



Théâtre de l'Europe

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

10 janvier – 10 février 2013 / Odéon 6^e

Fin de partie
mise en scène Alain Françon



DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

Fin de partie de Samuel Beckett

mise en scène de Alain Françon

durée : 1h40

Décors et costumes
Jacques Gabel

Lumière
Joël Hourbeigt

Avec
Serge Merlin
Gilles Privat
Michel Robin
Isabelle Sadoyan

production
Théâtre de la Madeleine
Odéon – Théâtre de l'Europe

en collaboration avec Scène
Indépendante Contemporaine
(SIC)

création
le 10 mai 2011
au Théâtre de la Madeleine

en partenariat avec :



inRockuptibles

TROIS **AIRFRANCE**

Télérama

Le Monde

Équipe des relations avec le public

Public de l'enseignement

Christophe Teillout / 01 44 85 40 39 / christophe.teillout@theatre-odeon.fr

Formation enseignement

Emilie Dauriac / 01 44 85 40 33 / emilie.dauriac@theatre-odeon.fr

Groupes adultes, associations, CE

Carole Julliard / 01 44 85 40 88 / carole.julliard@theatre-odeon.fr

Timothée Vilain / 01 44 85 40 37 / timothee.vilain@theatre-odeon.fr

Public du champ social & de la proximité des Ateliers Berthier

Alice Hervé / 01 44 85 40 47 / alice.herve@theatre-odeon.fr

Dossier également disponible sur theatre-odeon.eu

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. Les grains s'ajoutent aux grains, un à un et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas » : par la grâce de cette extraordinaire réplique inaugurale, *Fin de partie* entre dans l'histoire du théâtre, quatre ans après *En attendant Godot*, comme la pièce qui achève de renverser la vieille dramaturgie. Hamm, c'est Serge Merlin. Aveugle dans son fauteuil roulant, il ne peut même plus voir venir la fin, mais il la sent dans sa tête, goutte à goutte. Clov, c'est Gilles Privat. Jamais il ne s'assied ; jamais encore il n'a désobéi aux ordres du vieux tyran dont il est peut-être le fils. Au dehors, autour de leurs deux silhouettes opposées – l'une toujours assise, l'autre toujours debout –, plus aucun signe de vie. Auprès d'eux, pivotant dans des poubelles dont ils surgissent de temps à autre comme de pauvres marionnettes cassées, Nagg et Nell, les parents de Hamm – car le vieux Hamm, c'est l'une des surprises du spectacle, n'est même pas encore orphelin : à vieillard, vieillard et demi, dans ce monde livré à une interminable agonie. Mais aujourd'hui, « quelque chose suit son cours » : aujourd'hui, « ça va peut-être finir », au delà de toute fin... Cette pièce, que Beckett lui-même, dans une lettre à Alan Schneider, son metteur en scène américain, estimait « plutôt difficile et elliptique, dépendant principalement de la capacité du texte à griffer, plus inhumaine que *Godot* », est devenue l'un des classiques de notre modernité.

Roger Blin a rapporté un jour que selon lui, Beckett « voyait *Fin de partie* comme un tableau de Mondrian, avec des cloisons très nettes, des séparations géométriques, de la géométrie musicale. » L'analogie est d'autant plus intéressante que le titre français de l'oeuvre, et le titre anglais d'*Endgame* plus encore, indiquent que Beckett a puisé une part de son inspiration dans un univers effectivement doté de « cloisons très nettes » à caractère géométrique : celui des échecs, dont il était un joueur passionné. Cette vision qu'il avait de son oeuvre comme abstraction soumise à des règles rigoureuses, d'ordre pictural ou logique, explique qu'il en ait contrôlé de très près la création théâtrale. Plus généralement, Beckett, comme on sait, a souhaité que les mises en scène de ses pièces se conforment à un cahier des charges rigoureusement défini. Ici plus qu'ailleurs, le passage du livre au plateau est donc affaire d'exécution, et le renouvellement des approches de l'œuvre réclame des interprètes tout en concentration et en précision, entièrement au service de l'exigence d'un auteur qui fit tout pour éviter le retour en sous-main des vieilles formules dramatiques au sein même de son écriture et exhortait Roger Blin en ces termes : « Ne jouez pas, vous transpirez, vous vous donnez un mal de chien, il faut dire les mots simplement d'une voix neutre, un petit coup de gueule de temps en temps [...] il ne se se passe plus rien, il y a un remuement vague, il y a un tas de mots mais pas de drame ». Pareil à un chef composant minutieusement son orchestre, Alain Françon a su réunir et diriger autour du texte des acteurs hors pair. Cette *Fin de partie*, dans la vision qu'il en a offerte au cours de la dernière saison, avait l'évidence et la puissance d'une grande réussite. Toujours avec Gilles Privat dans le rôle de Clov et Serge Merlin (qui incarna à Berthier un inoubliable *Dépeupleur*) dans celui de Hamm, cette reprise prévue pour janvier 2013 est déjà très attendue.

Daniel Loayza

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

CLOV. – Je ne peux pas m'asseoir.

HAMM. – C'est juste. Et moi je ne peux pas me tenir debout.

CLOV. – C'est comme ça.

HAMM. – Chacun sa spécialité. (*Un temps.*) Pas de coups de téléphone ? (*Un temps.*) On ne rit pas ?

CLOV, *ayant réfléchi*. – Je n'y tiens pas.

HAMM, *ayant réfléchi*. – Moi non plus. (*Un temps.*) Clov.

CLOV. – Oui.

HAMM. – La nature nous a oubliés.

CLOV. – Il n'y a plus de nature.

HAMM. – Plus de nature ! Tu vas fort.

CLOV. – Dans les environs.

HAMM. – Mais nous respirons, nous changeons ! Nous perdons nos cheveux, nos dents ! Notre fraîcheur ! Nos idéaux !

CLOV. – Alors elle ne nous a pas oubliés.

HAMM. – Mais tu dis qu'il n'y en a plus.

CLOV, *tristement*. – Personne au monde n'a jamais pensé aussi tordu que nous.

BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Les éditions de Minuit, 1957

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

SOMMAIRE

p.3 Présentation

p.4 Extrait

p.6 Le texte : *Fin de partie* de Samuel Beckett

p.6 Le dramaturge : Samuel Beckett

- p.6 Biographie**
- p.7 Beckett et le théâtre de l'absurde**
- p.9 Comprendre l'univers de Beckett**
- p.9 Le personnage beckettien**
- p.11 Un espace temps indéfinissable**
- p.12 La perte du corps**
- p.13 La force comique**

p.15 *Fin de partie*

- p.15 Genèse**
- p.16 Résumé**
- p.17 Pistes de réflexion**
- p.17 L'Arche de Noé**
- p.19 Le paradoxe des grains de mil**
- p.20 Influence de Baudelaire**
- p.21 Hamm et Clov : les pions d'un échiquier ?**

p.22 La mise en scène

p.22 Exemples de mises en scène antérieures

- p.22 Celle mythique : Roger Blin**
- p.24 Celle polémique : Gildas Bourdet**
- p.26 L'héritage : *May B* de Maguy Marin**

p.27 Le metteur en scène : Alain Françon

- p.27 Biographie**
- p.29 Travailler avec Alain Françon**

p.30 Le choix du texte retravaillé par Samuel Becket

p.31 La scénographie

- p.31 Le scénographe : Jacques Gabel**
- p.32 Une influence : l'œuvre de Roman Opalka**

p.33 Les comédiens

- p.33 Serge Merlin**
- p.34 Gilles Privat**
- p.35 Michel Robin**
- p.36 Isabelle Sadoyan**

p.37 Pour aller plus loin...

p.38 Revue de presse

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

Le texte : *Fin de Partie* de Samuel Beckett

LE DRAMATURGE : SAMUEL BECKETT

Biographie

Beckett Samuel (Foxrock, banlieue de Dublin, 1906 – Paris 1989). Ecrivain d'origine irlandaise ayant écrit la plupart de ses œuvres en français. Auteur de poèmes, de nouvelles et de romans, d'œuvres dramatiques mais aussi de nombreux "textes", généralement courts, difficilement classables selon les catégories traditionnelles des genres, il a joué un rôle central pour le renouvellement d'une écriture contemporaine marquée par la crise du récit et il a introduit l'exploration à travers le théâtre de nouveaux rapports du personnage à l'espace, au corps et au langage.

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* : "Samuel Beckett", Bordas, 1995

Samuel Beckett en quelques dates

1906 : 13 avril, naissance à Foxrock, banlieue sud de Dublin. Samuel Barclay Beckett est le deuxième fils d'une famille protestante aisée.

1920 : Études brillantes, à la *Portora Royal School* à Enniskillen, dominées par l'intérêt pour le français.

1926 : Pendant l'été, bref séjour à Tours, c'est le premier contact avec la France.

1928 : Enseigne deux trimestres aux Campbell College à Belfast. Octobre : Départ pour Paris. Pendant deux ans, il est lecteur d'anglais à l'École normale supérieure.

1932 : A l'issue d'un bref détour par l'Allemagne, s'installe à Paris. Traduit le *Bateau Ivre* de Rimbaud. L'argent qu'il en retire lui permet de prendre son billet pour éviter d'être expulsé de France. La vague de xénophobie le dépose, sans le sou, d'abord à Londres puis en Irlande.

1934 : Publication de *More Pricks than Kicks*. Aucun succès, peu de lecteurs. La vie à Londres devient difficile.

1937 : Eté : retour à Paris. Premiers textes en français : des poèmes brefs qui seront publiés après la guerre.

1942 : Echappe de quelques minutes à une visite de la Gestapo. Doit s'enfuir en zone libre. Trouve une maison à louer avec sa femme à Roussillon.

1945 : Retour à Paris.

1948 : Compose les romans *Molloy* et *Malone meurt*, ainsi que sa première pièce : *En attendant Godot*.

1953 : Première publique d'*En Attendant Godot* au théâtre de Babylone. Mise en scène de Roger Blin. Protestations et pugilats, trois ans à peine après la bataille de la *Cantatrice Chauve*.

1957 : Première à Londres de *Fin de partie*, en français.

1962 : Traduction en français de *Happy Days*.

1969 : Prix Nobel de littérature.

1989 : Décès de sa femme, Suzanne en juillet. Atteint de la maladie de Parkinson, Beckett meurt le 22 décembre.

JANVIER Ludovic, *Beckett par lui-même*, Editions du Seuil, 1969



Source : The Estate of Samuel Beckett, ©Droits réservés



©Gisèle Freund

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

Beckett et le théâtre de l'absurde

Sous l'appellation de « théâtre de l'absurde », on désigne la plus importante génération d'auteurs dramatiques de la seconde moitié du XX^e siècle, au premier rang desquels Beckett, Ionesco, Adamov, Genet et Pinter. A mesure que leurs œuvres respectives se singularisaient, ces auteurs ont prouvé qu'ils ne formaient ni une école, ni une tendance homogène de l'écriture dramatique contemporaine.

Le metteur en scène Roger Blin insiste bien sur le fait que « ce sont les critiques qui ont établi une connivence entre des auteurs qui étaient totalement seuls, une convergence qui n'existant pas.» et il ne veut retenir qu' « une connivence avec l'époque ». C'est à dire la reprise à leur compte par Adamov, Beckett et Ionesco des thèmes existentialistes, dont celui de l'« absurde », que véhiculent la littérature et le théâtre de Sartre et de Camus et, surtout, de ce malaise, de cette angoisse d'un déracinement et d'une insécurité généralisés qui caractérisent l'Europe d'après Auschwitz.

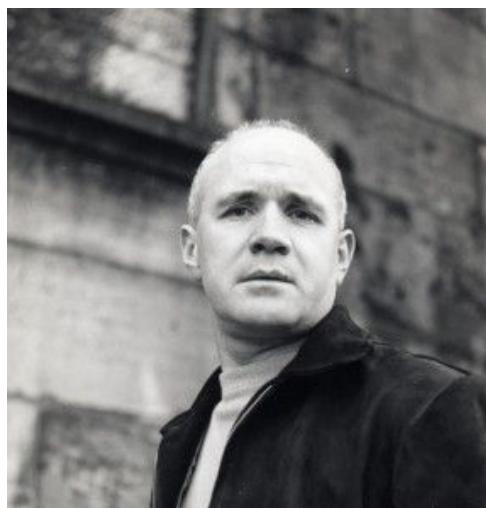
La dramaturgie de Beckett, de Genet, de Ionesco et d'Adamov en ses débuts, nous montre des êtres qui ont perdu leurs attaches et leurs repères intimes aussi bien que cosmiques et qui errent, le plus souvent immobiles, à la recherche d'un introuvable refuge. Allégorie d'une humanité en souffrance dans les décombres du « Théâtre du Monde ». D'où ces personnages qui se sentent et se disent prisonniers de forces invisibles dans un univers hostile. D'où également ces couples, ces familles qui s'entredéchirent et se convulsent hystériquement dans les pièces de Ionesco.

Sans parler d'influence directe, on peut penser que *Huis Clos* (1944) de Sartre préside à la naissance de « théâtre de l'absurde ». N'introduit-elle pas, en effet, sur la scène des principes dramatiques que partageront Beckett, Adamov, Genet : une façon quasi rétrospective d'aborder la vie, en quelque sorte depuis le seuil de la mort ; la réversibilité du microcosme (une chambre) et du macrocosme (l'univers) ; une relation interpersonnelle réduite à la trame des rapports maîtres-esclaves ?

Parcelles de vie prises dans les tourbillons du néant, êtres repliés sur eux-mêmes, enkystés dans leur « vieux coin » (Beckett) et/ou perdus dans le no man's land, créatures d'un langage qui prolifère de façon cancéreuse et se perd dans le « nonsense », les personnages du « théâtre de l'absurde » sont des antihéros par excellence et ils atteignent, tels les Bérenger et Choubert de Ionesco ou les Lucky et Clov de Beckett, aux plus petites dimensions humaines possibles. Mais le privilège d'auteurs comme Adamov, Beckett, Genet, Ionesco c'est de transformer en splendeur théâtrale toute cette misère métaphysique, de sublimer ce malheur invisible en lui donnant paradoxalement, une *littéralité* et une sorte d'*hypervisibilité* sur la scène. Adamov a d'ailleurs rendu compte de cette alchimie à la faveur de laquelle les



Eugène Ionesco, ©Robert Picard



Jean Genet, ©Roger Parry



Harold Pinter, ©Gemma Levine

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

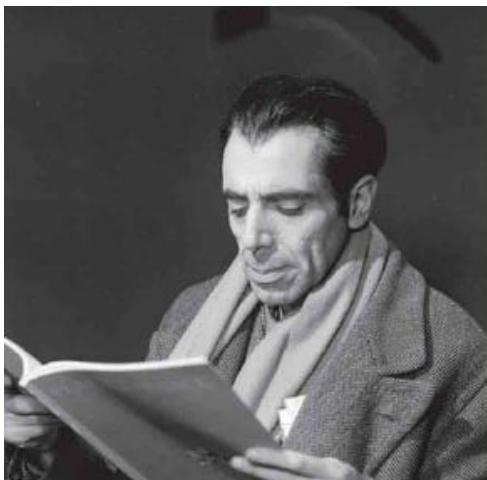
questions existentielles les plus abstraites prennent des contours théâtraux fermes et concrets : « Une pièce de théâtre, écrivait-il, doit être le lieu où le monde visible et le monde invisible se touchent et se heurtent, autrement dit, la mise en évidence de la manifestation du contenu caché, latent, qui recèle les germes du drame. Ce que je veux au théâtre [...] c'est que la manifestation de ce contenu coïncide littéralement, *concrètement*, corporellement, avec le drame lui-même. Ainsi, par exemple, si le drame d'un individu consiste dans une mutilation quelconque de sa personne, je ne vois pas de meilleur moyen pour rendre dramatiquement la vérité d'une telle mutilation que de la représenter corporellement sur scène.» Le protagoniste de *La Grande et la Petite Mancœuvre* d'Adamov, qui se nomme justement Mutilé, les Robertes monstrueuses de *Jacques ou la Soumission* de Ionesco, les créatures enfouies, enjarrées ou véhiculées sur des fauteuils roulants de Beckett, celles de Genet, qui se laissent engloutir par leur miroir et transformer en « reflets de reflets », le Premier jumeau du *Rêve de l'Amérique* d'Albee ne sont point autre chose que la projection physique, dans l'optique nécessairement déformante du théâtre, de nos pettesses et de nos aliénations morales.

Théâtre de « l'inquiétante étrangeté », a-t-on pu dire, en parant d'un concept freudien cette dramaturgie des années cinquante. Le sentiment d'inquiétante étrangeté procéderait, d'après Freud, de l' « exagération de la réalité psychique par rapport à la réalité matérielle ». Or cette exagération est bien une tendance clé du « théâtre de l'absurde » : ce que nous voyons déployé sur la scène, c'est le spectre d'individus saisis par les pulsions, les hantises, les fantasmes, les rêves et les névroses d'un temps et d'un espace donné : l'Occident au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. On a d'ailleurs reproché à ce « nouveau théâtre » d'exalter, dans sa vision pessimiste et fataliste de la condition humaine, l'individu et de négliger complètement les circonstances sociales et historiques. Bref, de montrer l'homme et le monde comme immuables et non pas, selon le précepte brechtien, comme « transformables ». Cette critique brechtienne de l' « absurde », Adamov l'a conduite lui-même et en a tiré les conséquences dans sa production dramatique dès la fin des années cinquante.

SARRAZAC Jean-Pierre, « Absurde (théâtre de l') » in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (dir Michel CORVIN), Bordas, 1995



Edward Albee, ©Bettman



Arthur Adamov, ©Lipnitzki

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

Comprendre l'univers de Samuel Beckett

Le personnage beckettien

Contrairement aux personnages de Ionesco, presque toujours dérisions évidentes et destructrices d'une fonction sociale ou d'une classe aisément identifiable, les créatures de Samuel Beckett surgissent, agressives et désarmées, comme du cerveau de quelque Jupiter gâteux, des ténèbres d'une Origine sur laquelle elles ne cessent de s'interroger. Il ne faudrait pas les croire sans identité : leur identité se confond avec la question hésitante, opiniâtre qu'elles se posent, à la recherche de leur identité. L'ont-elles jamais connue ? L'ont-elles oubliée ? Car toutes elles sont vieilles d'une vieillesse étrange : la vieillesse, peut-être, de l'espèce humaine.

Ils apparaissent, vagabondent ou piétinent par couple : Estragon et Vladimir, Pozzo et Lucky, Hamm et Clov ; incapables de s'aimer ni de se haïr tout à fait, inséparables, irréconciliables, doubles turbulents et balbutiants d'un être unique mais irréparablement déchiré, et qui jamais n'en finira de se mettre à la question.

[...]

Deux par deux, [ils] prêtent leur voix plurielle à une seule contradiction jamais résolue, peut-être impossible à formuler, et qui pourtant se profère en dépit des mots où elle se dérobe. *A quoi est-ce que je sers* demande Clov dans *Fin de partie* ; à *me donner la réplique* répond Hamm. *Tu crois à la vie future* ? interroge encore Clov ; *la mienne l'a toujours été* répond Hamm.

DE MAGNY Olivier, «Samuel Beckett et la farce métaphysique» ; *Cahiers Renaud Barrault* n°44, ed^e Julliard, oct 1963

Le personnage de Beckett ne peut pas se fier à son langage [...] et le personnage cherche à combler la faille qui existe en lui en établissant des liens avec d'autres personnages. Ces liens doivent lui permettre de sortir de son isolement dans un monde inhumain et surtout lui épargner le face à face pénible avec sa propre division. Le geste et la parole sont-ils capables d'assumer cette fonction de communication ?

Autrui se révèle être le complément nécessaire de la parole du personnage, comme l'écoutant. Aussi les incitations que le personnage adresse à l'autre pour que celui-ci lui prête attention sont-elles multiples. Le personnage ne supporte pas de parler si personne, à défaut de lui répondre, ne l'écoute ou ne semble l'écouter.

[...]

L'autre est requis en particulier pour écouter l'histoire que raconte le personnage. En effet, la présence de l'auditeur donne plus de réalité à la fiction créée par l'histoire. Aussi Hamm multiplie les tentatives auprès de Nagg pour que celui-ci accepte de tenir le rôle de l'auditeur, sur la promesse, faite de manière dérisoire, « sur l'honneur », d'une dragée. Après c'est l'histoire de Clov qui est sollicitée pour marquer de l'intérêt au récit, qui piétine et qu'il connaît par cœur.

[...]

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

Ce besoin de l'autre cherche à établir une rencontre plus concrète, la parole qui suscite la présence s'efforce d'aboutir à un geste de rencontre. Mais, dès le prime abord, ce geste s'avère désagréable, douloureux ou impossible.

Le geste de rencontre éveille parfois une répulsion chez le personnage. Ainsi Clov refuse le geste de contact que lui demande Hamm, geste qui serait un simulacre dérisoire d'affection.

Hamm. – Embrasse-moi. (un temps) Tu ne veux pas m'embrasser ?

Clov. – Non.

Hamm. – Sur le front.

Clov. – Je ne veux t'embrasser nulle part.

(Un temps)

Hamm (tendant la main). – Donne-moi la main au moins. (Un temps.) Tu ne veux pas me donner la main ?

Clov. – Je ne veux pas te toucher.

Lorsque Vladimir et Estragon font un effort de tendresse, leur étreinte tourne court :

Estragon. – (...) Embrasse-moi ! (Vladimir se raidit.)

Laisse-toi faire ! (Vladimir s'amollit. Ils s'embrassent. Estragon recule.)

Tu pues l'ail !

Mais plus douloureuse sont les circonstances qui rendent impossible le geste de rencontre. Nagg et Nell sont juste assez éloignés pour ne pas pouvoir s'embrasser, ni se gratter :

Nagg. – Embrasse.

Nell. – On ne peut pas.

Nagg. – Essayons.

(les têtes avancent péniblement l'une vers l'autre, n'arrivent pas à se toucher, s'écartent.)

FOUCRÉ Michèle, *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, Éditions Nizet, 1980, Mayenne

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

Un espace temps indéfinissable

C'est sur une négation radicale des éléments fondamentaux constituant notre notion même du théâtre que paraît se fonder la dramaturgie métaphysique et grotesque de Samuel Beckett. De quelque manière, en effet, que l'analyse s'applique à décomposer une œuvre de théâtre, elle aboutit à ce matériau primordial, irréductible : un lieu, des personnages, une action. Or, à première vue tout au moins, le théâtre de Samuel Beckett présente ces paradoxes : un lieu de nulle part ; des personnages qui ne sont personne ; une action qui se dérobe en l'attente de ce qui n'arrive pas, ou bien en la démonstration inlassablement répétée, mais toujours implicite, qu'il n'y a pas d'action possible.

On ne peut caractériser que fort prudemment la localisation des pièces de Samuel Beckett. *En attendant Godot*, *Oh les beaux jours* se situent à l'extérieur ; *Fin de partie*, *La dernière bande* à l'intérieur ; mais l'extérieur si peu défini, si désertique, si désolé d'*En attendant Godot* possède un caractère commun avec l'intérieur étrangement clos sur sa vacuité de *Fin de partie* : l'un et l'autre sont un lieu que ne peuvent pas quitter, d'où ne peuvent pas sortir les protagonistes principaux du drame, les deux clochards Estragon et Vladimir d'*En attendant Godot*, Hamm et Clov de *Fin de Partie*.

[...]

Ainsi le lieu du théâtre de Beckett, piège vertigineux, efface-t-il toute opposition entre ici et ailleurs ; il est le « n'importe où » dénudé, le lieu en soi d'une attente, d'une incertitude, d'une question balbutiée et vécue sans réponse. Du reste, la chambre à peu près vide où se déroule *Fin de Partie* affirme sans équivoque l'existence d'un ailleurs, située qu'elle est entre le double néant d'une mer et d'une terre infiniment grises et désertes sur lesquelles s'ouvre, comme un œil sur le vide, à droite et à gauche, un soupirail mesquin.

DE MAGNY Olivier, «Samuel Beckett et la farce métaphysique» ; *Cahiers Renaud Barrault* n°44, ed° Julliard, oct 1963

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

La perte du corps

« La perte du corps, c'est le triomphe de la parole ». Ainsi peut-on lapidairement résumer, avec Ludovic Janvier, la plupart des études consacrées à la relation qu'entretiennent corps et parole dans l'œuvre de Samuel Beckett.

[...]

Fin de partie oppose d'emblée les aptitudes physiques des deux principaux personnages. Hamm ne quitte pas son fauteuil à roulettes, alors que Clov, quoique d'une démarche « raide et vacillante », ne cesse d'aller et venir :

Clov. - Je ne peux pas m'asseoir.

Hamm. - C'est juste. Et moi je ne peux pas me tenir debout

L'opposition est d'autant plus manifeste que le second doit à l'énergie du premier ses moindres déplacements. Or elle s'étend aussi à la parole. Hamm raconte « depuis toujours » ; c'est régulièrement l'heure de son histoire. Clov ne raconte pas, ou plutôt il ne raconte que le néant ou use de tournures négatives.

Les autres personnages de la pièce, Nagg et Nell, parents de Hamm, ne sont pas sans ressembler à leur fils sous ces deux aspects, avec des traits plus accusés. Le corps immobilisé et dissimulé dans leur poubelle, ils consacrent leur parole à la narration – de l'histoire du tailleur, notamment – plus largement encore que ne le fait Hamm.

[...]

Après *Fin de Partie*, la perte du corps devient de plus en plus manifeste. Winnie, l'un des deux personnages d'*Oh les beaux jours* (1963), est enterrée dans un tas de sable, au premier acte jusqu'au-dessus de la taille, au second jusqu'au cou ; le texte souligne de nouveau le contraste avec la « mobilité » de l'autre personnage et décrit Winnie comme dépossédée de son corps.

Des personnages de *Comédie* (1963), seules les têtes sont visibles : ils sont pris jusqu'au cou dans des jarres pendant toute la pièce. Dans *Pas moi* (1974) enfin, le corps va jusqu'à disparaître complètement, hormis la bouche, à trois mètres du sol, à laquelle se réduit le personnage, nommé précisément Bouche. Dans ces trois pièces comme dans *Fin de Partie*, cet état va de pair avec la narration.

ENGENMAN Eric, « mise en scène de l'effacement » in *Critique : Samuel Beckett*, août-septembre 1990.



Delphine Seyrig dans *Comédie* de Beckett. ©Chris Marker



Madeleine Renaud (Winnie) dans *Oh les beaux jours !* de Samuel Beckett. Mise en scène de Roger Blin. 1981, Théâtre du Rond Point.



Nell (I.Sadayan), Nagg (M.Robin) et Hamm (S.Merlin). *Fin de partie*, mise en scène Alain Françon, 2011. © Dunnara Meas

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

La force comique

L'œuvre de Samuel Beckett perdrait à mon avis beaucoup de son efficacité sans la force comique qui l'anime ou plus exactement la *réanime* continuellement, chaque fois qu'elle est, et de son propre aveu, sur le point d'expirer. Tel un mégalithe ancestral, cette œuvre se heurterait à l'ennui poli des touristes qui viennent la visiter sans l'appel d'air que lui procure le comique, et qui lui permet de vivre, de respirer. Tout en cette œuvre évoque l'inanimé, le mort, l'immobile (ou plutôt ses figures inversées et illusoires : l'animation artificielle, le vivant-automate, le faux mouvement). Pourtant un ressort caché permet à l'œuvre, dès que se profile l'écueil de la panne, de redémarrer et de retrouver son *rythme*. La voix qui nous parlait et menaçait de s'éteindre repart et recommence sans cesse, n'aura jamais fini d'en finir, - comme en témoigne toute l'œuvre de Beckett, que résume sur ce point le titre paradoxal et exemplaire d'un opuscule : *Pour en finir encore*.

[...]

Mon sentiment est que le ressort principal qui permet à cette voix beckettienne d'être humaine et vivante, à l'œuvre de vivre et très certainement de survivre, est le ressort comique qui lui tient lieu, si je puis dire, de perpétuel « stimulateur cardiaque » et ainsi d'assurée « garantie à vie ».

[...]

Je me contenterai ici d'évoquer brièvement, et parmi d'autres, deux grands types de « gags » - chacun sujet lui-même, il va sans dire, à d'infinites variations au cours de l'œuvre – qui reviennent particulièrement souvent dans l'œuvre de Beckett : le gag de la *précision à vide* et celui de l'*élan stoppé*.

La précision à vide, chez Beckett comme avant lui chez Kafka, consiste à mesurer alors qu'on a constaté, ou décidé, qu'il n'y avait de toute façon rien à mesurer, à joindre une extrême précision de détail à la reconnaissance d'un ensemble flou, à faire montre du plus grand scrupule à propos de ce dont est persuadé qu'il n'y avait plus aucun scrupule à avoir. Comique de l'information superfétatoire qui, non contente de vous priver de renseignements que tout le monde attend, s'acharne à vous informer d'un détail dont nul ne saurait se soucier. Cette précision à vide est comme une attention à rebours : inattentive à ce qui compte ou aurait pu compter, très attentive en revanche à tout ce dont il est évident qu'il ne saurait compter pour personne. [...] Dans un monde privé de sens et de points de repère, on continue à compter, à arpenter consciencieusement dans le vide : persuadé en somme que ni deux ni quatre n'ont d'existence réelle, mais en même temps que deux et deux font bien quatre. Le paradoxe comique est que le chiffre puisse cohabiter avec un monde précisément dénué de tout « chiffre », au double sens du terme.

Autre cas de figure de ce gag : le soin mis à ne pas confondre deux faits, ou deux souvenirs, qui sont l'un et l'autre également privés de signification ou de portée. Les héros de Beckett ne cessent de proférer des formules du genre : « Je me rappelle bien ceci... mais je me demande si je ne confond pas avec cela » - étant entendu que ni « ceci » ni « cela » ne présentent de toute manière le moindre intérêt.

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

[...]

Le deuxième grand type de gag, l'élan stoppé, consiste à faire suivre l'énonciation d'un fait ou d'une pensée de sa dénégation immédiate. Plus et mieux que faire suivre : plutôt enchaîner directement, comme si l'annonce d'un fait et celle de son démenti ne constituaient la matière que d'une seule idée, et le plus souvent d'ailleurs, que d'une seule phrase. Telle l'admirable prédition faite à Murphy, figurant au début de son horoscope : « Mars venant de se coucher à l'Orient indique un grand Désir de s'engager dans une Occupation quelconque, et pourtant pas » - à quoi répond en écho ; au début d'*En attendant Godot*, ce non moins admirable dialogue : « Alors quoi faire ? - Ne faisons rien. c'est plus prudent ».

[...]

On dirait, pour paraphraser Musset, que chez Beckett il faut toujours qu'une porte soit ouverte et fermée. La porte est ouverte, mais on ne saurait y passer : elle n'était qu'un carton-pâte donnant sur le mur auquel est adossé le décor. Un mouvement semble s'ébaucher mais se fige avant même d'avoir réussi à s'esquisser – en sorte qu'en définitive rien n'aura réussi à bouger dans l'affaire, de même que rien « n'aura eu lieu que le lieu », pour reprendre cette fois Mallarmé. Cette confusion de l'action et de l'inaction réduit toute activité à une agitation inutile, mieux à une sorte d'agitation immobile, d'agitation condamnée à faire du « sur place ».

Ce gag de l'élan stoppé est parfois une variante du premier, de la précision à vide : chaque fois que ce qui vient à s'interrompre et se briser net est précisément l'entreprise d'un calcul à vide. La formule de cette variante perverse du premier gag, est l'addition d'un calcul pour rien à un calcul faux. Dérisoire à la puissance deux : non seulement on compte pour des prunes, mais en plus on se trompe dans ses calculs. Et dérisoire double, pour le dire plus généralement de la condition humaine, non seulement de compter pour rien, mais en plus d'être incapable de bien compter.

[...]

Une autre variante de ce second gag est le passage fréquent et inopiné du lyrisme au terre-à-terre, du style diamantaire au langage parlé et cru. Ainsi, dans la foulée des deux premières pages impressionnantes de *Molloy*, Beckett interrompt-il soudain son récit pour déclarer : « J'avais commencé au commencement figurez vous, comme un vieux con ».

ROUSSET Clément, « La force comique » in *Critique : Samuel Beckett, août-septembre 1990.*

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

FIN DE PARTIE

Genèse

Le deuil difficile dans lequel l'a plongé la mort de son frère nourrit chez [Beckett] le sentiment d'être « mal fichu, misérable, si nerveux qu'avant même de m'en être rendu compte je pars soudain dans de grands coups de gueule, chez moi comme dans la rue ». Curieuse époque que celle qu'il traverse alors, car il a beau se sentir très atteint et s'inquiéter à nouveau à cause « du vieux cœur qui se déchaîne à mes dépens la nuit et ressemble le jour à un vieux caillou », paradoxalement il est aussi possédé par un regain d'énergie créatrice qui le galvanise alors qu'il rédige assez rapidement, la première version de *Fin de partie*, pièce alors conçue pour deux personnages seulement.

[...]

Ses lettres à Pamela Mitchell montrent que cette pièce qui ne porte pas encore de titre est pour lui bien différente de tout ce qu'il a essayé d'écrire depuis maintenant cinq ans. Au mois de février, il est totalement accaparé par le rapport cruellement symbiotique qui unit A et B, les deux personnages : « Pour le moment, A est sorti de son fauteuil et couché à plat ventre sur la scène pendant que B s'efforce en vain de le rasseoir. Je sais au moins que j'arriverai à finir avant d'avoir rempli la corbeille à papiers. » Un mois plus tard il écrit : « Oui, j'ai fini la pièce mais elle n'est pas bonne et je dois tout recommencer depuis le début. » Tout en reconnaissant qu'il doit la reprendre entièrement, il estime néanmoins que « A et B ne sont pas décédés, ils dorment, ils dorment profondément. J'espère arriver un de ces jours à leur arracher des grognements et des braillements de meilleure qualité que ceux que tu connais ».

[...]

Fin de partie n'est bien sûr pas une œuvre autobiographique. Pour autant, en d'innombrables points, elle restitue fidèlement ce que Beckett a vécu pendant ses périodes de maladies ou alors, qu'il attendait la mort d'un de ses proches, en s'attachant à rendre, non seulement l'insupportable lenteur d'une fin annoncée, mais aussi, dans toute leur banalité concrète, les soins à donner aux grands malades : A réclame le cathéter, veut qu'on l'installe au soleil, demande régulièrement son calmant ; B vient dès qu'on l'appelle, recouvre A d'un plaid, s'apprête à le lever ou le mettre au lit, prend sa température, remonte le réveil. Il n'est pas exclu qu'il y ait d'autres associations personnelles tout aussi précises. Lady Beatrice Glenavy, qui a bien connu les familles Beckett et Sinclair, avance de façon assez plausible dans ses *Mémoires* que le personnage de Hamm – le malade en fauteuil roulant – emprunte plusieurs traits à Cissie Sinclair.

« Quand j'ai lu *Fin de partie*, j'ai reconnu Cissie dans Hamm. La pièce était pleine d'allusions à des choses liées à sa vie, jusqu'à cette vieille lunette d'approche que Tom Casement m'avait donné et que je lui avais passée à mon tour pour qu'elle se distraie en regardant les bateaux dans la baie de Dublin ou les mouettes qui mangent sur le sable à marée basse. Elle plaisantait souvent à propos de son tragique état de santé, une fois, elle m'a demandé de « redresser la statue » - elle était penchée dans son fauteuil et l'arthrite lui faisait le corps lourd, dur, raide comme du marbre »

De fait, et c'est le plus important, Beckett multiplie ici les images funèbres : dans la pièce telle qu'il la conçoit au tout début, une boîte noire se trouve en permanence sur la scène et son couvercle se soulève sur une tête qui fixe le public sans bouger – ébauche d'une idée qui, en se complexifiant, va se traduire par la présence de Nagg et Nell au côtés de Clov et Hamm ; la mort, les funérailles reviennent fréquemment dans les propos de A et B : « il n'y a plus de cercueils », le vieux médecin est mort, la lumière de la Mère C s'est éteinte. Un an plus tard, quand il reprendra sa pièce en lui donnant un tour moins personnel, il supprimera certaines de ces images. Mais beaucoup subsistent au moins à l'état de traces dans la version définitive.

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

Résumé

Dans le refuge, Hamm, maître des lieux décrépit et tonnant, aveugle et en fauteuil roulant. Avec lui, ses parents culs-de-jatte, bouclés dans des poubelles, qui apparaissent par intermittences, et Clov, son domestique, peut-être un fils adoptif.

Mais aujourd'hui, quelque chose a changé : ça va peut-être enfin tout à fait finir. C'est cette fin, espérée et crainte, retardée et accélérée, jouée et subie, cette impensable et impossible fin, que raconte *Fin de partie* : Clov partira-t-il, abandonnant Hamm à lui-même ? La question est entière, et si la tension est extrême entre les deux personnages, si les paroles qu'ils s'échangent sont des coups qu'ils se portent, pointe simultanément une forme d'attachement entre eux, l'attachement d'un vieux couple.

« Quelque chose suit son cours », mais cela va-t-il pour autant finir dans ce refuge coupé de tout, dans cet univers brutalement réduit, flottant dans le vide à l'image d'une planète ?

DOUTEY Nicolas, « La pièce », résumé pour le dossier de presse de *Fin de partie*, Théâtre de la Madeleine, mai 2011.



© Dunnara Meas

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

Pistes de réflexion

L'Arche de Noé

La correspondance révèle qu'au moment où il rédige [la] première version de *Fin de partie*, Beckett se plonge dans la Genèse et les poésies de Baudelaire : « J'ai relu dans ton somptueux Baudelaire et dans la Sainte Bible l'histoire du Déluge et j'aurais voulu que le Très Haut n'ait jamais eu cette faiblesse pour Noé. » Dans la première mouture de la pièce, B lit le passage sur le Déluge dans la Bible et A reprend à son compte cette remarque sarcastique de Noé. Ces éléments d'information épars sur ses lectures sont d'autant plus intéressants que la trace en est encore distinctement perceptible dans le texte définitif de *Fin de Partie*. Hamm est un fils de Noé, et la pièce abonde en images de « décréation », pour reprendre un terme déjà utilisé : sur la terre à moitié engloutie par les eaux, la maison de Hamm est, comme l'Arche, un refuge contre la calamité du dehors ; au lieu de se découvrir bonnes dans les yeux de Dieu, les créatures de ce monde s'aperçoivent que la lumière meurt ; sur cette terre l'herbe ne pousse pas et les graines qu'a semées Clov « ne germeront jamais. »

KNOWLSON James, *Beckett* (trad° Oristelle Bonis), Éditions Solin, Actes Sud, Arles 1999

Le déluge : Genèse 7,1 – 8,22

Ce même jour entrèrent dans l'arche Noé, Sem, Cham et Japhet, fils de Noé, la femme de Noé et les trois femmes de ses fils avec eux : eux, et tous les animaux selon leur espèce, tout le bétail selon son espèce, tous les reptiles qui rampent sur la terre selon leur espèce, tous les oiseaux selon leur espèce, tous les petits oiseaux, tout ce qui a des ailes. Ils entrèrent dans l'arche auprès de Noé, deux à deux, de toute chair ayant souffle de vie. Il en entra, mâle et femelle, de toute chair, comme Dieu l'avait ordonné à Noé.

Puis le SEIGNEUR ferma la porte sur lui.

Le déluge fut quarante jours sur la terre.

Les eaux crûrent et soulevèrent l'arche, et elle s'éleva au-dessus de la terre. Les eaux grossirent et s'accrurent beaucoup sur la terre, et l'arche flotta sur la surface des eaux. Les eaux grossirent de plus en plus, et toutes les hautes montagnes qui sont sous le ciel entier furent couvertes. Les eaux s'élèverent de quinze coudées au-dessus des montagnes, qui furent couvertes. Tout ce qui se mouvait sur la terre périt, tant les oiseaux que le bétail et les animaux, tout ce qui rampait sur la terre, et tous les hommes.

Tout ce qui avait respiration, souffle de vie dans ses narines, et qui était sur la terre sèche, mourut. Tous les êtres qui étaient sur la face de la terre furent exterminés, depuis l'homme jusqu'au bétail, aux reptiles et aux oiseaux du ciel : ils furent exterminés de la terre. Il ne resta que Noé, et ce qui était avec lui dans l'arche.

Les eaux furent grosses sur la terre pendant cent cinquante jours.

Dieu se souvint de Noé, de tous les animaux et de tout le bétail qui étaient avec lui dans l'arche ; et Dieu fit passer un vent sur la terre, et les

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

eaux s'apaisèrent. Les sources de l'abîme et les écluses des cieux furent fermées, et la pluie ne tomba plus du ciel.

Les eaux se retirèrent de dessus la terre, s'en allant et s'éloignant, et les eaux diminuèrent au bout de cent cinquante jours.

Le septième mois, le dix-septième jour du mois, l'arche s'arrêta sur les montagnes d'Ararat. Les eaux allèrent en diminuant jusqu'au dixième mois. Le dixième mois, le premier jour du mois, apparurent les sommets des montagnes.

Au bout de quarante jours, Noé ouvrit la fenêtre qu'il avait faite à l'arche. Il lâcha le corbeau, qui sortit, partant et revenant, jusqu'à ce que les eaux eussent séché sur la terre. Il lâcha aussi la colombe, pour voir si les eaux avaient diminué à la surface de la terre. Mais la colombe ne trouva aucun lieu pour poser la plante de son pied, et elle revint à lui dans l'arche, car il y avait des eaux à la surface de toute la terre. Il avança la main, la prit, et la fit rentrer auprès de lui dans l'arche. Il attendit encore sept autres jours, et il lâcha de nouveau la colombe hors de l'arche. La colombe revint à lui sur le soir ; et voici, une feuille d'olivier arrachée était dans son bec. Noé connut ainsi que les eaux avaient diminué sur la terre. Il attendit encore sept autres jours ; et il lâcha la colombe. Mais elle ne revint plus à lui.

L'an six cent un, le premier mois, le premier jour du mois, les eaux avaient séché sur la terre. Noé ôta la couverture de l'arche : il regarda, et voici, la surface de la terre avait séché.

Le second mois, le vingt-septième jour du mois, la terre fut sèche. Alors Dieu parla à Noé, en disant : Sors de l'arche, toi et ta femme, tes fils et les femmes de tes fils avec toi. Fais sortir avec toi tous les animaux de toute chair qui sont avec toi, tant les oiseaux que le bétail et tous les reptiles qui rampent sur la terre : qu'ils se répandent sur la terre, qu'ils soient féconds et multiplient sur la terre. Et Noé sortit, avec ses fils, sa femme, et les femmes de ses fils. Tous les animaux, tous les reptiles, tous les oiseaux, tout ce qui se meut sur la terre, selon leurs espèces, sortirent de l'arche.



Le déluge, Poussin Nicolas (118 x 160), 1664. Paris, Musée du Louvre.

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

Le paradoxe des grains de mil

Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. Les grains s'ajoutent aux grains, un à un et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas.

Plus loin, Hamm reprend ces mots, d'une manière plus explicite : *Instants sur instants, plouff, plouff, comme les grains de mil de... (il cherche)... ce vieux Grec, et toute la vie, on attend que ça nous fasse une vie.* (Un temps, il veut reprendre, y renonce, un temps.) Ah ! Y être, y être.

Le vieux Grec en question est probablement Zénon, qui, dans une de ses paraboles les moins connues, imagine que l'on verse sur un tas de millet des quantités toujours plus petites : quelques mesures, un grain, la dix millième partie d'un grain et ainsi de suite. Et pour Hamm et Clov ceci est devenu le symbole d'un processus interminable au cours duquel le « tas impossible » n'est jamais terminé. De la même manière, le but de Hamm est toujours sur le point d'être atteint sans jamais l'être. Assis dans la pénombre de son habitation située dans un *no mans' land* entre la terre et la mer, il n'est plus relié que par des liens extrêmement ténus avec un monde extérieur également moribond : grain de poussière aveugle, ne se heurtant même plus à des murs dans le vide qui l'entoure, il est sur le point d'échapper à l'existence, d'atteindre son but, mais il ne l'a pas encore atteint.

DE MAGNY Olivier, «Samuel Beckett et la farce métaphysique » ; *Cahiers Renaud Barrault* n°44, Éditions Julliard, oct 1963



Veritas et Falsitas (Zénon d'Elée montrant aux jeunes les voies qui mènent à la vérité et à la fausseté.), Fresque anonyme, Madrid

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

Influence de Baudelaire

Hamm cite aussi, en se reprenant, deux vers du poème de Baudelaire, « Recueillement », que Beckett vient de relire dans le volume que lui a offert Pamela Mitchell : « Tu RECLAMAIS le soir ; [...] Il DESCEND : le voici. »

KNOWLSON James, *Beckett* (trad° Oristelle Bonis), Éditions Solin, Actes Sud, Arles 1999

Recueillement

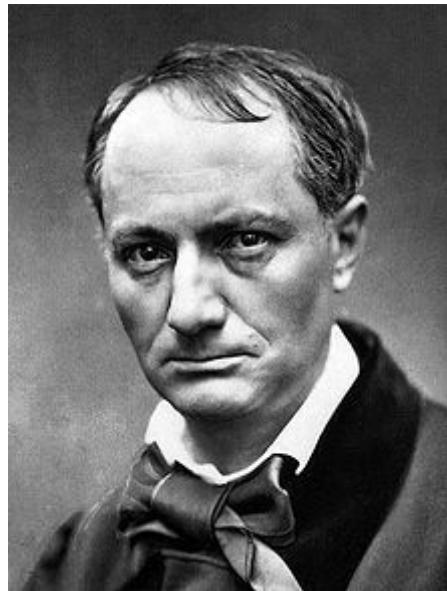
Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.
Tu réclamas le Soir ; il descend ; le voici :
Une atmosphère obscure enveloppe la ville,
Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

Pendant que des mortels la multitude vile,
Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,
Va cueillir des remords dans la fête servile,
Ma Douleur, donne-moi la main ; viens par ici,

Loin d'eux. Vois se pencher les défuntas Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées ;
Surgir du fond des eaux le Regret souriant ;

Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui
marche.

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*



Charles Baudelaire par Etienne Carjat.

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

Hamm et Clov : les pions d'un échiquier ?

« Hamm. - Fais-moi faire un petit tour. (*Clov se met derrière le fauteuil et le fait avancer.*) Pas trop vite ! (*Clov fait avancer le fauteuil*) Fais moi faire le tour du monde ! (*Clov fait avancer le fauteuil.*) Rase les murs. Puis ramène-moi au centre. (*Clov fait avancer le fauteuil*) J'étais bien au centre non ? »

« Hamm. - Je me sens un peu trop sur la gauche. (*Clov déplace insensiblement le fauteuil. Un temps.*) Maintenant je me sens un peu trop sur la droite. (*Même jeu*) Je me sens un peut trop en avant. (*Même jeu*) Maintenant je me sens un peu trop en arrière ? (*Même jeu*) Ne reste pas là (*derrière le fauteuil*), tu me fais peur.

Clov retourne à sa place à côté du fauteuil.

Clov. - Si je pouvais te tuer je mourrais content. »

Règles de la FFE (Fédération française d'échecs)

Article 3 : Le mouvement des pièces.

[...]

Il y a deux façons différentes de déplacer le roi, soit :

- ◆par un mouvement sur l'une des cases adjacentes qui n'est pas attaquée par une ou plusieurs pièces adverses.
- ◆par le "roque". C'est un mouvement du roi et de l'une ou l'autre des tours de la même couleur, sur
 - ◆la première rangée du joueur, comptant pour un seul coup du roi et effectué de la manière suivante :
 - ◆le roi est déplacé de deux cases à partir de sa case initiale en direction de la tour sur sa case initiale
 - ◆; cette tour est ensuite déplacée sur la dernière case que le roi vient de traverser.

Article 5 : La fin de partie

5.1

- a) La partie est gagnée par le joueur qui a maté le roi adverse. Ceci met immédiatement fin à la partie à condition que le coup produisant la position d'échec et mat soit légal.
- b) La partie est gagnée par le joueur dont l'adversaire déclare qu'il abandonne. Ceci met immédiatement fin à la partie.

5.2

- a) La partie est nulle lorsque le joueur ayant le trait n'a aucun coup légal et que son roi n'est pas en échec. On dit alors que la partie se termine par un "pat". Ceci met immédiatement fin à la partie à condition que le coup produisant la position de pat soit légal.
- b) La partie est nulle quand une position est telle qu'aucun joueur ne peut mater le roi adverse avec une série de coups légaux. On dit que la partie se termine "position morte". Ceci met fin immédiatement à la partie à condition que le coup produisant la position soit légal.

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

La mise en scène

EXEMPLES DE MISES EN SCÈNE ANTERIEURES

Celle mythique : Roger Blin

Les toutes premières répétitions de *Fin de partie* démarrent avec Roger Blin et Jean Martin. Comme la question de la salle reste à régler, elles ont lieu chez Blin, qui habite rue Saint Honoré, non loin du Palais Royal. Vers le mois de novembre, ils se mettront à répéter dans le bar du Théâtre de l'Oeuvre dont le directeur, Lucien Beer, est autant qu'il sachent d'accord pour monter la pièce à la mi-janvier.

[...]

Beckett est à Ussy lorsqu'il apprend que la première de *Fin de partie* qui devait, du moins le pensait-il, être présentée au Théâtre de l'œuvre, est repoussée à la fin février.

[...]

Soudain Lucien Beer revient sur les engagements passés avec Blin et Beckett pour accepter la proposition financièrement plus alléchante que vient de lui présenter Robert Hossein. Le coup est rude mais il n'y a pas de recours juridique possible puisque, malgré les arrangements conclus, aucun contrat officiel ne les lie au Théâtre de l'Oeuvre.

[...]

George Devine qui dirige à Londres l'English Stage Company a pris contact avec Beckett parce qu'il voudrait présenter *Acte sans paroles* avec *Les Chaises* de Ionesco au Royal Court Theatre. Il lui a également demandé s'il pouvait obtenir les droits de représentation de la traduction anglaise de *Fin de partie*, qu'il a d'ailleurs envisagé de monter en français. Informé des problèmes qui viennent de surgir avec le Théâtre de l'Oeuvre, il n'hésite pas à venir à Paris pour discuter avec Beckett et Blin, à qui il propose de présenter la pièce au Royal Court Theatre à l'occasion de la Quinzaine française, une manifestation organisée par l'Union française des industries exploratrices et qui se veut à la fois culturelle et gastronomique.

C'est ainsi que la première mondiale de la deuxième pièce en français de Beckett va pour finir avoir lieu, non à Paris, mais à Londres, où elle est donnée le 3 avril 1957 au Royal Court Theatre.

Jusqu'à Noël, les répétitions n'ont eu lieu qu'avec Jean Martin et Roger Blin, qui a le plus grand mal à dénicher deux acteurs pour jouer le couple des vieillards enfermés dans les poubelles. Plusieurs vieux comédiens lui ont confié en substance : « Le texte est très joli et vous êtes très sympathique, mais cette pièce sera peut-être ma dernière création à Paris et faire ma dernière création dans une poubelle, ça je ne le peux pas ». Il finira tout de même par recruter l'excellent Georges Adet, qui jouera Nagg à Paris et à Londres ; et Christine Tsingos, son ancienne associée de la Gaîté-Montparnasse, qui accepte d'incarner la vieille Nell à Londres mais refuse obstinément d'apparaître à Paris sous les traits de ce personnage à la sénilité avancée.

Adet, monsieur d'un âge certain, consent à jouer sans dentier ni en haut ni en bas. Il a répété avec, mais pendant les représentations il enlève discrètement ses prothèses au fond de sa poubelle et plie un mouchoir autour. Le visage ainsi creusé de façon spectaculaire, la lèvre inférieure effacée, il a tout l'air d'un vieillard cacochyme. Il n'est pas rare qu'après le spectacle, des spectateurs admiratifs et étonnés



Nell (Germaine de France) et Nagg (Georges Adet) dans *Fin de partie* de Samuel Beckett, mise en scène Roger Blin. 1957. © Roger Pic



Hamm (Roger Blin) dans *Fin de partie* de Samuel Beckett, mise en scène Roger Blin. 1957. © Thérèse Leprat.

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

lui demandent comment il est arrivé à un tel résultat puisque, dès le rideau tombé, il réapparaît avec toutes ses dents qu'il exhibe dans un sourire éclatant pendant les applaudissements.

Beckett passe quinze jours à Londres pour assister aux répétitions. C'est la première fois ou presque que les comédiens peuvent apprendre le texte sur une vraie scène. George Devine, qui en sus d'être un admirateur de Beckett est aussi un fervent francophile, se montre particulièrement chaleureux et efficace. Deux jours durant, Beckett se glisse dans la peau de Hamm à la place de Blin afin de permettre à ce dernier, également chargé de la mise en scène, de préciser le jeu de Jean Martin qui interprète Clov. En règle générale, il intervient d'ailleurs beaucoup plus que pendant les répétitions d'*En attendant Godot*. Il coupe de lui-même son texte en plusieurs endroits, en modifie d'autres sur la suggestion de Blin. Ce qui n'empêche pas l'auteur et le metteur en scène de s'affronter plus ouvertement que lors de leur première collaboration. Beckett est désormais plus sûr de ce qu'il veut et des moyens de l'obtenir, bien résolu aussi à ce que sa nouvelle pièce, à ses yeux plus importants que *Godot*, soit montée avec un minimum de compromis et selon les principes qu'il défend. Ses échanges avec Blin et Martin tournent parfois à l'aigre, même si les trois hommes sont assez liés pour que leurs différends ne dégénèrent pas.

[...]

Le soir de la première, il reste introuvable. Fidèle à ses habitudes, il fuit tout simplement les journalistes. [...] Ce soir-là, la présence de treize critiques français venus compléter les rangs de leurs collègues britanniques rajoute encore à la tension. Les comédiens sont à cran, non seulement parce qu'ils vont jouer devant un public anglais qui risque de ne pas comprendre ce texte en français, mais aussi parce qu'ils comptent dans la salle beaucoup de leurs amis venus à Paris en même temps que les critiques. Si lors des deux premières représentations ils ont l'impression de ne pas arriver à enchaîner les répliques comme ils le devraient, ils vont très vite trouver le rythme et considérablement améliorer leur jeu avant que la semaine s'achève. Alléché par la publicité qui entoure la création de *Fin de partie*, Maurice Jacquemont, le directeur de la petite salle du Studio des Champs Elysées, est de ceux qui se précipitent à Londres pendant le bref laps de temps où elle y est programmée. Furieux d'apprendre qu'un accord a été conclu avec Jaquemont, Lucier Beer, qui se dit prêt à prendre la pièce à l'Oeuvre, passe à l'offensive. Il touchera finalement deux pour cent des recettes réalisées au Studio des Champs Elysées.

A peine les comédiens sont-ils rentrés à Paris qu'ils doivent se remettre à répéter dans cette salle. Christine Tsingos ne voulant pas se produire devant le public parisien, c'est en définitive Germaine de France qui va jouer Nell. Son charme un peu désuet, merveilleux la rend parfaite pour le rôle. Cette fois encore, Beckett suit régulièrement les répétitions. Satisfait, il trouve que la pièce a tout à gagner de l'intimité de cette petite salle, et que Blin a si formidablement progressé depuis Londres, qu'il arrive à présent à « une performance vraiment extraordinaire ». Puis son côté critique et exigeant reprenant le dessus, à la fin du mois de juin il se désespère de constater que « la pièce s'est desserrée et part dans tous les sens ».



Nagg (Georges Adet). © Ministère de la Culture - Médiathèque du Patrimoine.



Nell (Germaine de France). © Ministère de la Culture - Médiathèque du Patrimoine.

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

Celle polémique : Gildas Bourdet

En 1988, devenu administrateur de la Comédie Française, Antoine Vitez avait demandé à Gildas Bourdet d'assurer la mise en scène de la pièce pour son entrée au répertoire de la troupe... Beckett lui-même et son représentant manifestèrent leur total désaccord avec les choix de scénographie.

Les représentations eurent lieu à la Comédie Française, avec un décor bâché, le nom de Gildas Bourdet et de ses collaborateurs furent retirés, à sa demande, des affiches et des programmes...

LALLIAS Jean Claude, « Fin de partie » in *Théâtre Aujourd'hui n°3 : l'univers scénique de Samuel Beckett*. CNDP, 1994.

« Beckett ne précise pas la couleur qu'il souhaite voir employer pour le décor de *Fin de partie* ; tout au plus indique-t-il que la lumière est grise. C'est la tradition beckettiennne qui fait obligation de recourir à cette couleur, non le texte lui-même. Lorsque l'on met en scène un texte du passé, et que l'on a l'ambition de restaurer quelque chose de l'émotion originelle qu'il a pu susciter au moment de sa création, on est légitimement enclin à se méfier des conventions ou des lieux communs qui l'entourent. Respecter – *a priori* – ces conventions ou ces lieux communes, c'est manifester commodément une fidélité de façade vis-à-vis d'une œuvre. En d'autres termes, c'est renoncer à mettre en scène c'est à dire à prendre position, à interpréter, si l'on veut bien admettre qu'une mise en scène n'est pas autre chose qu'une interprétation. Il n'y a pas d'autre façon pour un metteur en scène de respecter un texte classique, contemporain ou non, que de produire une interrogation critique sur le lien qu'il est capable de tisser avec une œuvre que le travail du temps recouvre nécessairement.

[...]

L'usage du gris, lors des premières mises en scène des pièces de Beckett, contribuait à produire sur le spectateur de l'époque un sentiment oppressant d'angoisse et de désolation. Depuis, il a été utilisé surabondamment sur toutes les scènes européennes au point d'être la marque d'une certaine bienséance culturelle. Esthétiquement, l'absence de couleur ou la monochromie ne dérange plus. Elle conforte à l'inverse le spectateur dans l'idée que la représentation à laquelle il assiste est bel et bien chargée d'une plus-value culturelle qu'il espère y trouver. Ainsi le gris beckettienn a-t-il perdu au fil des années et de nos usages théâtraux sa vertu dissidente pour n'être plus qu'une convention commode. Si j'ai cru devoir remettre cette convention en cause, ce n'est nullement dans le souci de me mettre en avant et de me faire valoir mais dans celui de redonner à la pièce quelque chose de la force de contestation dont-elle était porteuse à sa création. L'enjeu était pour moi d'autant plus grand qu'elle faisait son entrée dans ce temple de la culture qu'est la Comédie Française.

Si j'ai choisi pour le décor de *Fin de partie* un rose « framboise écrasée » et un rouge « sang de boeuf » c'est peut-être à cause de la correspondance que j'ai vue entre l'univers de Beckett et celui du peintre Francis Bacon. C'est aussi parce que je n'ai pas trouvé de teintes qui m'aient paru faire mieux ressentir l'absence du vert d'un univers solaire et bucolique dont le texte semble annoncer une privation définitive qui laisse inconsolable.

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

[...]

Au fond dans cette triste affaire qui m'a opposé à un Beckett mourant et à sa garde prétorienne, il n'a été question que des couleurs de l'enfer. Qui dira jamais lequel avait raison ?

[...]

J'ai pris la décision de faire recouvrir le décor que j'avais imaginé pour *Fin de partie* à la Comédie Française afin de signifier au public que quelque chose qui restait présent tout en étant invisible lui était dérobé. Je ne me suis mêlé de rien d'autre. Par amitié pour les acteurs et à leur demande, j'ai travaillé avec eux jusqu'au jour de la répétition générale, en tentant de surmonter une lassitude et un écœurement faciles à imaginer. Au jour de la première, j'étais bien entendu absent, puisque je considérais que je n'avais plus aucune responsabilité officielle dans la représentation de la pièce qui était donnée, et que j'avais retiré mon nom et celui de mes collaborateurs du générique.

Texte de Gildas Bourdet, après un entretien sur sa mise en scène, 1993, paru dans *Théâtre Aujourd'hui n°3 : l'univers scénique de Samuel Beckett*, CNDP, 1994.



Roland Bertin (Hamm), Bérangère Dautun (Nell), Jean-Paul Moulinot (Nagg). Mise en scène (non signée) de Gildas Bourdet, Comédie-Française, 1988



Roland Bertin (Hamm), Michel Robin (Clov). Mise en scène (non signée) de Gildas Bourdet, Comédie-Française, 1988

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

L'héritage : *May B* de Maguy Marin

Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir.

Clodos célestes ou fées embourbées, dix corps aux visages blafards dansent. Ils racontent la drôlerie de l'impossibilité d'être ensemble. Ils se meuvent dans l'incapacité tragique à rester seul. Le quotidien, sublimé, fait se heurter des corps abîmés dans le clair-obscur étrange d'une vie qui tient et persiste avant la fin. Dix humains en bande, en meute, se heurtent, circulent, se cognent. Quelques mots seulement, gueulés, chantés : « Fini, c'est fini. Ça va finir, ça va peut-être finir. » Les fantoches plâtreux plongent dans l'absurdité abyssale de la comédie de la vie. Les dix clowns enfarinés forment une masse mouvante, assemblée grimaçante et loquetause. Ils errent, en rythme, ils tanguent, avancent par chocs ou ralentis. Sous les conseils et le regard de Beckett qu'elle rencontrait en 1980, la chorégraphe a dirigé un magma de figures d'humanité absolue. Ils n'ont fait voeu que d'« être là, sans l'avoir décidé, entre ce moment où l'on naît, où l'on meurt ».

Début des années quatre-vingts, Maguy Marin lit *Fin de Partie*, *Molloy*, *En attendant Godot*. Bouleversée, elle reconnaît dans les œuvres complètes de Beckett l'exploration des mouvements empêchés mais nécessaires. Toutes aspirations humaines, rien qu'humaines : tenir encore. Elle guette et veut mettre en scène « ce moment qui nous met dans l'obligation de trouver une entente quelconque avec plusieurs autres, en attendant de mourir ». Création en 1981. Réactions hostiles d'abord. Et peu à peu, l'ascension. Reconnaissance mondiale de l'atemporel *May B*, chef-d'œuvre de la danse contemporaine. En trente ans, les reprises incessantes sur les cinq continents ont inscrit l'œuvre comme un joyau du répertoire. *May B*, « peut-être », bouleverse encore les codes en vigueur, réconcilie théâtre et danse, marque l'histoire des arts vivants par la grâce d'un spectacle essentiel, mythique.

May B : Synopsis proposé par le Théâtre du Rond Point : <http://www.theatredurondpoint.fr>



© Agathe Poupeney - PhotoScène.fr

May B, Maguy Marin. Théâtre du Rond-Point. © Agathe Poupeney

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

LE METTEUR EN SCÈNE : ALAIN FRANCON

Biographie

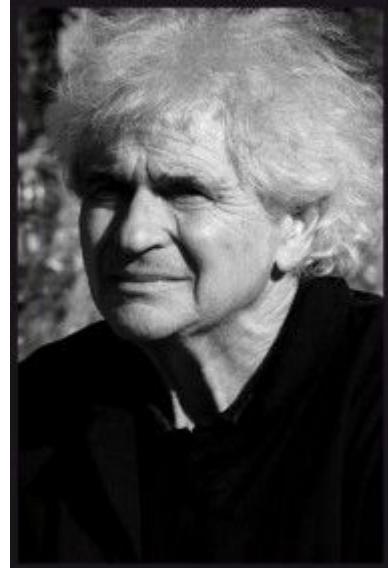
Alain Françon a créé la compagnie Le Théâtre Eclaté en 1971 à Annecy. De 1971 à 1989, il a monté entre autres Marivaux et Sade, Ibsen et Strindberg, O'Neill (*Long voyage vers la nuit*, dont il a monté à la Comédie Française une nouvelle version traduite par Françoise Morvan : *Le Long voyage du jour à la nuit*), Horváth et Brecht. Il a créé de nombreux auteurs contemporains, de Michel Vinaver (*Les Travaux et les jours*, *Les Voisins*) à Enzo Cormann (*Noises*, *Palais Mascotte*) et Marie Redonnet (*Tir et Lir*, qui a été présenté à la Colline en 1988, *Mobie Dig*). Il a également adapté pour la scène des textes d'Herculine Barbin (*Mes souvenirs*) et de William Faulkner (*Je songe au vieux soleil*).

En 1989, Alain Françon prend la direction du Centre dramatique national de Lyon - Théâtre du Huitième. Il y monte notamment *La Dame de chez Maxim*, *Hedda Gabler*, *Britannicus*. De 1992 à 1996, il est directeur du Centre dramatique national de Savoie (Annecy-Chambéry), où il met en scène *La Remise* de Roger Planchon (1993), *La Compagnie des hommes* (1992) et *Pièces de guerre* (1994) d'Edward Bond, *Celle-là* (1995) de Daniel Danis et *La Mouette* de Tchékhov (1995).

Pour le cinquantième Festival d'Avignon, Alain Françon présente dans la Cour d'Honneur *Edouard II* de Marlowe, qui a été repris au Théâtre national de l'Odéon.

Le 12 novembre 1996 il est nommé directeur du Théâtre national de la Colline.

Source : Théâtre National de la Colline.



© Michel Corbou

Créations (sélection)

Théâtre éclaté (1971-1989)

- 1973 *Soldats* d'après Carlos Reyes, *La Journée d'une infirmière* d'après Armand Gatti
- 1974 *Le Jour de la dominante* de René Escudé
- 1975 *Les Branlefer* de Heinrich Henkel
- 1977 *Le Nid* de Franz Xaver Krötz
- 1978-79 *Le Belvédère* de Ödön von Horváth, *Français encore un effort si vous voulez être républicains* de Donatien-Alphonse-François de Sade
- 1979-80 *Les Travaux et les jours* de Michel Vinaver
- 1980 *Un ou deux sourires par jour* d'Antoine Gallien
- 1981 *La Double inconstance* de Marivaux
- 1982 *Le Pélican* d'August Strindberg
- 1983 *Toute ma machine était dans un désordre inconcevable* de Jean-Jacques Rousseau
- 1985 *Mes souvenirs* d'après Herculine Abel Barbin, *Je songe au vieux soleil* d'après William Faulkner
- 1987 *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen, *Une lune pour les déshérités* d'Eugene O'Neill
- 1988 *Palais Mascotte* d'Enzo Cormann, *Tir et Lir* de Marie Redonnet

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

CDN de Lyon Théâtre du Huitième (1989-1992)

1991 *Britannicus de Jean Racine, La Vie parisienne de Jacques Offenbach*

CDN de Savoie (1992-1996)

1993 *La Remise de Roger Planchon*

1994 *Pièces de guerre trilogie d'Edward Bond*

1995 *Celle-là de Daniel Danis, La Mouette d'Anton Tchekhov*

Théâtre national de la Colline

1997 *Les Petites Heures d'Eugène Durif, Dans la compagnie des hommes d'Edward Bond (nouvelle version)*

2000 *Café d'Edward Bond*

2002 *Les Voisins de Michel Vinaver (nouvelle version), Skinner de Michel Deutsch*

2007 *L'Hôtel du Libre-Échange de Georges Feydeau*

2008 *Si ce n'est toi et Chaise d'Edward Bond (reprise), Les Enfants du Soleil de Maxime Gorki*

Autres mises en scène

1983 *L'Ordinaire de Michel Vinaver (Théâtre national de Chaillot)*

1986 *Le Menteur de Pierre Corneille (Comédie Française)*

1989 *La Voix humaine, tragédie lyrique de Francis Poulenc, livret de Jean Cocteau (Théâtre musical de Paris, Châtelet)*

1993 *Le Canard sauvage de Henrik Ibsen (Comédie Française)*

1996 *Le Long voyage du jour à la nuit d'Eugene O'Neill (Comédie Française)*

1998 *La Cerisaie d'Anton Tchekhov (Comédie Française)*

1999 *Mais aussi autre chose d'après Les Autres, Sujet Angot et L'Inceste de Christine Angot*

2008 *Dépaysage de Guillermo Pisani, Théâtre Ouvert*

2009 *Les Ennemis de Maxime Gorki, Atelier-spectacle avec les élèves l'ENSATT*

2009 *Les Ennemis de Maxime Gorki, ENSATT, Lyon, 15 juin 2009*

2010 *Extinction de Thomas Bernhard, lecture de Serge Merlin, réalisation Blandine Masson et Alain Françon, Théâtre de la Madeleine, 9 mars 2010*

2010 *Les Trois Soeurs d'Anton Tchekhov, Salle Richelieu, Comédie-Française, 22 mai 2010*

2010 *Du mariage au divorce : Feu la mère de Madame, On purge bébé, Mais n'te promène donc pas toute nue !, Léonie est en avance de Georges Feydeau, TNS*

2011 *Fin de partie de Samuel Beckett, Théâtre de la Madeleine, 10 mai 2011*

2012 *La Trilogie de la villégiature de Carlo Goldoni, Théâtre provisoire au Palais-Royal, Comédie-Française, 11 janvier 2012*

2012 *Oncle Vania d'Anton Tchekhov, Théâtre Nanterre-Amandiers, 9 mars 2012*

2013 *Solness le constructeur, de Henrik Ibsen*

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

Travailler avec Alain Françon

La méthode d'Alain Françon repose sur le principe que la façon de monter un texte est déterminée par son existence matérielle et pas nécessairement par la ou les interprétations qu'on peut en donner – pas même celles attribuées à l'auteur. Il s'intéresse d'abord à la trace imprimée du texte : la forme qu'il prend dans les rapports, les distances, les rapprochements produits par l'organisation des mots sur la page. S'il fallait énoncer une théorie, je dirais à sa place qu'il cherche dans la trace qui constitue le texte, l'ordre qui structure le champ des significations. Il préfère donc partir de l'objet écrit – s'agissant d'un texte étranger : la langue originale avec un mot à mot très strict – qui permet d'appréhender la place et le halo des sens que chaque mot véhicule. Il se méfie du savoir faire du traducteur qui, en convertissant des expressions dans un régime « bien formé » de la langue, masque, supprime ou substitue l'ordre singulier, ou le désordre, les irrégularités, les aspérités, les lacunes, les obscurités de l'original. Toutes « régularités » ou « malformations » étant, dans les grandes écritures, des sources inépuisables de significations. Le travail préalable sur le texte s'étend sur des mois. Je lui remets régulièrement des versions de travail de mes traductions, qu'il suit et compare avec le texte original, réplique par réplique. Il examine chaque version avec une attention qui lui est toute particulière, une sorte de rumination, longue et lente, qui lui permet de désentrelacer les fibres du texte. Petit à petit, pas à pas, il relève tous les points qui lui restent obscurs : des interrogations très inattendues le plus souvent dissimulées dans des détails, des incohérences infimes, ou, au contraire, des questions d'un ordre si général qu'elles en paraissent triviales. Le questionnement d'Alain Françon porte sur tous les endroits où, dans le mot à mot, le sens achoppe, se dérobe, ouvre une faille qu'il m'arrive de combler inconsciemment par la traduction [...] Il s'agit donc d'un travail de relecture permanent, de constant réexamen, d'un ajustement au plus près de la constitution du texte, pour permettre d'apercevoir ce qui est faux dans ce qui semble juste, en même temps que les réelles singularités du texte. L'acuité de la lecture d'Alain Françon, sa volonté de résistance à tout ce qui est évident, lui permettent de creuser les généralités, de les remettre en cause radicalement. Ce mouvement de résistance qui exige sans cesse un nouveau débat, de nouveaux éclaircissements, des prises de position, lui appartient entièrement.

Une fois reconnue et maîtrisée dans ses moindres détails la forme inhérente au texte, il travaille à la faire exister concrètement devant les acteurs de façon à ce qu'ils déterminent avec elle un cadre d'énonciation. Il s'agit essentiellement de reconnaître des séquences, des rythmes, des fractionnements, qui structurent la forme et hiérarchisent les significations. Sa principale qualité est son obstination à défendre les « droits de la forme » : son droit à indiquer des significations. Cette insistance se manifeste par beaucoup de silences et de refus [...] Le travail préalable (avec le traducteur, le dramaturge ou le décorateur) ne sert que si il est mis en mouvement. Alain Françon ne vise pas tant à faire reconnaître le creuset formel dans lequel s'élabore la réaction entre le texte et l'acteur. En fin de compte, c'est l'acteur qui mettra en mouvement la signification du texte, qui produira le véritable jeu de sa découverte. Le principal travail d'Alain Françon consiste à faire que « l'expérience », la « réaction » de l'acteur, sa « création », se produisent bien dans le creuset délimité par la forme telle que sa communauté de travail peut l'appréhender.

VITTOZ Michel, « travailler avec Alain Françon » in *Quittez le Théâtre affamés de changements* (dir Alain Françon), Biro Editeur, 2009.

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

LE CHOIX DU TEXTE RETRAVAILLÉ PAR BECKETT

HAMM. — Une ! Silence ! (*Un temps.*) Où en étais-je ? (*Un temps. Morne.*) **C'est fini, nous sommes finis.** (*Un temps.*) **Ça va finir.** (*Un temps.*) Il n'y aura plus de voix. (*Un temps.*) Une goutte d'eau dans la tête, depuis les fontanelles. (*Hilarité étouffée de Nagg.*) Elle s'écrase toujours au même endroit. (*Un temps.*) C'est peut-être une petite veine. (*Un temps.*) Une petite artère. (*Un temps. Plus animé.*) Allons, c'est l'heure, où en étais-je ? (*Un temps. Ton de narrateur.*) L'homme s'approcha lentement, en se traînant sur le ventre. D'une pâleur et d'une maigreur admirables il paraissait sur le point de — (*Un temps. Ton normal.*) Non, ça je l'ai fait. (*Un temps. Ton de narrateur.*) Je bourrai tranquillement ma pipe — en magnésite, l'allumai avec une... mettons une suédoise, en tirai quelques bouffées.

BECKETT Samuel, *Endgame with a revised text*, 1980, Traduction : Nicolas Doutey.

HAMM. — Une ! Silence ! (*Un temps.*) Où en étais-je ? (*Un temps. Morne.*) **C'est cassé, nous sommes cassés.** (*Un temps.*) **Ça va casser.** (*Un temps.*) Il n'y aura plus de voix. (*Un temps.*) Une goutte d'eau dans la tête, depuis les fontanelles. (*Hilarité étouffée de Nagg.*) Elle s'écrase toujours au même endroit. (*Un temps.*) C'est peut-être une petite veine. (*Un temps.*) Une petite artère. (*Un temps. Plus animé.*) Allons, c'est l'heure, où en étais-je ? (*Un temps. Ton de narrateur.*) L'homme s'approcha lentement, en se traînant sur le ventre. D'une pâleur et d'une maigreur admirables il paraissait sur le point de — (*Un temps. Ton normal.*) Non, ça je l'ai fait. (*Un temps. Ton de narrateur.*) **Un long silence se fit entendre.** (**Ton normal.**) **Joli ça.** Je bourrai tranquillement ma pipe — en magnésite, l'allumai avec une... mettons une suédoise, en tirai quelques bouffées.

BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Les éditions de minuit, 1957. pp74-75.

CLOV. — Je te quitte.

Clov se déplace.

HAMM. — Non !

CLOV. — A quoi est-ce que je sers ?

HAMM. — A me donner la réplique. (*Un temps.*) J'ai avancé mon histoire. (*Un temps.*) Je l'ai bien avancée. (*Un temps. Avec irritation.*) Demande-moi où j'en suis.

CLOV (**s'approchant de Hamm**). — Oh, à propos, ton histoire ?

HAMM (**très surpris**). — Quelle histoire ?

CLOV. — Celle que tu te racontes depuis toujours.

BECKETT Samuel, *Endgame with a revised text*, 1980, Traduction : Nicolas Doutey.

CLOV. — Je te quitte.

HAMM. — Non !

CLOV. — A quoi est-ce que je sers ?

HAMM. — A me donner la réplique. (*Un temps.*) J'ai avancé mon histoire. (*Un temps.*) Je l'ai bien avancée. (*Un temps. Avec irritation.*) Demande-moi où j'en suis.

CLOV. — Oh, à propos, ton histoire ?

HAMM (**très surpris**). — Quelle histoire ?

CLOV. — Celle que tu te racontes depuis toujours.

HAMM. — Ah tu veux dire mon roman ?

BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Les éditions de minuit, 1957. pp79-80

« Nous nous sommes appuyés sur le texte révisé par Beckett, au fil de ses deux mises en scène de la pièce (à Berlin en 1967 puis à Londres en 1980). La révision a principalement consisté en des coupures, et quelques modifications mineures.

Le texte révisé est publié dans : James Knowlson (éd.), *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, Stanley Gontarski (éd.) vol. II « *Endgame with a revised text* », Londres, Faber and Faber, 1992. »

FRANCON Alain, Note d'intention. Dossier de presse de *Fin de partie*. Théâtre de la Madeleine. 2011.

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

LA SCENOGRAPHIE

Le scénographe : Jacques Gabel

Peintre, scénographe. Après une formation à l'Ecole nationale supérieure des arts décoratifs (ENSAD), il débute au théâtre en 1979 en devenant assistant des peintres Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Jean-Paul Chambas, Lucio Fanti, sur des mises en scène d'Alfredo Arias, Klaus Michaël Grüber, Jean Joudheuil, Peter Stein, Jean-Pierre Vincent, Robert Wilson, aussi bien pour le théâtre que pour l'opéra. Au début des années 1980, il initie une collaboration régulière avec Joël Jouanneau qui se poursuit aujourd'hui avec entre autres : Le Bourrichon, Mamie Ouate en Papoâsie, Le Condor de Jouanneau, Les Enfants Tanner et L'institut Benjamenta de Robert Walser, L'Inquisitoire de Roger Pinget, J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne de Jean-Luc Lagarce (2005), Atteintes à sa vie de Martin Crimp (2006). Il collabore également avec Jacques Nichet , Philippe Adrien, Philippe Van Kessel, Alain Milianti, Frédéric Belier-Garcia, Sandrine Anglade et surtout ,depuis 1990, avec Alain Françon notamment pour La Dame de chez Maxim de Feydeau, La Mouette, Le Chant du Cygne et Platonov de Tchekhov, ou encore en 2009 La Cerisaie de Tchekhov, Le Dépeupleur de Samuel Beckett, Celle-là de Daniel Danis, et pour les créations des œuvres de l'auteur anglais Edward Bond : Pièces de Guerre, La Compagnie des Hommes, Café, et plus récemment Si ce n'est toi, Chaise et Naître créés au Festival d'Avignon 2006. En 2006, il collabore avec Jean-Luc Godard pour l'exposition Collages de France au Centre Georges Pompidou. Il a peint la coupole de la grande salle du Théâtre d'Angoulême en 1997.



La Cerisaie, mise en scène d'Alain Françon, scénographie de Jacques Gabel, Paris, Théâtre de la Colline, 2009.



Oh les beaux jours !, mise en scène de Joël Jouanneau, scénographie de Jacques Gabel, Théâtre de Nantes, 2008.

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

Une influence : l'œuvre de Roman Opalka

Roman Opałka est né le 27 août 1931 à Hocquincourt (Somme), de parents polonais.

Il suit de 1946 à 1948 une formation de lithographe à l'école de graphisme de Walbrzych Nowa Ruda. Il poursuit ses études à l'école des Arts Appliqués de Lodz en Pologne, en 1949, puis à l'Académie des Beaux Arts de Varsovie de 1950 à 1956.

Alors diplômé de l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie, il devient professeur d'Art à la Maison de la culture de Varsovie (1958-1960). Il s'installe définitivement en France en 1977.

Il meurt lors de vacances en Italie le 6 août 2011, à l'âge de 79 ans suite à une infection généralisée.

On peut noter 2 grandes périodes dans la carrière artistique d'Opalka, l' « avant » et l' « après » 1965, date qui marque un grand tournant dans sa vie d'artiste.

La légende dit qu'en 1965, à Varsovie, Roman Opalka attend sa petite amie dans un café. Celle-ci tarde à arriver. Ce temps mort lui donne la solution à son travail en gestation : il a l'idée de matérialiser le temps avec la peinture.

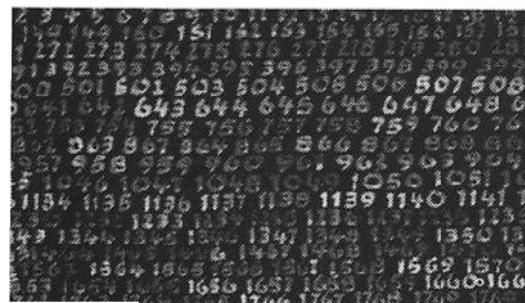
Roman Opalka a débuté sa carrière artistique à la fin des années 1950. Il a très vite rencontré un grand succès en tant que graveur et remporté de nombreux prix, tant en Pologne qu'à l'étranger. Non satisfait de son poste de chef décorateur auprès de l'Armée polonaise, il traça sa propre voie dans l'art en cherchant à redéfinir les notions du modernisme et de l'avant-garde en peinture.

Avant 1965 : Les *Chronomes* (1962-1963) (peintures monochromes grises entièrement recouvertes de millions de signes blancs), sont inspirés par la pensée uniste de Władysław Strzemiński (1893-1952), grand peintre de l'avant-garde polonaise, selon laquelle chaque centimètre carré du tableau a la même valeur artistique. Les toiles de cette série sont une première tentative d'inscription du temps sur la toile. Mais, chaque *Chronome* se regarde de façon isolée. Le temps n'y est pas assez visible et Opalka cherche à rendre perceptible un temps irréversible.

Après 1965 : L'année 1965 est donc un tournant dans la vie d'Opałka. L'artiste a enfin trouvé une raison de vivre, une idée artistique valant la peine d'être accomplie. Pour lui, sa pratique de peintre conceptuel dépend en partie d'une solution philosophique qui permettrait d'accepter l'existence. La philosophie et l'art sont deux dimensions essentielles au peintre. Son activité d'artiste rejoint les lois immuables de l'existence humaine : elle visualise l'irréversible écoulement d'un temps qui l'achemine vers sa propre fin. Il s'agit pour lui de "capter" le temps, de saisir l'instant, c'est un combat qu'il engage avec son propre corps et dont l'ultime conclusion est la mort. Chaque peinture faite étant en même temps une preuve incontestable de vie.



1965/1-infini, Roman Opalka. 1965.



Détail de *Détails 1-35327*. Roman Opalka. ©Antonia Mulas



Fin de partie de Samuel Beckett, mise en scène d'Alain Françon.

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

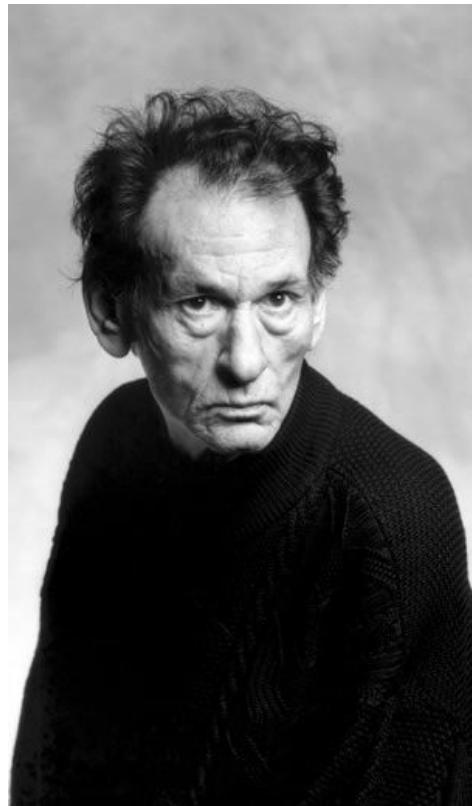
LES COMEDIENS

Serge Merlin (Hamm)

Il fait ses débuts en 1952 avec Jean Louis Barrault, tourne pour le cinéma et la télévision, mais c'est au théâtre qu'il se sent chez lui. Il a travaillé avec Chéreau, Langhoff, Engel. Il a incarné *Faust*, *le roi Lear* et même Heidegger. Il est, tout simplement, l'un des meilleurs interprètes de Beckett. Ce n'est pas seulement pour avoir déjà joué *En attendant Godot* (sous la direction de Luc Bondy) ou *La Dernière bande* que Serge Merlin s'accorde à cette écriture-là, entre et se perd comme personne dans l'intelligence de ses rythmes. Cela tient à la façon dont poésie et pensée, chez lui, s'accompagnent avec évidence, dès le grain de la voix, ce qui explique aussi que ce comédien hors pair ait si souvent incarné le théâtre de Thomas Bernhard.

Théâtre (sélection)

- 1952 : *Christophe Colomb* de Paul Claudel, mise en scène Jean-Louis Barrault, Théâtre Marigny
- 1954 : *La Célestine* de Fernando de Rojas, Studio des Champs-Elysées
- 1954 : *L'École des femmes* de Molière, Studio des Champs-Elysées
- 1960 : *Le Pélican* d'August Strindberg, Théâtre de Poche Montparnasse
- 1962 : *Le Christ recrucifié* de Nikos Kazantzakis, mise en scène Marcelle Tassencourt, Odéon-Théâtre de France
- 1963 : *Les Possédés* d'Albert Camus d'après Dostoïevski, mise en scène Albert Camus, Fenice
- 1975 : *Le Dépeupleur* de Samuel Beckett, Festival Off d'Avignon
- 1983 : *Les Paravents* de Jean Genet, mise en scène Patrice Chéreau, Théâtre Nanterre-Amandiers
- 1986 : *Le Roi Lear* de William Shakespeare, mise en scène Matthias Langhoff, Théâtre national de Strasbourg, 1987 : MC93 Bobigny
- 1987 : *La Dernière Bande* de Samuel Beckett, mise en scène Matthias Langhoff, MC93 Bobigny
- 1987 : *Si de là-bas si loin* textes de Samuel Beckett, Federico García Lorca et Friedrich Hölderlin et Eugene O'Neill, mise en scène Matthias Langhoff, MC93 Bobigny
- 1999 : *En attendant Godot* de Samuel Beckett, mise en scène Luc Bondy, Théâtre Vidy-Lausanne, Odéon-Théâtre de l'Europe
- 2003 : *Le Dépeupleur* de Samuel Beckett, Odéon-Théâtre de l'Europe Ateliers Berthier
- 2009 : *Minetti* de Thomas Bernhard, mise en scène Gerold Schumann, Théâtre de l'Athénée-Louis-Jouvet
- 2010 : *Extinction* de Thomas Bernhard, lecture, réalisation Blandine Masson et Alain Françon, Théâtre de la Madeleine
- 2011-2012 : *Fin de partie* de Samuel Beckett, mise en scène Alain Françon



© Brigitte Enguérard

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

Gilles Privat (Clov)

Après un bac artistique (option piano) obtenu en Suisse, Gilles Privat suit les cours de l'école Jacques Lecoq à Paris entre 1979 et 1981. Très vite, il collabore avec différents metteurs en scène tout en restant fidèle à certains univers en particulier. Ainsi, il joue dans les créations de Matthias Langhoff sur des textes de Garcia Lorca, Schnitzler et O'Neill, mais aussi dans *Le Chant du dire-dire* de Daniel Danis et *L'Hôtel du libre-échange* de Feydeau montés par Alain Françon. Reçu pensionnaire à la Comédie-Française de 1996 à 1999, il est à l'affiche, dans ce cadre prestigieux, de *La Danse de mort* de Strindberg, *La Cerisaie* de Tchekhov et *Clitandre* de Corneille sous la direction de l'actuelle directrice Muriel Mayette. Le comédien délaisse de temps à autre les planches pour le grand écran où l'on a pu le voir dans les films de Coline Serreau (*La Crise* et *Romuald et Juliette*), de Chantal Ackerman (*Demain on déménage*) et de James Huth (*Serial Lover* et *Hellphone*).



Théâtre (sélection)

- 1982 : *Le Balthazar* de Jean-Pierre Chabrol, mise en scène Alain Mollot, Théâtre de la Jacquerie
- 1989 : *La Mission* d'Heiner Müller et *Le Perroquet vert* d'Arthur Schnitzler, mise en scène Matthias Langhoff, Festival d'Avignon, Théâtre de la Ville, *Antoine et le duc de Cadignan*
- 1992 : *Désir sous les ormes* d'Eugene O'Neill, mise en scène Matthias Langhoff, *Peter*
- 1996 : *Clitandre* de Corneille, mise en scène Muriel Mayette, Comédie-Française, *Lysarque*
- 1996 : *La Danse de mort* d'August Strindberg, mise en scène Matthias Langhoff, Comédie-Française, *Kurt*
- 1998 : *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov, mise en scène Alain Françon - Comédie-Française, *Epikhodov*
- 1999 : *Le Chant du dire-dire* de Daniel Danis, mise en scène Alain Françon, Théâtre national de la Colline, *Rock*
- 2007 : *L'Hôtel du Libre Échange* de Georges Feydeau, mise en scène Alain Françon, Théâtre national de la Colline
- 2009 : *La Dame de chez Maxim* de Georges Feydeau, mise en scène Jean-François Sivadier, Odéon-Théâtre de l'Europe
- 2010 : *La Dame de chez Maxim* de Georges Feydeau, mise en scène Jean-François Sivadier, Le Monfort Théâtre
- 2010 : *Le Père* de Heiner Müller, mise en scène André Wilms, Festival de Schwetzingen, Théâtre de l'Athénée-Louis-Jouvet
- 2011 : *Du mariage au divorce* pièces en un acte de Georges Feydeau, mise en scène Alain Françon, Théâtre Marigny, Comédie de Reims, tournée
- 2011 : *Le Babil des classes dangereuses* de Valère Novarina, lecture dirigée par Denis Podalydès, Odéon-Théâtre de l'Europe
- 2012 : *Oncle Vania* de Anton Tchekhov, mise en scène Alain Françon, Théâtre Nanterre-Amandiers

© Nick Quinn

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

Michel Robin (Nagg)

Michel Robin débute au théâtre chez Roger Planchon et joue de 1958 à 1964 dans dix sept spectacles dont *Les Trois Mousquetaires*, *George Dandin*, *Les Âmes mortes*. Il intègre ensuite la compagnie Renaud-Barrault pour plusieurs saisons et interprète notamment *En attendant Godot* de Samuel Beckett, puis du même auteur joue dans *Fin de partie* sous la direction de Guy Rétoré au Théâtre de l'Est Parisien. De sa carrière théâtrale hors Comédie-Française, on peut retenir des spectacles tels *Les Oiseaux d'Aristophane*, *Le Balcon* de Jean Genet, *La Nuit des rois* de Shakespeare, *La Folle de Chaillot* de Jean Giraudoux. Il reçoit en 1990 le Molière du meilleur second rôle pour *La Traversée de l'hiver* de Yasmina Reza mise en scène par Patrice Kerbrat. En 1994, Jean-Pierre Miquel, l'administrateur général, lui ouvre les portes de la Comédie-Française pour tenir le rôle de Trivelin dans *La Double Inconstance* de Marivaux. Il incarne entre autres rôles Monsieur Rémy des *Fausses Confidences* mises en scène par Jean-Pierre Miquel, Firs de *La Cerisaie* mise en scène par Alain Françon, Louka Loukitch Khlopov dans *Le Revizor* mis en scène par Jean-Louis Benoit. Attaché aux personnages secondaires, il aborde son premier grand rôle au Français en 1996 sous les traits de Monsieur Jourdain dans *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière dirigé par Jean-Louis Benoit. Au cours des années 2000, il interprète notamment le rôle-titre du Gna, Don Guritan dans *Ruy Blas*, Gérôme dans *Le Dindon*, Karp dans *La Forêt*, Tirésias dans *Les Bacchantes*, le Poète dans *Ophélie et autres animaux*, Basque dans *Le Misanthrope* mis en scène par Lukas Hemleb, un Bourgeois, Poète, Capucin et Cadet pour la reprise de *Cyrano de Bergerac* monté par Denis Podalydès. Il incarne également Barry Derrill au côté de Michel Duchaussoy dans *La Fin du commencement* de Sean O'Casey mise en scène par Célie Pauthé et joue dans *Cinq dramaticules* de Samuel Beckett mis en scène par Jean Dautremay.

Acteur au cinéma, il passe de Goretta à Zulawski, Doillon, Lang ou Costa-Gavras. Il obtient en 1979 le Grand prix d'interprétation du jury du Festival de Locarno pour *Les Petites fugues* d'Yves Yersin. Plus récemment, on a pu l'apercevoir dans *Merci pour le chocolat* réalisé par Chabrol, *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* et *Un long dimanche de fiançailles* par Jeunet. Il fait de nombreuses apparitions à la télévision : héros humain de la version française de *Fraggle Rock* dans les années 80 et actuellement personnage récurrent de la série *Boulevard du Palais*. Michel Robin est Chevalier dans l'Ordre national du Mérite et Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres.



© Olivier Kahn

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

Isabelle Sadoyan (Nell)

Comédienne, elle collabore avec Roger Planchon de 1950 à 1977 dans notamment *Hamlet* de Shakespeare, *Edouard II* de Marlowe, *Les Coréens* – création mondiale en 1956 – de Michel Vinaver, *Henri IV*, *Le Tartuffe*, *Le coup de Trafalgar*, *La Langue au chat*, *Périclès* ... Elle joue sous la direction de Patrice Chéreau dans *Le Massacre à Paris* de Marlowe, de François Coupat *L'arbre de Jonas*, de Laurent Terzieff, *Le Bonnet du Fou*, de Catherine Anne, *Trois Femmes*, de Christian Schiaretti, *Père* de August Strindberg, *Par dessus bord* de Michel Vinaver, *Ruy Blas*. Elle travaille avec Didier Bezace, *Les Fausse Confidences de Marivaux*, *Conversations avec ma mère* de Santiago Arlos Orves et avec Alain Françon dans *Fin de Partie* de Beckett en 2011 au Théâtre de La Madeleine.

Au Cinéma, elle a tourné avec Luis Brunel, Claude Chabrol, Claude Lelouch, Jean-Luc Godard, Jean Becker, Bertrand Tavernier, Olivier Assayas, Claude Miller ... Pour la télévision, elle a travaillé avec Caroline Huppert, Bernard Stora, Joël Santoni, Franck Cassenti, Agnès Delarive ...

Théâtre (sélection)

- 1950 : *Faust Hamlet* d'après Thomas Kyd et Christopher Marlowe, mise en scène Roger Planchon, Théâtre de la Comédie de Lyon
- 1954 : *La Bonne Âme du Se-Tchouan* de Bertolt Brecht, mise en scène Roger Planchon, Festival de Lyon, Théâtre de la Comédie de Lyon
- 1964 : *La Remise* de Roger Planchon, mise en scène de l'auteur, Odéon-Théâtre de France
- 1964 : *La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste Geai* d'Armand Gatti, mise en scène Jacques Rosner, Odéon-Théâtre de France
- 1972 : *Le Massacre à Paris* de Christopher Marlowe, mise en scène Patrice Chéreau, TNP Villeurbanne
- 1977 : *Péricles, prince de Tyr* de William Shakespeare, mise en scène Roger Planchon, TNP Villeurbanne
- 1980 : *À cinquante ans elle découvrait la mer* de Denise Chalem, mise en scène Gabriel Garran, Petit Odéon
- 1981 : *L'Été dernier à Tchoulimsk* d'Alexandre Vampilov, mise en scène collective Jean Bouise, Colette Dompietrini, Claude Lochy, Isabelle Sadoyan, Philippe Léotard, TNP Villeurbanne
- 1997 : *Le Bonnet du fou* de Luigi Pirandello, mise en scène Laurent Terzieff, Théâtre de l'Athénée-Louis-Jouvet
- 2006 : *Père* d'August Strindberg, mise en scène Christian Schiaretti, Théâtre national de la Colline
- 2006 : *Les Géants de la montagne* de Pirandello, mise en scène Laurent Laffargue, Théâtre de la Ville
- 2011 : *Fin de partie* de Samuel Beckett, mise en scène Alain Françon, Théâtre de la Madeleine
- 2011 : *Ruy Blas* de Victor Hugo, mise en scène Christian Schiaretti, TNP Villeurbanne
- 2012 : *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov, mise en scène Christian Benedetti, Théâtre-Studio Alfortville



© TNP

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

Pour aller plus loin...

Bibliographie

BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Les éditions de Minuit, 1957

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre : "Samuel Beckett"*, Bordas, 1995

DE MAGNY Olivier, «Samuel Beckett et la farce métaphysique » ; *Cahiers Renaud Barrault n°44*, éditions Julliard, oct 1963

ENGENMAN Eric, « mise en scène de l'effacement » in *Critique : Samuel Beckett*, août-septembre 1990

FOUCRÉ Michèle, *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, Éditions Nizet, 1980, Mayenne

FRANCON Alain (sous la direction de), *Quittez le Théâtre affamés de changements*, Biro Editeur, 2009

JANVIER Ludovic, *Beckett par lui-même*, Editions du Seuil, 1969

KNOWLSON JAMES (sous la direction de), *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. II "Endgame with a revised text" ; Londres, Faber & Faber, 1992

KNOWLSON JAMES, *Beckett* (trad° Oristelle Bonis), Éditions Solin, Actes Sud, Arles 1999

LALLIAS Jean Claude, « Fin de partie » in *Théâtre Aujourd'hui n°3 : l'univers scénique de Samuel Beckett*.

CNDP, 1994

ROUSSET Clément, « La force comique » in *Critique : Samuel Beckett*, août-septembre 1990

Filmographie

BECKETT Samuel, « Beckett directs Beckett : *Endgame* », 1985. (disponible en version intégrale sur : <http://www.youtube.com/watch?v=NsDc8R4rEWY&feature=related>)

BECKETT Samuel, *Film*, 1965. (<http://www.youtube.com/watch?v=Qox-KbkXITU>)

BECKETT Samuel, *Eh Joe*, 1965. (Partie 1 : <http://www.youtube.com/watch?v=pom8gez6Lxw> ; Partie 2 : http://www.youtube.com/watch?v=_YI5nt2iynY&feature=relmfu ; Partie 3 : <http://www.youtube.com/watch?v=MGoLmAJVcak&feature=relmfu>)

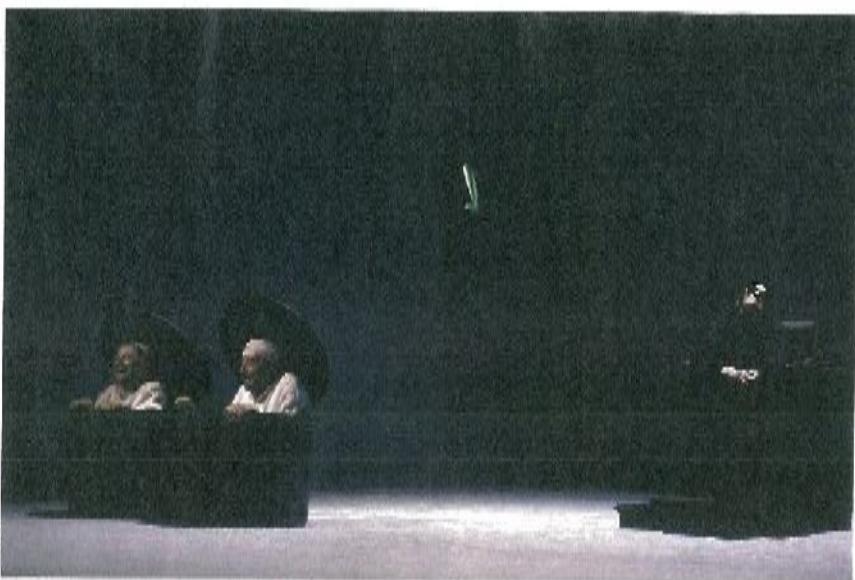
BLIN ROGER, *Fin de Partie* de Samuel Beckett, mise en scène de 1968. (extrait disponible sur : <http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/CAF96013767/extraits-de-la-piece-fin-de-partie.fr.html>)

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

Revue de presse

Les Inrockuptibles, mercredi 8 juin 2011.



game over

Après avoir attendu l'arrivée de Godot, on guette le départ de Clov... Alain Françon offre une mise en scène brillante à la deuxième pièce de Samuel Beckett, entre absurdité et intemporalité.

Si au commencement était le Verbe, Beckett nous révèle qu'à la fin de tout, seule reste la parole. Les mots pour le dire revêtent alors une importance capitale, comme les silences qui les absorbent ou les amplifient, telle une marée de néant prêt à tout engloutir. Dans l'intérieur sans meubles percé de deux fenêtres haut placées où pénètre une lumière grise, le scénographe Jacques Gobet a complété l'espace vide de lignes curées à la main qui courrent sur les murs et le sol. L'écho visuel aux dialogues à venir entre les habitants de cette maison plantée au milieu du désert : Hamm, vitré sur sa chaise roulante et aveugle, tyran domestique d'un monde réduit à ses parents, Nell et Nagg, Archons du fond d'une pouille, et Clov, volonté et claudiquant, adopté enfant et victime trop longtemps consentante pour ne pas croire, enfin, l'idée de tout plaisir.

Fin de partie, pièce en un acte écrite en français et créée en 1957, quatre ans après la présentation d'*Un attendait Godot*, semble d'ailleurs lui répondre, les deux favorisant l'attention du public sur le double dispositif qui mène le jeu théâtral et l'expérience humaine, les entrelacs et sorties des personnages. Ce que Beckett résume d'un trait de plume : «*Dans ma première pièce, on attendait l'arrivée de Godot, on attendra ici le départ de Clov.*» Qui n'aurea jamais lieu, quel qu'en disent les mots

et les menaces de Clov, tant pâles que bâs cette carcasse de corps, remplies de douleurs qui tiennent lieu d'existence.

Réduiciblement efficace, la mise en scène d'Alain Françon repose, outre le respect absolu de la partition beckettienne, sur le jeu des acteurs et son choix, magistral et inoubliable, de Serge Martin (Hamm) et de Jean-Quentin Châtelain (Clov), duo au rythme complémentaire et ouvertement jubilatoire. Deux prodigieux comédiens, aux voix singulières et uniques : riveuse, éclaboussante d'ironie pour Serge Martin, ondoyante et infiniment élue pour Jean-Quentin Châtelain, accompagnés par Michel Rohin et Isabelle Radnyan, ingénus et candides gémisseurs.

«*Il y a un tas de mots mais il n'y a pas de drame*», insistait Beckett auprès de Roger Dhu pour la création de *Fin de partie*. C'est vrai, les premiers mots de Clov le confirment : «*Fin, c'est fini, ça va finir, ça va peut être finir, (Un temps) Les gros siquidans aussi qu'elles, un à un, et un jour, siquidans, c'est un ros, un petit los, impossible ros.*» Tuer le temps reste alors la seule occupation à interne de remiser un peu à l'envers du décor où le temps, heil et bien, nous fait à petit feu. Fabienne Arvers

Fin de partie de Samuel Beckett, mise en scène Alain Françon, jusqu'au 17 juillet au Théâtre de la Méditerranée, Paris VIII, tel. 01 47 61 09 09, www.theatremediatelene.com

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

Figaro Magazine, samedi 18 juin 2011.

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

Fin de partie

Le Monde, mardi 17 mai 2011

« Fin de partie », spectacle extraordinaire, par Alain Françon et ses acteurs

Au Théâtre de la Madeleine, à Paris, la deuxième pièce de Samuel Beckett, écrite en 1957

Théâtre

A lors là, on s'incline ! Quand on voit un spectacle aussi somptueux que *Fin de partie*, de Samuel Beckett (1906-1989), au Théâtre de la Madeleine, à Paris, il ne reste rien d'autre à faire que de remercier le ciel de nous avoir donné des mains pour applaudir, longuement, vivement, comme ce fut le cas jeudi 12 mai. La salle ne s'est pas levée, mais c'était tout comme. Et puis cette *Fin de partie* mise en scène par Alain Françon n'est pas du genre à vous faire dresser debout. Elle plonge si loin dans le dérisoire de l'existence et sa cruauté, qu'on reste cloqué sur son siège, comme Hamm, qui, de toute la représentation, ne se lève pas de son fauteuil, d'où il terrifie Clov, son domestique plié en deux, et Nagg et Nell, ses parents, coincés dans des poubelles.

Car *Fin de partie*, c'est cela. Une situation totalement extravagante. Un homme, Hamm, paralysé et aveugle. Un autre, Clov, qui a des jambes et des yeux, mais un corps si distordu par l'usure qu'il ne peut pas s'asseoir. Deux vieillards réduits à deux têtes émergant de poubelles. Et que font-ils, tous les quatre ? Apparemment, rien. Ils n'attendent même pas un quelconque Godot. Le lieu qu'ils habitent ressemble à un trou : une pièce fermée avec deux petites fenêtres si hautes qu'il faut un escabeau pour y arrêter. L'une donnée sur la mer, l'autre sur la terre, mais de l'une et de l'autre, il ne reste pas grand-chose, nous dit Beckett.

« *Fin, c'est fini, ça va finir, c'est peut-être fini, les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas* » Ainsi commence la pièce, écrite en 1957, quatre ans après la création d'*Un attendant Godot*. Clov ouvre le jeu de *Fin de partie*, avec ces mots qui pourraient être définitifs, mais en appellent d'autres, comme les grains du tas impossible. Et ces mots racontent non pas une histoire, mais une multitude d'histoires. D'abord, il y a celle d'Hamm et Clov, qui est le domestique, mais aussi et peut-être le fils ou l'enfant



Hamm (Serge Merlin) et son domestique Clov (Jean-Quentin Châtelain). D'VINARA MENS

adopté par Hamm, il y a longtemps. Hamm règne sur Clov. Il le traite comme un souffre-douleur, le martyrise en abusant de son infirmité.

Peur panique de l'autre, indissociable de l'angoisse d'en être privé

Puis la relation s'inverse. Et Hamm, la grande gueule malheureuse, devient suppliant, à la fin, quand Clov lui dit qu'il va partir. Entre-temps, c'est extraordinaire ce qui se passe, et ne saurait se raconter. L'infinie vanité de vouloir donner un sens à l'existence, l'immense vacuité de l'écoulement des instants, la peur panique de l'autre, indissociable de l'angoisse d'en être privé. C'est ainsi en tout cas qu'Alain Françon met en scène *Fin de partie*. Sans faire de cadeau. Sinon celui du rire, un rire à la Thomas Bernhard (1931-1989), qui vous claquille tant c'est affreux,

ce qui se dit, tant c'est terrible, ce que vous voir.

De hauts murs qui se perdent dans les cintres. Gris, comme la lumière d'un joursans. Deux énormes poubelles. Un fauteuil posé sur un plateau. La fidélité aux indications de Samuel Beckett n'est pas mise en défaut par Alain Françon qui, une fois de plus, se montre un maître dans la direction d'acteurs. Et quels acteurs !

Fin de partie atteint le nombre d'or, en réunissant Serge Merlin, Jean-Quentin Châtelain, Michel Robin et Isabelle Sadoyan.

Serge Merlin revient le rôle d'Hamm. Il porte des lunettes et un petit bonnet, en accord avec son personnage. Le coup de génie, c'est que ses lunettes noires et son bonnet oriental le font ressembler à Mouammar Kadhafi. Jouer Hamm relève de la gageure, parce qu'il faut le faire sans compter sur ses yeux. Il y a longtemps, Alec Guinness (1914-2000), le grand acteur britannique, a refusé le rôle pour cette raison. Serge Merlin se passe très bien de son regard. Il

joue Hamm en dégageant la folie d'Antonin Artaud et l'histrionisme de Kadhafi.

On n'en revient pas, comme on

n'en revient pas du jeu de Jean-Quentin Châtelain. Son Clov serait capable de trouver des poussières d'étoile dans le « trou » qu'il partage avec ses compagnons, et sa voix chante comme celle d'un enfant éternel.

Quant à Michel Robin, en Nag

g, il est magnifiquement égal à lui-

même, avec son regard étonné et

la tendresse qu'il dégage pour sa

Nell, Isabelle Sadoyan. Vraiment,

grâce à eux tous, Beckett doit sourire dans l'au-delà où l'a mené sa *Fin de partie*. ■

Brigitte Salino

Fin de partie, de Samuel Beckett.
Mise en scène : Alain Françon. Avec Jean-Quentin Châtelain, Serge Merlin, Michel Robin, Isabelle Sadoyan. Théâtre de la Madeleine, 19, rue de Sèvres, Paris 8^e. M^{me} Madeleine. Tél. 01-42-65-07-09. Du mardi au samedi à 21 heures ; dimanche, à 16 heures. De 15 € à 36 €. Durée : 1h40. Théâtremadeleine.com