

LE CAFÉ DE FASSBINDER

Le théâtre italien de ces dernières années a réservé à Goldoni le même traitement que celui que Goldoni avait réservé au répertoire théâtral précédent, (particulièrement celui de la *commedia dell'arte*), à la réécriture du *Festin de pierre*, des accidents d'Arlequin, ou d'un grand nombre de drames espagnols.

Avec *Le Café* de Rainer Werner Fassbinder nous avons un exemple d'intersection multiple; l'Allemagne de 1969 et l'Allemagne de Fassbinder (mort à 37 ans en 1982); la Venise de Goldoni, avec un Napolitain, don Marzio, témoin d'une société vicieuse et corrompue, qui ne peut le tolérer et finira par l'expulser de la communauté; la France de l'édition de l'Arche de 1985, l'Italie de l'édition Gremese de 1989 et maintenant, encore l'Italie qui après la version de 1991, remet en scène *Le Café* de Fassbinder sous la direction de Ferdinando Bruni et Elio de Capitani, de la compagnie de l'Elfe.

Et d'autres interactions encore, entre théâtre et cinéma, dans la mesure où cette oeuvre contient de nombreuses annonces thématiques du cinéma futur de Fassbinder et pour toutes, le choix de mondes aux marges de la société et dans lesquels le personnage faible est traité d'une manière mélodramatique.

D'autres rapports peuvent être évoqués : entre le monde de Fassbinder, le monde français, de Genet et le monde italien de Pasolini, que rassemblent un vitalisme effréné, une forme de candeur passionnelle et l'analyse sans concession d'une société qui pour survivre a besoin de victimes - mendiants, serviteurs, délinquants-éprouvés amoureux du plus fort.

Mais l'énumération ne se termine pas là, parce qu'une analogie fondamentale relie les deux oeuvres, pourtant si éloignées dans le

temps, et rapproche le 1969 de Fassbinder du 1750 de Carlo Goldoni : année qui fut, pour le Vénitien, marquée par un combat épuisant, en partie gagné mais à recommencer tous les jours pour affirmer la réforme de son théâtre, de même que 1969 pour Fassbinder est une année d'intense apprentissage théâtral; après le collage de scènes de *Ingolstadt par exemple* de Marialuise Fleisser, après l'écriture de *Katzelmacher (Le Bouc)* avec le groupe Action-theater (Théâtre-action) après la formation du groupe de l'Antitheater, et la représentation, en 1968, de *Ubu* de Jarry, d'*Iphigénie en Tauride* de Goethe, d'*Ajax* de Sophocle.

Enfin, au cours de cette même année 1969, le *Café* d'après Goldoni est représenté en même temps que *L'opéra des gueux* de John Gay, peu avant *Le Village en flammes* de Lope de Vega.

Goldoni est donc considéré comme un classique et une source, et par conséquent susceptible d'être adapté, manipulé, réécrit, selon une méthode qui peut rappeler Brecht, mais au sein d'un groupe théâtral qui, avec Fassbinder, préfère le brechtisme sentimental, la structure par tableaux, la déclamation naturelle et mélodramatique de Marialuise Fleisser.

Fassbinder, montant et manipulant ses sources, se place en situation passive : il s'agit de créer en imitant et en modifiant de l'intérieur le modèle, en niant par conséquent la valeur de l'invention et de l'écriture au premier degré.

Mais ce procédé n'a rien à voir avec le collage et la citation avant-gardiste; Fassbinder semble au contraire refuser l'invention et avec l'invention, la prétention à être un auteur; il semble plutôt affirmer le caractère servile de son art ou de son artisanat, dont la fonction est de radiographier le monde des grands dramaturges du passé, et à travers cette radiographie, de révéler en même temps ces mondes et le sien propre.

Avec Fassbinder Goldoni devient un classique de la modernité, et grâce à l'infinie traductibilité du texte littéraire, il devient un texte de Fassbinder sur le dix-huitième siècle. Un rapport très proche de celui qui existe entre Pergolèse et Stravinski dans *Pulcinella*.

Ce que le jeune Allemand pensait du dix-huitième siècle, nous pouvons le deviner à travers ce qu'il dit à propos de sa pièce très controversée *Der Mull, die Stadt und der Tod* (les déchets, la ville et la mort) dans laquelle, à la Genet, pourrait-on dire, il reprend les lieux communs de l'antisémitisme pour les combattre, en polémiquant en même temps contre l'idéologie filohébraïque qui découle d'un sentiment de culpabilité historique:

"L'histoire (de la pièce) -écrit-il - n'est qu'une nouvelle version de ce qui se passait au dix-huitième siècle, quand seuls les Juifs avaient le droit d'avoir une activité financière."

Le dix-huitième siècle est pour Fassbinder le siècle de l'argent et des rapports économiques qui tuent amour et sentiments : une idée du siècle pleinement autorisée et confirmée par la lecture de *La Bottega del caffè* de Carlo Goldoni.

Pourquoi donc Fassbinder choisit-il Goldoni? Je crois que c'est pour trois raisons. La première, c'est que l'écrivain, son siècle et sa ville, Venise, lui semblent représenter un monde où, d'une manière exemplaire, dominant l'argent et les rapports économiques, d'où la nature et la spontanéité sont bannies, et qui se prête donc à représenter l'apothéose de l'artifice, du factice, instruments uniques pour parvenir à atteindre la vérité ultime des choses et des hommes.

Le goût de Fassbinder pour l'artifice apparaît évident dans ses premiers films et particulièrement dans *Maison de poupée*, *Effi Briest*, *Les larmes amères de Petra von Kant*, dans lesquels l'expressivité de la source littéraire est repoussée à l'arrière-plan comme une scénographie de carton-pâte, tandis que le personnage occupe le premier plan.

La seconde raison est d'ordre théâtral, si nous pensons qu'en 1967 le metteur en scène italien Giuseppe Patroni Griffi avait monté une version de la *Bottega del caffè* qui renversait l'image stéréotypée et traditionnelle des personnages, avec un Ridolfo -le cafetier- moraliste, hypocrite et ennuyeux et en revanche avec un Don Marzio, le personnage traditionnellement négatif, qui devient "expression de bonne foi dans la mauvaise foi générale", comme l'écrit Patroni Griffi.

Ce précédent nous amène à la troisième raison du choix de Fassbinder, qui est d'ordre thématique ; Fassbinder choisit la *Bottega del caffè* de Goldoni parce que le thème dominant, en plus du thème économique, est celui du bouc émissaire, représenté par don Marzio, parfait homologue de son katzelmacher, titre du drame précédant d'une année la *Bottega del caffè*. Ces deux personnages montrent comment la société a besoin d'une victime désignée, qu'il lui faut chasser pour retrouver sa cohésion autour de valeurs éprouvées et conservatrices.

Dans la pièce de Fassbinder le "bouc" est un grec; mais "katzelmacher" désigne n'importe quel méridional parlant mal l'allemand, c'est à dire l'Italien, le Croate, le bohémien, en somme l'étranger; les italiens ne traduisent pas ce terme; la traduction française, elle, renvoie directement à l'image mythique du bouc émissaire, un bouc aussi du point de vue sexuel et érotique, qui dans l'imaginaire de l'Allemand prend la place du nègre dans la société américaine (nous songeons aux *Nègres* de Genet dans les lesquels la femme blanche désire le nègre, qui est contraint par sa négritude à violer et tuer la blanche). Le "bouc" grec de Fassbinder, haï par les hommes et désiré par les femmes comme fétiche érotique, se situe dans cette même lignée.

Le méridional retourne chez lui, non sans être devenu lui aussi un ennemi du nouvel arrivé, du nouveau bouc émissaire, cette fois un travailleur turc destiné à vivre les mêmes expériences, destiné à la répétition mythique ou idéologique du racisme; un nouveau bouc qui doit être sacrifié au printemps suivant comme dans le mythe grec afin que la terre ait une bonne récolte l'année d'après. "Turc nix bon", dit le grec de Fassbinder...

Du point de vue thématique, c'est là la raison du choix du *Café* de Goldoni, texte qui tourne autour de la différence et de l'étrangeté du Napolitain Don Marzio, celui qui dit la vérité et qui doit être expulsé pour que tout continue comme avant.

Le Don Marzio goldonien est la version classique, prototypique, maniérée, de son katzelmacher.

Ainsi Fassbinder rencontre Goldoni parce que il avait écrit *Le Bouc* ; mais il le rencontre parce qu'il le cherche, c'est-à-dire parce que son théâtre tourne autour de la réécriture de textes précédents, de textes classiques; et son maître en cela n'est pas Brecht mais Marialuise Fleisser, à qui *Le Bouc* est dédié; la jeune femme écrivain amoureuse de Brecht, utilisée par lui, rebelle non seulement à son pouvoir masculin comme elle le raconte dans son autobiographie, mais à sa manière d'écrire.

De Marialuise Fleisser il admire la représentation de la naissance du nazisme et du racisme dans la provinciale Ingolstadt, représentation qui passe cependant à travers l'amour et les sentiments à la manière mélodramatique qui sera ensuite celle du jeune Fassbinder dans ses films.

La rencontre avec Goldoni ne s'inscrit donc pas dans l'éclectisme et la casualité des choix que l'on reproche d'habitude au Fassbinder dramaturge; mais au contraire elle trace la voie d'un théâtre cohérent, qui trouve ses thèmes dans la lecture des classiques, en attendant des inventions qui seront par la suite essentiellement cinématographiques.

La cohérence naît des dépassements et contaminations continues, qui n'excluent pas cependant la recherche d'un style ; elle vient de la manipulation des sources et d'une écriture que nous pourrions définir servile, c'est à dire qui subit celle des autres mais pour se trouver elle-même

"C'est à peine s'il avait jeté un coup d'oeil au texte goldonien" dit Peter Iden dans un essai sur le théâtre de Fassbinder. Toutefois, de Goldoni, il reste l'essentiel, une microsociété asphyxiante, où dominent l'argent et les vices, et dont les membres sont animés d'une haine réciproque ; une société où tout est à vendre, et qui ne supporte pas d'être dite, d'être observée et révélée ; celui qui fait cela devient le bouc émissaire.

Ainsi Fassbinder réécrit-il *Le Café*, en l'interprétant critiquement, en soulignant la nouveauté de ce texte et en lisant en filigrane un sous-texte pour saisir le caractère essentiel des personnages ; en le transformant dans la traduction, et en le transférant enfin dans l'actualité de son théâtre et du théâtre de notre époque (allemand et français si l'on accepte le rapport avec Genet dont il a été question et qui a été confirmé par le film *Querelle de Brest*)

Le travail de la traduction, du transfert textuel, se fait autour de trois points: l'espace, les personnages, le langage.

Le café vénitien devient un café métropolitain, avec un juke-box, fréquenté par des clients violents, armés de pistolets, comme dans un saloon de cinéma américain. Que nous soyons à Venise, en présence de l'eau de la lagune, est évacué par Fassbinder. Nous sommes dans un climat de Far West, comme cela fut dit à la représentation de novembre 1969 à Brême. L'artifice dont nous avons parlé se trouve dans le décor, qui est une citation de la mise en scène de Peter Stein du Tasse de Goethe, une scène-modèle où règne le rose, avec un grand gâteau au centre et des mannequins nus sur les côtés.

La première didascalie dit que "l'auteur voit sur la scène un juke box et entend un bruit de pièces de monnaie". C'est une didascalie non autoritaire pour d'autres metteurs en scène possibles ("l'auteur voit"), qui désigne et met immédiatement en acte le thème central qui fait de l'argent et du jeu les symboles d'un système d'échanges et de rapports entre les personnages.

Ces personnages sont, pour l'essentiel, conservés par rapport à la source, mais ils se détachent sur un fond cynique et famélique qui, chez Goldoni, est masqué par le didactisme du cafetier Ridolfo et par l'intervention finale des sbires, qui, tout en restaurant l'ordre, garantissent aussi l'expulsion du bouc émissaire Don Marzio.

Fassbinder accentue ce rapport victimes-bourreaux déjà présent dans les personnages goldoniens, en éliminant la leçon morale de Ridolfo et en transformant la fin heureuse -la punition de Don Marzio- en punition du serviteur Trappolo.

C'est dans le personnage du serviteur que nous trouvons les plus grandes variations par rapport à la source ; Trappolo, éperdument amoureux de son maître Eugenio, lui prête de l'argent et se laisse voler par Don Marzio, annonçant par ces traits homosexuels et passionnels le protagoniste du film *La loi du plus fort*, et plus largement la manière propre à Fassbinder de conjuguer passions, sentiments et économie, et de faire de la victime la seule porteuse de valeurs dans le monde aliéné de l'argent.

Le serviteur est chez Fassbinder la seule figure qui aime et qui, dans l'amour pour son maître et dans l'introjection passionnelle du servilisme, trouve son plaisir, comme il trouve dans le sacrifice et la

mort sa rédemption. Dans le Trappolo de Fassbinder il y a déjà le Biberkopf de *Berlin Alexanderplatz*.

Le second déplacement d'envergure regarde le groupe des personnages féminins, la danseuse Lisaura, Placida, femme de Leandro, et Vittoria, femme d'Eugenio; chez Goldoni les femmes subissent les comportements masculins, et se soumettent à leurs lois. Chez Fassbinder les femmes s'allient et adhèrent pleinement à l'éthique des affaires, à la vente du corps, à la loi du plus fort.

Les acteurs, jeunes lors de la première représentation et non plus âgés comme le suggère le texte goldonien, soutiennent l'agressivité linguistique du texte, qui simplifie et assèche le texte goldonien; ils s'affrontent dans une sorte de rixe continue, qui va avoir lieu à la fin du second acte.

Dans la toute récente version italienne de Bruni et de Capitani de la compagnie de l'Elfe, la scène est noire, l'eau de la lagune vénitienne apparaît mais comme un marais boueux où règnent de gigantesques rats, et les personnages sont des rats d'égout, des masques livides qui ne se montrent pas à la lumière, des types qui s'expriment et parlent d'une façon maniérée, chacun avec son tic linguistique qui révèle l'artifice presque mécanique de l'existence aliénée à l'argent.

La version italienne du *Café* de Fassbinder, grâce à l'homogénéité linguistique avec le texte goldonien, qui manque dans les versions allemande et française, conserve certaines métaphores comiques mais après de l'original goldonien comme " flusso et riflusso dalla porta di dietro" pour indiquer l'activité érotique de la danseuse, métaphore qui encore aujourd'hui fait rire mais d'une manière appuyée et agressive.

Dans le trajet de Goldoni à Fassbinder jusqu'aux possibles et infinies mises en scène ultérieures, Goldoni trouve sa stature, qui est celle d'un classique de la modernité, adaptable à l'infini, toujours susceptible d'être réécrit tout en restant le grand comique de la cité marchande moderne, avant la métropole du XIXème et du XXème siècle.

Grâce à la réécriture de Fassbinder prend corps ce que Jacques Joly a appelé l'"autre Goldoni", qui ne renvoie pas seulement au rapport entre "monde" et "théâtre" de Baratto et Visconti, qui n'est pas le Goldoni solaire et hyperthéâtral de Strelher mais le Goldoni "antithéâtral" de Fassbinder (selon le nom de son groupe), le Goldoni âpre et cruel dont le théâtre s'élabore dans des rythmes et des paradigmes qui ne sont pas uniquement comiques, et qui, loin de la musique et de la fête, prend la couleur sombre d'une lagune vénitienne pestifère et fangeuse.

Franca ANGELINI
(traduit par Danièle Aron)