

ENTRETIEN AVEC HARRIS GKEKAS
PUBLIÉ DANS LA REVUE LAURA N°25



Entretien avec Harris Gkekas

Par
Nadia
Chevalérias

Harris Gkekas développe depuis 2015, parallèlement à son métier d'interprète, ses propres projets au sein de la compagnie « Strates », un nom à l'image de son travail. Depuis son premier duo, Yond.Side.Fore.Hind, sur l'idée de territoire et le mécanisme de déterritorialisation, le chorégraphe s'intéresse aux notions de couches, de superpositions, d'intervalles, d'espaces à partir de l'expérience de la perte, de la mutation et de la transformation. Pour chacune de ses créations, il collabore avec le musicien Didier Ambact dont les sonorités s'apparentent elles-mêmes à un mouvement, une sensation, un paysage. Nourri par les réflexions de Gilles Deleuze et Félix Guattari, les deux dernières créations du chorégraphe, *Mille et Plateaux*, forment un diptyque inspiré et précis dans sa composition. *Plateaux*, avec quatre interprètes et un musicien, est à la fois la continuité de *Mille* dans son esthétique et son approche, mais aussi son contraire. Le rapport à l'autre se joue ici dans une organisation temporelle du mouvement et dans un climat où tout semble possible et ouvert... Travaillant le mode du fragment, l'écriture d'Harris Gkekas témoigne de la pensée de Deleuze et Guattari : « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir ».

Vous avez dansé durant plus de dix ans, entre 2002 et 2014, pour différents ballets (Ballet du Rhin, Ballet du Grand Théâtre de Genève, Ballet de l'Opéra de Lyon). Vous vous êtes ainsi confronté à un répertoire varié, allant du classique au contemporain. Que retenir de ces premières années d'expérience ?

Sans doute un sentiment de constante accélération à mi-chemin entre efficacité et folie. Danser trois pièces de trois chorégraphes différents lors d'une même soirée est un défi de taille pour un interprète. On effleure les premières étapes de la schizophrénie ! Ces grandes maisons ont une réalité calendaire qui oblige à travailler vite, souvent trop vite. Plus d'une fois, j'ai eu le sentiment qu'on maltraitait les chefs-d'œuvres en les remontant à toute vitesse. C'est une des raisons de mon détachement. Ce type d'institution incarne et révèle par son histoire un poids, une forme de violence. Elle oblige à vous situer en tant qu'individu. Comment exister, comment rester soi, se construire ? Et puis, se pose aussi inévitablement la notion du collectif, d'équipe, de quête commune et de solidarité actionnée. Quelle est notre juste place à l'intérieur de cet ensemble de trente danseurs ? Il m'arrive parfois de regretter un peu l'ambiance de travail de ces grands groupes, proches de l'agora car la notion de transmission était au centre de chaque journée. J'ai pu aussi constater que les œuvres ne se déposent jamais finalement véritablement dans les corps. Le rythme effréné des tournées ne permet pas d'incorporer les matières, les parfaire, car, en enchaînant, on est déjà ailleurs.

C'est sans doute la raison pour laquelle vous avez choisi de danser depuis maintenant quatre ans pour des chorégraphes. Qu'est-ce qui change lorsque l'on se met à travailler aux côtés d'un créateur ?

Ce qui change foncièrement, c'est que l'on peut s'appuyer sur un regard extérieur qui a la vision totale du projet. Travailler avec un chorégraphe, c'est faire un voyage. Ce qui est primordial, c'est de travailler dans une relation de confiance et d'éthique, c'est ce qui permet un vrai déplacement et une prise de liberté totale sans que cela puisse tourner au cauchemar. Il faut aussi être disponible, essayer de donner corps aux idées du concepteur. J'ai travaillé avec Christian Rizzo, Hervé Robbe et Catherine Diverrès. Ces chorégraphes ont toujours collaboré avec des danseurs formidables. C'est pourquoi, je me demande toujours ce que je pourrais leur apporter qui puisse les surprendre ? J'emploie pour cela une sorte de contradiction positive, de désobéissance portant à l'ouverture. J'essaie de distinguer l'élément qui selon moi pourrait être davantage présent dans l'écriture de chacun, et de faire des propositions incluant cet ingrédient manquant. En d'autres termes, ne pas aller totalement dans le sens de leur écriture telle qu'elle a été identifiée mais essayer de leur faire aimer des choses qui a priori ne faisaient pas partie de leur champ. C'est, je pense, ce que je peux faire de mieux pour être utile à ces créateurs tellement connus et parfois victimes d'une étiquette collée sur leur travail. Dans tous les cas, être interprète pour d'autres chorégraphes est un endroit que je chéris et souhaite prolonger longtemps.

Catherine Diverrès confie qu'il lui faut au moins cinq ans pour former de nouveaux danseurs, pour « leur apprendre à travailler le corps en profondeur, à oublier l'acquis, à comprendre le geste artistique ». Qu'avez-vous dû « abandonner » pour entrer dans son vocabulaire ?

Certaines qualités peuvent facilement se transformer en défaut. Par nature, je suis très soucieux de certains détails, de la chose bien faite. Je peux parfois être perturbé par ce souci de perfection et m'abstraire de ce que je fais. Pour Catherine Diverrès, ce qui prime est le fait d'être, d'exister au plateau, de ne pas disparaître derrière un savoir-faire, s'affranchir d'une exécution binaire ou des réactions liées à la projection. Se détacher du connu pour éventuellement s'aventurer dans des états de conscience plus proches d'un soi profond, détaché de l'image et tout ce qui nous rend extérieurs à nous-mêmes. Dans son écriture, tout peut arriver à tout instant. On peut passer d'un extrême à l'autre en quelques secondes. Pour répondre à cela, j'ai dû laisser derrière moi un sens de l'anticipation afin d'être entier dans ces espaces-temps qui se contredisent et se nourrissent. Son écriture, par son intensité, fait facilement monter l'adrénaline. Il est confortable de se laisser porter par cette énergie mais elle attend justement de ses interprètes qu'ils la canalisent. Laisser l'excitation s'exprimer nuit à son écriture qui questionne constamment la notion d'intervalle.

Votre métier d'interprète a-t-il nourri le désir de devenir chorégraphe ?

Dans les processus de création actuels, rares sont les chorégraphes qui écrivent chaque geste. La plupart d'entre eux se préoccupent de ce qu'on pourrait appeler la macro-composition et confient à l'interprète la plus grande part de la micro-composition, la matière donc de leur partition personnelle. C'est un principe qui arrange un peu tout le monde et qui peut, entre de bonnes mains, être éthiquement équilibré. C'est dans ce cadre que j'ai commencé à prendre conscience de mon goût pour l'écriture, et graduellement les chorégraphes me laissaient une marge grandissante. Durant les sept dernières années de com-

pagnie, je menais un travail personnel de recherche dans les moments libres, sans pour autant passer le cap de signer une pièce. Il a fallu l'âge de trente ans, l'âge également de la paternité pour passer ce cap et enfin signer une pièce. Il a fallu se faire violence et surmonter ma grande timidité. De nature assez discrète, peu de gens me prédestinaient à la voie que je suis en ce moment.

Depuis 2015, vous créez vos propres projets au sein de « Strates ». Ce terme évoque, comme en géologie, l'idée d'une superposition de couches, de plans imaginaires qui, accumulés, superposés, sont constitutifs de quelque chose. Ce terme, et toutes les transpositions qu'il permet, met-il en perspective une certaine lecture de votre travail ?

En effet, le nom de la compagnie en dit long sur la nature du travail mené. Initialement, avant même de fonder « Strates », j'ai dû inventer des processus de déconstruction de mon geste fondateur, afin de m'éloigner de l'organicité, qui en soi, ne m'intéresse que dans certaines conditions. C'était donc un travail de sabotage interne pour laisser derrière moi les inévitables influences de toutes ces années de répertoire. J'ai opté pour un travail de fragment, afin de déjouer l'éloquence et l'organicité du geste. Ce travail tend à rassembler des éléments a priori éloignés pour que la vibration de chacun d'entre eux soit perçue. Sans hiérarchie, cette écriture convoque le primaire et le fini, l'infime et l'infini et révèle les propriétés de chaque fragment. Il s'agit d'un travail de laboratoire, de contradictions, de ré-harmonisation, de multiples traitements de la matière pour qu'elle se détache de sa nature première, atteigne un autre niveau d'écriture, et en récolte un dépôt plus surprenant et plus authentique.

Pouvez-vous nous parler de vos deux premières pièces *Yond.Side.Fore.Hind.* (2015) et *VWA* (2016) ? Ces deux duos portent des titres énigmatiques...

Yond.Side.Fore.Hind est un titre auquel j'ai ôté le préfixe. On aurait pu écrire « Beyond.Beside.Before.Behind » signifiant « Au-delà. À côté. Avant. Derrière ». J'ai choisi l'anglais et volontairement retiré le « Be » à chaque mot pour mieux le faire ressortir. Avec Be, verbe « être » en anglais, nous avons là l'essence de cette proposition. Ce duo qui est la pièce fondatrice de « Strates » était motivé par l'idée de territoire. Le territoire comme lieu mais aussi celui de chacun à l'intérieur d'une relation. Il montre le parcours initiatique de deux personnes qui découvrent un territoire inconnu. L'autre est d'abord un appui, puis un empêchement pour ces personnages immatures. Agissant par poussées égotiques ils s'épuisent. Un élan cathartique leur permet de se ressaisir, se retrouver, et d'être en mesure de voir en l'autre la promesse d'un possible non idéalisé. Le regard est désormais lucide. Ils prennent conscience de qui ils sont, de leurs limites, du chemin parcouru, capables de comprendre ce qui s'est produit en eux. Il y a dans cette pièce un peu de la Genèse. On pourrait librement identifier les personnages comme le couple biblique banni d'Eden, qui malgré leur condition imparfaite savent qu'ils ont pour destin un monde à refaire. *VWA* partait de la notion de ruine. Je m'intéresse beaucoup à l'accélération de notre esprit face à des indices incomplets et à la part d'intuition qui s'active. Ce titre aurait pu correspondre à une inscription en caractères latins, trouvée lors d'une fouille ou une ballade. Je voulais un titre qui ouvre l'imaginaire et qui puisse être interprété comme un son. Avec *VWA* on peut entendre « Voix / (tu)Vois / Voie(s) ». Le crypté a toujours eu une portée sur moi, le travail de signes est ainsi très présent à l'intérieur de ces deux premières pièces.



Vous présentez *Plateaux*, votre nouvelle création, comme la suite inéluctable de *Mille*. Pour le solo, premier volet du projet, vous vous êtes inspiré de la notion de « ritournelle » telle que Gilles Deleuze et Félix Guattari la décrivent dans leur ouvrage *Mille Plateaux* : « Tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire, développé par un mouvement de déterritorialisation ». Dans quelle mesure cet ouvrage vous a-t-il aidé à explorer des voies inédites dans le travail ?

Les deux premières pièces ont en commun une certaine retenue. Je ressentais vivement que les deux pièces qui allaient suivre, allaient être la réaction de cette compression. *Mille* qui a tout d'un objet baroque, et *Plateaux* d'une grenade dégoupillée, sont aux antipodes des pièces précédentes tout en étant leur fruit. En effet, la lecture de *Mille Plateaux* a accompagné certaines intuitions. En avançant dans l'ouvrage, je ressentais une adéquation avec la vision extrêmement dynamique de ces grands philosophes. Les notions de pli, de ritournelle, l'analyse de cette mécanique, la notion de corps sans organe ont eu une forte résonance. J'ai pu faire confiance à des outils d'analyse et de composition qui sommeillaient en moi depuis longtemps. Leur impact a libéré un acte chorégraphique où l'essentiel n'est pas dans les codes et les matières, mais dans les forces, les densités, les intensités et dans la qualité des contrepoints qui les relie. Refusant le structuralisme selon lequel les composantes sont assemblées par relations familiales, je mets en place des contrepoints libres. La consistance naît entre les composantes, entre deux rythmes, entre plusieurs cycles juxtaposés. J'ai employé une écriture où le hasard et la nécessité sont inséparables, où le dialogue entre résistance et immédiateté donne à la notion de transformation une vraie ampleur.

Au début de *Plateaux*, vous entrez en portant le corps d'une femme endormie que vous déposez à l'avant-scène. Des personnages masculins surgissent et dansent progressivement autour d'elle comme pour la faire sortir de son sommeil. La danse constitue alors une sorte de passage d'un monde à un autre. Plus tard, au début de la deuxième partie, Vera Gorbatcheva apparaît en solo dans une danse où la gestuelle semble directement inspirée par le monde de l'enfance. Impression que l'on retrouvera en troisième partie, lorsque Lee Davern prend le risque de monter tout en haut d'une sculpture en bois, qui à cet instant prend l'image d'une montagne ou d'un arbre... Il y a aussi ce moment où deux interprètes se retrouvent d'un bout à l'autre de la sculpture, une sorte de balançoire horizontale, où chacun prend de la hauteur grâce au poids de l'autre. Il semble que cette pièce soit traversée par différents temps, celui des songes, de l'enfance, du devenir... Pouvez-vous nous parler de cette organisation temporelle du mouvement et aussi de ce climat où tout semble possible et ouvert ?

Dès le prologue, j'ai essayé d'indiquer au spectateur que cette pièce n'est pas un produit, elle ne se consomme pas mais se vit. Pour que l'aventure prenne, je n'offre pas de zone de confort au spectateur et les règles de cette pièce changent souvent d'où le « x » de *Plateaux*. Si on revient sur les actions que vous avez citées, les personnages qui visitent la jeune femme endormie et qui par leur danse parviennent à sa réanimation, sont comme des chamans, assurant le passage d'un monde à un autre. Ils sont complémentaires, nécessaires comme des anticorps, des cellules neuves et des vitamines pour un corps en voie de guérison. Je tenais à montrer un corps qui se ré-ouvre, qui retrouve ses fonctions, comme les bourgeons qui se déploient après avoir résisté à l'hiver. Je cherchais à voir la joie

profonde et sauvage de ce réapprentissage. La danse de Vera est en soi un bégaiement, le cheminement d'une pensée vorace qui passe du linéaire à l'état d'effervescence. L'esprit pur de l'enfance est finalement celui qui nous égare le moins. Le sens du jeu devient moteur, un moyen pudique mais sincère de trouver grâce aussi à la porosité, la disponibilité, un grand appétit de l'autre et surtout beaucoup de tendresse. La hauteur atteinte sur cette structure en bois, qui rappelle ces rêves partagés de cabanes dans les arbres, symbolise un état d'élévation proche du sentiment amoureux. En revanche, les dangereuses postures tout en équilibre de Lee Davern nous indiquent la fragilité de ce même sentiment. Le couple qui apparaît, relié par un fil, renforce quant à lui la possible plénitude d'une relation. Seule note amère, la ligne brisée de la fin rappelant la fragilité de nos entreprises. *Plateaux* questionne la notion d'ouvert depuis différents angles. Je savais que je changerais plusieurs fois de ton, passant du rêve à l'abstraction, de la légèreté au symbolisme. La notion de corps sans organes se reflète dans la structure authentique de la pièce qui obéit à ses propres lois sans orientation prédéfinie. Au final, elle ne parle que de ce dont elle est faite, des transitions, des traversées, des devenir que les mécanismes de l'"ouvert" rendent possible.

Le musicien et compositeur Didier Ambact accompagne l'ensemble de vos projets. Comment travaillez-vous ensemble ?

Nous nous sommes rencontrés en 2009, lors d'une création de Christian Rizzo pour le Ballet de l'Opéra de Lyon, puis revus en 2016, où nous nous sommes dit qu'il fallait que nous travaillions ensemble. Même s'il n'a pas travaillé sur la bande son de *Yond. Side.Fore.Hind*, sorti un an avant nos retrouvailles, mes choix musicaux (deux morceaux de Pink Floyd et Joy Division) reflétaient notre affinité, ce n'étaient ni plus ni moins que ses deux groupes favoris ! Pour *VWA*, nous avons fait le choix de créer une bande son. Tout le travail s'est fait chez lui. J'étais particulièrement heureux de la place qu'il m'avait laissée lors de ce processus. C'était purement un dialogue de musiciens, car il n'avait rien vu de la danse. Il n'avait jamais travaillé ainsi « à l'aveugle » et fut surpris de la cohésion finale entre le son et la danse. De cette expérience est né un objet envoûtant dont la fabrication a donné beaucoup de plaisir ainsi que de la confiance en notre capacité de faire œuvre ensemble. Avec *Mille*, nous avons radicalement changé d'approche. Comme pour la lumière qui est sans mémoires pré-enregistrées, nous voulions tout faire en manuel. Ce qui nous a conduit à expérimenter des sons émis par la danse. Captés par des microphones, Didier les traite en direct. Le protocole de travail a encore changé pour *Plateaux*. Il nous a semblé important de convoquer son instrument, la batterie. C'est l'instrument qu'il fallait pour cette pièce mais pour bousculer ses habitudes de jeu, nous avons fait le pari d'une batterie de jazz, plus souple et loin du son rock. Se sont greffés ma guitare électrique et quelques morceaux électro composés par Didier. L'un des défis de la pièce était de trier et stabiliser le contenu des improvisations afin que nos parties communes soient réellement pertinentes vis-à-vis de la danse.

Harris Gkekas danse dans les créations de Christian Rizzo (*Le Syndrome Ian*), Hervé Robbe (*A New Landscape*) et Catherine Diverrès (*Dentro ; Blow the Bloody Doors Off ; Jour et Nuit*).

Harris Gkekas a bénéficié pour « Strates » d'un accueil studio au Centre chorégraphique national de Tours / direction Thomas Lebrun du 1er au 5 octobre 2018.

« Strates » a été créé le 13 octobre 2018 à KLAP, maison pour la danse à Marseille

+ d'infos : strates-harrisgkekas.squarespace.com / ccntours.com



COUVERTURE

Benoit PRADIER
photographie, 2011

PAGE CENTRALE

Bang bang
Nicolas GAILLARDON
Dessin animé et graphite sur papier
30x40cm, 2015

COORDINATION

Jérôme DIACRE

GRAPHISME

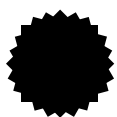
Julie VERIN

ADMINISTRATION/PUBLICITÉ

Groupe Laura,
10 place Choiseul, F-37000 Tours,
lauragroupe@yahoo.fr

ISSN : 1952-6652 / 44 pages /
1400 exemplaires
Abonnement annuel et adhésion 16 euros
Impression Numeriscan37, Tours

Groupe Laura bénéficie du soutien
de la DRAC, la Région Centre Val-de-Loire
et de la Ville de Tours



L | E | S | T | A | N | N | E | R | I | E | S

CENTRE
D'ART CONTEMPORAIN

234 RUE DES PONTS
45200 AMILLY
T. 02.38.85.28.50
WWW.LESTANNERIES.FR

Amilly
Ville d'Arts

S | C | R | I | P | T
S | C | R | A | P | S
6 OCT.
6 JANVIER
2019
A | N | D
T | R | A | C | K | S

© DIEGO MONTILLA

