

De "La bottega del caffè" de Goldoni au "Café" de Fassbinder

Brigitte Urbani

► **To cite this version:**

Brigitte Urbani. De "La bottega del caffè" de Goldoni au "Café" de Fassbinder. La Venise de Goldoni, Georges Ulysse, Dec 1993, Aix-en-Provence, France. pp.295-306. hal-02568854

HAL Id: hal-02568854

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02568854>

Submitted on 10 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De *La bottega del caffè* de Goldoni au *Café* de Fassbinder

Le jeu, passion propre à la Venise du XVIII^e siècle, est un thème récurrent des comédies de Goldoni. *Il gondoliere veneziano*, *La bottega del caffè*, *Il giocatore* ont fait l'objet de communications spécifiques dans le cadre de ce colloque. À notre tour nous considérerons, mais sous un angle différent, cette comédie goldonienne et vénitienne par excellence qu'est *La bottega del caffè*. Ce n'est pas à proprement parler le jeu qui sera au centre de notre propos, ce sera l'universalité et l'ouverture de cette pièce et, autour de la composante fortement morale propre à Goldoni, le passage de la moralité à tout prix à l'immoralité, au sein même du devenir de l'œuvre par-delà l'espace et le temps, c'est-à-dire à travers les adaptations et les dérivations qu'elle a suscitées et suscite encore.

La bottega del caffè est certainement, de toutes les comédies de Goldoni, l'une des plus représentatives de la Venise du XVIII^e, de la morale de son auteur et de la fonction que celui-ci assigne au théâtre. Outre le vice du jeu et la manie du café, elle intègre les éléments les plus divers comme la mode du chocolat, du tabac, les dettes, les prêts sur gage ou à usure, les masques de carnaval, la vanité de ce qui est étranger ou l'esprit de clocher. Toutes les classes sociales y sont représentées : la noblesse ruinée avec Don Marzio, la bourgeoisie enrichie avec Eugenio, la classe populaire moyenne avec Ridolfo, les serviteurs avec Trappola, les marginaux avec la danseuse Lisaura, la présumée pèlerine Placida et le tenancier Pandolfo. La femme vertueuse ne manque pas avec Vittoria ; et les intermèdes comiques sont assurés avec Trappola, ex-figure d'Arlequin, et les médisances de Don Marzio, l'indiscret bavard du quartier.

Certes, tous ces éléments font partie intégrante de la Venise que Goldoni nous a appris à connaître, que bien des voyageurs français et étrangers ont décrite dans leurs relations de voyage. Mais il est vrai aussi que, si l'on fait abstraction du décor, la même intrigue pourrait se dérouler dans n'importe quelle autre ville d'Italie ou d'ailleurs. Goldoni lui-même écrit dans la préface que la première version de la pièce était en dialecte vénitien, puis qu'il l'a réécrite en toscan afin de la rendre universelle. Il ajoute que, partout où elle fut représentée, on crut qu'il avait pris comme modèle la société locale, notamment pour la figure de Don Marzio : « Questa commedia ha caratteri tanto universali che in ogni luogo ove elle fu rappresentata, credevasi fatta sul conio degli originali riconosciuti ». Et il se défend en expliquant : « I miei caratteri sono umani, sono verosimili, e forse veri, ma io li traggio dalla turba universale degli uomini e vuole il caso che alcuno in essi si riconosca ».

Écrite pour la saison théâtrale 1750-1751, *La bottega del caffè* appartient au célèbre lot de seize comédies nouvelles composées en un an par Goldoni et illustrant les divers axes de réforme exposés dans la pièce « premessa » qu'était *Il teatro comico*, où est souligné abondamment le but moral et didactique de la comédie réformée, à savoir corriger les vices, tourner en ridicule « i cattivi costumi » et exalter la vertu. *La bottega del caffè* est sans doute l'une des meilleures illustrations – illustration à la lettre – de cette comédie-programme, puisque Eugenio le joueur s'amende, Don Marzio la mauvaise langue est tourné en ridicule et chassé, et que triomphe la vertu incarnée en Ridolfo le cafetier exemplaire, désintéressé, généreux, qui abonde lourdement en discours de morale et réunit par la seule force de sa vertueuse argumentation les deux couples désunis depuis le début de la pièce.

Comédie trop morale justement ? trop lourdement didactique ? Il est difficile de mesurer avec précision la fortune qu'elle a pu rencontrer par le passé et aujourd'hui. Il faudrait pouvoir disposer de l'énorme travail d'archives effectué par Edgardo Maddalena et que mentionne Nicola Mangini dans un article de 1965 sur « La fortuna del Goldoni »¹ pour présenter des relevés dignes de foi. Néanmoins, si l'on s'en tient aux grandes lignes de cet article, et si l'on parcourt les différents travaux sur la fortune de Goldoni à l'étranger publiés dans les *Studi goldoniani*² ou dans le numéro de la *Revue de littérature comparée* qui était consacré à ce thème³, ou encore dans d'autres publications récentes⁴, il apparaît que, du XVIII^e à nos jours, ce sont *Il servitore du due padroni* et *La Locandiera* qui détiennent le record absolu de popularité, suivis selon les siècles par *Le bourru bienfaisant*, *Pamela*, *Il ventaglio*, *I rusteghi*... mais non pas *La bottega del caffè*. Nicola Mangini souligne l'extraordinaire popularité de Goldoni dans le monde, puisqu'à la date où il publia son article avaient été recensées depuis les origines plus de huit cents traductions dans plus de quarante langues, et un nombre incalculable de représentations. Cette popularité hors du commun s'explique en grande partie, écrit-il, par « l'intima sanità morale del teatro di Goldoni », et témoigne « de la validité, de l'actualité et de l'universalité du génie comique » de l'auteur⁵. Mais peut-être *La bottega del caffè* était-elle précisément une œuvre à la morale trop lourdement pontifiante, et trop invraisemblable pour pouvoir jouir du succès qui fut celui de pièces plus légères ou plus faciles comme *Il servitore di due padroni* ou *La Locandiera*.

Au XX^e siècle, par contre, de manière assez étonnante, *La bottega del caffè* retrouve une place très confortable au sein du nouvel engouement dont est l'objet le théâtre de Goldoni, quelque peu boudé par le courant romantique au XIX^e siècle. La pièce est traduite (ou retraduite) dans plusieurs langues, et elle est jouée, même si elle est loin d'atteindre la fréquence d'autres pièces plus célèbres. Toutefois, si les traductions se doivent de respecter autant que possible le texte d'origine, il n'en est pas toujours de même pour les mises en scène. Et si cela est vrai pour n'importe quelle pièce de théâtre, le cas de celle-ci est particulièrement évident.

On constate en effet qu'au XX^e siècle il y eut d'une part des représentations de type traditionnel, fidèles au texte et à l'esprit du XVIII^e siècle, et d'autre part des adaptations très libres, allant jusqu'au « rifacimento » ; cette distinction s'est effectuée selon un paysage géopolitique tout à fait révélateur.

Il apparaît en effet que, dans les pays de l'Est, depuis la Seconde Guerre mondiale jusqu'à une date relativement récente, *La bottega del caffè* a été plusieurs fois traduite et jouée : par exemple en Hongrie⁶ et dans les républiques de l'ex-Union Soviétique. Nicola Mangini signale que Goldoni y est l'un des auteurs les plus représentés entre 1940 et 1960⁷. Il est évident que les idéaux d'ordre, de travail, de famille, de moralité ne pouvaient que sourire au régime, de même que la place très positive accordée par Goldoni aux classes petites et moyennes, alliée à la féroce critique de la noblesse oisive et prétentieuse. Et *La bottega del caffè*, lourdement pontifiante, était un spectacle édifiant par excellence.

En revanche, dans d'autres pays, elle a été l'objet d'étonnantes adaptations, qui sont bien révélatrices de deux points essentiels : d'une part que le sujet plaît, qu'il continue à être très actuel ; d'autre part que, pour qu'il puisse « passer » aujourd'hui, il faut soit l'agrémenter, soit l'épurer, soit délibérément réécrire la pièce et lui donner une autre morale, celle de nos jours. Nous avons assisté en 1990, à la Maison Jean Vilar d'Avignon, à une lecture de la pièce

¹ Nicola Mangini, *La fortuna di Goldoni e altri saggi goldoniani*, Firenze, Le Monnier, 1965, p. 3-53.

² A cura di Nicola Mangini, Venezia, Pubblicazioni della « Casa di Goldoni ».

³ *Goldoni européen*, *Revue de littérature comparée*, Paris, Didier, 1993, n°3.

⁴ Par exemple : *Goldoni nel mondo*, Catalogo di mostra a cura di Nicola Mangini, Tip. Comm. Venezia, 1968, 59 pages.

⁵ Article cité, p. 48 et 53.

⁶ Geza Staud, « Goldoni in Ungheria », in *Studi goldoniani*, Quaderno n°4, 1976, p. 105-119.

⁷ Article cité, p. 51.

effectuée par une troupe de comédiens. *La bottega del caffè* est merveilleusement “passée” malgré l’absence de costumes et de décors, mais les acteurs avaient éliminé bon nombre de phrases et même des répliques entières, précisément celles où Ridolfo pontifie un peu trop.

Cette communication est intitulée *De “La bottega del caffè” au “Café” de Fassbinder* car elle tente de proposer un semblant d’itinéraire à travers cinq représentations/adaptations de la pièce. Ce n’est pas un itinéraire chronologique ; il nous fera passer d’un extrême à l’autre, c’est-à-dire de la pièce-apologie de la morale qu’est la comédie de Goldoni à la mise en scène de l’anti-morale qu’est celle de l’allemand Fassbinder. Et c’est surtout un témoignage de l’extrême vitalité du théâtre de Goldoni, qui se prête aux adaptations les plus antithétiques.

Nous évoquerons d’abord deux adaptations dans le style joyeux, visant à détendre le public plus qu’à l’édifier : l’une de 1932 en Tchécoslovaquie, l’autre de 1978 en Yougoslavie.

L’adaptation tchèque de 1932⁸ a rencontré un énorme succès qui s’est confirmé dans les années suivantes. Sous le titre révélateur de *La Venise chantante*, la pièce de Goldoni est devenue un spectacle féérique mêlé de chansons, de musique, de décors de carnaval, tenant autant de la revue que de la pièce de théâtre⁹.

L’autre spectacle, monté à l’occasion du XIX^e festival de Dubrovnik¹⁰, transporte l’action à la Belle Époque dans la ville de Raguse¹¹. Le texte, en dialecte local, est aussi fidèle que possible à la pièce d’origine : y ont été transformés seulement les noms des lieux et des personnages, et quelques détails (comme la scène 16 de l’acte II où Don Marzio commente à sa façon l’actualité politique avec Ridolfo) ; l’esprit de la représentation n’a nullement trahi le but de Goldoni, c’est du moins ce qu’explique Fano Cale dans un article qu’il a consacré à cette adaptation¹². Il souligne également que, de même que Goldoni avait noté dans la préface que bien des Italiens s’étaient reconnus dans ses personnages, de même les spectateurs yougoslaves reconnaissent certains des leurs, si bien que l’annonce publicitaire du spectacle affichait cet avertissement malicieux : « L’action a lieu à Raguse vers 1911. Toute identification avec des Ragusains serait purement fortuite, mais la ressemblance des caractères est possible ».

La troisième adaptation, réalisée en Allemagne en 1960¹³, relevait de la caricature. Représentée à Berlin Est¹⁴, elle maintenait la situation à Venise, mais mélangeait les lieux et les époques (présence d’un bandit calabrais, passage de militaires en uniformes du XIX^e siècle) ; le jeu des acteurs forçait sur la gestuelle pour donner un ton de *commedia dell’arte* ; et surtout, à chaque fois qu’un personnage entrait en scène et quelle que fût la situation dramatique, il demandait un café ; d’où un refrain obsessionnel (« Ein kaffee bitte ») et une circulation tout aussi obsessionnelle de garçons, de plateaux et de tasses.

Les deux dernières des cinq pièces annoncées sont deux remoutures d’un style tout différent. Non plus les chansons ni la sympathique actualisation, ni la caricature agaçante, mais la modification de la trame et le renversement de la morale.

De l’un des deux, le plus récent, nous ne pourrions encore dire que le peu que nous en avons lu. Il s’agit d’un spectacle réalisé en Hongrie en 1982¹⁵, et qui oppose Don Marzio et Ridolfo, toujours sur la petite place de Venise¹⁶. Mais ni les ragots du premier ni les discours de morale du second ne sont appréciés des habitants de la piazzetta, si bien qu’à la fin du spectacle ces

⁸ Jaroslavhia Pokorny, “Goldoni in Cecoslovacchia”, in *Studi goldoniani*, Quaderno n°1, 1968, p. 61 ; Ladislav Cavojsky, “Carlo Goldoni en Slovaquie”, in *Revue de littérature comparée*, p. 437-444.

⁹ Théâtre National de Prague, mise en scène de Karel Dostal (disciple de Max Reinhardt).

¹⁰ Mise en scène de Tomislav Radic.

¹¹ Ainsi s’appelait Dubrovnik avant 1919.

¹² “Un Don Marzio raguseo”, in *Studi goldoniani*, Quaderno n°5, 1979, p. 159-162.

¹³ Nico Pepe, “Goldoni sui palcoscenici stranieri”, in *Studi goldoniani*, Quaderno n°5, 1979, p. 179.

¹⁴ Deutsches Theater, mise en scène de Emil Stöhr.

¹⁵ À Egerår. Mise en scène de Gabor Zsàmbéki.

¹⁶ Laszlo Nyerges, “Motivi della riforma teatrale”, in *Studi goldoniani*, Quaderno n°8, 1988, p. 57-58.

derniers se vengent en frappant Don Marzio et en mettant sens dessus dessous le café de Ridolfo. Mais c'est Don Marzio qui a le dernier mot : des décombres ressortent les silhouettes des deux présumées victimes, et Don Marzio, sur un ton péremptoire, commande un café à Ridolfo, qui s'empresse de servir ce client chatouilleux. Le spectacle se termine donc par la défaite du représentant de la morale et l'invulnérabilité du prétentieux bavard. Mais cette adaptation, qui renverse du tout au tout la morale de Goldoni, avait eu un antécédent en 1969, avec celle de l'allemand Fassbinder, sur laquelle il convient de s'étendre davantage.

Fassbinder est allemand, on a cité plus haut une adaptation berlinoise... L'Allemagne en effet est, depuis le XVIII^e siècle, le pays où Goldoni a rencontré le plus grand succès¹⁷, puisque dès son vivant ses œuvres furent traduites en allemand, à sa grande satisfaction (plus de cent trente traductions en moins de cinquante ans !). Après un déclin, comme partout au XIX^e siècle, il est revenu en force au XX^e, y compris en Allemagne de l'Est, pour l'arrière-plan social de ses comédies.

Fassbinder¹⁸ est bien plus connu comme metteur en scène de films que comme auteur de théâtre. Et pourtant, c'est par le théâtre qu'il a commencé sa carrière professionnelle, d'abord en tant qu'acteur, puis comme metteur en scène et auteur à part entière. Les spécialistes sont d'accord pour dire qu'il a bien mieux réussi au cinéma qu'au théâtre, que le théâtre lui a servi d'apprentissage, de tremplin. Néanmoins, malgré sa mort prématurée en 1982 à l'âge de trente-six ans, il avait déjà tourné plus de quarante films et mis en scène vingt-six pièces de théâtre, parmi lesquelles sept dont il était lui-même l'auteur, et huit étaient des remontures personnelles d'œuvres connues, dont *Le Café* d'après Goldoni, représenté pour la première fois en 1969, alors qu'il avait vingt-trois ans, et était loin d'être un débutant puisqu'il s'agissait de sa douzième mise en scène.

Le Café est sa cinquième remouture de pièces célèbres, après *Ubu roi* de Jarry, *Iphigénie en Tauride* de Goethe, *Ajax* de Sophocle et *L'Opéra du gueux* de John Gay. L'année suivante il réécrivit *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega.

La troupe à laquelle il appartenait, « Théâtre Action », devint après mai 68 « L'Anti-théâtre ». Et effectivement, tant pour les lieux de spectacle (caves, arrière-salles) que pour la mise en scène (déroutante), la volonté de provocation et la liberté d'adaptation ou de réécriture des pièces choisies, il y avait renversement total du théâtre traditionnel, et nombre d'intégristes en matière de littérature ou de spectacles ont crié au sacrilège. Par chance pour nous, du moins d'après ce que nous avons pu lire, il apparaît que *Le Café* est, de toutes les remontures, la plus cohérente, la plus logique, la plus vraisemblable¹⁹ ; tant il est vrai que la pièce a été tournée au cinéma l'année suivante et transmise à la télévision la même année. La mise en scène théâtrale était glaciale : l'intérieur d'un café meublé de chaises noires et d'un grand miroir, des personnages en costumes élégants, revolver à la taille, pieds nus, regardant fixement les spectateurs.

¹⁷ Voir l'article de N. Mangini ainsi que Wolfgang Theile, "La fortune littéraire de Goldoni en Allemagne", in *Revue de littérature comparée*, citée, p. 383-402.

¹⁸ Peter Iden, *Rainer Werner Fassbinder*, L'Atalante, Nantes, 1982, 234 pages ; Yann Lardeau, *Rainer Werner Fassbinder*, *Cahiers du cinéma*, Éd. de l'Étoile, 1990, 308 pages.

¹⁹ Quelques exemples : dans la remouture de *Iphigénie en Tauride* de Goethe, Iphigénie est une rousse provocante, assise dans une balancelle, en train de fredonner des airs d'opéras dérivés de Goethe, et envoûtant deux homosexuels, Oreste et Pylade. Nombreuses sont les insertions de l'actualité politique. De même pour *Ajax*, qui est censé se dérouler dans le mess de la Bundeswehr. Mais de ces deux pièces nous n'avons pu prendre connaissance que de comptes rendus, faute d'avoir trouvé le texte en français. Par contre, nous avons pu lire *Fuenteovejuna* dans ses deux versions, celle de Lope de Vega, considérée comme un sommet de l'œuvre théâtrale du dramaturge espagnol, et celle de Fassbinder (titre français : *Le village en flammes*, Paris, L'Arche, 1984) ; dans la pièce allemande, tous les personnages ou presque sont ignobles (irresponsables, ou hystériques, ou nymphomanes, ou sauvages...), dérisions des valeurs et caricatures abondent, et par deux fois a lieu une sauvage boucherie.

Mais le texte même de la pièce²⁰ comporte très peu de didascalies et d'indications scéniques. Ce qui laisse aux metteurs en scène une entière liberté. En 1990 *Le Café* a été monté à Avignon, dans une mise en scène de Gérard Gélas, et le décor était tout différent : des estrades branlantes, sur lesquelles se trouvait le café de Ridolfo, voulaient reproduire l'impression de flottement et d'instabilité propre à Venise, et de fréquents et violents jeux de lumière donnaient l'illusion d'être à Las Vegas. À l'heure où nous écrivons, la compagnie italienne « Il teatro dell'Elfo » joue la carte de l'originalité en cette année goldonienne, et propose à ses compatriotes sa propre interprétation de la pièce de Fassbinder, forçant sur le sinistre, le purulent, le scandaleux.

Comme la comédie de Goldoni, l'action du *Café* de Fassbinder se situe à Venise durant la période du carnaval. Elle a le même nombre de personnages, qui portent le même nom, si ce n'est que Trappola est devenu Trappolo (sans doute le "a" final donnait-il à ce nom une allure féminine). Elle est encore divisée en trois actes qui se succèdent selon le même schéma que chez Goldoni. La trame est approximativement la même. Ce qui change, c'est l'esprit dans lequel elle est conduite, et surtout le dénouement final.

Elle semble se dérouler à notre époque. Les hommes ont un revolver à la taille, qu'au besoin ils dégainent. Un juke-box se met en marche à intervalles réguliers et, comme dans beaucoup de films du metteur en scène allemand, vient brouiller les dialogues. Et surtout le thème éternel de l'argent est sans cesse présent pour faire le lien entre la Venise du XVIII^e siècle et le monde de nos jours.

L'argent est un thème prépondérant de la pièce de Goldoni, il est lié au jeu qui en est le centre. Eugenio perd des sommes considérables, que gagne Leandro et sur lesquelles Pandolfo prend des bénéfices. C'est aussi l'argent qui réunit Vittoria et Eugenio puisque la jeune femme menace son volage époux de réclamer sa dot. Placida et Leandro sont dans une situation comparable. C'est l'argent qui attire Lisaura dans les bras de Leandro. Dans la scène 7 de l'acte II on voit par deux fois Eugenio et Ridolfo faire de savantes conversions monétaires et compter devant nous le prix à tirer du tissu confié par Eugenio au brave cafetier :

RIDOLFO : Cento e venti ducati d'argento, a otto lire l'uno, quanti zecchini fanno ?

EUGENIO : Ogni undici quattro zecchini. Dieci via undici cento e dieci ; e undici cento e centuno. Quattro via undici, quarantaquattro. Quarantaquattro zecchini meno un ducato. Quarantatré e quattordici lire, moneta veneziana.

Fassbinder a exaspéré ce côté financier-comptable. À chaque fois qu'est annoncée une somme, en sequins ou en sous, et donc en monnaie du XVIII^e siècle, l'un des interlocuteurs effectue le change en monnaies actuelles internationales, selon un ordre qui ne varie pas : américaine, anglaise, allemande.

Un exemple. Dès l'ouverture de la pièce Don Marzio montre à Ridolfo les boucles d'oreille que Eugenio lui a données en gage pour dix sequins. Réaction de Ridolfo : « Dix sequins ? Ça fait 53 dollars 80 cents, 21 livres 12 shillings 6 pence, et 215 marks ». Et ce genre de calculs, tous les personnages – tous, sans exception – le font plusieurs fois, d'un bout à l'autre de la pièce. En tout : trente-huit fois ! C'est un refrain aussi obsédant que le « Ein Koffee bitte » de l'adaptation allemande de 1960. Mais il est beaucoup plus malsain, car il entretient tout au long de la représentation une atmosphère de corruption.

Et effectivement, alors que, malgré la tension provoquée par le vice du jeu ancré en Eugenio, malheureuse proie des deux rapaces Pandolfo et Leandro, Goldoni donnait au spectateur un soupirail d'air pur avec la bonté sacerdotale de Ridolfo, l'amour et l'abnégation de la vertueuse Vittoria, le désarroi sincère de la pauvre Placida et le désir naïf de la jeune Lisaura de devenir une honnête femme, chez Fassbinder l'atmosphère est empestée du début à la fin de la pièce.

²⁰ Paris, L'Arche, 1985, 73 pages (traduction de Jean-François Poirier).

Tous les personnages ou presque sont pourris. Non seulement ceux qui étaient négatifs chez Goldoni le sont demeurés, mais les personnages positifs le sont devenus.

Placida et Lisaura, la femme légitime et la maîtresse de Leandro, sont deux mangeuses d'hommes nymphomanes, qui entretiennent avec leur époux et amant des rapports sadomasochistes²¹. Mais les deux transformations les plus spectaculaires sont celles de Rodolfo et de Vittoria.

Ridolfo est comparable au Pandolfo de Goldoni. D'ailleurs la similitude des noms, que seule la première syllabe différencie²², était une voie facile de glissement de l'un à l'autre²³. Où est le prêtre en civil de la pièce de Goldoni ? Ici c'est un homme cynique, cassant avec son valet, dépourvu de compassion, déclarant d'emblée que « une maison de jeu est là pour qu'on joue », et que son intérêt à lui est d'avoir les clients de la dite maison, que si les femmes dont les maris jouent deviennent des filles de rue, ce n'est pas si grave etc.

Tel sera le destin de Vittoria ou presque, et elle l'accepte avec joie. Car dès le milieu du premier acte, Pandolfo, qui se sent vieillir et pense avoir trouvé le moyen de couler des jours paisibles, propose à Eugenio et Vittoria de prendre sa maison de jeu en gérance et de lui verser un pourcentage sur les recettes. Eugenio tiendra la caisse et Vittoria fera l'entraîneuse. Eugenio est d'abord réticent, puis, poussé par Vittoria qui éprouve une étrange excitation à l'idée d'exercer ce métier, il accepte. Et Vittoria, dès le deuxième acte, fait l'enjôleuse avec Pandolfo.

Un seul personnage est positif, et c'est le dindon de la farce : Trappolo le serviteur. C'est lui qui joue le rôle du Ridolfo de Goldoni. On se rappelle que, dans *La bottega del caffè*, Ridolfo veut à tout prix remettre Eugenio sur le droit chemin, lui fait la morale, lui prête de l'argent, s'emploie à vendre pour lui du tissu sans prendre de commission ; il se désole quand il voit que ses efforts sont vains, il reconforte la pauvre Vittoria etc. Chez Fassbinder, de par sa position de garçon de café, Trappolo n'a pas autant de force. Mais il est tout aussi bon... malheureusement pour lui.

Trappolo est un ex-chercheur d'or de l'Arizona. Et malgré les apparences trompeuses de sa modeste position de garçon de café, il est très riche. Lui aussi a le culte de l'argent, mais pour lui l'argent est une divinité que l'on adore en secret. Il possède une somme considérable cachée dans sa chambre, et ce magot secret est sa raison de vivre. Il prend en pitié le pauvre Eugenio, essaie de le convertir à une vie plus sage, lui prête des sequins (or malgré cela Eugenio le paie fort mal de sa générosité et le traite avec mépris comme un maître son valet). Le résultat est que, comme chez Goldoni, Eugenio s'empresse d'aller jouer chez Pandolfo. Par malheur, dans le fil du discours Trappolo aura la naïveté de confier son secret à Don Marzio et se fera voler tout son argent, sans aucun recours possible.

Le seul personnage à n'être ni meilleur ni plus mauvais malgré un traitement tout différent est en fait Eugenio, écartelé entre d'une part sa passion du jeu et le gouffre où elle l'entraîne, et d'autre part le souci de l'honorabilité de sa personne et de son ménage. Il est tiraillé entre le noir Pandolfo et le bon Trappolo, qui tous deux offrent de l'aider en lui présentant le même argument ou presque : Eugenio ressemble au fils que Pandolfo aurait voulu avoir, et il est le portrait vivant de Trappolo jeune quand il partit faire fortune en Amérique. Mais dans la vie le noir l'emporte sur le blanc. Trappolo est berné et dépouillé, et Eugenio succède à Pandolfo dans ce royaume de la tricherie qu'est devenu le tripot.

²¹ Il est dit clair et net dans les premières pages que Lisaura a quitté Don Marzio, avec qui elle avait une liaison, pour Pandolfo car il est fort comme un taureau et puissant comme un étalon berbère ; plus loin Leandro force Lisaura à s'agenouiller devant lui, ce qu'elle fait avec volupté, pendant qu'il l'insulte.

²² Observation faite par Ted A. Emery, in "Da "La bottega da caffè" a "La bottega del caffè", in *Studi goldoniani*, Quaderno n°7, 1985, p. 56 (*La bottega da caffè* est une première ébauche, de jeunesse, de la pièce).

²³ En fait, le Ridolfo de Fassbinder est bien plus proche du Narciso de *La Bottega da caffè* (où le cafetier, tout autre qu'honnête, s'appelle Narciso) que du Ridolfo de *La bottega del caffè*.

Don Marzio demeure chez Fassbinder celui qui a prêté dix sequins à Eugenio contre les boucles d'oreilles de Vittoria et qui aime se mêler des affaires d'autrui. Mais alors que chez Goldoni c'était en grande partie à lui qu'était dû le comique de la pièce, chez Fassbinder il ne fait plus rire du tout. Et à la fin de la représentation le spectateur est partagé entre l'approbation et l'indignation. Approbation car il est allé, volontairement et non point par sottise inadvertance comme chez Goldoni, dénoncer Pandolfo à la police, ce qui n'était que justice. Indignation car il s'est fait remettre tout l'argent de Trappolo pour soi-disant le placer et le faire fructifier. Mais comme le naïf serviteur n'a pas pensé à lui demander un reçu, et que personne ne peut témoigner que le pauvre diable possédait une pareille somme, il prétend que Trappolo affabule et qu'il ne lui a rien donné.

Enfin, alors que chez Goldoni les heurs et malheurs des personnages sont mitigés par la certitude qu'à la fin tout s'arrangera, il en va tout autrement chez Fassbinder, et c'est le dénouement final qui marque de la façon la plus évidente l'abîme séparant les deux pièces.

Chez Goldoni tout est bien qui finit bien : les deux couples sont réunis, Eugenio s'amende, Pandolfo va en prison et Don Marzio quitte Venise. Chez Fassbinder Eugenio et Vittoria se retrouvent tenanciers de la maison de jeu ; Pandolfo certes a été dénoncé à la police par Don Marzio, mais rien ne sera fait contre lui, il est intouchable car il a une dette très importante envers la ville, et avant de le mettre sous les verrous la ville veut être remboursée. Ridolfo continuera à vivre des clients de la maison de jeu. Trappolo courbera encore l'échine sous les remarques blessantes de son patron, privé désormais du soutien moral qu'était son trésor. Et Don Marzio hantera toujours le quartier, y promenant impunément sa présomptueuse personne.

Alors que chez Goldoni, du premier au troisième acte nous sommes passés, comme dans la plupart de ses pièces, du noir au blanc, chez Fassbinder rien n'a changé, sinon en pire. Comme dans la majorité des œuvres de l'auteur allemand il n'y a pas de catharsis, à la fin du spectacle les choses en sont au même point qu'au départ. L'auteur désabusé nous a laissé comprendre que la société, que ce soit celle de la Venise du XVIII^e siècle ou la nôtre, est mauvaise, et que le mal ne peut que triompher aux dépens du bien, que les bons, les généreux sont vaincus d'avance ou, comme Trappolo, passent inaperçus.

La pièce de Goldoni nous a présenté une réalité de la Venise de son temps : le fléau du jeu qui faisait des ravages dans toutes les classes sociales²⁴. Et l'auteur a voulu montrer qu'il serait possible d'y porter remède. Fassbinder a repris le thème, se servant des mêmes personnages, des mêmes éléments, des mêmes circonstances, mais pour montrer que ce fléau était inexpugnable, et que jamais on ne pourrait y porter remède.

Laquelle des deux pièces est la plus convaincante ? Ce n'est malheureusement pas celle de Goldoni. Il est évident que d'un point de vue littéraire *La bottega del caffè* a incomparablement plus de prix, et possède une valeur documentaire authentique. Celle de Fassbinder peut choquer par son cynisme, sa vulgarité parfois, et certes elle ne réjouit pas notre âme ; mais son jeune auteur n'a que vingt-trois ans, et il appartient à une autre époque...

La bottega del caffè n'est pas convaincante car, bien qu'elle ait été écrite par un Goldoni de quarante-trois ans, elle souffre de trois défauts majeurs, et si l'on ne craignait pas de proférer une hérésie, on oserait presque parler d'un échec. Cela pourrait peut-être expliquer le succès relativement maigre remporté par le texte intégral de la pièce dans les deux siècles qui ont suivi.

Son premier défaut, mineur, est son invraisemblance. Est-il possible que du jour au lendemain un joueur acharné puisse changer de vie ? Si sa maison de jeu est fermée il en trouvera une autre (il n'en manque pas à Venise), si son partenaire favori s'en va il s'en présentera d'autres, et ce ne sont pas quelques discours de morale qui lui remettront le cerveau en place. Dans *La famiglia dell'antiquario* Goldoni a eu conscience du caractère irrémédiable

²⁴ Du moins si on jouait mal : cf. la communication de Georges Ulysse.

de certaines situations et en a tenu compte (Dans la préface il signale qu'on lui a reproché de ne pas faire finir la comédie aussi bien qu'il aurait pu le faire, c'est-à-dire avec la réconciliation de la belle-mère et de la belle-fille ; il répond que dans la vie, malheureusement, il est fort rare que les deux s'entendent). Dans *La bottega del caffè* il a eu davantage confiance en la raison des hommes. Mais, comme on sait, il est bien difficile qu'un joueur invétéré s'amende aussi rapidement (Dans *Il giocatore* la bonne résolution est plus crédible, car Pantalone tiendra les cordons de la bourse du ménage).

Le deuxième défaut est la présence envahissante, quasiment insupportable, des discours de morale. Au lieu de disséminer la bonne parole à travers des personnages qui ne sont pas à cent pour cent positifs, comme il l'a fait dans d'autres pièces, Goldoni l'a concentrée dans deux êtres trop parfaits. Vittoria est le prototype de l'épouse martyre, amoureuse, fidèle et obéissante. On se rappelle la dernière scène de l'acte I où, après une violente dispute avec Eugenio durant laquelle elle l'a menacé de retourner chez son père, elle part en déclarant à son époux qui continue à la maltraiter en paroles : « Vado, vi obbedisco, perché una moglie onesta deve obbedire anche un marito indiscreto ».

Quant à Ridolfo, ses sermons sont de plus en plus lourds et finissent par devenir insupportables. On pourrait citer des dizaines d'exemples (mais isolés de leur contexte, ils ne sont pas aussi parlants que dans le corps des pièces) :

- “ho aperta questa bottega e non voglio far torto alla mia professione” (I, 2)
- “Ogni uomo è in obbligo di aiutare l'altro quando può (II, 2)
- “Il tempo che avanza, molti l'impiegano o a giocare o a dir male del prossimo. Io l'impiego a far del bene se posso” (II, 8)
- “Basta: quel che ho fatto, l'ho fatto per bene, e del bene non mi pentirò mai” (II, 20)
- “Siamo tutti uomini, tutti soggetti ad errare. Quando l'uomo si pente, la virtù del pentimento cancella tutto il demerito dei mancamenti » (III, 4)
- “Se posso, voglio vedere di far del bene anche a questa povera diavola” (III, 6)
- “Finalmente, in questo mondo non abbiamo altro che il buon nome, la fama e la riputazione” (III, 15)
- “Separare il marito dalla moglie è un'opera contro tutte le leggi, e non si possono sperare che disordini e pregiudiziv (III, 16)
- Guadagno il merito di far del bene; guadagno l'amicizia delle persone; guadagno qualche marca d'onore, che stimo sopra tutte le cose del mondo” (III, 17)

Il souligne trop ce qu'il fait, pour quelles raisons il le fait, dans quel but... Dans les autres comédies, ce rôle est souvent dévolu à Pantalon ; or ce dernier est âgé, il parle en vénitien, et donc dans une langue pittoresque qui permet à ses discours de mieux « passer » ; et puis il n'est jamais tout parfait, il a toujours quelques petits travers. Ici Ridolfo n'a ni l'âge ni le ton ni la position voulue pour jouer ce rôle.

Le troisième défaut, le plus grave, réside dans le dénouement final : dans l'expulsion de Don Marzio de Venise par tous les habitants du quartier. En somme Don Marzio est présenté comme LE coupable. Et donc, libéré de la langue trop longue de Don Marzio, le quartier devrait enfin pouvoir vivre en paix. Or le chef d'accusation majeur, le délit qui provoque le bannissement de Don Marzio, c'est d'avoir, par étourderie, dénoncé Pandolfo à la police. Certes, on ne peut que louer l'esprit de solidarité des habitants d'un quartier qui considèrent comme l'un des leurs même un tenancier proposant aux tricheurs des cartes truquées. Mais c'est une accusation-prétexte, qui sent le faux, d'autant plus que, quelques minutes auparavant, on a vu les gens se réjouir d'être libérés de ce malhonnête voisin.

Bien sûr, on comprend l'intention voilée de Goldoni : signifier que la noblesse désargentée, prétentieuse et oisive, est un poison pour la ville et qu'il faut l'extirper. Sans doute est-ce pour mitiger l'attaque qu'il a fait de Don Marzio un Napolitain. Néanmoins, faire terminer la pièce

par le bannissement de Don Marzio et l'acte de contrition de ce dernier signifie, en principe, que c'est lui le principal coupable de l'affaire. Il est vrai qu'il a contribué à échauffer les esprits par ses remarques, mais il n'est pas coupable du vice de Eugenio, ni de la malhonnêteté de Pandolfo, ni des malheurs de Placida et de Vittoria. C'est déplacer le problème que de le présenter comme l'anti-Ridolfo et de montrer son départ comme le remède à tous les maux du quartier²⁵.

C'est pourquoi, chez Fassbinder, Don Marzio ne part pas, il n'a pas à partir, et pourtant cette fois l'escroquerie dont il est l'auteur contre le pauvre Trappolo pourrait le justifier.

En conclusion, il faudrait malheureusement dire que la pièce de Fassbinder illustre sans doute mieux que celle de Goldoni ce que devait être la cité vénitienne d'alors. Le dramaturge allemand a crûment mis en scène la réalité universelle, celle d'hier, d'aujourd'hui et de toujours, de Venise et d'ailleurs. *La bottega del caffè* représente le monde idéal que Goldoni aurait voulu contribuer à créer, mais qui est utopique à la base, parce qu'il est fondé sur de fausses croyances : croyances que quelques discours de morale peuvent faire passer du vice à la vertu, et que la médisance des oisifs est seule responsable de tous les maux. Fosse vero ! Mais entre la pièce cynique d'un jeune Allemand désabusé de vingt-trois ans, inévitablement conditionné par les tout récents événements de 1968-69, et l'idéalisme sincère d'un Goldoni de quarante-trois ans tout engagé dans sa réforme du théâtre et son entreprise de reconstruction d'une Venise saine, notre cœur ne balance pas. Sans hésiter, c'est vers Goldoni, bien sûr, qu'il penche !

²⁵ On pourrait faire la même remarque quant au dénouement de *La famiglia dell'antiquario*, qui se termine par le départ de Colombina, chassée par tous les membres de la famille à cause de sa langue, comme si elle était la cause essentielle de la guerre entre belle-mère et belle-fille.