces derniers sont également altérés, modifiés, par la force du désir. Ces endroits, qui sont à la fois correctifs, productifs, générés et délaissés par la civilisation dont ils sont issus pour être de nouveaux investis comme espaces de la marge, deviennent dans les imaginaires koltésiens et genetiens des lieux du désir. Ceci, tout justement parce qu'ils se situent en opposition à la norme réprochée, en lisière, en quelque sorte de l'autre côté ou au-delà de la civilisation, reflétant un infini renfermé sur lui-même (suivant un peu la lecture du pli selon Leibniz donnée par Deleuze), à la fois présents et absents, immanents et transcendants. Ce sont, en quelques sortes, des lieux hyperboliques du monde moderne, que le théâtre et la littérature se réapproprient et magnifient, nous rendant sensibles, au sens où Maurice Blanchot l'emploie au sujet de Kafka, à « ce ruissellement du dehors éternel » (1955 : 101).

C'est dans ce lieu en friche, au bord de l'eau, que vont se rencontrer un homme d'affaire fuyant la ruine et la honte (Koch) accompagné de sa secrétaire (Monique), pensant avoir trouvé un « no man's land » où mettre fin à ses jours et qui, ce faisant, remet en question la situation de celles et ceux qui occupent cet endroit : Rodolfe et Cécile, leurs enfants Charles et Claire ; un autre qui répond au prénom de Fak ; et un être mystérieux, ne parlant jamais et suivant Charles comme son ombre, du nom d'Abad. Koltès précise en incipit de son texte, en didascalie, qu'il s'agit d'un « quartier à l'abandon d'une grande ville portuaire occidentale, séparé du centre-ville par un fleuve, un hangar désaffecté de l'ancien port » (1985 : 7). Ils vivent dans ce lieu « à l'abandon », dans ce bord-du-monde ayant attiré cet homme du centre, Koch, un homme d'affaire véreux, dont la tentative grotesque de suicide sert de détonateur à cette tragédie de l'exil, de l'altérité et du désir. Les hétérotopies occupent une place essentielle dans

l'œuvre et la pensée de Bernard-Marie Koltès. Mais il serait difficile d'ignorer Genet, lorsque l'on aborde cette thématique. Koltès a été profondément influencé par toute une esthétique genettienne liée à l'hétérotopie, à l'altérité et au désir, même s'il a toujours préféré occulter les parallèles entre son œuvre et celle de l'auteur des *Paravents*.¹ L'attrait de Genet pour ces *espaces autres* est souvent lié à un goût, à des choix esthétiques qui n'impliquent pas nécessairement une critique construite et systématique des enjeux sociétaux, politiques et historiques se situant en ombre portée de ses écrits ; il s'agit plus exactement chez ce dernier d'un rapport de tension dialectique entre « l'individu » et la « collectivité », entre la « minorité » et la « majorité » (auto-)désignée. Nous pouvons discerner dans son regard porté sur ces hétérotopies, les reflets d'une mémoire affective et d'un certain ressentiment envers le passé.² Ce dernier va jusqu'à déterminer son rapport à la sexualité qui se situe dans la contestation d'une morale, dans une instrumentalisation subversive de son homosexualité (comme Sartre le rappelle dans ses commentaires sur le deuxième roman de Genet, *Le miracle de la rose*) (Edmund 1993 : 273) qui est également à ses yeux une hétérotopie du désir, un *topos* de la sexualité et de sa pratique censé irriter le « petit bourgeois » conservateur. Car c'est bien à ce dernier qu'il semble s'adresser imaginairement par le biais de l'institution littéraire, qu'il saborde en pensées et sublime par une langue baroque dont les volutes forment autant de « déplis »³, une succession de vagues enroulées les unes dans les

¹ Les commentaires de Patrice Chéreau au moment de la préparation de sa mise en scène des *Paravents* de Genet après sa mise en scène de *Combat de nègre et de chiens* de Koltès en 1983, sont assez édifiants à ce sujet. Le journaliste Philippe Lançon reprend une part de ses propos dans son article pour le quotidien « Libération » consacré à cette émission spéciale : < http://www.liberation.fr/medias/1998/05/14/apres-coup-a-vif-a-mort_235904>. Des propos d'une même nature sont également rapportés par Brigitte Salino (2009 : 217-220).

² La biographie exhaustive d'Edmund White (1993), et plus particulièrement le récit des premières années de Genet, son placement dans la colonie agricole et pénitentiaire de Mettray évoquée par l'auteur lui-même dans *Le journal du voleur*, mettent en perspective le souvenir d'un rapport douloureux et humiliant à l'institution pour cet orphelin qui développa très tôt des stratégies de subversion et d'inversion des valeurs, de renversement des normes : « Mettray qui comblait mes goûts amoureux blessa toujours ma sensibilité. Je souffrais. Cruellement j'éprouvais la honte d'être tondu, vêtu d'un costume infâme, d'être consigné dans cet endroit vil ; je connaissais le mépris des autres colons plus forts que moi ou plus méchants. (...) » (Genet 1949 : 198). Bernard-Marie Koltès, fils d'un militaire de carrière, ayant reçu une éducation jésuite dans l'internat de Saint-Clément à Metz, fit tôt l'analyse des structures de pouvoir et de « normalisation » de la pensée, sans toutefois avoir défini ou emprunté le même sentier que Genet dans son rapport à la révolte qui est chez Koltès beaucoup plus grave et profond. Chez Genet le désespoir n'apparaît pour ainsi dire jamais, ou alors sous la forme d'une faiblesse ou d'une condamnation morale ; Chez Koltès le désespoir est à prendre au sens littéral *d'au-delà* de l'espoir, synonyme d'un degré de conscience et d'une fragilité humaine qui se laissent entendre dans *La solitude des champs de coton* (1986), par exemple.

³ Je fais ici essentiellement référence à la notion de « multiple inséparable des plis » tel qu'évoquée par Gilles Deleuze dans *Le pli* (1988 : 33).

autres qui dans leur élévation, leur souffle, nous donnent à voir une force qui vient se briser page après page en délaissant son écume dans l'esprit du lecteur. Pour Genet, c'est la littérature elle-même qui est une hétérotopie du désir, un espace autre qu'il tente d'apprivoiser et de dominer, dans un rapport d'inversion des forces et des valeurs avec l'institution. C'est une question bourdieusienne essentielle pour cet orphelin qui s'est construit une culture d'autodidacte. Genet voit dans cet « espace autre », un lieu du pouvoir spirituel national, un espace constitutif de l'imaginaire et de la culture d'un pays et de ses élites que lui, enfant abandonné, produit des colonies pénitentiaires pour mineurs, cherche à pénétrer et à redéfinir par une langue qu'il s'est fabriquée (comme une arme), reflétant sa vie intérieure, sa révolte. Chez lui, comme chez Koltès d'une façon différente, la littérature devient le lieu d'une transcendance personnelle et d'une remise en question du réel. Bernard-Marie Koltès n'investit pas la littérature ou le théâtre comme des lieux de réparation de sa propre histoire, pas plus comme des lieux d'exhibition de ses désirs ou pulsions. Ce sont des espaces communautaires où le réel est redéfini, exacerbé, recréé, appelant et respectant la singularité démultipliée et inconnue des *autres* lecteurs et spectateurs qui vont pénétrer ces espaces. L'héritage brechtien est aussi bien là, dans cette façon de disparaître ou de se dissoudre dans sa langue en abandonnant le ressentiment qui corrompt le rapport à l'autre et à la société. Chez Genet, c'est en réalité l'individu, le marginal ou le paria qui est en question dans toute une partie de son œuvre, et ce dernier, transposé dans un espace autre, permet de procéder à la représentation littéraire ou théâtrale d'un inversement des valeurs morales.

Les toutes premières lignes de *Notre-Dame-des-Fleurs* (Genet 1944) semblent synthétiser la multidirectionnalité de cette hétérotopie, alliant déplacements ou décentrement esthétiques et moraux, lorsque ce dernier présente le visage de l'assassin Weidmann⁴ apparaissant sur les premières pages des journaux de l'époque, « multiplié par les machines » et s'abattant « sur Paris et sur la France au plus profond des villages perdus, dans les châteaux et les chaumières, révélant aux bourgeois attristés que leur vie quotidienne est frôlée d'assassins enchanteurs [...] » (Genet 1944 : 9). Ces villages perdus de France que Genet connut si bien et qu'il traversa tant de fois, cette « bourgeoisie attristée » qu'il a pu côtoyer, incarnent bien des hétérotopies qui ne sont pas structurellement rattachées au désir (en ce sens que l'auteur pourrait chercher à s'y identifier, ou bien à habiter ces espaces), mais incarnent bien au contraire une certaine image et idée de l'adversité, représentant un « espace autre » moral, culturel, économique et social qu'il prend un plaisir inouï à critiquer, à mettre à mal et à vilipender, parce que *cette* France, celle des petites chaumières, du calme imposé et de

⁴ Eugène Weidmann, citoyen d'origine allemande, surnommé le « tueur au regard de velours », fut le dernier condamné à mort à avoir été guillotiné en place publique en France le 17 juin 1939.

l'ordre établi, du conformisme institutionnalisé est perçue comme une des nombreuses occurrences de l'hégémonie culturelle d'une nation lui faisant horreur.⁵ En ce sens l'espace *autre* en tant qu'espace culturel dominant devient un aimant, parce qu'il attire en son centre tout ce que l'auteur cherche à détruire dans son entreprise spirituelle et littéraire. Peut-être que cette négation de toute loi « dans l'univers pervers », comme l'évoque Éric Marty au sujet de Sade, permet-elle de « déboucher sur une fusion tragique entre la liberté et la mort » permettant de dessiner, par une esthétique du « mal », des lèvres qui dénoncent un mensonge du bien, de la « norme » (Marty 2011 : 113). Dans *Le retour au désert* (1988) de Koltès, ce dernier procède à un décentrement du centre, de telle sorte que la norme apparaît de façon monstrueuse, alors qu'elle semble connue de tous. Dans cette pièce, c'est la famille française de province, blanche, postchrétienne et laïque qui occupe dans la représentation qui en est faite la fonction d'un *autre lieu*, d'un espace autre. Cette pièce évoque des conflits familiaux sur fond de Guerre d'Algérie. Il n'hésitera pas non plus à mettre en exergue, d'une façon plus cruelle et plus immédiate, cette idée d'une société corrompue et dangereuse généralement symbolisée par la ville, la grande agglomération post-industrielle et postcoloniale, avec sa toute dernière pièce, *Roberto Zucco* (1989). Ici, sa source d'inspiration est celle du tueur en série italien Roberto Succo qui se trouvait en cavale entre 1987 et 1988, et dont le visage imprimé sur des avis de recherche et affiché dans les couloirs du métro parisien frappa le dramaturge, tout comme les images du corps nu de l'assassin s'agitant dans la lumière du soleil, sur les toits de la prison de Trévise, depuis lesquels il cherche à s'évader et nargue ses gardiens. Ici, la prison, lieu de contrôle, de conformation et de correction des âmes, lieu hétérotopique par excellence chez Jean Genet (notamment dans *Le miracle de la rose* ou *Le journal du voleur*), vole en éclat comme le faible « sur-moi » d'une société violente dont la mégalopole occidentale apparaît, aux yeux de l'auteur (Koltès), comme son épiphanie. La ville moderne apparaît comme le chanfre des modes de vie aliénants du consumérisme et du néolibéralisme, produisant à terme cette bellicosité, cette adversité, comme une tension sous-jacente dans la quantité de liens pervertis noués entre individus, accablés par leurs solitudes. Le criminel, celui qui dit tuer « sans raison »⁶, apparaît alors un peu comme celui recréant du lien. Un lien ultime et fatal avec *l'autre* isolé. Il est également le bouc-émissaire, au sens où René Girard l'emploie : cette figure sacrificielle que la société va produire pour se purger de ses propres péchés (Girard

⁵ Il s'agit d'une dimension récurrente de la pensée politique de Genet, que nous retrouvons de différentes manières et disséminée dans son recueil de textes et interventions politiques, *L'ennemi déclaré* (1991).

⁶ Dans un entretien accordé à Matthias Matussek et Nikolaus von Festenberg pour l'hebdomadaire allemand *Der Spiegel* en 1988, Koltès parle en ces termes du cas de Succo en relation avec son projet de pièce, *Roberto Zucco* : « [...] cet homme tuait sans aucune raison. Et c'est pour cela que, pour moi, c'est un héros. Il est tout à fait conforme à l'homme de notre siècle [...] ». (Koltès 1999/2010 : 109).

1982). Le meurtrier se transforme ici en un point culminant d'une vérité insoutenable : raison du parallèle que Koltès effectue entre son personnage et Icare, jusque dans l'esthétique employée dans la scène finale de l'œuvre où Zucco se consume dans la lumière du soleil. Dans l'iconographie koltésienne la ville est le point de convergence de toutes les aliénations, leur centre. C'est dans ce centre, parasité, saturé par ce trop-plein d'électricité annihilant la nuit, que l'Homme moderne découvre sa situation parmi d'innombrables autres, tous abandonnés à cette solitude qui « fatigue ».⁷ Le constat de cette solitude a probablement conduit à la naissance du soliloque d'un inconnu et qui constitue l'intégralité d'une autre œuvre, *La nuit juste avant les forêts* (1978). Ce personnage, perdu au milieu de la ville, évoque un mitan symbolique du désir qui est dans la création du lien avec l'autre, dans l'adresse d'un regard qui permet d'abolir une errance qui est une claustration. Ce regard de *l'autre* devient l'endroit poétique d'une communion, d'une multiplicité, d'une expérience intérieure et intime faite avec son semblable.

L'accession à ce lieu du désir peut également requérir une expérience de l'exil qui devient nécessaire pour accéder à cet *autre* endroit, à cet ailleurs, qui est l'objet même du désir. C'est ce qu'incarne l'Afrique aux yeux de Koltès. Son Afrique. Un continent qui paraît n'exister qu'en un territoire reculé de son âme et de son affectivité. La nature de cette perception hétérotopique de l'Afrique comme territoire désiré, réinventé par Koltès, est parfaitement exprimée par Michel Foucault, lorsqu'il écrit :

Nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais, au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités, un espace qui est peut-être aussi hanté de fantômes ; l'espace de notre perception première, celui de nos rêveries, celui de nos passions détiennent en eux-mêmes des qualités qui sont comme intrinsèques (...) : c'est un espace d'en haut, c'est un espace des cimes (...). (Foucault 1994 : 754)

Le « lieu du désir » préexiste à son accession : c'est un espace intériorisé, un *dehors* porté en soi, ramifié aux émotions, aux songes, à une volonté d'émancipation ou de libération d'un réel trop douloureux. L'«espace autre » symbolise en ce sens un devenir et une expérience en un lieu dans lequel scénographie et ontologie, espace et devenir de l'être selon de nouvelles modalités, se conjuguent. Voilà bien l'espace qui nous apparaît à travers la bouche de Zucco, lorsque Koltès semble évoquer une Afrique comme antidote à la civilisation européenne et nord-américaine, à sa prétendue modernité, opposant au statisme, à la « résidence », au « centre » qui est le symbole de l'empire (Hardt et Negri : 2000), cette frontière de l'exil qui devient en soi un territoire, un univers parallèle et onirique qui est également un lieu conçu comme *refuge*, c'est-à-dire en tant que territoire se trouvant au terme d'une « fuite » : notion et esthétique que nous

⁷ Le Client : (...) Venez avec moi ; cherchons du monde, car la solitude nous fatigue. (Koltès 1989 : 56).

retrouvons tout au long d'une dramaturgie qui s'étend de *Combat de nègre et de chien* (1983), en passant par *Quai Ouest* (1985), jusqu'à *Dans la solitude des champs de coton* (1986). Dans *Roberto Zucco* c'est l'Afrique, imaginée par l'auteur se trouvant aux portes de sa mort, qui apparaît comme l'endroit ultime d'un exil (conçu non comme une errance sans but, ni horizon, mais comme résolution), l'espace autre d'un désir dans lequel son principal protagoniste (tout comme Koltès) semble vouloir se perdre et se fondre : « Je connais des coins, en Afrique, des montagnes tellement hautes qu'il y neige tout le temps. Personne ne sait qu'il neige en Afrique. Moi, c'est ce que je préfère au monde : la neige en Afrique qui tombe sur des lacs gelés » (Koltès 1989 : 25). Cette Afrique, d'une telle clarté, ressemble à s'y méprendre à une vision de l'Éden avant la Chute, avant que l'Homme ait eu à porter sur ses épaules le poids d'une condamnation, que chacun de ses personnages dans son œuvre semble également subir, et que l'écrivain Hervé Guibert rappela à l'auteur de *Combat de nègre et de chien* à la veille de sa création française au théâtre de Nanterre-Amandiers en 1983 (Koltès 1999/2010 : 17,24). Ainsi l'hétérotopie n'incarne-t-elle pas seulement un ailleurs, mais également l'idée du déplacement vers ce lieu, son évocation avant d'y parvenir, qui en soi permet une intensification du désir, et elle a lieu dans *Roberto Zucco* juste avant la mort, qui est, par définition, un *ailleurs* et un exil absolu.

Exil, condamnation, désir, solitude, trouvent un point de concentration unique dans l'œuvre dramatique de Koltès, et que nous avons désigné comme étant l'espace de la « frontière ». Cette limite détermine nécessairement l'étendue d'un territoire, ou d'un *autre* endroit qui est ici celui de la marge, et qui se traduit si poétiquement et sombremenent dans *Quai Ouest*, ainsi que dans *La solitude des champs de coton*. La marge (ou la périphérie) ne correspond pas seulement à une géographie, c'est également un lieu de l'esprit, un espace qui respire, à l'image des termes qui furent employés par le metteur en scène Patrice Chéreau, qui pour désigner ce hangar de *Quai Ouest*, parlait d'un « lieu de l'âme. » Ce lieu est peuplé par des êtres partageant une condition économique très largement dégradée, ainsi qu'une situation sociale qui se reflète dans cet espace abandonné. Nous sommes ici confrontés à ce que Sandro Mezzadra et Brett Neilson ont qualifié comme étant des géographies-économiques dont les lignes et les fonctions ont évolué au fil du temps, prenant des significations, intégrant et rejetant des populations qui ont variées au cours du XXe siècle, jusqu'à la dislocation du bloc soviétique au début des années 1990. Le traçage de ces frontières correspond à des espaces et des fonctions normalisantes, permettant de définir les profils de populations, mais également la nature et la multiplication du travail, ainsi que la valeur de l'argent ou d'une monnaie qui est produite par une société (Mezzadra, Neilson 2013 : 134-135). Ces espaces mettent en exergue la société occidentale dans toute sa physique sociale et économique, mais également, naturellement, dans toute sa biologie politique.

Mais ces lieux ont acquis chez Koltès une dimension supplémentaire, plus inquiétante, qui est celle de l'abandon. Ces espaces « hétérotopiques » sont des endroits où la mort et le désir cohabitent : soit parce que la nature des relations qui y sont nouées par ceux qui s'y trouvent, ou les traversent, sont liées au commerce illicite, au *deal*, et peuvent tomber sous le coup de la loi, ou bien alors mal tourner ; soit parce que ces rapports sont d'une nature érotique, parfois d'abord incroyablement voilés et mystifiés, finissant par se révéler jusqu'à l'exacerbation, comme c'est le cas dans les échanges entre le Dealer et le Client de *Dans la solitude des champs de coton*. Ainsi, à travers la figure du désir nous trouvons une double expression, une tête de Janus, qui est celle d'Eros et de Thanatos. Dans cette pièce, Koltès fait se rencontrer un Dealer et un Client qui se croisent au milieu d'un emplacement indéfini, qui apparaît au fil de leurs longs échanges, comme pouvant être un coin de rue dans une grande ville ou sa périphérie, en tout cas un lieu isolé ou dépeuplé au milieu de la nuit. Le Dealer cherche à vendre au Client quelque-chose qu'il ne veut pas montrer à ce dernier par peur de son refus, tandis que le Client ne veut plus courir le risque de révéler ce qui lui manque et qui est à l'origine de sa souffrance. Le Client ne cesse d'invoquer la mort de son désir face à un Dealer qui se trouve en réalité là, à mendier, jusqu'à ce que leurs échanges débouchent sur un combat à mort que nous ne verrons pas, puisque le texte s'achève sur une déclaration de guerre du Client (« Alors, quelle arme ? » (Koltès 1986 : 61)), après avoir épuisé avec le Dealer tous les recours du langage pour éviter une confrontation physique. L'un comme l'autre découvrent leurs destins scellés par une société de consommation qui les a chosifiés, subjectivisés, puis oubliés. Le seul regard feignant d'abolir temporairement cette solitude qui les consume est un regard lié au commerce, ou encore celui de la prédation dans un monde où celui qui a tout perdu n'a plus rien à offrir, et se doit de disparaître. Ainsi, le désir n'est jamais clairement nommé et paraît lui-même en exil, se déplaçant d'un point à un autre, comme ces derniers, errant au milieu de nulle-part (Koltès 1986 : 35).

Le théâtre est le lieu d'abolition et de reconstitution constante des géographies et des imaginaires, *l'autre* côté d'un monde ou d'un réel si difficile à discerner par instants, qui nécessite cette hétérotopie pour que sa radiographie, sa transparence, soit rendue possible. Et c'est peut-être bien là, sur scène, par le biais de l'écriture dramatique et de ce qu'elle sollicite nécessairement, c'est-à-dire *l'autre* et cet *ailleurs*, que ces deux auteurs, que tant de vues et de positionnements vis-à-vis du monde et de la société séparent, semblent se retrouver. Cette phrase : « je crois que la seule morale qu'il nous reste, est la morale de la beauté »⁸ prononcée par Koltès à l'occasion d'un entretien, aurait tout aussi bien pu avoir été dite par Genet lui-même à la fin de sa vie.

⁸ Entretien accordé à Matthias Matussek et Nikolaus von Festenberg pour l'hebdomadaire allemand *Der Spiegel* en 1988 (Koltès 1999/2010 : 113).

BIBLIOGRAPHIE

- Blanchot, M. (1955). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, G. (1988). *Le pli – Leibniz et le baroque*. Paris: Éditions de Minuit.
- Foucault, M. (1994). *Dits et écrits 4 :1980-1988*. Paris: Quarto – Gallimard.
- Genet, J. (1944). *Notre-Dame-des-Fleurs*. Lyon: L'Arbalète.
- Genet, J. (1946). *Le miracle de la rose*. Lyon: L'Arbalète.
- Genet, J. (1949). *Le journal du voleur*. Paris: Gallimard.
- Genet, J. (1961). *Les paravents*. Lyon: L'Arbalète.
- Genet, J. (1991). *L'ennemi déclaré*. Paris: Gallimard.
- Girard, R. (1982). *Le bouc émissaire*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.
- Koltès, B.-M. (1978). *La nuit juste avant les forêts*. Paris: Éditions de Minuit.
- Koltès, B.-M. (1983). *Combat de nègre et de chiens*. Paris: Éditions de Minuit.
- Koltès, B.-M. (1985). *Quai Ouest*. Paris: Éditions de Minuit.
- Koltès, B.-M. (1986). *Dans la solitude des champs de coton*. Paris: Éditions de Minuit.
- Koltès, B.-M. (1988). *Le retour au désert*. Paris: Éditions de Minuit.
- Koltès, B.-M. (1989). *Roberto Zucco*. Paris: Éditions de Minuit.
- Koltès, B.-M. (1999/2010). *Une part de ma vie*. Paris: Éditions de Minuit.
- Marienstras, R. (1981). *Le proche et le lointain, sur Shakespeare, le drame élisabéthain et l'idéologie anglaise au XVIe et XVIIe siècles*. Paris: Éditions de Minuit.
- Marty, E. (2011). *Pourquoi le XXe siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?* Paris: Éditions du Seuil.
- Mezzadra, S. et Neilson, B. (2013). *Border as Method, or the Multiplication of Labor*. Durham & London: Duke University Press.
- Salino, B. (2009). *Bernard Marie Koltès*. Paris: Stock.
- White, E. (1993). *Genet*. New York: Knopf.