

Entretien avec **Thomas Hauert**

Propos recueillis par **Wilson Le Personnic**

Novembre 2025

Thomas, tu développes ton propre travail depuis bientôt trente ans. Quelles sont les réflexions ou préoccupations artistiques qui guident et traversent ta recherche aujourd’hui ?

Mon travail se déploie depuis toujours entre deux dimensions qui se croisent et s’enrichissent mutuellement. La première concerne la recherche formelle : explorer le corps, ses coordinations, ses qualités de mouvement, la façon dont il occupe l'espace et le transforme. C'est une démarche technique, mais qui a sa propre vie, parce qu'elle est liée au développement d'un langage chorégraphique en perpétuelle évolution. La seconde dimension touche à la dramaturgie : ce que la pièce raconte, ou plus précisément, le voyage sensible qu'elle propose au spectateur. Avec le temps, cette vue d'ensemble est devenue plus importante : je m'attache à composer un trajet où la dramaturgie stimule la recherche corporelle et où, en retour, le mouvement redessine le récit implicite. Ce qui demeure constant, c'est mon intérêt pour l'expérience sensorielle et pour tout ce qui échappe à l'explication directe. J'essaie de défendre une forme de communication qui passe par les corps, les objets, les relations, plutôt que par les mots. La danse permet cette transmission immédiate, parfois inconsciente, qui agit aussi bien sur l'interprète que sur le spectateur. À mes yeux, c'est déjà une position politique : dans un contexte où le discours prend souvent toute la place, je cherche à rappeler que nos émotions, nos perceptions et nos fragilités sont elles aussi des terrains d'enjeu et de réflexion. Les points de départ de mes créations sont variés, mais reviennent souvent à la même interrogation : comment l'être humain fait-il face au monde qui l'entoure, à ses agressions comme à ses consolations ? Chaque pièce devient alors une manière de partager une préoccupation intime, une question existentielle, sous la forme d'une traversée sensorielle. Le studio est pour moi le lieu où s'inventent des formes capables de traduire ces expériences humaines, non pas en les expliquant, mais en les rendant perceptibles, en ouvrant un espace où chacun peut être touché, parfois à un niveau que les mots ne sauraient atteindre.

Après de nombreuses années consacrées à des créations collectives, tu signes aujourd’hui ton retour au solo, plus de dix ans après le précédent. Peux-tu retracer la genèse et l'histoire de *Troglodyte* ?

Pendant plus de dix ans, j'ai privilégié les créations de groupe. Elles m'ont permis de traverser une période difficile, marquée par des doutes profonds. Dans ce contexte, l'énergie et le soutien de mes collaborateurs ont été déterminants : ils m'ont permis de tenir, de poursuivre, de transformer ces expériences en œuvres partagées. Mais à mesure que le temps passait, je sentais qu'il devenait important de me confronter à nouveau seul à la scène, sans filet de sécurité, pour éprouver ce que je pouvais encore générer par moi-même. Revenir au solo, c'était me confronter directement à moi-même : à mes capacités, à mes envies, à mes limites aussi. Travailler seul me permet de développer une recherche sans avoir à l'expliciter en permanence pour les autres, sans devoir la verbaliser ou la justifier. Cela me donne un espace où je peux avancer de manière intuitive, laisser émerger des matériaux qui n'ont pas encore de destination précise. Chaque fois que j'ai créé un solo, cela a été une manière de clarifier ma position d'artiste, d'avancer une recherche intime qui, par la suite, pouvait nourrir des projets collectifs. Cette confrontation directe à moi-même est exigeante, parfois rude, mais elle ouvre un espace de liberté et de renouvellement indispensable. Et cette liberté est précieuse, parce qu'elle ouvre la possibilité de se surprendre soi-même, de découvrir de nouvelles ressources, mais aussi d'accepter ses limites et d'apprendre à composer avec elles. À cela se sont ajoutées des considérations très concrètes. Dans les dernières créations de groupe, des tensions se sont fait sentir, liées autant à la complexité des relations humaines qu'aux exigences de la création. Rien de dramatique, mais suffisamment pour me donner envie, le temps d'un projet, de m'épargner la gestion de ces dynamiques et de me recentrer sur une recherche purement personnelle. Enfin, je dois avouer qu'il y avait aussi une motivation très pragmatique. Monter et tourner des pièces de groupe est devenu extrêmement compliqué. Les budgets ne suivent plus et les grandes productions trouvent aujourd'hui de moins en moins d'espace dans les programmations. Après plusieurs grandes productions, il me semblait stratégique d'adapter le répertoire de la compagnie aux réalités actuelles de la diffusion, en proposant une forme plus légère, plus facile à programmer.

Comment as-tu initié la recherche chorégraphique en studio ?

Le point de départ de *Troglodyte* remonte à un travail thérapeutique, au cours duquel deux mots se sont imposés à moi : Zaungast et Zaunkönig. En allemand, le premier désigne « l'invité de la clôture », c'est celui qui regarde sans avoir été convié, toléré à la marge mais jamais pleinement intégré. Le second renvoie au troglodyte, petit oiseau nommé « roi de la clôture ». Entre ces deux images s'esquisse une position dans laquelle je me retrouve : celle de l'outsider, présent mais en marge, à la fois dedans et dehors. À partir de là, je n'ai pas cherché à construire un récit linéaire, mais à laisser se déployer un imaginaire nourri d'associations libres, de sensations et d'émotions. Les impressions qui surgissaient dans ce cadre intime se traduisaient souvent en mouvements, et, inversement, certains gestes faisaient naître de nouveaux états. J'ai voulu expérimenter le fait de prendre les émotions comme moteur de la création, non pas pour les illustrer mais pour en extraire une qualité de physicalité. Cela m'a conduit à explorer une danse plus intime, où le sensible et l'inconscient guident la composition. Mais ce qui m'intéressait, c'était de transformer cette matière en un objet artistique autonome, qui puisse être traversé par le spectateur. Je ne cherche

pas à livrer une histoire explicite, mais à ouvrir un espace où l'on puisse ressentir la fragilité, la déviation, l'inconfort, une manière d'habiter le monde autrement, en marge, mais intensément présent.

Dans *Troglodyte*, tu as choisi une bande-son éclectique, composée de morceaux très différents. Peux-tu revenir sur l'importance de la musique dans ton processus de création ?

La musique occupe une place centrale dans mon travail, et pour *Troglodyte* chaque morceau s'est imposé selon une histoire ou une nécessité particulière. Je ne pars jamais d'un système ou d'une règle : ce sont des associations, des intuitions, parfois des coïncidences heureuses qui guident mes choix. Certaines musiques ont directement inspiré des scènes entières, d'autres se sont intégrées plus tard, comme des évidences inattendues. Le duo pour piano *Discorso di Gagarin intorno alla Terra* de Mauro Lanza s'est révélé une source d'inspiration déterminante. Cette musique porte en elle la perspective de l'outsider par excellence : ce regard porté pour la première fois depuis l'espace sur notre planète fragile, suspendue dans le vide. Cette perspective, qui replace nos conflits dans l'immensité et rend sensible la vulnérabilité de la Terre, a façonné l'imaginaire de la pièce. J'ai eu envie d'explorer un état de suspension, comme si le corps évoluait en apesanteur, dans une gravité incertaine. Certaines musiques relèvent d'un lien plus personnel. La 9e symphonie de Mahler, écrite dans les dernières années de sa vie, m'habite depuis longtemps. Elle contient cette conscience fragile de la finitude, une profondeur qui touche directement l'émotion, au-delà des mots. Elle m'a semblé évidente pour cette pièce. À l'inverse, le choix de *Popcorn Superhet Receiver*: Pt. 2A, 2B de Jonny Greenwood répondait à une logique plus pragmatique : sa composition apportait la texture sonore dont j'avais besoin à un moment précis de la dramaturgie. Avec *I Believe in You* de Talk Talk, le lien est presque biographique : c'est un morceau des années 1980 qui m'a suivi sans relâche. Ce n'est que récemment que je me suis vraiment penché sur ses paroles, et j'ai été frappé par leur résonance avec les paysages émotionnels explorés dans *Troglodyte*. Chaque musique a donc généré une manière différente de travailler : parfois ce sont les textures sonores qui ont influencé les qualités de mouvement, parfois les structures rythmiques qui ont servi de partition, et parfois c'est la résonance intime d'un morceau qui a orienté l'écriture d'une scène. Au final, la bande-son du solo ne se limite pas à un accompagnement : elle agit comme un véritable partenaire. Elle dialogue avec le corps et contribue à créer, pour le spectateur, un espace sensoriel où danse et musique se répondent en permanence.

Ton travail est souvent associé à l'improvisation et à l'association libre d'idées. Concrètement, comment as-tu abordé la recherche chorégraphique de *Troglodyte* ?

En effet, on dit souvent que mon travail relève de l'improvisation mais, pour moi, il s'agit moins de produire des gestes libres que de mettre en place un ensemble de principes qui génèrent du matériau, de créer des conditions précises où le mouvement peut surgir, se transformer et trouver sa forme. Dans *Troglodyte*, je n'ai donc pas « improvisé » au sens classique du terme, mais j'ai construit des conditions qui rendaient possible l'émergence et la transformation du mouvement. Le processus a pris racine dans une matière émotionnelle dense, inspirée des figures de Zaungast et Zaunkönig. Ces émotions n'avaient pas vocation à être représentées littéralement, mais elles ont joué un rôle de catalyseur : elles déclenchaient des états physiques, des qualités d'intensité et de rythme qui imprégnait la danse. Elles ont donné forme à des partitions ouvertes, non définitives, mais suffisamment stables pour orienter le mouvement et en structurer l'écriture. Bien sûr, je ne pars jamais de rien. Mon corps est traversé par des années de recherche avec ma compagnie ZOO : le travail sur la coordination, les dynamiques, les relations spatiales. Ces outils ressurgissent presque malgré moi, comme une langue maternelle. Parfois, j'essaie de les mettre à distance, de retrouver une danse plus brute, mais c'est presque impossible d'échapper à cette mémoire. Elle colore inévitablement ce que je produis. L'improvisation ne constitue jamais un but en soi. Elle relève d'une disposition intérieure : accepter de demeurer ouvert à l'imprévu, attentif à ce qui se présente, et laisser les émotions, les objets et la musique guider le mouvement dans un voyage sans cesse en devenir.

La pièce mobilise également une panoplie d'objets, qui modifient ton rapport au corps et à l'espace. Comment ces objets sont-ils arrivés dans ton processus, et quel rôle jouent-ils dans l'écriture chorégraphique ?

Dès le début du processus de *Troglodyte*, j'ai introduit des objets dont les contraintes m'ont obligé à renouveler mes stratégies et à ouvrir de nouveaux terrains d'expérimentation. Chacun d'eux est arrivé dans le processus par intuition ou par hasard, puis a trouvé sa fonction en dialogue avec le corps et l'espace. Les premiers furent deux praticables. Je voulais créer une « scène dans la scène », un espace distinct, modulable. Équipés de roulettes, ils se sont transformés en surfaces mobiles, instables, qui m'obligeaient à inventer sans cesse de nouvelles stratégies de déplacement. Ils sont devenus comme des partenaires de danse, générant une physicalité spécifique, faite de résistances, de déséquilibres et d'appuis inattendus. Cela évoquait pour moi une gravité instable, proche d'une expérience spatiale. La clôture en bois est arrivée ensuite. À l'origine, je pensais utiliser des barrières métalliques modulables, comme celles qu'on voit dans les concerts ou les manifestations. Mais j'ai finalement préféré le bois, plus organique, plus fragile. Selon la manière dont on la pose ou on la manipule, la clôture tient ou tombe. Sa stabilité dépend du soin qu'on lui accorde, de la façon dont on la positionne ou dont on la déplace. Jouer avec elle, c'était aussi accepter cette dimension aléatoire, presque vivante, où l'objet impose ses contraintes autant qu'il offre des possibilités. Elle évoque à la fois la protection et l'exclusion, la frontière et sa possible remise en cause. Puis est arrivé le tableau noir, trouvé presque par hasard. Il est abîmé, il a dû être maintenu debout par des sangles. J'aimais cette image un peu bricolée, qui me semblait une métaphore de nos savoirs et de nos systèmes éducatifs : des

constructions fragiles, mais qui tiennent ensemble malgré tout. Accrochée au tableau, une télévision diffuse l'image d'un troglodyte. Là encore, l'objet dépasse sa fonction utilitaire : il convoque tout un imaginaire lié à l'école, à l'autorité, aux formes contemporaines de transmission. Chacun de ces objets s'est imposé non comme un accessoire, mais comme un véritable partenaire de jeu, m'obligeant à inventer sans cesse de nouvelles stratégies de mouvement.

Tu approches de la soixantaine. On voit rarement des danseurs de cet âge sur scène, et pourtant tu n'as jamais autant enseigné, créé et dansé que ces dernières années. Comment ressens-tu aujourd'hui ton rapport au corps et à la danse ?

Avec le temps, le rapport au corps se transforme inévitablement. Je sens aujourd'hui que certaines capacités m'échappent, en particulier l'endurance, la force et l'explosivité, des qualités physiques qui, il y a vingt ou trente ans, me semblaient naturelles. Mais cette transformation ouvre aussi d'autres perspectives. Je crois avoir gagné en sensibilité, en attention aux nuances, en capacité à habiter le mouvement avec une profondeur différente, qui, je crois, n'étaient pas aussi présentes auparavant. Cette évolution est déjà apparue dans mes créations collectives. Dans If Only, nous étions plusieurs interprètes à avoir dépassé la cinquantaine, et nous avons senti le besoin de ralentir et de ne plus nous pousser au-delà de nos propres forces. Nous ne voulions plus monter sur scène avec la crainte de la fatigue extrême ou de la douleur. Nous avons donc cherché une virtuosité qui ne soit plus celle de l'effort extrême, mais celle de la précision, de la présence, de la qualité d'écoute. Troglodyte prolonge cette recherche de façon plus intime et personnelle. J'ai composé les partitions en fonction de mes possibilités actuelles, sans chercher à masquer mon âge ni à reproduire ce que je faisais autrefois. Mon corps tel qu'il est aujourd'hui, avec ses forces et ses fragilités, est devenu le véritable matériau de la pièce. Cela change la dramaturgie : là où, plus jeune, j'aurais peut-être misé sur l'énergie brute, je cherche désormais la justesse, la précision, l'intensité, l'économie du geste. Je crois que le public perçoit cette dimension. Il arrive parfois que certains spectateurs me disent avoir été touchés par le simple fait de voir un danseur âgé seul sur scène. Ce n'était pas une intention initiale, mais c'est devenu un élément de réception que je ne peux ignorer. La réalité de mon corps et de mon âge colore inévitablement la réception. Je crois profondément que la danse gagne à accueillir des corps divers, y compris des corps vieillissants. Cela rejoint un discours plus large sur la diversité en danse. La danse ne devrait pas être réservée à une image de jeunesse et de performance. Elle peut, à chaque âge, inventer de nouvelles formes de virtuosité. Les interprètes qui continuent à danser au-delà de l'âge de la retraite ne le font pas par nostalgie ni par passe-temps, mais parce que c'est leur métier, et qu'ils ont encore des choses à explorer et à partager. Ce qui les freine souvent, ce ne sont pas leurs capacités physiques, mais les conditions de travail, parfois ingrates. Quant à moi, je continue de trouver du plaisir à créer, enseigner et danser. Mon corps n'est plus le même, mais il demeure un outil de recherche et d'expression, capable d'inventer d'autres formes de virtuosité, adaptées à ce qu'il est aujourd'hui.

Cet entretien est accessible librement, mais cela ne le rend pas libre de droits. Toute reproduction, représentation, diffusion ou adaptation, intégrale ou partielle, est interdite sans l'accord préalable et écrit de l'auteur. Pour toute demande d'autorisation, merci de me contacter.

Le 17 novembre 2025, TANZINOLTEN, Olten
Swiss Dance Days 2026, Berne
Les 19 et 20 février 2026, Teatro dell'Ateneo, Rome
Les 3 et 4 avril 2026, Théâtre de la Cité internationale, Paris
Le 14 avril 2026, Le 140, Bruxelles
Le 17 avril 2026, Internationales Bonner Tanzsolofestival, Bonn