

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ 40 QUESTIONS ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

1. Le texte de *Fin de partie* explique-t-il le titre de la pièce ?
2. La composition de *Fin de partie* obéit-elle à une structure déterminée ?
3. L'action est-elle liée à une chronologie particulière ?
4. Que symbolisent le lieu et le décor où évoluent les personnages ?
5. À quoi servent les fenêtres ménagées dans le décor ?
6. Que montre la pantomime par laquelle commence *Fin de partie* ?
7. Quelle importance ont les premières paroles prononcées sur scène ?
8. Quelles significations suggèrent les noms des personnages de *Fin de partie* ?
9. Quelles relations unissent les personnages de *Fin de partie* ?
10. Qu'y a-t-il de frappant dans la physionomie des personnages de *Fin de partie* ?
11. De quelles infirmités ou déficiences physiques souffrent les personnages ?
12. À quels objets Hamm et Clov ont-ils recours pour pallier leurs déficiences physiques ?
13. Que fait Hamm avec son mouchoir ?
14. Quel est l'animal de compagnie favori de Hamm ?
15. Quel chiffre revient régulièrement dans les propos des personnages ?
16. Quelles phrases et quels mots particuliers sont répétés dans le dialogue au cours de la pièce ?

17. Quelles citations littéraires explicites Beckett a-t-il placées dans la bouche de ses personnages ?
18. À quel moment la poésie fait-elle irruption dans les propos de Hamm et de Clov ?
19. Qui est « le vieux Grec » auquel Hamm fait allusion dans l'un de ses monologues ?
20. Quels problèmes la nature pose-t-elle aux personnages dès le début de la pièce ?
21. Quel est le doute philosophique qui saisit Hamm ?
22. À quel moment Hamm tente-t-il d'avoir recours à la religion ?
23. Quelle prophétie Hamm énonce-t-il à l'endroit de Clov ?
24. Quelle histoire Hamm essaie-t-il de raconter ?
25. Qui sont la mère Pegg et le peintre fou ?
26. Quels sont les traits d'esprit ou les plaisanteries dont Hamm et Clov émaillent leurs propos ?
27. Qu'est-ce qui fait rire Nell et Nagg ?
28. Quels épisodes de leur vie passée évoquent Nell et Nagg ?
29. Quel avertissement Nagg adresse-t-il à Hamm ?
30. Qu'aperçoit Clov, à l'extérieur du plateau de théâtre, qui inquiète Hamm ?
31. Quand est-il question de l'auditoire ou des spectateurs dans *Fin de partie* ?
32. Quelles remarques suscite la puce qui démange Clov ?
33. En quoi consiste le « rêve » de Clov ?
34. Quels aliments les personnages consomment-ils ou désirent-ils manger ?
35. Qu'y a-t-il dans la cuisine de Clov ?
36. À quels paysages lointains est-il fait allusion dans *Fin de partie* ?
37. Quelles couleurs ambiantes sont le plus souvent évoquées dans le texte de Beckett ?
38. Quelle est la réalité que ni Clov ni Hamm ne parviennent à désigner ?
39. Quelle phrase paradoxale résume l'existence de Hamm au terme de la pièce ?
40. Quels aspects de *Fin de partie* peuvent aujourd'hui encore paraître dérangeants ou provocants ?

## ■ 40 RÉPONSES

### 1 LE TEXTE DE *FIN DE PARTIE* EXPLIQUE-T-IL LE TITRE DE LA PIÈCE ?

***Le texte de Fin de partie mentionne explicitement le titre de la pièce et en révèle les principales connotations.***

Ce sont les derniers moments de la pièce, et une phrase de l'ultime monologue énoncée par le personnage de Hamm, qui reprennent le titre complet : « *Vieille fin de partie perdue, finir de perdre* » (108). Mais le leitmotiv de la fin et le verbe « finir » ont déjà été abondamment déclinés au fil de la pièce, et figuraient dans les premières paroles prononcées sur scène (cf. Question 7). La première connotation du titre est soulignée par sa traduction anglaise, œuvre de Beckett lui-même, et sa version allemande : *Endgame* et *Endspiele*. *Fin de partie* montrerait **la conclusion d'un jeu qui opposerait les personnages**. Cette interprétation paraît attestée par les propos de Hamm : ce dernier entame notamment ses « soliloques » par la même attitude et la même formule : « – A (bâillements) — à moi. (Un temps.) *De jouer* » (14). « À moi » (89); « À moi. (Un temps.) *De jouer* » (108). Les commentateurs de Beckett ont ainsi pu dire que l'écrivain développait dans *Fin de partie* une sorte de jeu d'échecs que pratiqueraient Hamm et Clov : le départ annoncé de Clov marquerait sa victoire sur Hamm. Celui-ci constate en effet sa « fin de partie perdue », et renonce désormais à la lutte verbale : « *Puisque ça se joue comme ça... [...] jouons comme ça... [...] et n'en parlons plus... [...] ne parlons plus* » (110). Mais le spectateur assiste surtout à un jeu gestuel et langagier sans finalité ni modalité précises, dont le développement peut sembler

absurde et épuiser ses participants : CLOV (implorant). – *Cessons de jouer / HAMM. – Jamais !* (100).

Car le thème du jeu se développe encore à un autre niveau métaphorique : celui du « **jeu d'acteurs** » ; tout se passe comme si Beckett mettait le théâtre en abyme dans son titre : cette « *Fin de partie* », c'est le **spectacle d'un spectacle**, la conclusion d'une pièce de théâtre qui n'a d'autre propos que d'être une pièce de théâtre. Et les personnages qui s'expriment sur scène se pensent eux-mêmes comme des acteurs en train d'achever un texte écrit pour la scène et trop longtemps ressassé. Nell, puis Clov aux termes de deux épisodes dialogués, font la même constatation : « *Pourquoi cette comédie, tous les jours ?* » (27 et 47). D'autres remarques incidentes signalent que les personnages sont bien en train de tenir un rôle :

« CLOV. – *Même réplique.* (53)

[...]

CLOV. – *À quoi est-ce que je sers ?*

HAMM. – *À me donner la réplique.* (78)

[...]

CLOV. – *C'est pour moi que tu dis ça ?*

HAMM (avec colère). – *Un aparté ! Con ! C'est la première fois que tu entends un aparté ? (Un temps.) J'amorce mon dernier soliloque.* » (100)

Beckett retrouve ici Shakespeare, qui faisait du théâtre la métaphore de l'univers, et du jeu de comédien, le symbole des âges de la vie humaine<sup>1</sup>. Mais l'écrivain irlandais radicalise la conception du dramaturge élisabéthain, dans la mesure où sa pièce n'a pas besoin d'une histoire, ni du déroulement d'une action : **parler et jouer sur scène suffisent à traduire toute la complexité de la condition humaine et des rapports humains.**

De là sans doute le dernier niveau métaphorique, de nature philosophique : ce qui s'achève, ou qui est sur le point de s'achever, ce sont des existences humaines, et peut-être même une humanité

1. Cf. le célèbre développement du personnage de Jacques dans William Shakespeare, *Comme il vous plaira*, II, 7.

tout entière. Les propos des personnages accumulent les signes de disparition: la nature même (23), le mouvement de la mer, les navigateurs (81)... (cf. Question 15); le monde extérieur à la scène semble être devenu un vide. **Fin du monde, ou fin de la conscience du monde:** Beckett invite le spectateur à examiner le principe de perte et d'anéantissement dans une pièce qui reprend alors les thématiques de ses grands textes en prose de l'après-guerre: *L'Expulsé*, *La Fin*, *Molloy* ou *Malone meurt*.

## 2 LA COMPOSITION DE *FIN DE PARTIE* OBÉIT-ELLE À UNE STRUCTURE DÉTERMINÉE ?

**Fin de partie ignore les marques de structure dramatique traditionnelles; Beckett a conçu un acte unique, dans lequel on peut cependant distinguer une quinzaine de « séquences », fondées sur des variations de tonalités ou d'atmosphère.**

Les premiers mots prononcés sur scène **détruisent toute idée de « progression » dramatique, d'enjeu tragique ou de nœud d'intrigue.** Tout est dit: « *Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir.* » Hamm énonce une vérité aux multiples connotations, qui s'applique aussi aux desseins dramatiques de Samuel Beckett « *La fin est dans le commencement et cependant on continue* » (89). Néanmoins, si *Fin de partie* rompt avec les traditionnels schémas aristotéliens, s'écarte de toute règle dramaturgique classique ou de tout usage de composition baroque, la pièce est loin d'apparaître comme un chaos verbal indistinct. Beckett, au cours d'une de ses propres mises en scène, a fourni quelques indications sur les « sections » ou « séquences » qui pouvaient constituer le flux dramatique de son œuvre. À partir de ses notes de travail de 1967<sup>1</sup>, on peut reconstituer un schéma structurel, guidé par les nécessités de la représentation berlinoise de *Fin de partie* — version « *Endspiele* » (cf. Repères chronologiques):

1. Les indications exactes de Beckett sont reprises dans Sandra Solov « *Les notes de mise en scène de Fin de partie* », et Michael Haerdter, « *S. Beckett répète Fin de partie* », in *Samuel Beckett, Revue d'esthétique*, Jean-Michel Place, hors-série, 1990, p. 291-295 et p. 307.

1. (11-14) Pantomime et premier monologue de Clov.
2. (14-27) Réveil et premier monologue de Hamm; premier dialogue échangé avec Clov.
3. (27-38) Dialogue entre Nagg et Nell.
4. (38-41) Dialogue entre Hamm et Clov – Agitation de Hamm; premier tour en fauteuil à roulettes.
5. (41-47) Jeu de Clov avec l’escabeau et la lunette – Observations du paysage extérieur.
6. (47- 50) Hamm aux prises avec son anxiété, Clov avec sa puce.
7. (50-57) Dialogue Hamm-Clov; menaces de Hamm, épisode du chien.
8. (57-65) Moments de révolte de Clov — l’histoire du fou — jeu avec le réveil et sa sonnerie.
9. (66-73) Hamm et l’histoire du mendiant.
10. (73-75) Prière — avertissement de Nagg.
11. (76-83) Clov et Hamm brodent sur le roman-feuilleton de ce dernier.
12. (83-86) Deuxième tour en fauteuil à roulettes.
13. (86-88) Dialogue Hamm-Clov; attitude négative et nihiliste de ce dernier.
14. (88-91) Monologue agité de Hamm.
15. (91-107) Émancipation de Clov: ses dernières observations avec la lunette, et son monologue final.
16. (107-110) Monologue ultime de Hamm.

Ce découpage permet d’observer quelques modes de composition spécifiques: la pièce n’est pas fondée sur une idée de progression, mais plutôt sur **un système d’échos et de parallélismes**: au premier monologue de Clov succède celui de Hamm (séquences 1 et 2). Mais ce premier monologue de Hamm est à relier au deuxième et au troisième, car tous ont en commun une prise de parole spectaculaire («*À moi*»), le déploiement du mouchoir dont Hamm se couvre le visage, et le retour de thématiques semblables, comme celles de la «*fin*», de la filiation. Par deux fois, Clov promène le fauteuil roulant de Hamm (séquences 4 et 12), par deux fois il prend son escabeau et sa lunette pour regarder par les fenêtres (séquences 5 et 15, cf. Question 5). Le

roman-feuilleton fait d'abord l'objet d'un monologue, dans lequel Hamm reprend à quatre reprises une nouvelle version de son texte (« *Il faisait ce jour-là, je m'en souviens* » [...], 69 et 70 / « *Il faisait ce jour-là, je me rappelle* », 69 et 71), puis d'un dialogue au cours duquel le texte est « récrit » par Clov et Hamm. Enfin, la pièce se clôt comme elle a débuté, par une pantomime de Clov, une fixation de Hamm sur son mouchoir. « *Vieux linge* » (séquence 2 / 14) et « *Vieux linge !* [...] *Toi — je te garde* » (séquence 16 / 110) — cette dernière symétrie constituant une sorte de second lever et baisser de rideau à l'intérieur de la pièce elle-même.

La composition d'ensemble s'enrichit encore de **jeux de rythmes internes**, générés par les répétitions verbales (cf. Question 15). Les termes répétés établissent alors des liens analogiques et thématiques entre des moments de dialogues pourtant distants : Clov énonce deux fois « *Quelque chose suit son cours* » (26 et 47), ce qui répond par deux fois à une question angoissée de Hamm ; et Hamm lui-même confirme un peu plus tard : « *Je suis mon cours* » (57) lorsque Clov s'étonne de son égarement logique. De même le « *Ça avance* » de Hamm crée un écho entre le début de la pièce (21, 27) et l'avant-dernier monologue (89).

Un deuxième critère d'unité séquentielle repose sur **les jeux de tension ou de détente** générés par les rapports des personnages ; ainsi, aux exigences tyranniques de Hamm et à la conclusion de Clov : « *Si je pouvais le tuer, je mourrais content* », 41 (conclusion de la séquence 4), succède une section au comique gestuel beaucoup moins grinçant (« *CLOV. — Ça redevient gai* », 43). Plus tard, après la prière provocante de Hamm (73-74) et l'avertissement menaçant de Nagg (74-75), une conversation plus badine va conduire Clov et Hamm à l'élaboration du roman-feuilleton (77-81).

En somme, la composition de *Fin de partie* reste suffisamment lâche pour laisser pleinement apparaître l'irrationnel des situations, mais suffisamment riche en microstructures internes pour permettre au spectateur d'établir des relations de sens. Les jeux structurels demeurent ainsi ouverts, et ne se limitent pas à la dimension d'une scène traditionnelle. Libre dans son organisation générale, la pièce

chemine cependant en fonction d'un jeu de rythmes complexes. Samuel Beckett a pu le souligner à l'occasion de sa mise en scène berlinoise: «*Non, il n'y a aucun hasard dans Fin de partie, tout est construit sur des analogies et des répétitions*<sup>1</sup>. »

### 3 L'ACTION EST-ELLE LIÉE À UNE CHRONOLOGIE PARTICULIÈRE ?

*La pièce se déroule dans une temporalité indéterminable, les didascalies et les dialogues ne fournissant aucune indication historique ou chronologique particulière.*

Un seul acte, sans ellipses, dans sa continuité floue; quelques moments où Hamm, l'aveugle, tente de se situer dans sa journée, et c'est pratiquement tout pour se faire une idée du temps dans lequel vivent ou survivent les personnages. D'ailleurs, dès que le lecteur/spectateur dispose d'un indice spatio-temporel auquel se référer, **le dialogue détruit par une subtile ironie les points de repère**: Hamm semble le plus soucieux du temps, mais Clov évacue les quelques hypothèses qu'il peut avancer:

« HAMB. – *C'est une fin de journée comme les autres, n'est-ce pas Clov ?*

CLOV. – *On dirait.* » (26)

Et, un peu plus tard:

« HAMB. – *Et le soleil ?*

CLOV. – *Néant.*

HAMB. – *Il devrait être en train de se coucher pourtant. Cherche bien.*

CLOV. – *Je t'en fous.*

HAMB. – *Il fait donc nuit déjà ?*

CLOV. – *Non.* » (46)

---

1. Propos du 26 août 1967, rapportés par Michael Haerdter, in « S. Beckett répète *Fin de Partie* », *Samuel Beckett, Revue d'esthétique*, Jean-Michel Place, hors-série, 1990, p. 313.