

Starak, Grażyna

**La dialectique de l'espace-temps comme élément constitutif de l'univers
dramatique de Bernard-Marie Koltes**

Études romanes de Brno. 2011, vol. 32, iss. 1, pp. [129]-137

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114881>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

GRAŻYNA STARAK

LA DIALECTIQUE DE L'ESPACE-TEMPS COMME ELEMENT CONSTITUTIF DE L'UNIVERS DRAMATIQUE DE BERNARD- MARIE KOLTÈS

En lisant les textes de Bernard-Marie Koltès, notamment ses pièces de théâtre, il est impossible de ne pas remarquer combien, dans quelle mesure, leur construction est soumise, voire déterminée, par le lieu choisi pour devenir le centre de l'action. L'espace, en tant que premier élément, la première condition de la naissance d'un drame (ce qui est *au début*, l'espace est le premier, par rapport à tous les autres éléments), devient révélateur d'un processus de la construction imaginaire, mais aussi d'une certaine philosophie qui résulte du théâtre koltèsien.

Nous aborderons dans notre article quelques aspects du problème de l'espace dans l'œuvre dramatique de B.-M. Koltès pour montrer en quoi consiste son rôle absolument primordial dans la construction des pièces, en quoi consistent ses contradictions, et comment l'espace entre en relation avec le temps.

La question du lieu est au cœur même de la dramaturgie de Koltès, qui il cherchait toujours, pour ses pièces, des lieux qui pouvaient enfermer en eux tout le drame, qui résumaient toute l'action. C'est ce lieu qui constitue souvent le point de départ pour la naissance d'une pièce. C'est un espace dessiné, délimité par la langue, qui introduit des êtres et des choses, et autorise leur existence. Mais il ne s'agit pas d'un espace imaginaire, fantaisiste, sans visage; bien au contraire, son visage est concret et facilement reconnaissable, le plus souvent c'est une ville avec toutes ses caractéristiques prises dans un contexte bien spécifique. Il s'agit donc d'un lieu concret, observé ou « vécu » même par l'auteur. Tel était, par exemple, le cas de *Quai ouest* dont l'action se passe dans un vieux hangar abandonné, situé à l'ouest de Manhattan à New York, le lieu « vécu » véritablement par l'auteur (il y a passé quelques nuits) attiré par son étrangeté. Et voilà comment Koltès décrit sa fascination pour ce lieu qui est devenu ensuite le point de départ pour la pièce *Quai ouest*:

En ce moment j'écris une pièce dont le point de départ est aussi un lieu. A l'ouest de New York, à Manhattan, dans un coin du West End, là où se trouve l'ancien port, il y a des docks: il y a en particulier un dock désaffecté, un grand hangar vide, dans lequel j'ai passé quelques nuits,

caché. C'est un endroit extrêmement bizarre – un abri pour les clodos, les pédés, les trafics et les règlements de comptes, un endroit pourtant où les flics ne vont jamais, pour des raisons obscures. Dès qu'on y pénètre, on se rend compte que l'on se trouve dans un coin privilégié du monde, comme un carré mystérieusement laissé à l'abandon au milieu d'un jardin, où les plantes se seraient développées différemment : un lieu où l'ordre normal n'existe pas ; mais un autre ordre, très curieux, s'est créé. Ce hangar va bientôt être détruit : le maire de New York, pour sa réélection, a promis de nettoyer tout ce quartier, probablement parce que de temps en temps un cadavre y est jeté à l'eau.

J'ai eu envie de parler de ce petit endroit du monde, exceptionnel et, pourtant, qui ne nous est pas étranger ; j'aimerais rendre compte de cette impression étrange que l'on ressent en traversant ce lieu immense, apparemment désert, avec, au long de la nuit, le changement de la lumière à travers les trous du toit, des bruits de pas et de voix qui résonnent, des frôlements, quelqu'un à côté de vous, une main qui tout à coup vous agrippe.¹

Le fragment explique la fascination de l'auteur pour ce lieu étrange : tout ce qui est d'un hors monde logique, policé, connu, familier, ce qui appartient à un autre ordre régi par d'autres lois mais qui, peut-être, sont celles de Koltès lui-même et de son écriture. Dans cette expérience, bien concrète, vécue réellement, il y a encore la rencontre avec un autre, un inconnu, un danger, une confrontation, peut-être un désir. Nous sommes donc au cœur même de la dramaturgie de Koltès (c'est une des situations clefs chez cet auteur). Mais dans un autre texte Koltès écrit à propos de la même pièce qu'il « faudrait oublier que le point de départ de cette pièce est New York, et le spectacle de races multiples parlant une langue unique de beaucoup de manières différentes, car ce n'est pas une pièce sur le sujet ; ce n'est pas une pièce « américaine ».² Cette constatation montre quel rôle joue l'espace dans le processus de la création : tout en restant, déjà dans l'œuvre créée, un lieu bien concret, facilement réparable grâce à de multiples références (bout de l'autoroute, porte du hangar, son intérieur, le rivage), il se transforme en espace métaphorique. Ainsi, de l'histoire d'un lieu, d'un hangar, qui d'abord apparaît comme un personnage principal de la pièce, *Quai ouest* se transforme en l'histoire d'une rencontre êtres humains appartenant à des groupes absolument différents, opposés, d'où toute une suite de malentendus menant à une fin tragique. Le procédé répond à une autre volonté de Koltès, à savoir, de pouvoir enfermer dans un lieu choisi tout le drame : c'est l'espace lui-même qui, par son originalité, son caractère unique, résume toute l'action : « Le lieu, dit Bernard Koltès, est très important. Je ne peux écrire une pièce, m'enfoncer dans des personnages que si j'ai trouvé le contenant. Un lieu qui, à lui seul, raconte à peu près tout. »³

Cette caractéristique de l'espace koltèsien – d'être à la fois concret et métaphorique – est visible aussi dans d'autres pièces, notamment dans *La nuit juste*

¹ Citation insérée dans : UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Arles: Actes Sud, 1999, p. 50–51.

² KOLTÈS, Bernard-Marie. *Un hangar à l'ouest*. In *Roberto Zucco*. Paris: Les Editions de Minuit, 1990, p. 116.

³ Citation insérée dans : UBERSFELD, Anne, *op. cit.*, p. 115.

avant les forêts, un étonnant soliloque sans aucune ponctuation forte, qui nous transporte sur des trottoirs mouillés d'une grande ville triste, un lieu borné de murs, un véritable labyrinthe de rues. Dans cet espace plongé dans une nuit pluvieuse apparaît un jeune homme, mi-chômeur, mi-loubarde, un étranger qui crie à un interlocuteur invisible sa détresse, sa solitude, son désespoir. Et cet espace si concret, réel à en mourir, se transforme tout d'un coup en espace de pensée, espace métaphorique, en un lieu symbolique où l'on ressent un manque. Rappelons que ressentir un manque devient nécessaire pour désirer : c'est, selon Lacan, la première condition d'éprouver un désir. Nous en venons donc de nouveau au thème du désir, le thème fondamental dans la dramaturgie de Koltès : désir d'amitié, d'amour, ou plutôt demande d'être aimé, appel à une réponse, à un contact. De telles demandes, nous pouvons les retrouver dans toutes les pièces ; le problème, est que, tout d'abord l'objet de ces demandes n'est pas toujours nommé et, en plus, les personnages à qui elles sont adressées ne répondent pas. Dans *La nuit juste avant les forêts* la personne sollicitée n'est même pas visible, elle disparaît juste après avoir tourné le coin de la rue, donc elle est à peine remarquée par celui qui parle.

Dans *La Solitude* nous assistons à un étrange duel, une sorte d'affrontement brutal et chaotique entre deux personnages hostiles, ennemis sortis d'on ne sait pas où, dont l'un désire vendre et l'autre, peut-être, acheter. Mais nous ne savons rien sur l'objet de cette transaction imaginaire (l'objet pouvait être de la drogue, une drague homosexuelle ou tout simplement une rencontre). Dans *la solitude des champs de coton* est une pièce d'angoisse, de nuit, mais c'est de nouveau l'espace, et cette fois-ci aussi le temps, l'heure, qui sont à la base de toute cette situation. Dans les premiers mots prononcés, l'un des personnages, nommé Dealer, définit le caractère de la rencontre en insistant sur le temps et l'espace, comme si ces deux indices, temporel et spatial, résumaient et expliquaient tout le sens du drame. Voyons ce que dit le Dealer :

Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir ; car si je suis à cette place depuis plus longtemps que vous et pour plus longtemps que vous, et que même cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux ne m'en chasse pas, c'est que j'ai ce qu'il faut pour satisfaire le désir qui passe devant moi, et c'est comme un poids dont il faut que je me débarrasse sur quiconque, homme ou animal, qui passe devant moi.

C'est pourquoi je m'approche de vous, malgré l'heure qui est celle où d'ordinaire l'homme et l'animal se jettent sauvagement l'un sur l'autre, je m'approche, moi, de vous, les mains ouvertes et les paumes tournées vers vous, avec l'humilité de celui qui propose face à celui qui achète, avec l'humilité de celui qui possède face à celui qui désire ; et je vois votre désir comme on voit une lumière qui s'allume, à une fenêtre tout en haut d'un immeuble, dans le crépuscule ; je m'approche de vous comme le crépuscule approche cette première lumière, doucement, respectueusement, presque affectueusement, laissant tout en bas dans la rue l'animal et l'homme tirer sur leurs laisses et se montrer sauvagement les dents.⁴

⁴ KOLTÈS, Bernard-Marie. *Dans la solitude des champs de coton*. Paris: Les Editions de Minuit, 1986, pp. 9-10.

Dans cette solitude d'une grande ville se joue le drame de deux êtres qui ne sont plus capables de satisfaire leurs besoins, non qu'ils soient incapables de communiquer mais, peut-être, parce qu'ils n'ont plus rien à échanger. L'hostilité du lieu et de l'heure résume le vide, manque de contact, l'incompréhension.

Anne Ubersfeld attire l'attention encore sur un trait caractéristique de l'espace dans l'œuvre de Koltès, à savoir, qu'il suppose toujours, tout en restant bien déterminé, «un ailleurs, un espace imaginaire», qu'on peut retrouver dans chaque pièce. Bien évidemment à chaque fois, dans chaque pièce, il sera différent, mais ce qui les lie tous, c'est qu'ils sont des espaces de cœur, de désir, existant uniquement dans les paroles des personnages. Ainsi, dans *Combat*, ce serait cette

Afrique profonde, derrière le chantier, espace du désir de Léone, de la peur des autres. Dans *Quai ouest*, il est ce pays d'Amérique où l'on parle quechua, et où s'envole la pensée de Cécile mourante, mais il est aussi pour tous ceux du hangar, l'ailleurs où l'on est riche et où on mange à sa faim. Dans *Le Retour au désert*, l'ailleurs est cet espace cosmique peuplé d'étoiles où Edouard s'envole pour finir [...]. Dans *La Solitude*, ce sont ces «champs de coton dans lesquels on se promène nu, la nuit», et dans *Roberto Zucco*, le héros dit à la gamine : «Moi, c'est ce que je préfère au monde, la neige en Afrique qui tombe sur des lacs gelés.»⁵

Le caractère concret et métaphorique de l'espace n'est pas l'unique contradiction qui caractérise l'œuvre de Koltès. La suivante concerne l'aspect du fermé et de l'ouvert, perceptible au niveau du texte dramatique et de la représentation.

L'action des pièces de Koltès se passe rarement dans des espaces fermés, clos, comme c'est le cas dans *Le Retour au désert* ou dans quelques scènes de *Roberto Zucco*, car, comme l'avoue l'auteur lui-même, il n'a pas envie «d'écrire des histoires qui se passent à la cuisine.»⁶ Ses pièces parlent de certains *lieux du monde* que l'on rencontre parfois et qui, peut-être, ne sont pas des reproductions du monde entier, mais des espèces de métaphores de la vie ou de quelques-uns de leurs aspects. Mais paradoxalement, cet espace libre, ouvert, sans frontières, devient souvent une prison ; sa liberté s'avère fausse. Le parleur dans *La Nuit juste avant les forêts* n'est pas libre, les murs de sa prison sont dressés dans sa tête ; dans son intérieur, ce sont les murs de l'indifférence, et la prison dont il ne peut pas s'évader c'est sa solitude, sa détresse ; il est prisonnier de la pluie, de cette ville hostile, de la nuit. L'unique sortie de secours est son rêve.

Qu'est-ce qui ne permet pas à deux combattants de la *Solitude* de quitter cette rue vide ? Pourquoi sont-ils comme ensorcelés, attachés l'un à l'autre ? Deux ennemis inexplicablement complémentaires accomplissent leur danse, une sorte de rituel amoureux dans un cercle délimité par des frontières invisibles. L'espace ouvert, sans limite assignable, ne garantit pas aux personnages la liberté, un bien être ; bien au contraire, il devient souvent une prison. Mais la clôture de l'espace, toute tentative d'en faire un abri, un lieu protégé, ne donne pas de meilleurs résultats parce que l'espace clos devient, dans le monde koltésien, ouvert à tous les

⁵ UBERSFELD, Anna, *op. cit.*, p. 111.

⁶ KOLTÈS, Bernard-Marie. *Un hangar à l'ouest*, p. 120.

dangers. Il suffit de rappeler ces grands murs dressés par le père de famille dans *Le Retour au désert*: «Quand mon fils est né, j'ai élevé de grands murs autour de la maison. Je ne voulais pas que ce fils de singe voie la forêt et les insectes, et les animaux sauvages et les pièges et les chasseurs.»⁷ Mais cette fermeture n'a pas protégé la famille contre l'intrusion d'une menace, contre la guerre, la violence. Dans *Combat*, l'intrusion d'une menace extérieure dans un lieu bien clos et protégé devient encore plus intéressante. Le lieu de l'action est un chantier de travaux publics, d'une entreprise étrangère, entouré de «palissades et de miradors» et défendu par des gardes armés. Là, de nouveau, la clôture de l'espace ne l'a pas protégé contre la menace venant de l'extérieur. La première intrusion est Léone – femme blanche, venue d'ailleurs qui rompt l'équilibre des forces agissant à l'intérieur de cet espace. La suivante est encore plus mystérieuse et, par conséquent, plus menaçante car venue d'on ne sait pas où mais, dans un certain sens, appartenant à ce monde, à l'Afrique : c'est Alboury, un Noir. Comme l'écrit Anne Ubersfeld : «c'est tout le hors scène africain qui surgit sur la scène : et le conflit apparaît comme une bataille entre la scène et le hors scène, avec un dénouement procuré par ce qui est la frontière même entre deux espaces, les gardes noirs.»⁸

Le meilleur exemple de cette dialectique de l'ouvert et du clos est *Roberto Zucco* avec toute une succession de lieux dont ceux qui sont clos ne sont pas du tout fermés aux dangers : la maison de la Gamine, le bordel, la maison de Zucco. «Le Moi, écrit A. Ubersfeld, est une forteresse démantelée, dont la succession des espaces est comme la métaphore. Probablement le lieu où le Moi est le plus à son aise est-il le métro, lieu fermé-ouvert, lieu de passage mais fermé pour l'instant par la nuit.»⁹ L'évasion à travers les murs s'avère impossible, car «au-delà des murs, il y a d'autres murs, il y a toujours la prison /dit Zucco/. Il faut s'échapper par les toits, vers le soleil.»¹⁰ C'est là qu'on peut trouver la liberté, en entrant dans une autre dimension, celle de la mort.

La dialectique du clos et de l'ouvert peut être donc analysée de deux points de vue : au sens matériel, comme une bataille entre ce qui est dedans et ailleurs, hors scène (*Quai ouest*, *Le Retour au désert*, *Combat de nègre et de chiens*), ou bien au sens mental, quand les espaces sont ouverts, sans frontières, sans limites assignables, mais leur liberté s'avère fautive, car la vraie clôture se trouve dans le regard de l'autre ou dans ce manque originel qui pousse incessamment les personnages à quitter le lieu, à fuir (*La nuit juste avant les forêts*, *Dans la solitude des champs de coton*). C'est pourquoi le mouvement des personnages par rapport à l'espace est, comme le remarque Anne Ubersfeld, le mouvement centrifuge, mouvement de départ, de fuite. S'échapper, fuir pour trouver un autre lieu, un autre espace inaccessible qui serait la vraie vie devient essentiel, mais cet autre

⁷ KOLTÈS, Bernard-Marie. *Le Retour au désert*. Paris: Les Editions de Minuit, 1988, pp. 41–42.

⁸ UBERSFELD, Anne, *op. cit.*, p. 113.

⁹ UBERSFELD, Anne, *op. cit.*, p. 114.

¹⁰ KOLTÈS, Bernard-Marie, *Roberto Zucco*, p. 92.

lieu n'existe souvent que dans l'imagination ou le rêve. Voyons ce que dit à ce propos Koltès lui-même :

Je vois un peu le plateau de théâtre comme un lieu provisoire, que les personnages ne cessent d'envisager de quitter. C'est comme le lieu où l'on se poserait le problème : ceci n'est pas la vraie vie, comment faire pour s'échapper d'ici. [...] Et l'enjeu du théâtre devient : quitter le plateau pour retrouver la vraie vie. Etant bien entendu que je ne sais pas du tout si la vraie vie existe quelque part, et si, quittant finalement la scène, les personnages ne se retrouvent pas sur une autre scène, dans un autre théâtre, et ainsi de suite. C'est peut-être cette question, essentielle, qui permet au théâtre de durer.¹¹

Le motif de la fuite pour retrouver la vraie vie, dans un autre espace, ailleurs, est surtout saisissant dans *La nuit juste avant les forêts*, car là, il se manifeste non pas dans un acte concret mais dans un discours, et ce sont les mots qui deviennent la fuite. Le but de cette recherche, qui d'ailleurs n'atteindra jamais son but, est, selon Marie-Paule Sébastien, une chambre :

Avec mes fringues mouillées, je resterai comme cela, jusqu'à être dans une chambre : dès qu'on sera installé quelque part, je m'enlèverai tout, c'est pour cela que je cherche une chambre. [...] j'ai tant envie d'une chambre et je suis tout mouillé [...] je t'aurais dit au moins ce que j'avais à te dire, ici je n'arrive pas, mais ailleurs, dans une chambre où on passerait la nuit, une partie de la nuit, car je partirai avant que ce soit le jour, avant que tu en aies marre, je partirai à temps.¹²

Bien évidemment la chambre dont il est question dans le texte n'est liée à aucun lieu concret, n'appartient à aucun temps, elle n'existe dans aucune maison, ni dans un hôtel. Trouver une chambre veut dire échapper à l'angoisse provoquée par un désir, trouver une chambre, c'est trouver du calme auprès de quelqu'un :

[la chambre] est le lieu de l'apaisement du désir ; elle est donc une modalité du désir plus qu'un endroit réel. N'importe quel lieu serait la chambre si le désir s'y apaisait. Mais elle demeure une douleur comparable à la douleur que l'on éprouve à évoquer l'enfance car elle est aussi inaccessible que l'enfance perdue. La chambre est le rêve d'apaisement de celui qui court derrière l'objet de son désir. Mais l'objet du désir est irréel comme l'enfance et seule existe, pour un homme, la douleur du désir.¹³

Ainsi, les lieux scéniques sont souvent, dans l'univers koltèsien, des lieux d'angoisse, lieux troubles (hangar abandonné, rues désertes, métro nocturne), mais cette angoisse est causée aussi par le jeu avec le temps, car la temporalité constitue, à côté de la spatialité, un autre élément décisif dans la construction dramatique des œuvres. Ce qui nous frappe tout d'abord dans la construction du temps c'est sa concentration qui, comme dans le théâtre classique, donne l'impression d'urgence, de la nécessité d'accomplir le sort tragique le plus vite possible. Mais

¹¹ KOLTÈS, Bernard-Marie, *Un hangar, à l'ouest*, pp. 119–120.

¹² KOLTÈS, Bernard-Marie. *La nuit juste avant les forêts*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988, pp. 7–8 ; 63 ; 52.

¹³ SEBASTIEN, Marie-Paule. *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*. Paris: L'Harmattan, 2001, p. 145.

d'autre part, la continuité, la durée, constituent aussi, selon Anne Ubersfeld, la caractéristique essentielle de ce théâtre. Comment donc Koltès combine-t-il cette impression de l'urgence avec celle de la durée ? Et quels sont les effets de cette combinaison ? La construction du temps, sa concentration recoupe sur beaucoup de points celle du théâtre racinien (on a d'ailleurs souvent parlé de l'aspect classique du théâtre de Koltès). C'est tout d'abord l'existence du conflit, d'une situation conflictuelle avant le commencement de la pièce (le suicide de Rouquin dans *Sallinger* a lieu avant le commencement de la pièce ; même chose avec le meurtre de Cal dans *Combat*, dans *Le Retour au désert* c'est la mort mystérieuse de Marie ; le parricide de Zucco est à l'origine de tous les événements qui mèneront à la tragédie ; quant aux personnages de *La Solitude* et celui de *La nuit juste avant les forêts*, on pressent là quelques histoires antérieures qui les ont entraînés dans un état d'instabilité, d'incertitude, etc.). Donc c'est toujours une faute, un péché, un crime appartenant au passé, qui, comme le destin tragique, pèsent sur les héros, sans que le spectateur connaisse leurs motifs. Anne Ubersfeld remarque à cette occasion que « l'une des lois de cette dramaturgie [est] que le début de chaque pièce s'inscrive dans un temps déjà là, et que nul événement brutal ne marque un commencement. Quant au passé, il sera évoqué par le discours, et gardera le plus souvent son épaisseur de mystère. »¹⁴ Le temps de la fiction excède donc celui de la représentation. Malheureusement il est impossible d'analyser ici tous les procédés, tout le travail koltèsien sur le temps ; remarquons donc seulement que le sentiment de l'urgence et en même temps de la continuité (de la durée) est créé par l'élimination de l'intervalle temporel, de la pause entre les scènes. Koltès a horreur, comme il l'avoue lui-même, des « noirs » au théâtre, des moments où la lumière s'éteint : rien ne se passe et le spectateur doit attendre. Cette continuité et la construction spécifique des pièces qui finissent le plus souvent sur une certaine ouverture, donnent l'impression de « sortir du temps historique pour dire [tout d'abord le contemporain, la vie présente et finalement] l'universel. »¹⁵

Pour terminer, soulignons encore que le temps est aussi parfois l'élément décisif dans la construction du drame, devient le drame même. Le dialogue entre Le Dealer et Le Client aurait pu être tout à fait différent si leur rencontre n'avait pas eu lieu à « l'heure qui est celle où d'ordinaire l'homme et l'animal se jettent sauvagement l'un sur l'autre »¹⁶, à ce « moment où grognent sourdement hommes et animaux ».¹⁷

Ni l'espace ni le temps ne sont secondaires par rapport à la création de la fable, des personnages ; bien au contraire, ils sont souvent la première motivation, l'inspiration qui pousse Koltès à écrire, ils ont un statut bien particulier qui autorise l'existence des êtres et des choses, et leur donne une signification. Construire une

¹⁴ UBERSFELD, Anne, *op. cit.*, pp. 118–119.

¹⁵ Ibidem., p. 123.

¹⁶ KOLTÈS, Bernard-Marie, *Dans la solitude des champs de coton*, p. 9.

¹⁷ Ibidem., p. 12.

pièce, c'est pour Koltès, tout d'abord, construire un espace, mais, à chaque fois, il s'agit d'un espace perçu dans un moment bien précis, car dans la construction de l'espace le temps joue un rôle privilégié (par exemple espace éclairé de façon spécifique, particulière à un moment donné de la journée). L'espace et le temps conditionnent aussi les sentiments, les émotions, les idées. Il serait sans doute intéressant d'étudier la spécificité des rapports de ces deux catégories, espace et temps, à la pensée, à la philosophie et au langage. Mais ce sera déjà pour une autre étude.

Bibliographie

- KOLTÈS, Bernard-Marie. *Dans la solitude des champs de coton*. Paris: Les Editions de Minuit, 1986.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. *La nuit juste avant les forêts*. Paris: Les Editions de Minuit, 1988.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. *Le Retour au désert*. Paris: Les Editions de Minuit, 1988.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. *Roberto Zucco*. Paris: Les Editions de Minuit, 1990.
- KOLTÈS, Bernard-Marie. *Un hangar à l'ouest*. In *Roberto Zucco*. Paris: Les Editions de Minuit, 1990.
- SEBASTIEN, Marie-Paule. *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Arles: Actes Sud, 1999.

Abstract and key words

The manner in which Bernard-Maria Koltès treats space in his dramatic productions lets us discover not only a certain world philosophy emanating from his works but also the process of construction of his plays. The issue of place, of space, lies at the very heart of Koltès' dramaturgy; the playwright was always seeking for such settings for his plays that could accommodate the entire drama that would, in a way, summarize the entire action. It is the space that, very frequently, acts as the starting point for the creation of the play. The place in question is a concrete place the one once viewed or even "experienced" by the author himself, a place which he himself encountered and lived through (like, for instance, in the play *Quai ouest*), a determined place which, in the process of creation, is transformed into a metaphoric space but which, nevertheless, in the already composed drama, continues to be a very concrete place. Thus space becomes simultaneously concrete and metaphoric. This is the first of the contradictions characteristic for Koltès' dramatic works. Another contradiction is related to the aspect of openness and closure of space, both being discerned on the level of the dramatic text and of the performance. This dialectics of the open and the closed may be analyzed from two perspectives: in a material sense, as a struggle between what is inside and that what is outside, beyond the stage (*Quai ouest*, *Le retour au désert*, *Combat de nègre et de chiens*), or, in a mental sense, when the space is open, not limited by anything, but when, at the same time, its freedom proves to be false because the true boundaries, the limits (closure) are anchored in the glance of the Other or in a constant sense of lack of something, which sense pushes the characters of the play to flight, makes them leave the place in which they are fixed. That is why the movement of a character in the stage space is that of escape; it is a movement with an intention of leaving the place (centrifugal motion). The dramatic places are often in Koltès' world the places of anxiety, they are dangerous places (abandoned hangar, metro at night, remote and deserted street). Nevertheless, this anxiety is generated by such tool as concentration, condensation of time. Like in classical theatre, the condensation of time gives one a feeling of haste, a sense of necessity of soonest possible fulfill-

ment of the tragic fate. The present study attempts also to explain how Koltès combines this sense of haste with simultaneous sense of duration. This issue is taken into consideration in the present study because the problem of time, besides the problem of space, is a decisive element of dramatic construction in the output of the author of *In the Solitude of Cotton Fields*.

Space; time; contradiction; drama; stage movement

