

Claude Gamba étudie la danse à l'École de danse de l'Opéra de Paris et au Centre de danse international Rosella Hightower. Il commence sa carrière de danseur professionnel en 2000 à l'Opéra de Paris, puis à l'Opéra de Zurich, la Scala de Milan, les Ballets de Monte Carlo. Il rejoint en tant que soliste les Ballets Trockadero à New-York en 2008 et l'Opéra de Nice en 2012. Il a travaillé pendant de nombreuses années avec Wilfride Piollet sur la technique des « Barres flexibles » et a été introduit à la notation Laban par Noëlle Simonet. Il est diplômé en notation Laban (CNSMDP, 2018) et titulaire du diplôme d'État.

Claude Gamba

## *Comme un souffle*. Illustration du silence et du phrasé musical

### Rencontre avec le travail de Wilfride Piollet et de Jean Guizerix

J'ai rencontré Wilfride Piollet et Jean Guizerix lors de mes études à Cannes chez Rosella Hightower en 1997. J'ai été introduit à la notation par Wilfride Piollet qui m'a fait rencontrer Noëlle Simonet lors d'une session de travail en 2012. Puis, entre 2012 et 2015, j'ai suivi des cours particuliers avec Noëlle Simonet pour m'amener au niveau de fin de 1<sup>er</sup> cycle. Naturellement, mes premières études en cinégraphie Laban se sont portées sur des chorégraphies du couple Piollet-Guizerix ou du travail de Wilfride Piollet. Pour mon entrée en 2<sup>e</sup> cycle d'écriture du mouvement Laban au CNSMDP, dans la classe de Noëlle Simonet, j'ai noté un solo de Jean Guizerix, *Oiseaux tristes* (1974). À la suite de cette expérience, j'ai écrit *Comme un souffle* chorégraphié par Jean Guizerix, pour mon examen de fin de 2<sup>e</sup> cycle. Je vais aborder la notation de cette dernière œuvre sous l'angle de son rapport au temps, et plus particulièrement, son rapport au silence et au phrasé musical.

### Présentation de l'œuvre

*Comme un souffle* est un pas de deux créé par Jean Guizerix qu'il interprète lui-même avec Wilfride Piollet. Ce pas de deux a été présenté pour la première fois à l'occasion d'une soirée de gala en 1973 au Théâtre des Champs-Élysées, à Paris. Jean Guizerix et Wilfride Piollet l'ont par la suite dansé lors de plusieurs soirées de gala.

La musique est de Schoenberg, *Sechs kleine klavierstücke*. Comme son titre l'indique en allemand, la partition contient six différentes parties. Ce pas de deux dure environ quinze minutes. Il a été composé à partir de pas de technique de danse classique et moderne. Lors de la première, le couple était accompagné au piano par Georges Pludermacher.

Jean Guizerix s'est appuyé sur la structure de la partition musicale pour la construction chorégraphique.

Le pas de deux est structuré par une alternance de parties en silence et de parties en musique se succédant ainsi :

- silence 1
- musique 1 – *Leicht, zart* (Léger, tendre)<sup>1</sup>
- silence 2
- musique 2 – *Langsam* (Lent)
- silence 3
- musique 3 – *Sehr langsam* (Très lent)
- silence 4
- musique 4 – *Rasch, aber leicht* (Vite, mais léger)
- silence 5
- musique 5 – *Etwas rasch* (Légèrement vite)
- silence 6
- musique 6 – *Sehr langsam* (Très lent)
- silence 7

### Choix de l'oeuvre, problématiques et sources

Le choix de noter cette pièce s'explique au départ par mon envie de parfaire l'écriture des mouvements au sol et des relations, notamment celles des portés. En effet, l'intimité du couple est palpable dans la pièce : le couple avait l'habitude de danser ensemble et avaient l'envie d'apporter la notion d'élévation dans cette pièce contemporaine afin de ne pas seulement pratiquer des enchaînements au sol, ce qui n'était pas si courant à l'époque pour des interprètes du Ballet de l'Opéra de Paris.

La notation du pas de deux m'a poussé à m'interroger sur les liens entre la musique et la danse, entre le silence et la danse. Les parties musicales ont été plus faciles à traduire en cinématographie, grâce au support de la partition de Schoenberg, que les parties en silence. Jean Guizerix a exprimé qu'avec ce pas deux, il avait le désir de créer une rencontre sur une musique contemporaine abstraite, et d'« illustrer les climats sonores d'une musique du XX<sup>e</sup> siècle » par le mouvement. Cependant, pour les parties en silence, s'est posé le problème du rapport au temps : les danseurs doivent être ensemble alors qu'ils n'ont plus de support musicale qui m'offrait, par ailleurs, une référence pour me rendre compte de la durée de chaque mouvement les uns par rapport aux autres. Nous verrons par la suite comment j'ai traité ces problèmes et comment j'ai traduit ces différentes notions de temps dans la partition. Comment ont été traduits la musicalité du chorégraphe dans les parties sonores et le rythme dans les parties silencieuses ?

J'ai eu accès à plusieurs sources pour le travail d'écriture. Il y a une vidéo d'une captation lors d'une représentation à l'espace Cardin à Paris en 1979. C'est une vidéo en couleur accompagnée en direct par le pianiste Georges Pludermarcher. Avec Jean Guizerix, nous avons aussi visionné quelques passages sur des bandes super-huit, enregistrées dans les studios de répétitions de l'Opéra de Paris lors des répétitions pour la création. Ces vidéos n'avaient pas de musique mais étaient nécessaires pour visionner des passages qui n'étaient pas visibles sur l'autre vidéo qui ne laissait voir qu'un seul danseur à la fois à certains moments. Le travail en collaboration avec Jean Guizerix m'a permis de le questionner et lui demander tous les renseignements nécessaires pendant l'écriture. Mes questions ont porté sur le contexte de création, les envies du chorégraphe au niveau de la technique et de la musicalité.

---

<sup>1</sup> Ces indications de temps sont celles indiquées sur la partition musicale pour chacune des pièces.

## Rapport à la musique

J'ai commencé par écrire les parties musicales qui, à l'écoute, par leur style abstrait, me paraissaient les plus complexes. Cependant, avec le support de la partition musicale, le travail a été beaucoup plus facile que prévu.

Pour la cinégraphie, chaque page contient deux portées pour les deux danseurs et les mesures de la partition cinégraphique correspondent aux mesures de la partition musicale. Les mesures colorées (cf. figures 1, 4 et 6) de la partition musicale, correspondent aux mesures cinégraphiques extraites de la partition du pas de deux (cf. figures 2, 3 et 5). Les mesures cinégraphiques respectent le chiffrage des mesures de la partition musicale.

L'importance de l'écriture se trouve évidemment dans la synchronisation des danseurs, la danse étant un pas de deux avec beaucoup de portés, il a fallu être très minutieux et écrire la correspondance entre les mouvements du pas de deux et la musique.

Jean Guizerix a précisé qu'en ce qui concerne la musicalité, il n'y avait pas de comptes mais une écoute mutuelle. On peut alors reconnaître que certains passages (cf. figures 1 et 2) de la chorégraphie sont très appuyés sur la musique et suivent les accélérations, les ralentissements et certains accents, chaque note correspondent à un appui, en homorythmie avec la musique. À d'autres moments (cf. figures 3 et 4), durant un porté les danseurs effectuent un mouvement régulier sur une musique qui ne l'est pas. La musique semble flotter sur les danseurs comme une nappe sonore et continue qui ne correspond pas au rythme des pas, musique et danse suivent des rythmes différents tout en partageant un même tempo. Les repères musicaux sur la chorégraphie semblent inexistant. Cependant, le rapport entre les deux danseurs persiste.

Pour écrire ces différents passages musicaux, j'ai commencé par un déchiffrement minutieux de la chorégraphie sur la musique à l'aide de la partition musicale et de la vidéo afin d'écrire sur la partition musicale les pas qui correspondaient à chaque note pour prendre le maximum de repères. Ces repères sont donc pris à partir d'une seule vidéo, certains semblent vraiment évidents et correspondent parfaitement à la partition musicale. Cependant je ne les ai pas tous vérifiés avec Jean Guizerix, la musicalité correspond alors au jour de la représentation mais pourrait être un peu différente lors d'une autre représentation accompagnée à la bande, par exemple.

Toutefois, nous allons voir par la suite que la musicalité la plus importante est la pulsation intérieure des deux danseurs. C'est l'écoute de l'autre qui demeure importante dans les moments musicaux où la chorégraphie est moins appuyée sur la musique, il y a des portés et les danseurs doivent être coordonnés. À d'autres moments (cf. figures 5 et 6), les interprètes dansent la même chorégraphie et sont alors ensemble sans vraiment de repères musicaux précis.

Cette phase de déchiffrement a pris beaucoup de temps mais a été essentielle pour refléter une musicalité (ou un rapport musique-danse) possible dans le respect des consignes dictées par le chorégraphe. Le lecteur pourra ainsi s'appuyer sur cette correspondance pour découvrir les rapports entre la musique et la danse.

## Rapport au silence

En commençant l'écriture des parties en silence, je me suis d'abord concentré sur le déchiffrage du mouvement sans vraiment penser au temps mais plus à la précision de la chorégraphie et de la synchronisation des deux danseurs. Dans un premier temps, je n'avais mis aucune indication de durée pour les parties en silence (par exemple, la partie 1 en silence dure  $x$  minutes ou cette portée équivaut à  $x$  minutes).

Lors d'une session d'étude au CNSMDP, une classe d'étudiant en cinétophographie Laban avait déchiffré plusieurs pages dont la première partie en silence. Ce que les étudiants déchiffraient me semblait juste au niveau du mouvement et du temps. Par conséquent, je ne m'étais pas alors posé la question de l'indication de durée.

Lors d'une relecture, on m'a fait remarqué que les parties en silence ne contenaient aucune indication de durée. Effectivement, la vidéo sur laquelle je travaillais était accompagnée en *live*, il n'y avait pas de contraintes de temps dans le silence car le pianiste suivait les danseurs de visu pour savoir quand jouer la séquence musicale suivante. La contrainte principale apparente était la synchronisation des danseurs, se traduisant par une écoute mutuelle des interprètes.

Cependant, Jean Guizerix m'a précisé que lors de représentations accompagnées à la bande son, les silences étaient pré-enregistrés et Jean Guizerix et Wilfride Piollet travaillaient à intégrer la durée du silence enregistrée sur la bande son pendant les répétitions. S'ils ne comptaient pas la musique, ils comptaient les silences, en se basant sur leur pulsation intérieure.

J'ai alors précisé la durée de chaque partie en silence en ajoutant une indication en seconde. C'est une indication approximative car il n'y a pas de contraintes réelles de temps et la source d'écriture est une captation accompagnée en direct. D'après Jean Guizerix, les temps de silence sur la bande pré-enregistré étaient sensiblement similaires.

En vérifiant les indications de temps, je me suis rendu compte qu'une portée en silence et une portée musicale de même longueur sont sensiblement équivalentes au niveau du temps en seconde. Ayant commencé l'écriture par les parties musicales, j'avais certainement intégré ce tempo intérieur que partage les deux danseurs lors de leur danse et qu'ils gardent en musique comme dans le silence.

Cela signifierait-il que leur tempo intérieur ne se modifie pas que ce soit en musique ou en silence ? Pour être ensemble dans le silence, le travail d'écoute à l'autre se fait par le regard, le ressenti, l'ouïe et le toucher. Et s'ils ne comptaient pas la musique, ils comptaient pendant les parties en silence accompagnées à la bande pour être sur la musique à la reprise de celle-ci. Pendant les parties musicales, les variations rythmiques sont suivies par le couple, donc même s'ils ne comptent pas, ils restent sensibles à la musique et à l'écoute l'un de l'autre. Dans ces parties, l'oreille est sûrement plus importante. La musique a influencé le chorégraphe que ce soit pour les parties musicales ou en silence.

Sur la partition, les variations rythmiques pendant les parties en silence, se reconnaissent facilement selon la longueur des signes (même s'il n'y a pas de trait de pulsation) qui s'agrandissent ou se rétrécissent pour indiquer la durée (cf. figure 7). Un signe deux fois

plus long qu'un autre à une valeur double de temps. Ce qui expliquent sûrement que les étudiant avaient trouvé le bon rythme car les mouvements lents étaient écrits avec des signes assez étirés qui donnent l'idée de lenteur.

### Conclusion

L'écriture de cette partition m'a fait prendre conscience que la notion de temps est essentielle à la compréhension de la qualité du mouvement. Il est important que les informations de temps soient clairement définies. Le même mouvement peut être totalement différent selon sa durée ou sa vitesse d'exécution. Comme disait Merce Cunningham, selon Jean Guizerix : « La gifle ou la caresse, c'est la même chose, sauf qu'une va plus vite que l'autre. » Que le mouvement soit en silence ou en musique, son rapport au temps est aussi important que son inscription spatiale.

Dans le cas de cette écriture, les informations fournies par le chorégraphe ont été essentielles pour préciser le rapport au temps que ce soit en musique ou en silence. Grâce à elles, j'ai pu me positionner par rapport à la danse, prendre du recul et faire les choix d'écriture que je viens de vous présenter.

Mon expérience en tant que lecteur m'a confirmé que le rapport au temps, sur la partition, aide considérablement à trouver le mouvement et la musicalité. Pour mes travaux d'écriture suivants, j'ai d'abord commencé par chercher les partitions musicales, car sans ces éléments, l'écriture, avec un rapport fin au temps musical, ne pourrait se faire ou serait plus compliquée. Ce sont bien des supports pour analyser et écrire le mouvement.

### RÉFÉRENCES

Jean Guizerix, 1973, *Comme un souffle*, partition de Claude Gamba, 2018. Médiathèque Hector-Berlioz (CNSMDP), cote 4B 4284 (411).

Arnold Schoenberg, 1911, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19. Partition reproduite éditée par ND Music Edition, 2011, n° 009.

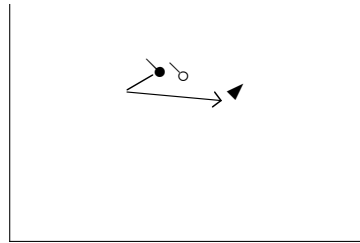
11 *rit.* *mf* (mit Ton) *molto rit.* *p*

15 *ppp* *pp* *ppp* *ppp* [attacca] *molto rit.*

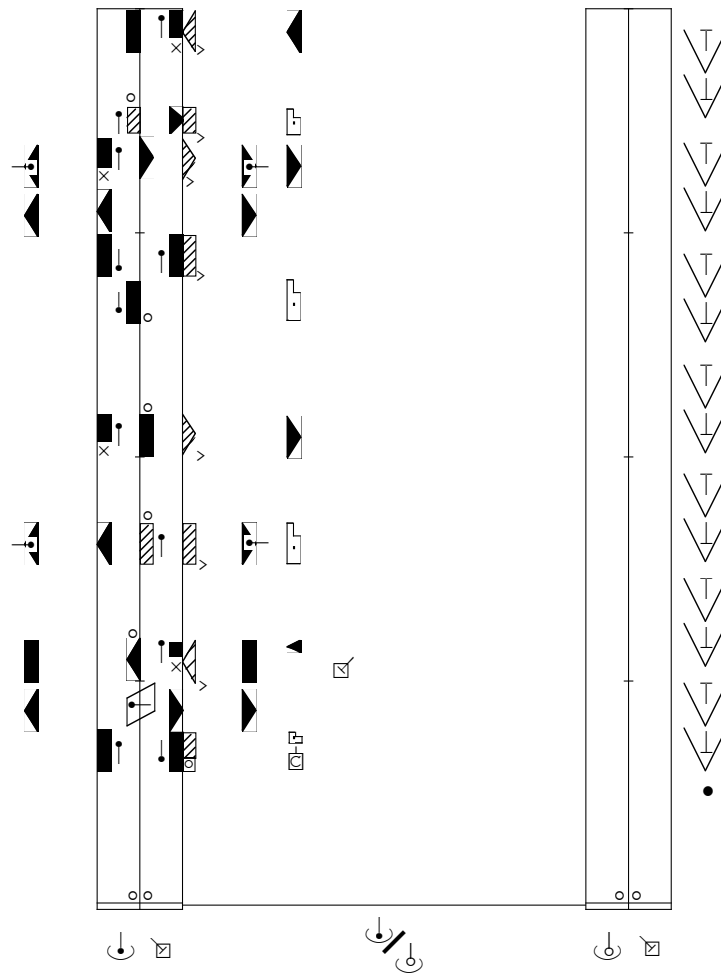
2. *Langsam* (♩) *pp* äußerst kurz *mf* *p espress.* *pp*

23 *pp* *gut im Takt* *poco rit.* *pp* *pp* *pp* *etwas gedehnt*

Fig. 1



2.1 - 2.2

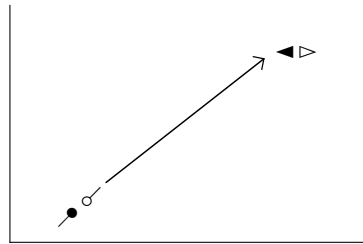


2.1

musique

21

Fig. 2



5.1 - 5.6

5.6

5.5

5.4

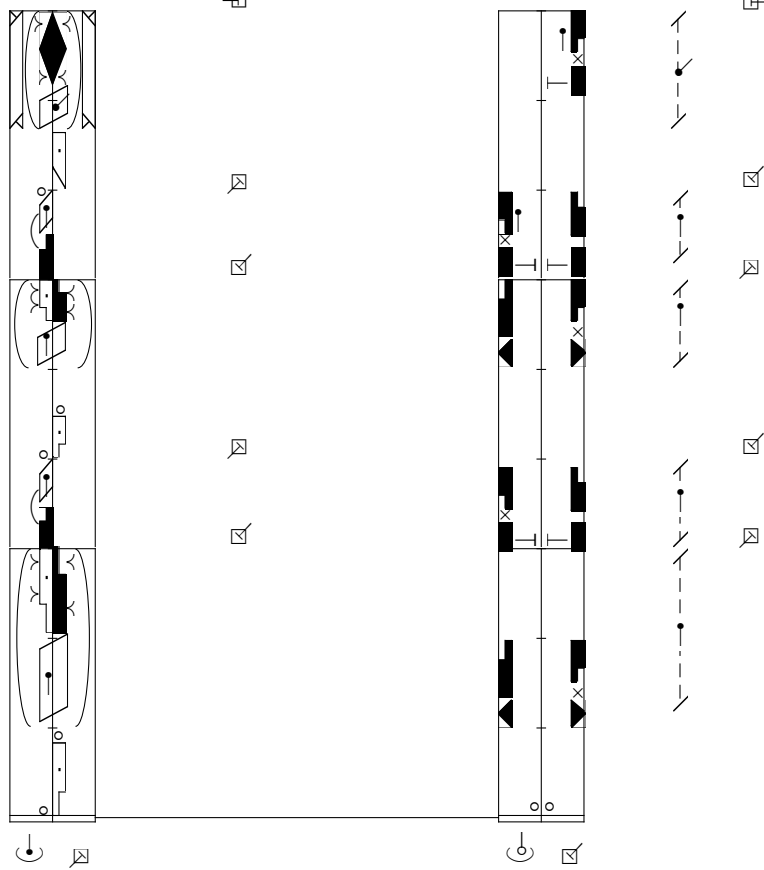


Fig. 3



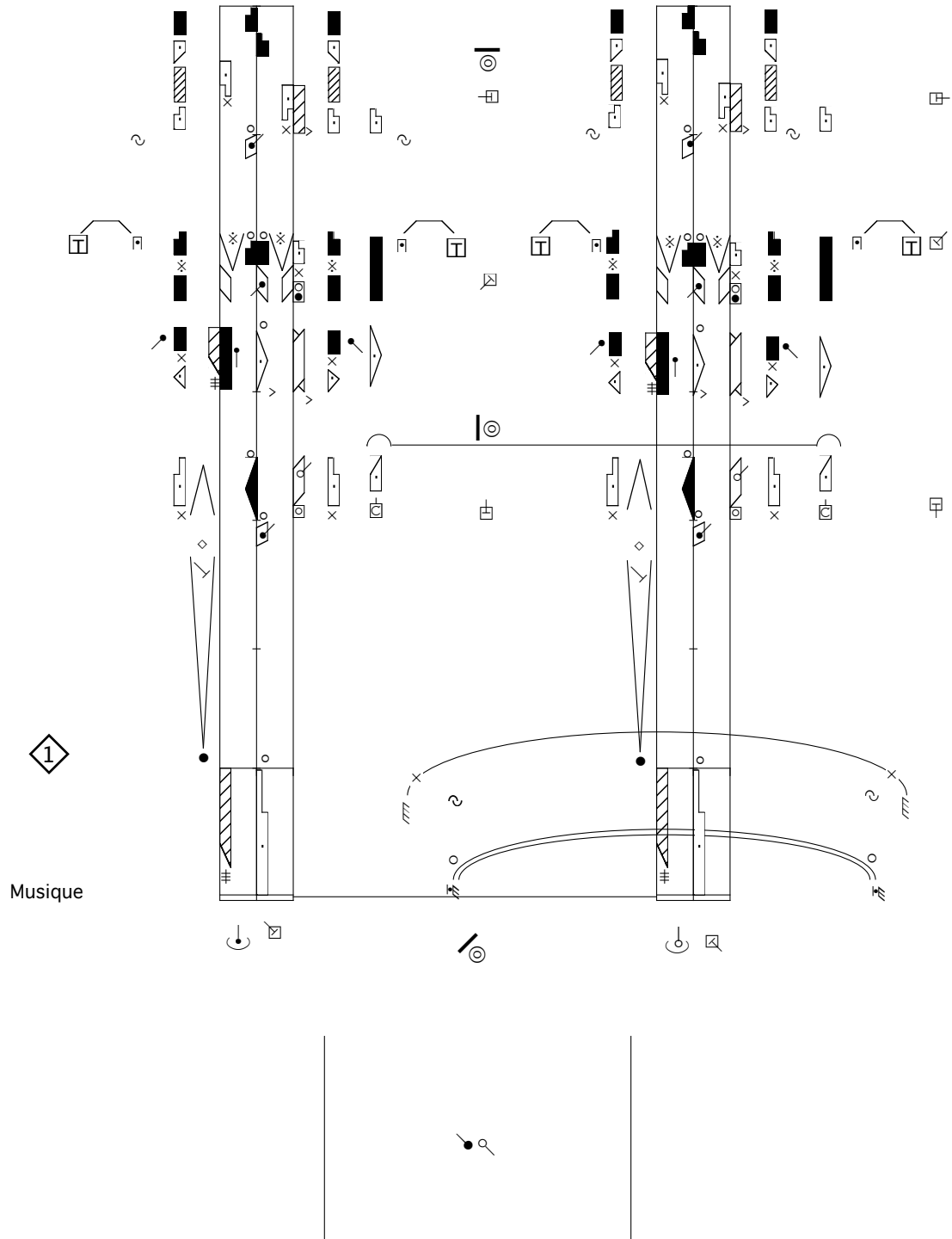
10 *f martellato* *ff sf ff sf fff*

5. *p zart, aber voll* *Etwas rasch (♩)*

6 *p* *pp* *pp*

12 *f* *decresc.* *poco a poco rit.* *molto rit.*

Fig. 4



5

Fig. 5

2

Arnold Schönberg  
Op. 19 (1911)

1. Leicht, zart (♩) *ppp* *p* etwas zögernd

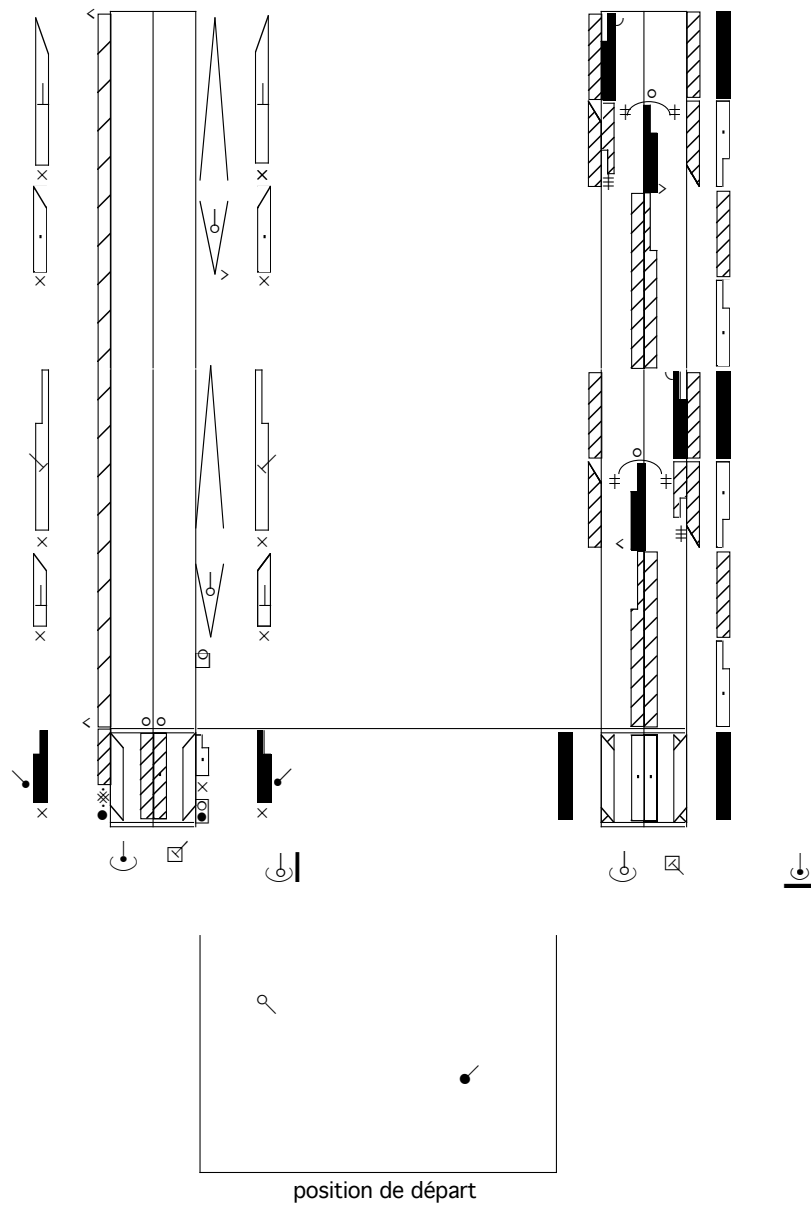
3 flüchtig *ppp* *p* *espress.*

5 leicht *pp*

8 flüchtig *ppp* *pp* *fpp trem.* r.H.

Detailed description: This figure shows a page of a musical score for Arnold Schönberg's Op. 19 (1911). The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system begins with a first ending bracket labeled '1.' and includes the tempo marking 'Leicht, zart (♩)'. The dynamics range from *ppp* to *p*, with the instruction 'etwas zögernd' (slightly hesitating) above the right-hand part. The second system starts at measure 3 and features the instruction 'flüchtig' (fleeting) above the right-hand part, with dynamics *ppp* and *p*, and the instruction 'espress.' (espressivo) below the right-hand part. The third system starts at measure 5 and includes the instruction 'leicht' (light) above the right-hand part, with a dynamic of *pp*. The fourth system starts at measure 8 and includes the instruction 'flüchtig' (fleeting) above the right-hand part, with dynamics *ppp* and *pp*, and the instruction 'fpp trem.' (fortississimo tremolando) below the left-hand part. The right-hand part of the fourth system also includes the instruction 'r.H.' (right hand) above a specific measure.

Fig. 6



silence

1

Fig. 7