

« Fin de partie »

Michel Vaïs

Numéro 68, 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29289ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Vaïs, M. (1993). Compte rendu de [« Fin de partie »]. *Jeu*, (68), 201–204.

«Fin de partie»

Texte de Samuel Beckett. Mise en scène : Jean Salvy; décor et éclairages : Jean-Charles Martel; costumes : Michel Robidas, assisté de Diane Lavoie; maquillages : Jacques Lafleur; perruque : Donna Gliddon; bande sonore : Michelle Boudreau. Avec Jacques Godin (Hamm), Jean-Louis Millette (Clov), Jean-Louis Paris (Nell) et Kim Yaroshevskaya (Nagg). Production du Théâtre du Café de la Place, présentée à la Cinquième Salle de la Place des Arts du 8 septembre au 2 octobre 1993.

Le paradoxe des «classiques» contemporains

S'agissant des trois pièces les plus jouées de Beckett : *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Oh les beaux jours*, chaque nouvelle production est fatalement perçue, par un observateur attentif, à travers le prisme des autres. Si cette assertion est, à la limite, vraie de n'importe quelle œuvre classique — au sens où elle a été jouée sans interruption depuis sa création —, cette étonnante impression de superposition des rendus scéniques s'impose davantage pour les pièces récentes, que le temps et les traitements divers n'ont pas encore pu altérer. (Raison essentielle : il n'est pas encore nécessaire d'«actualiser» ce théâtre; or c'est pour actualiser les classiques que la mise en scène, dans son acception moderne, est née il y a un siècle.)

De tous les auteurs français du vingtième siècle, peut-être la référence aux productions antérieures n'est-elle jamais aussi vivace que chez Beckett. Probablement que devant des bijoux aussi finement ciselés, les metteurs en scène ont scrupule à tailler dans le texte ou à le colorer d'une inter-

prétation fortement personnalisée, voire révolutionnaire. Cela viendra sans doute au prochain siècle, quand les clochards finiront par ne plus ressembler du tout à Didi et à Gogo. Quelques-uns jugeront alors utile de les «transposer». Pour l'instant, même la mise en scène étonnamment novatrice d'André Brassard pour *En attendant Godot* au T.N.M.¹ s'est avérée — c'était là sa force — tout à fait respectueuse du texte, y compris des didascalies.

On doit en effet toujours compter avec l'arsenal didascalique qui, chez Beckett, fait partie intégrante du texte². Si bien qu'à moins de faire jouer la pièce contre le texte, ce dont, en tant que spectateur, je n'ai heureusement jamais été témoin, les metteurs en scène s'entendent généralement pour tout respecter dans la mesure de leurs moyens : dialogues, rythme et indications scéniques.

Comme dans le no japonais, la part d'innovation de la mise en scène se réduit donc à quelques nuances, parfois seulement pressenties par le public mais goûtées pleinement par les initiés. C'est sur les acteurs que repose la plus grande part de nouveauté. En gros, le tas de terre de Winnie sera toujours un tas de terre, même si, pour varier un peu, on peut lui donner plutôt une apparence sablonneuse ou argileuse. Et Hamm trônera toujours dans son fauteuil de paralytique, à l'extrême centre de son royaume dénudé, tandis que son fils adoptif, Clov, clopinera comme une mouche abîmée autour de lui, lui apportant remèdes et pitance, et obéissant à ses caprices au doigt et à l'œil. Pendant ce temps, à l'avant-scène jardin, croupissant dans leurs poubelles voisines, les géniteurs

1. Voir notre dossier dans *Jeu* 63, 1992.3.

2. Un seul exemple : l'auteur indique précisément 407 silences dans *Fin de partie*.

du maître s'éteindront toujours doucement sur leur vieille litière, insoutenable vision d'une humanité au bord d'un gouffre postnucléaire.

Des cinq ou six productions de *Fin de partie* que j'ai vues, au Québec comme en France, la plus vivante à ma mémoire reste celle dont je me suis régalaé en avril 1972 au Théâtre des Amandiers de Nanterre (France), dans une mise en scène de Marcel Maréchal. La Compagnie du Cothurne, de Lyon, avait d'abord produit ce spectacle en 1964, puis l'avait repris en 1970; j'ai donc vu la troisième version de la pièce par le même metteur en scène, qui par ailleurs y jouait le rôle de Hamm. Pour la première fois de ma vie de spectateur de théâtre, *Fin de partie* m'était apparue comme un jeu éblouissant et non comme une réflexion philosophico-ennuyante sur la vacuité de la vie. La dimension ludique — au sens où

les enfants jouent — de son œuvre m'avait alors sauté aux yeux et, en même temps, il se dégageait du jeu de Maréchal et de son partenaire (Bernard Ballet faisait Clov) une tendresse qui rendait le rapport entre ces deux personnages extrêmement touchant. Ils étaient misérables, épouvantablement seuls, l'un dictateur comme c'est pas permis et l'autre servile comme un larbin; Clov esclave et Hamm esclave de son esclave; mais tout cela n'était qu'un masque pour cacher une immense tendresse incapable de s'avouer. Vingt et un ans plus tard, à la Cinquième Salle de la Place des Arts, les images de cette représentation parisienne se sont interposées au point de me rendre assez pénible la mise en scène de Jean Salvy.

Pourquoi si triste?

Le rythme général du spectacle était pesant, monotone. On a perdu de vue qu'il s'agis-



Jacques Godin et Jean-Louis Millette dans *Fin de partie* au Café de la Place.
Photo : André Le Coz.

sait d'un jeu, d'un conte. Le metteur en scène a oublié que la fin d'une partie est tout de même encore une partie de la partie : de cartes, de boules, de billard ou d'échecs, il avait le choix des références. Or à la Cinquième Salle, tout avait l'air beaucoup trop sérieux. Et c'était d'abord à cause de la distribution et de la direction d'acteurs. Sauf le respect que je dois au prodigieux comédien qu'est Jean-Louis Millette — et nonobstant le fait qu'il ait joué le même rôle à l'Égrégore il y a trente-trois ans —, je trouve qu'il n'a plus l'âge de Clov. Alors qu'il est censé être le fils adoptif de Hamm, voilà que sa démarche pesante et laborieuse en faisait un vieillard. Il doit boiter, certes, mais il pourrait avoir la claudication joyeuse, que diable! Si bien que ses interminables aller-retour vers l'escabeau et la fenêtre, la cuisine et les poubelles (tous péremptoirement prescrits par l'auteur; pas question de les escamoter), alourdissaient terriblement la pièce. Je me souviens que, fidèle en cela à son nom, Ballet proposait plutôt un Clov sautillant, sportif, clownesque, presque casse-cou sur son escabeau. Je le revois entrer en trombe à la réplique : «Je suis de retour avec le biscuit»; encore un peu et on l'entendait freiner, comme un personnage de dessin animé.

Déjà, dès le début du spectacle montréalais, la bande sonore et le décor laissaient présager cette lourdeur. Avant même la terrible première réplique («Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir.»), l'univers scénique avait le premier mot. Des bruits de grincements de portes, aggravés de sonneries agaçantes et de ce qui semblait être des coups de marteau sur une enclume, emplissaient un espace sombre et irrespirable. Au fond, une toile laide, merdoie, ressemblait à un gros tableau non figuratif à cinq sous brossé par un élève sans imagination plutôt qu'à une vision de fin du

monde. Le décor de cet «intérieur sans meubles» aurait pu évoquer une chambre d'hôpital, une prison, que sais-je? Quant aux poubelles, elles manquaient de présence. Au lieu des objets de zinc impossibles, exigus, cabossés, que l'on voit habituellement, et dont le caractère implacable, irrémédiable, ajoute aux insultes dont Hamm abreuve ses «maudits progéniteurs», le décorateur Jean-Charles Martel a installé de coquets petits conteneurs noirs, où les comédiens devaient se trouver fort à l'aise en attendant leur tour de jouer. Sans compter que les poubelles étant adossées au mur du fond, Nagg et Nell pouvaient entrer dans leur cachette et en sortir comme dans un mauvais tour de magie. Je n'y ai pas cru un seul instant. J'ajoute que l'apparition trop rapide de la tête de Nell hors de sa poubelle escamotait l'effet de surprise.

Mais le plus grave, c'était le jeu des comédiens. Ils ne jouaient pas : ils se lamentaient, ils souffraient, ils nous plongeaient constamment dans le drame sans jamais nous toucher. Leur souffrance serait apparue plus insoutenable s'ils avaient tenté de la dissimuler par un jeu preste basé sur les mots d'esprit contenus dans le texte. Ainsi, comment Hamm pouvait-il poser sérieusement à Clov la question : «Pourquoi ne me tues-tu pas?» Godin n'a-t-il pas vu que ce *tutu* contenait la même pointe d'esprit que le *dudur* de Réjean Ducharme dans *Inès Pérée et Inat Tendu*, quand Inat dit d'Inès «ça l'a aigrie et rendue dure»? Je me souviens de Marcel Maréchal, savourant d'avance le moindre jeu de mots du texte, de même que de Bernard Ballet, qui concluait de manière sentencieuse et enjouée : «Si elle se tenait coïte, nous serions baisés», réplique que Millette rendait là encore avec un air trop sérieux.

En fait, c'est seulement dans son long monologue — lorsque Hamm narre son

roman en voie d'élaboration — que Godin a réussi à atteindre un jeu un peu plus coloré et varié, exprimant la richesse du texte et révélant une couche de sous-entendus. Dommage que cela ne se soit jamais produit avec son principal partenaire. Il y a pourtant, dans la pièce, des douzaines d'échanges de répliques où le style autorise un jeu inventif. Ainsi, à «Va chercher la burette. Pour quoi faire? Pour graisser les roulettes», Maréchal faisait rouler ses r, ce qui mettait en évidence l'allitération et, du même coup, soulignait le rythme des phrases et la rime. Cela avait l'air d'un proverbe. La burette apparaissait donc comme un objet inscrit dans une vérité fondamentale et rassurante. Dans la mise en scène de Salvy, cet effet comme des douzaines d'autres, insolites ou amusants, ont été escamotés. Si bien que lorsque Hamm a dit : «Veux-tu que nous pouffions un bon coup ensemble?», ils avaient tous deux l'air sinistre, alors qu'on aurait pu sentir à cet instant une complicité dans la détresse, une pointe d'ironie destinée à masquer leur commune peur de la mort. N'est-ce pas dans l'expression de cette angoisse, en effet, et seulement là, qu'ils sont proches?

Enfin, était-il vraiment nécessaire de toucher au texte de Beckett? Dans le premier dialogue de Nagg et Nell, on a changé guibolles pour pattes, ce qui est beaucoup moins joli («Nagg. — L'accident de tandem où nous laissâmes nos guibolles.») Craignait-on que nous ne comprissions point?

Michel Vaïs

fin de partie de samuel beckett



Programme de la production de la Compagnie du Cothurne, 1972.