

Recent a avut loc în Italia reprezentarea operei Votre Faust, o concretizare a colaborării care s-a stabilit de vreo opt ani între scriitorul francez Michel Butor și compozitorul belgian Henri Pousseur. De la data executării primelor fragmente terminate, în vara anului 1965, în Berlinul Occidental, și pînă la ultima montare pe scena italiană, toate versiunile au avut semnificația premierei. Mai întîi, pentru că procesul propriu-zis al compoziției a luat sfîrșit abia anul trecut, și în al doilea rînd pentru că Votre Faust, așa cum va explica mai jos unul dintre autori, este o lucrare scenică „deschisă”, reînviînd într-un fel tradiția improvizatorică din commedia dell'arte.

Votre Faust ocupă un loc deosebit în dezvoltarea artei muzicale scenice contemporane tocmai prin noutatea îmbinării unor tradiții proprii teatrului cu o viziune inedită proprie gîndirii din veacul nostru. Dar mai bine să dăm cuvîntul autorului.

MICHEL BUTOR

VOTRE FAUST

fantezie variabilă, gen operă. Libret de Michel Butor,
muzică de Henri Pousseur

Text inedit, notat de Jean Yves Bosseur pentru revista „Teatrul”
Traducere Costin Miereanu

„Pentru mine, citatul este unul din procedeele capitale ale artei contemporane...”

MICHEL BUTOR

În *Votre Faust* există mai multe jocuri de citate. Mai întîi literare: tot textul, chiar de la început, este o parodie (de unde și titlul!); este, poate, cel de-al 50-lea ori al 60-lea *Faust* din cele cunoscute; da! subiectul lui *Faust* este, să recunoaștem, foarte încurcat; prin urmare, nu ne putem comporta ca și cum am fi fost primii care vorbeam despre acest personaj. Citatele sînt în mai multe limbi (fiecare limbă nu este oare un instrument muzical?).

Pluralitatea de limbă joacă un rol în particularizarea decorurilor (fie ele fixe, fie mo-

bile). Sînt citate din texte despre *Faust*, traducerea franceză a *Faust*-ului lui Goethe, făcută de Nerval, textul original al lui Goethe, textul englez al lui Marlowe, un sonet de Petrarca, începutul unui poem de Gongora. În total, cinci limbi! În plus, citate în latinește; la sfîrșitul primei părți, o amplă invocare a forțelor infernale extrasă din *Faust*-ul lui Marlowe, amestecată cu citate din *Dies irae*, a cărui utilizare de către Goethe în *Faust*-ul său este cunoscută. În partea a doua există un *Faust* în miniatură, în interiorul celui mare; este un spectacol de marionete; într-adevăr, povestea lui Faust era un spectacol clasic pentru teatrul de marionete, în Germania secolului al XVIII-lea; de aici a plecat și Goethe; în plus, în însuși interiorul acestor scene există microcitate care provin mai mult sau mai



puțin din piese pentru marionete, din programe regăsite etc. În ceea ce privește decorurile picturale, de asemenea două citate: o stampă de Rembrandt; o ilustrație de Delacroix pentru *Faust*-ul lui Goethe, tradus de Nerval.

Atunci când introduci citate într-un text, îi dai dimensiuni istorice. Această problemă se pune exact în același fel pentru toate artele care au un trecut. Ar fi vorba de a crea o formă suficient de deschisă pentru a-i putea integra stiluri foarte diferite. Cu toate astea, problema e mai puțin încordată în literatură decât în muzică, pentru că n-a existat niciodată în literatură constituirea unui soi de anti-gramatică, ale cărei reguli să fie cele ale gramaticii anterioare, răsturnate; ceea ce s-a întâmplat, dimpotrivă, în muzică. Atâta timp cât sistemul armonic comportă interdicții, nu poate fi vorba de citat; e vorba deci de a regăsi un sistem îndeajuns de general pentru ca sistemul vechi și opusul său să poată fi considerate deopotrivă cazuri particulare. Pentru mine, nu există o opoziție așa de simplă între stilurile vechi și cele moderne. În noul roman, nimeni n-a încercat să degajeze cu precizie reguli, și, dacă a făcut-o, nu a putut găsi o răsturnare așa de limpede ca în muzică. Într-o foarte mare măsură, muzica este vocală. Opera-muzică este brăzdată de cuvinte. În

Evul Mediu, unul și același artist scria și muzica și textul care trebuia să o susțină. Astăzi, munca este divizată: unul scrie cuvintele, celălalt lucrează în jurul lor. Ade-sea, muzicienii, chiar dintre cei mai mari, s-au mulțumit pentru operele lor cu texte care, separate de muzică, sînt foarte slabe. În schimb, libreturile lui Da Ponte pentru Mozart, și, în general, toate textele de muzică religioasă, sînt de o admirabilă calitate literară. În cazul acesta, nu există însă o colaborare între muzician și scriitor, de vreme ce textele respective sînt într-o oarecare măsură impuse. Personal, mă interesează în mod deosebit distribuția cuvintelor în timp. Acord multă importanță calităților descriptive ale unei muzici. Există intimiștii; cu ei e greu să crezi un spectacol. Există peisagisti: de exemplu, Stockhausen. Noi, Pousseur și cu mine, am lucrat cu adevărat împreună. Pentru chestiunile de pluralitate lingvistică, am reacționat în acord; am hotărât că vor exista decoruri de cuvinte, strigate... Apoi, în travaliul nostru propriu-zis de compoziție, Pousseur a modificat deseori textul; problemele dispunerii muzicii în timp ne-au făcut să scurtăm unele scene.

Cei patru actori au propriul lor dialog, plasat în fața unui dialog sonor ce comportă elemente instrumentale; altele cîntate și vorbite (de către cîntăreți). Aici pot avea loc alunecări, transformări. Pentru decoruri, Pousseur s-a servit de elementele ce i le dădusem, apoi le-a modificat, le-a multiplicat... I-am furnizat elemente de conversație și le-a denaturat pentru a le face să apară sub formă de silabe. I-am furnizat un oarecare număr de foneme și era de la sine înțeles dinainte că unele dintre ele vor suferi elaborări muzicale. Voiam o operă care să fie un *continuum*, cu alte cuvinte, o operă unde să existe treceri între toate elementele; îndeosebi treceri continue între cuvintele de fiecare zi și sunetele instrumentale, trecînd prin toate stadiile intermediare.

Votre Faust nu este, într-un anume sens, decât o lucrare deschisă: în interiorul ei, poți urma trasee diferite, dar aceste trasee sînt în întregime controlate. *Votre Faust* este un solid în interiorul căruia poți face secționări. Publicul nu vede numai o singură versiune, vede în perspectivă forma în care alte versiuni sînt posibile, deci o secțiune înălăuntrul altor posibilități. Simți că lucrarea e făcută pentru a se mișca. E posibil ca



unele experiențe literare să se apropie de cele ale lui Cage în muzică. De altfel, în mobilitatea lui *Votre Faust* nu există numai diferențe de traseu, dar mai ales faptul că unele elemente alunecă, unul în raport cu celălalt. Se poate așadar vorbi de o intervenție a hazardului foarte apropiată de experiențele lui Cage. În *Votre Faust* publicul este cel care aduce un element aleatoriu considerabil și foarte dificil de controlat. Pe de altă parte, lucrarea este construită în așa fel, încât să se simtă cum posibilitățile sînt extrase din ansamblu.

Imaginați-vă o sferă cu o organizare internă; orice plan am sectiona în această sferă, va da proiecții plane ale acestei organizări în spațiu; te plimbi în interiorul unei arhitecturi și fiecare secțiune aduce o felie cu fizionomie proprie. A *treia sonată* de Boulez și *Klavierstück XI* de Stockhausen m-au impresionat puternic, fiindcă sînt niște lucrări unde este vorba de asemenea de un solid în interiorul căruia executantul realizează o secțiune. Diferența capitală este că, în *Votre Faust*, executantul nu-și realizează singur secțiunea în fața publicului; publicul participă direct. Elementul aleatoriu e aici cu mult mai puternic. În piesele lui Boulez sau Stockhausen, execuția redă numai un traseu și nu cunoaștem nimic din rest: pentru a cunoaște celelalte posibilități, ar fi necesar să ai partitura sau să asculți o altă versiune. De fapt, hazardul conținut în aceste lucrări este capriciul interpretului. Nu există o veritabilă acțiune a hazardului, așa cum se întîmplă în lucrările unui Cage.

Asamblajul începe printr-o scurtă confenrință despre problemele actuale ale muzicii. Actorul care joacă rolul lui Henry începe să citească textul; vocea sa este înlocuită de către banda înregistrată, difuzată în momentul acela pe fondul conferinței, ceea ce produce multiplicarea benzii. Textul conferinței aparține lui Pousseur (extras din „Pour une périodicité généralisée”). Prima scenă: actorii nu vorbesc încă; un cabaret, o grădină, copaci, o fîntînă. Tot felul de elemente pentru a caracteriza aceste locuri — exemplu ad libitum — cîntece de păsări. Fiecare instrument are rezerve de elemente de acest tip. Apoi intervin elemente vorbite în mai multe limbi. „Mein Herr, ein Whisky und ein Martini; fontaine; cage d'oiseau; vocalise; un rossignol; une grive; une fauvete; un roitelet”. Toate acestea formează elemente de decor. Apoi, textul dialogurilor

se grecează treptat, se înscrie. Elemente fonetice sînt extrase din cuvinte și le vor acompania; le asculți ca într-un madrigal, un motet, sau o polifonie; silabele textului se dedublează. Acesta este textul lui Pousseur. Decorul cabaretului apare pe cele patru ecrane. Iluminarea scenei: verde și de intensitate scăzută. Bandă înregistrată de la un capăt la altul. Cîteva măsuri cîntate la flaut, la oboi. Sput de lumină pe blocul-masă unde se află Greta (aceeași actriță care o joacă și pe Maggy, dar în rochie roșie). Cîntec de păsări; foșnet de frunze; o vocaliză. Tenor: „Garçon!” Alto: „Vogel!” Sopran: „Brunnen!” Bas: „Qu'est-ce que vous prenez?” Un riset; două vocalize; toate acestea sînt compuse serial. O bandă înregistrată cuprinzînd citate din dialogul primei părți. Cuvinte vorbite, care reprezintă permutări de silabe: deroadă; adeortor; tarodore; un terci de cuvinte! Vocalize care se formează cu vocalele acestor cuvinte. Un text cîntat de alto, în franceză, acompaniat de tenor, în germană. Pousseur a operat asemănător și cu pronunțiile: cuvinte englezești pronunțate à la française; cuvinte nemțești pronunțate à l'anglaise; pentru a obține tranziții lingvistice. Aceasta are un rol poetic, căci nu avem de-a face numai cu sunete, dar mai ales cu cuvinte transformate.