DE *FIN DE PARTIE* VERS *ENDGAME* : QUELQUES OBSERVATIONS SUR LA COMPLEXITÉ INTERTEXTUELLE DE LA TRADUCTION ANGLAISE DES JEUX DE MOTS DANS LE THÉÂTRE DE SAMUEL BECKETT

Constantin GRIGORUȚ
Université d'Otago, Nouvelle-Zélande

Abstract : The article is a comparative analysis of some important French puns and allusions in Samuel Beckett's *Fin de partie* (1957) and *Endgame* (1958). Through a complex work of auto-translation, the well-known theatre author who won the Nobel Prize for Literature in 1969 aimed to preserve the main functions of his second play in his own translation. Was he able to do this?

Le jeu de mots est à l'honneur dans toute l'œuvre de Beckett, rien de plus vrai. Mais, insérés dans le discours de la plus inquiétante des pièces de Beckett, *Fin de partie* (1957), les quasi-homonymies, les paronomases et les syllepses ouvrent un fascinant bouquet d'allusions à l'irrationalité de l'existence. Peuvent-elles, ces astuces (inter)textuelles, fonctionner transférées dans un autre système linguistique, surtout quand il s'agit d'un système assez éloigné de la langue dans laquelle elles ont été générées ? Sans trop m'attarder sur un certain métalangage spécifique à la théorie linguistique du calembour ou à celle de la traduction littéraire, je vais essayer un survol des stratégies de travail d'un grand écrivain dont le français fut une langue d'adoption littéraire, traducteur lui-même de ses textes de théâtre qui lui valurent le Nobel en 1969.

Dès premières paroles de Clov au dernier soliloque de Hamm, *Fin de partie* et *Endgame* provoquent la perspicacité linguistique du

BDD-A5036 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:33:00 UTC)

lecteur (ou du spectateur). Qu'il me soit permis de commencer mon analyse avec le titre de la pièce. Dans le texte français, le titre joue avec les valences polysémiques du mot 'partie'. La critique lui accorde d'habitude quelques interprétations qui ne manquent pas de bon sens : *Fin de partie* renvoie au symbolisme du jeu d'échecs, mais aussi au jeu théâtral comme autoréférence. Dans la traduction anglaise, Beckett a choisi le titre *Endgame*, mot qui garde sans problèmes la première valence sémantique (le jeu d'échecs) mais s'éloigne de la deuxième (fin d'une pièce de théâtre). Profondément motivé par la première valence, Beckett l'aurait mentionnée lui-même lors de la mise en scène de la pièce en Allemagne[1], et sa passion pour les échecs était bien connue. Le registre sémiotique de *Fin de partie* et d'*Endgame* et les jeux linguistiques y subordonnés signalent cette première nuance du titre en égale mesure. Une première question surgit tout de suite : pourquoi cet intérêt de Beckett au symbolisme du jeu d'échecs ? Je dois l'avouer, après avoir vu les deux pièces à plusieurs reprises (soit enregistrées, soit directement sur la scène), la deuxième valence du titre – 'partie' comme pièce de théâtre – me semble bien plus facile à suivre pour commencer mon investigation critique. Car le regard de Beckett survole le monde comme scène et, dans l'autre sens, le théâtre comme monde périssable, ce qui est tout de suite saisi. Si dans *Fin de partie*, juste après le retour définitif de Nagg dans sa poubelle, Hamm déclame : « Finie la rigolade! » (78), dans *Endgame*, Hamm cite les paroles de Prospero – « Our revels now are ended! » (56). Serait-elle, dans le texte français de *Fin de partie*, cette rigolade de Hamm une autre métaphore de la vie comme pièce de théâtre ? Insérée un peu avant, l'équation vie = comédie s'était retrouvée dans deux autres répliques, celle de Nell – « Pourquoi cette comédie, tous les jours? » (29) – et celle, en écho, de Clov (49).

Quand Nagg et Nell se souviennent de leurs fiançailles et du voyage au lac de Côme, l'allusion en français va jusqu'à la naissance

[1] La traduction allemande du titre, *Endspiel*, s'approche de merveille de la deuxième valence sémantique.

BDD-A5036 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:33:00 UTC)

de la comédie antique (kômos), au début du printemps. Tel son père qui répète rythmiquement son rôle dans ce petit segment de théâtre dans le théâtre, Hamm assume à son tour son rôle d'acteur : il se réveille avec un « À moi. De jouer. »/ « Me to play. » (16) et se retire avec la même réplique (110). Quand Clov lui pose la question : « à quoi est-ce que je sers? » (79), Hamm lui répond sans hésiter : « À me donner la réplique » (80). Il y a de nombreux autres éléments qui suggèrent cette autoréférence du texte beckettien. Mais revenons aux mots de Hamm en français, après la prière-juron et après les reproches de son père qui se retire dans sa poubelle, mots qui abritent un intertexte venant de loin. « Finie la rigolade » n'est que l'équivalent beckettien d'un *acta est fabula*, ou *finita la commedia*. Si l'on compare l'intertexte de Shakespeare inséré par Beckett dans la traduction anglaise, « finie la rigolade » a le même poids herméneutique, car une seule équation est visée, celle du monde comme théâtre : fin de partie, fin de la comédie, fin de la rigolade.

Il y a néanmoins une troisième valence sémantique du titre *Fin de partie*, dont je voudrais parler un peu dans les pages suivantes, il s'agit du sens très simple du mot 'partie' : partie comme portion d'un tout ou élément qui concourt à un ensemble. Nul doute, dans le titre anglais, ce sens ne peut pas être gardé, car le mot 'game' ne touche point le même registre. Analysons de plus près le texte français. Quand Hamm lui pose la question « Tu te crois un morceau, hein? », Clov lui répond sans hésiter : « Mille. » (26). Dans le texte anglais, Beckett a traduit les paroles de Hamm : « You're a bit of al right, aren't you ? », alors que la réplique de Clov devient « A smithereen. » C'est ainsi que, dans le texte français, l'allusion glisse vers un problème très débattu dans l'Antiquité : le rapport unité / pluralité. L'entier peut produire le bruit (perceptible), mais non l'unité, disait Zénon. Dans son allusion, Hamm applique cet argument à la notion de temporalité : « Instants sur instants [...] et toute la vie on attend que ça vous fasse une vie » (90). Conclusion logique, tirée de l'exemple du sorite et des arguments de Zénon : si l'instant (comme unité) ne peut pas être saisi, la vie (comme entier) échappe à la perception humaine en égale mesure. Voici donc le

BDD-A5036 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:33:00 UTC)

paradoxe suggéré par le discours allusif de Hamm : si l'instant est indivisible, l'année est indivisible et donc la vie comme somme (tas) d'années (ultime entier) l'est aussi. Indubitablement, Beckett réussi à développer une stratégie intertextuelle qui renvoie des flèches vers les mêmes cibles dans le discours dramatique de la traduction anglaise, car les allusions aux Mégariques y ont été vite observées par la critique. Mais le titre ne l'annonce pas. Intimement liée aux deux autres valences sémantiques du titre *Fin de partie*, cette troisième nuance du mot 'partie' est d'autant plus importante. Voyons pourquoi.

Torturés par la sciure du temps, les personnages beckettiens connaissent pleinement l'enfer d'une décomposition graduelle. C'est une sciure de tout corps physique, celui humain avant tout. À partir de la voix morcelée, diminuée au halètement, et jusqu'aux pieds qui perdent leur fonction locomotrice, le corps humain se décompose sous l'action du temps exterminateur. Si le crâne est suggéré dans la description de l'espace scénique de *Fin de partie*, ne pourrait-on dire que Beckett s'intéresse, à la manière d'un artiste minimaliste, à réduire le corps à l'unité minimale de l'atome? Les paroles de Clov – reprises du Sorite – suggèrent l'impossible tas de grains de temps et d'espace de la scène. Et ce sont les personnages eux-mêmes qui fonctionnent comme des agents adjuvants dans la déconstruction temporelle. Il n'y a plus d'espoir, car il n'y a plus de futur. Un rat qui s'égare dans la cuisine et que Clov doit tuer, abrite à l'intérieur de son corps linguistique une allusion multiple : à la célèbre réplique de Hamlet, après le meurtre de Polonius caché derrière un rideau dans la chambre de la reine, et à la chanson de Brander dans la cave d'Auerbach. Le rat se retrouve dans le discours dramatique anglais, rien de plus vrai (« There is a rat in the kitchen ! »), et l'allusion shakespearienne y est absolument évidente. Mais en français, l'inquiétant rat abrite d'une manière homophonique le suffixe de la 3e personne du futur du verbe *être* : ce rat / sera (75). Après ce segment, un peu plus tard, Clov cogite : « Si je ne tue pas ce rat il va mourir. » (90). Outre une certaine connexion suggérée par les biographes de Beckett, qui ne fait point l'objet de cette analyse, la

BDD-A5036 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:33:00 UTC)

paronomase et son poids métaphysique ouvrent un autre éventail sémantique de la phrase de Clov : quelle serait la relation entre le rat de la cuisine et la mort qui menace Hamm (virtuellement seul après le départ envisagé de Clov) ? Le temps immobile ne peut pas avoir de futur. Comme prévu, le rat se sauve, Clov ne l'extermine pas :

HAMM (fièrement). *Loin de moi c'est la mort.* (Un temps.) *Et ce rat?*
CLOV. Il s'est sauvé.
HAMM. Il n'ira pas loin. (Un temps. Inquiet.) *Hein?*
CLOV. Il n'a pas besoin d'aller loin. (93)

Ce rat ou pas ce rat, sera ou pas sera, voici la question! L'angoissante discussion avait été anticipée par la présence de la puce dans les pantalons de Clov :

CLOV (avec angoisse, se grattant). *J'ai une puce!*
HAMM. Une puce ! Il y a encore des puces?
CLOV (se grattant). *A moins que ce ne soit un morpion.*
HAMM (très inquiet). *Mais à partir de là l'humanité pourrait se reconstituer! Attrape-la, pour l'amour du ciel!* (50)

Tout d'abord, dans ce contexte sémantique insultant la religion chrétienne, le mot 'puce' désacralise la Vierge, surtout après l'association quasi-vulgaire du 'morpion'. Seraient-ils finalement, ces rats, des symboles des mots, de noirs pions du langage à exterminer? Doublé par les didascalies (« avec angoisse »; « très inquiet »), le poids métaphysique d'un jeu linguistique de type *verlan* (toujours une paronomase) réussit à travestir un pion de la mort en morpion ! Bien que chargée d'inquiétude, la polysémie des termes glisse vers la parodie ludique. Rien de plus caricatural que ce carnaval de mots tragiques à l'envers. Hélas, Beckett ne réussit pas à le garder entièrement dans sa traduction anglaise. Le frisson métaphysique qui rappelle le jeu d'échecs avec la Mort ne s'y retrouve plus :

BDD-A5036 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:33:00 UTC)

CLOV : The bastard !
HAMM : Did you get him ?
CLOV : Looks like it. (He drops the tin and adjusts his trousers.) *Unless he's lying doggo.*
HAMM : Laying ! Lying you mean. Unless he's lying doggo.
CLOV : Ah ? One says lying ? One doesn't say laying ?
HAMM : Use your head, can't you. If he was lying we'd be bitched. (34)

Un degré zéro du mouvement (et de la signification) suppose un degré zéro de l'existence. L'espace scénique « mortibus » communique pleinement avec le *dehors* de la scène, car il n'y a plus de nature. Quand Hamm pose des questions à Clov et veut plus de détails sur l'espace du dehors, les calembours s'entremêlent. Par exemple le mot français 'fanal' entre dans un jeu sémantique double, rappelant à la fois un cours de français langue étrangère (ou même une comptine pour les enfants) et la lanterne des morts. Ainsi, le jeu de rimes 'fanal' / 'canal' conjugue deux valences importantes, celle de l'arbitraire de la langue et celle du rappel eschatologique dans un monde mortibus où, toujours à travers une valse homophonique, même les muettes mouettes ont estompé leurs cris. Décidemment, Beckett n'a pas trouvé une solution pour garder cette richesse de sens dans la variante anglaise (« The light is sunk. »).

Que de cendres dans ce monde irréel qui ressemble à un camp d'extermination! Que de cendres aussi dans cet autre monde gris – combinaison de blanc et de noir – de l'écriture! Tel Malone, celui qui écrit est entouré de gris, devient gris lui-même (Beckett 1951, 67). Et quand l'être se dissout dans l'angoisse de la solitude absolue, que reste-t-il à faire au bord du néant, sinon ouvrir la bouche et crier (Gris /cri) cette angoisse? Le texte des didascalies et l'emploi des majuscules collaborent magistralement à la réussite de ce dernier jeu de mots : « […] Gris ! *(Un temps. Encore plus fort.)* GRRIS! » (48).

Il est vrai que la traduction anglaise n'y trouve pas de difficulté, bien que la prononciation du mot 'grey' ne peut pas

BDD-A5036 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:33:00 UTC)

convaincre le spectateur d'un jeu homophone avec 'cry'… Nous n'allons pas insister.

Un autre exemple digne d'analyse serait la traduction anglaise du mot 'mur' – 'wall'. De nouveau, je ne crois pas que la traduction anglaise y réussit le même développement sémantique qu'existe en français. À cette étrange école du 'rien', le statut d'esclave de Clov n'est qu'une étape d'apprentissage de l'impossible liberté de l'individu : l'oiseau restera toujours dans sa cage, Clov ne peut pas partir car, pareillement à l'enfer existentialiste sartrien, il n'y a pas d'alternative : « Au-delà c'est... l'autre enfer » (Beckett 1957, 41). Comme l'illusoire mur de Sartre, le « vieux mur » ne peut plus isoler la salle. En tant qu'image-palimpseste, ce mur se remplit lui-même de signes :

CLOV. …. (Un temps.) *Je te quitte, j'ai à faire.*
HAMM. Dans ta cuisine ?
CLOV. Oui.
HAMM. A faire quoi, je me le demande.
CLOV. Je regarde le mur.
HAMM. Le mur ! Et qu'est-ce que tu y vois, sur ton mur ? Mané, mané? Des corps nus ?
CLOV. Je vois ma lumière qui meurt. (26)

Quel beau jeu d'allusions multiples dans le texte français ! Comme on l'a souvent observé, on peut retracer un hypotexte des paroles de Hamm dans la Bible, dans le livre de Daniel (retrouvé dans la traduction anglaise). Mais le spectateur français entend également 'décor nu' et 'des cornus'. Avant tout, sur une trajectoire allusive biblique, Hamm attire l'attention à son néophyte : les limites corporelles du corps nu exposé directement à l'action du temps vont l'envoyer inéluctablement à la poubelle de l'espace existentiel. En même temps, dans la réponse de Clov (« je vois ma lumière qui meurt ») résonne un subtil écho venu de la caverne de Platon : Glaucon postmoderne, Clov doit interpréter les ombres qui défilent sur le mur de cette apocalyptique demeure quasi souterraine. La

BDD-A5036 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:33:00 UTC)

fonction ludique du langage voilé où souvent un 'oui' peut très bien se confondre avec l''ouïe', résonne dans les répétitions en chambre d'écho, car les mots ('murmures') sont eux-mêmes autant de murs répercutés dans l'empire des signes ('murs...murs'): « Oui. *[…]* Oui! *[…]* Avec le reste, à la fin, les ombres, les murmures, tout le mal, pour terminer. [...] » (106).

Avant de conclure, j'insisterais sur cette troisième valence du mot 'partie' à travers quelques exemples de plus. En vertu de la recherche d'un théâtre minimaliste, Beckett « exerce précisément une atomisation par la réduction des figures à des unités physiques minimales » (Noudelmann 14). Agents de cette réduction, les jeux de mots ouvrent, comme je l'ai déjà dit, la porte à toutes sortes d'allusions à l'irrationalité de l'existence. Prenons le cas de cette obsession de l'impossible unité dans l'œuvre de Beckett, obsession qui, comme Emmanuel Jacquart l'a très bien dit, « est placée sous le signe de la *tetraktys* pythagoricienne [...] et plus généralement de la métaphysique des nombres » (Jacquart 31). Les pythagoréens avaient découvert que le radical de certains nombres pourrait être exprimé uniquement par des approximations. Donc on avait là des nombres irrationnels ou *alogons*, qui ne pouvaient avoir des quotients exprimables en nombres entiers ou par fractions. *Innommable* avait dit Beckett avant *Fin de partie*. « Mais qu'est-ce qui se passe, qu'est-ce qui se passe? » (What's happening, what's happening ?), demande Hamm avec angoisse. « Quelque chose suit son cours » (Something it's taking its course), lui répond Clov (28). Dans le texte français, un jeu linguistique d'homonymes, avec lequel s'amusaient jadis les écoliers pendant les classes de géométrie, gagne des valences intertextuelles inattendues :

HAMM. On va condamner les couvercles. (Clov va vers la porte.) *Ça ne presse pas*. (Clov s'arrête.) *Ma colère tombe, j'ai envie de faire pipi. (40)*

L'allusion au nombre π (pipi /ππ) doublée par le 'tour du Monde' fait d'une manière régulière par Hamm dans son fauteuil

BDD-A5036 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:33:00 UTC)

roulant, à l'aide de Clov, pourrait être un clin d'oeil à la métaphysique des nombres : le calcul du périmètre ($L=2\pi R$), est exactement suggéré dans le tour de Hamm. « Fais-moi faire un petit tour. [...] Fais-moi faire le tour du monde! », ordonne Hamm à Clov et il s'agit là d'une activité répétée rythmiquement. « Rase les murs »– continue Hamm – « Puis ramène-moi au centre. [...] j'étais bien au centre, n'est-ce pas? » (Beckett 1957, 41). L'exercice quotidien de Hamm (son 'tour du monde' en miniature) est un trajet circulaire (« Rase les murs ») suivi d'un déplacement final sur un rayon imaginaire de son cercle existentiel (« Ramène-moi au centre ») qui suggère l'irrationalité du nombre et son infini cortège de décimales, parties d'un entier métaphysique. Sur une toile où s'étalent trois belles allusions culturelles aux Mondes pluriels de Fontanelle et à la vanité de l'art en général (traduites à la lettre en anglais), la reprise en écho intratextuel de la théorie parménidienne de la continuité, défendue par les paradoxes de Zénon, se reconnaît dans les paroles de Hamm :

HAMM. Une ! Silence ! (Un temps.) *Ou 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.* (70)

Sans doute, dans ces dialogues où des sous-entendus foisonnent, le langage se casse, s'atomise (« s'est cassé »). La citation biblique de l'Apocalypse de Jean – « il n'y aura plus de cris » (21:4) – mine les tons classiques du théâtre et annonce une sorte d'Apocalypse du *silence*. Quelle amère philosophie, quand même, dans les paroles de cet Ham-*let* immobile et vieux! L'allusion abrite l'angoisse de l'influence qui commence à hanter l'écrivain à l'aube du postmodernisme : comme tout a été dit, il n'y aura plus de voix. Tout comme les grains de mil des Mégariques, les mots – gouttes de discours et atomes de création – n'avanceront « pas de

BDD-A5036 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:33:00 UTC)

beaucoup » l'histoire de Hamm. Bien cachés, les jeux de mots – autant de parties d'échecs linguistiques – se donnent rendez-vous dans le théâtre de Beckett – dans n'importe quelle variante linguistique [2]– pour en tirer la plus belle des ironies métaphysiques de la finitude, une finitude où l'on joue mallarméen avec les mots. Nul doute, c'est le texte français qui est le plus riche en jeu de combinaisons de ce point de vue. C'est plus à travers *Fin de partie* (et un peu moins à travers *Endgame*) que Beckett nous aide à mieux comprendre un ancien jugement d'Aristote dans les premières phrases du premier livre des *Réfutations sophistiques* : « […] les noms sont finis, de même que la somme totale des énoncés, alors que les choses sont infinies en nombres. Inévitablement, donc, le même énoncé et un seul nom signifient plusieurs choses. »

Bibliographie

Aristote : *Organon*, VI, *Les Refutations Sophistiques*, trad. J. Tricot, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1987.

Beckett, Samuel (1957) : *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit.

Beckett, Samuel (1958): *Endgame*, New York, Grove Press.

Jacquart, Emmanuel (1997): « Beckettissimo : Beckett virtuose de l'écho », dans *SBT/A* 6, « Crossroads and Borderlines/L'œuvre-carrefour », Marius Bunning, Matthijs Engelberts, Sjef Houppermans (éds.), Amsterdam, Rodopi.

Noudelmann, François (1998): *Beckett ou La scène du pire : étude sur* En attendant Godot *et* Fin de partie, Genève, Slatkine.

[2] J'ai vu en 2006 à Tokyo un spectacle fascinant avec *Fin de partie* en … japonais !

BDD-A5036 © 2007 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:33:00 UTC)