

Tu vas au théâtre,
et c'est à peu près la
même chose que ce
que tu traverses dans
ta vie, mais depuis
une perspective
totalement inouïe.

- Joris Lacoste -

Suite n° 4

TNS Théâtre National de Strasbourg

musica festival
strasbourg

Saison 20-21

Entretien avec **Joris Lacoste**

Le projet de l'Encyclopédie de la parole est intimement lié à la musique. Peux-tu nous rappeler le cheminement qui t'a conduit à la *Suite n°4* ?

L'Encyclopédie de la parole est un projet qui travaille à révéler la forme de la parole, sa dimension sonore, sa musicalité. Au début du projet en 2007, l'enjeu n'était pas encore de faire des spectacles mais simplement de construire une collection sonore en réunissant des enregistrements de parole autour de différents phénomènes tels que la cadence, l'espacement, la mélodie, la saturation, le résidu, etc. On a commencé avec le concours de collecteurs venus de tous horizons, et la première année, on organisait chaque mois une séance d'écoute aux Laboratoires d'Aubervilliers où on invitait un musicien ou artiste sonore — c'est ainsi que j'ai

rencontré Pierre-Yves Macé et Sébastien Roux — à composer une pièce sonore à partir de la collecte : l'idée était déjà d'essayer d'écouter la parole la plus ordinaire avec une oreille plus attentive à la musique qu'aux mots, tout au moins de déplacer notre écoute du quoi vers le comment, du sens vers le son.

Un peu plus tard, quand on a eu l'idée de faire des spectacles, on a assez naturellement adopté les codes de la musique et du concert. Dans *Parlement*, Emmanuelle Lafon est debout face au public, avec un pupitre et un micro, dans une relation à la salle qui s'inspire du récital, voire de la posture de la chanteuse pop. *Suite n°1* prend la forme d'un chœur parlé de vingt-deux interprètes dirigés par un chef. À partir de *Suite n°2*, la musique intervient plus directement : pour cette pièce, j'ai proposé à Pierre-Yves Macé de composer des accompagnements vocaux pour certaines scènes. Depuis ce moment, on réfléchit avec Pierre-Yves aux possibles rapports entre musique et parole, comment la musique peut donner corps à une parole, l'illustrer, la colorer, la commenter, en révéler la forme en soulignant ce qu'elle a de régulier ou au contraire en accentuant son imprévisibilité. Dans tous les cas, la musique opère un « cadrage », elle nous fait entendre la parole

autrement, jusqu'à la retourner complètement. Cette réflexion nous a menés à la *Suite n°3*, où la musique est omniprésente puisque toutes les paroles interprétées sont accompagnées au piano dans ce qui s'apparente à un récital classique ou à un petit opéra.

Avec *Suite n°4*, on conduit le processus à son terme puisque la musique est devenue à ce point centrale qu'il n'y a même plus d'acteurs présents sur scène. Les seules présences sont celles des voix enregistrées et des sept musiciens d'Ictus qui les accompagnent. Cela dit, c'est peut-être paradoxalement la pièce la plus théâtrale du cycle, dans la mesure où elle joue beaucoup moins avec les codes de représentation de la musique. L'enjeu premier pour moi est en effet de réussir à faire du théâtre malgré l'absence d'acteurs. Je ne voulais pas que *Suite n°4* soit reçue immédiatement comme un concert, encore moins une installation sonore. Cela passe par une certaine manière de surjouer les codes classiques du théâtre, par exemple le découpage en actes, la scénographie, un certain usage de l'espace et de la lumière, et surtout une certaine fictionnalisation, voire une dramatisation des réalités contenues dans les enregistrements.

Comment la musique intervient-elle en particulier dans cette pièce ?

Elle entre peu à peu en scène, elle vient progressivement jouer avec les voix enregistrées. D'abord de façon ponctuelle, pour soutenir ou révéler tel ou tel paramètre de la parole, un rythme, une mélodie, des répétitions de motifs. Puis elle prend de plus en plus de place, elle habille toutes les paroles, elle les articule, les appuie, les déforme, avec des styles, des stratégies, des effectifs très variés. Au milieu du spectacle, il y a comme un basculement : la musique prend les devants — y compris physiquement, les musiciens sont de plus en plus présents — et tisse une continuité, un flux dont la parole n'est plus qu'un élément parmi d'autres. Je voulais que la pièce soit comme une traversée, une trajectoire : on part du théâtre pour aller vers le concert, on commence avec des fictions de personnages-fantômes que l'on peut imaginer sur la scène, et on finit dans un espace mental de voix intérieures. Un lieu où musique et parole sont strictement égales, procèdent du même désir, du même mouvement. Plus de second plan, de commentaire, d'ironie, de recadrage : à la fin, musique et parole avancent ensemble, intrinsèquement.

« L'enjeu premier
pour moi est en effet
de réussir à faire
du théâtre *malgré*
l'absence d'acteurs. »

Vous vous créditez tous les trois sous le terme «composition» dans le générique : pour toi, la composition dramaturgique, pour Pierre-Yves, la composition instrumentale, et pour Sébastien, la composition électroacoustique.

Déjà pour *Parlement* et *Suite n°1*, je m'étais crédité en «composition», je trouvais ça plus juste que «texte» ou que «dramaturgie», dans la mesure où la «partition» du spectacle est littéralement une composition sonore. Pour *Suite n°3* et *Suite n°4*, il a fallu trouver une manière de distinguer mon travail de celui de la composition musicale. On a choisi de garder pour nous trois le terme de composition, en précisant pour chacun son objet. Il s'agit toujours de composer, mais avec des matériaux et des pratiques différentes. Cela exprime aussi quelque chose de la manière dont nous collaborons tous les trois, qui est particulièrement intriquée, dans une sorte d'horizontalité assez rare au théâtre, où la musique se trouve la plupart du temps dans une position subalterne.

Comment compose-t-on une telle pièce qui semble déroger aux lois du genre ? De quelle manière sélectionnes-tu les documents sonores ?

L'écriture commence par la collecte : il faut d'abord trouver des enregistrements, les sélectionner,

les couper, les transcrire, parfois les traduire. C'est un peu comme un *casting* de personnages. Il faut rencontrer des centaines de candidats pour n'en garder au final qu'une quarantaine ou une cinquantaine. C'est une phase très longue, entre un et deux ans, qui se fait avec le soutien de précieux collaborateurs — ici Élise Simonet, Oscar Lozano Peres et Julie Étienne — et de dizaines de correspondants dans de nombreux pays.

Cette recherche se fait à partir d'axes dramaturgiques induits par le projet même du spectacle. Ce n'est jamais un thème, je ne fais pas une pièce sur quelque chose. Mon travail n'est pas à proprement parler documentaire, même s'il n'utilise que des documents réels. Pour la *Suite n°4*, c'est l'idée d'absence-présence propre à l'enregistrement qui nous a guidés : car une voix enregistrée est toujours, au fond, un fantôme qui revient nous parler au présent. C'est le pouvoir propre de l'enregistrement que de redonner vie à des voix du passé. Nous avons donc cherché des documents qui, d'une certaine façon, nous faisaient entendre quelque chose de cela.

Ce qui caractérise ce processus d'écriture, je crois, c'est qu'avant de chercher à dire quoi que ce soit, il faut passer beaucoup de temps à écouter parler

les autres. On passe des mois à faire des listes, des classements, à mettre des choses de côté. Ce n'est pas du tout aléatoire, ça ne relève pas non plus du *cut-up*, mais on est quand même complètement dépendants de ce qu'on trouve. C'est le royaume de la sérendipité. Les documents du spectacle sont des documents qui sont passés dans ma vie, à un moment ou l'autre, soit parce que je suis allé à leur rencontre, soit de façon plus involontaire. C'est le résultat d'une enquête qui a été menée pendant deux ans, et durant laquelle on a traversé différents contextes, différents paysages. On aurait fait la pièce deux ans plus tôt ou plus tard, les documents auraient été différents.

Tu dis «enquête». Y a-t-il quelque chose de l'ethnographie ou de l'anthropologie dans la méthode ?

Je ne sais pas. Le genre d'enquête que l'on mène est très libre, sans objet, sans thèse, presque sans question. Si c'est une méthode, elle n'a en tout cas rien de scientifique ni de très rigoureux. C'est plus comme une promenade : il faut se mettre dans une situation donnée, ouvrir les écouteilles et se laisser traverser par les choses. On laisse venir à soi, on découvre ce que la pièce raconte en la faisant.

Peut-on localiser les « points d'écriture » d'une pièce comme la *Suite n°4* ? Déjà, en découpant des enregistrements, on opère fatalement des choix...

Au fur et à mesure de la collecte, à partir des centaines de documents que j'écoute, je commence à sélectionner de possibles personnages. Et cette sélection est, en effet, indissociable d'un découpage. Ce premier geste est fondamental, parce que c'est aussi le moment où tu commences à développer ta relation au document, à choisir ce que tu veux lui faire dire. En conservant deux minutes d'un long document, on fait intuitivement un choix qui va déterminer la pièce.

Ensuite, à partir de cette première très large sélection, je cherche à faire dialoguer des paroles entre elles, en essayant des rapports ou des contre-rapports de forme, de sens, de situation, voire de narration. Je repère des sympathies, des contrastes, des accords, des dissonances, des articulations, j'organise des rencontres, jusqu'à ce qu'elles commencent à se répondre et à se parler. Les documents peuvent se répondre sur différents plans : la forme, le contenu verbal, la musicalité, le type de situation.

Le processus est assez difficile à décrire. Ce qui m'excite surtout, c'est de réussir à composer, c'est-à-dire de faire

coexister des choses très hétérogènes, de croiser des paroles qui ne devraient *a priori* pas se rencontrer. De jouer sur des contrastes entre des paroles considérées comme nobles et d'autres qui appartiennent aux registres de l'ordinaire, voire du vulgaire. Il s'agit avant tout de construire des relations. Et c'est aussi ce que fait la musique à sa manière et avec ses stratégies propres, que ce soit le travail de Sébastien, qui consiste à agencer, à monter et à mixer la matière concrète des enregistrements dans l'espace sonore, ou celui de Pierre-Yves qui, lui, écrit la musique instrumentale qui va accompagner ces paroles sur scène. La musique aussi a sa dramaturgie, elle permet d'accentuer ou d'atténuer des contrastes, de créer des continuités entre des voix très différentes, ou au contraire de séparer les événements, creuser une profondeur à la manière d'un intermède. Cette articulation entre les deux dramaturgies, théâtrale et musicale, est présente à toutes les étapes de la création, et elle est intimement liée à la relation de travail que nous avons établie avec Pierre-Yves et Sébastien depuis le début du projet.

En quoi ce type d'écriture touche-t-il la notion d'auteur ? Est-il distancié ?

C'est vrai que c'est quelque chose d'assez particulier que d'écrire à partir de matériaux

trouvés : on se saisit de paroles réelles qui ont été dites un jour quelque part dans le monde, et on les déplace telles quelles dans l'espace du théâtre. Mais travailler à partir d'enregistrements n'a rien de neutre, c'est toute une opération : il faut les sélectionner, les couper, les agencer, les mettre en scène, les accompagner, etc. On est loin du *ready-made*. Même si la pratique diffère de l'écriture au sens traditionnel, le geste reste celui d'un auteur. Et ce n'est peut-être même pas si différent de l'écriture dramaturgique classique. Après tout, les mots aussi sont des objets trouvés.

D'ailleurs, quand tu travailles avec des enregistrements, tu les pratiques tellement que tu finis forcément par te les approprier, les mots des autres deviennent tes mots, tu finis par les signer. Certes, c'est du vol ! Mais je ne crois pas trop à la posture du créateur *ex-nihilo*. Vinaver aussi revendique une écriture à partir de documents, sans parler des objectivistes en poésie comme Reznikoff ou Zukofsky. Ce genre de pratique n'a rien de nouveau, sauf peut-être qu'on pousse d'un degré la littéralité, puisqu'on s'approprie et reproduit non plus seulement le texte des mots, mais toute la dimension prosodique de la parole. Il s'agit en effet toujours pour nous de faire entendre comment le sens

« C'est le pouvoir propre
de l'enregistrement
que de redonner vie
à des voix du passé. »

— ou plutôt *du* sens — peut se construire au-delà ou en-deçà des mots : dans un bafouillement, un accent mis sur une syllabe, un suspens, une accélération. Ce qui se dit et se représente alors est à la fois du texte et plus que du texte.

Tu mets de côté l'idée d'une narration, mais la *Suite n°4* comme tous les projets de l'Encyclopédie nous raconte quelque chose du monde dans lequel nous vivons. Un récit éclaté ?

Oui, je pense que la pièce raconte au fond une histoire, certes pas vraiment linéaire ou continue, mais c'est ainsi que je reçois les paroles qui nous entourent : moins dans la succession que dans la superposition, le zigzag, la disjonction, la multi-dimension. Raconter une histoire faite de ces multiples histoires consiste à trouver des moyens de faire tenir ensemble des paroles, des registres, des situations très diverses. C'est un processus d'harmonisation des différences. Ce que ça raconte, peut-être, c'est moins le monde lui-même que la manière fragmentée et médiatisée dont nous l'expérimentons.

Si l'Encyclopédie est une sorte de reflet du monde dans lequel on vit, portes-tu un intérêt particulier

aux technologies qui permettent aujourd'hui à tout le monde de produire des documents textuels, sonores ou vidéo ?

Ce qui me fascine dans les pratiques culturelles de notre époque, c'est plutôt la manière dont on reçoit et combine la multiplicité des flux qui nous parviennent. Les technologies en elles-mêmes ou leurs usages m'intéressent en ce qu'elles créent de nouvelles subjectivités. Il y a là un vrai défi artistique, pas forcément pour les représenter en tant que telles, plutôt pour tenter de se mettre à l'endroit de fonctionnement, de comprendre les types d'attention qu'elles conditionnent, l'agilité mentale qu'elles requièrent de nous.

Traditionnellement, on observe deux stratégies opposées : une stratégie de résistance, l'art comme lieu préservé, résistant au fractionnement qu'engendrent les processus de subjectivation spectaculaires-marchands, disons. La seconde stratégie refuse de trier : elle consiste à faire avec, à travailler dedans, à jouer avec ce qui se présente à nous, à créer du sens dans le chaos du réel quel qu'il soit.

Notre condition d'artiste contemporain, c'est précisément de vivre dans cette tension dialectique : en tant que sujet politique, on ne peut que détester et

« Ce que ça raconte,
peut-être, c'est moins
le monde lui-même
que la manière
fragmentée et
médiatisée dont nous
l'expérimentons. »

combattre son époque. Mais en tant qu'artiste, il faut réussir à aimer la réalité, toute la réalité, intégralement, inconditionnellement, sans la juger. Sinon, on ne fait que se raconter des histoires.

Dans quelles conditions le spectateur approche-t-il cet objet, à mi-chemin entre théâtre et concert où les lignes causales ne sont pas données ?

J'aime bien l'idée d'une forme de continuité entre le temps de la vie, où les choses nous arrivent de toutes parts, et le temps du spectacle où ces mêmes choses qui pourraient être banales sont orchestrées — comme si notre traversée quotidienne de l'espace naturel d'écoute se poursuivait différemment. C'est presque une définition de l'opération artistique : se doter d'outils pour créer des liens entre des choses qui normalement n'en ont pas, ou avec lesquelles on a généralement du mal, et appliquer une sorte de traitement ou de filtre sur la réalité, non pas tellement pour la représenter mais pour la transformer. Tu vas au théâtre, et c'est à peu près la même chose que ce que tu traverses dans ta vie, mais depuis une perspective totalement inouïe.

Joris Lacoste

Propos recueillis par Stéphane Roth,
directeur du festival Musica, le 17 février 2020, à Paris

Entretien avec **Pierre-Yves Macé** et **Sébastien Roux**

Suite n°4 est l'aboutissement d'une longue collaboration. Comment êtes-vous entrés dans le projet ?

Sébastien. Quand Joris a lancé le projet de l'Encyclopédie de la parole, en 2007, il a invité tout un groupe de compositeurs et d'artistes sonores à travailler sur ce corpus qui était alors en gestation. Pierre-Yves et moi en faisons partie. À l'époque, nous nous connaissions déjà bien et il y avait cette envie d'imaginer un projet en commun. Les années ont passé et c'est à l'initiative de Joris que nous travaillons ensemble pour la première fois. Cette possibilité de co-composer est vraiment réjouissante !

Pierre-Yves. On peut dire que cette relation collégiale dans l'écriture est rare dans la musique, et plus rare encore, sinon inédite, dans le théâtre musical. Chacun a un rôle bien défini, mais la part de co-écriture est très importante, plus encore que ce que nous avons imaginé. Il y a un regard mutuel, des échanges, des suggestions...

Pierre-Yves, comment décrirais-tu la relation entre l'écriture instrumentale et les paroles ?

Pierre-Yves. Les stratégies convoquées sont très diverses, mais globalement je parlerais d'une « orchestration du réel ». J'ai certes analysé les paroles à travers les caractéristiques de hauteur, de rythme, d'intensité, mais la musique que j'en dérive n'est pas strictement calquée sur la parole. Elle en retient plutôt des résonances, créant une sorte de halo fantomatique dans l'espace. Je peux, par exemple, extraire d'une parole un champ harmonique de hauteurs à partir duquel j'écris une suite d'accords. Ailleurs, je ne garde que quelques points de rendez-vous entre musique et parole que je laisse délibérément cheminer en parallèle.

La musique aide parfois à l'orientation dans la mosaïque de documents : à trois reprises, on

entend un prédicateur indien en malayalam et, chaque fois, c'est un même *ostinato* de basse électrique - de plus en plus lent - qui l'accompagne.

Plus on avance dans le spectacle et plus la musique a pour fonction d'unifier les séquences, de créer des liens entre les documents sonores. Par exemple, l'acte 4 est une composition de vingt minutes d'un seul tenant, où l'on assiste progressivement à l'émergence d'une idée musicale qui se cristallise à la toute fin, sur la petite ritournelle d'un réparateur de parapluie chinois.

Sébastien, peut-on dire que ton rôle consiste ici à créer une sorte de scénographie acoustique ?

Sébastien. Une partie de mon travail a consisté à traiter les enregistrements sans les dénaturer, en introduisant ici et là des paysages sonores «possibles». L'illusion de réel est accentuée par la *Wave Field Synthesis*. C'est une technique de diffusion des sons qui consiste à produire l'équivalent d'hologrammes dans le domaine sonore. Stéphane Leclercq, ingénieur du son spécialiste de la WFS, a pris en charge avec brio cet aspect de la création.

« Plus on avance dans le spectacle et plus la musique a pour fonction d'unifier les séquences, de créer des liens entre les documents sonores. »

Il y a d'autres moments où j'utilise les documents sonores pour concevoir une musique électroacoustique, associée à une pensée processuelle. Des voix prises dans le vacarme du métro moscovite se désagrègent pour devenir poussières sonores... Les oiseaux peuplant une rencontre fortuite sur les pentes du Stromboli se transforment en une chanteuse écossaise imitant les oiseaux... Des continuums abstraits accompagnant un astrologue californien se révèlent être des voix d'enfants filtrées regagnant progressivement la surface... Au cours de ces moments, l'espace de diffusion n'est plus seulement frontal : le son se met à circuler partout autour du public.

Y a-t-il des moments où musique instrumentale et musique électroacoustique se rencontrent ?

Sébastien. Oui, principalement au début et à la fin du spectacle. Pour cela, nous avons défini, Pierre-Yves et moi, des principes communs à partir desquels nous avons ensuite travaillé chacun de notre côté. Au début du spectacle, l'idée était de chercher une forme de fusion entre électronique et instrumental : les musiciens sont encore invisibles, le cadre d'écoute est acousmatique. Vers la fin du spectacle, au contraire, lorsque les musiciens sont très visibles, alors le rapport est davantage de l'ordre du frottement, voire du conflit.

Pierre-Yves, comment cette partition pour *Suite n°4* se distingue-t-elle de tes autres travaux pour l'Encyclopédie de la Parole ?

Pierre-Yves. Dans la *Suite n°3*, pour piano et voix, mon travail de composition se limitait peu ou prou aux hauteurs et aux rythmes ; cette fois, les recherches de timbre ont été déterminantes, notamment pour les moments coécrits avec Sébastien. J'ai travaillé sur un instrumentarium à géométrie variable : certains passages pulsés et très amplifiés ont une couleur rock ; d'autres font se frotter l'inharmonicité des petites percussions et les harmoniques naturels de la flûte octobasse ; ailleurs, j'ai cherché des fusions de timbres acoustiques, entre la viole de gambe, l'accordéon et la contrebasse notamment.

Tout cela, bien sûr, n'existe au bout du compte que grâce au talent des musiciens d'Ictus. Leur capacité à s'approprier la musique et à la faire vivre sur le plateau est proprement fascinante !





Production Échelle 1:1 (compagnie conventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication-DRAC Île-de-France et par le Conseil régional d'Île-de-France), en partenariat avec Ictus (ensemble soutenu par la Commission Européenne, la Communauté Flamande - Vlaamse Overheid et Vlaamse Gemeenschapscommissie)

Avec la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings

Coproduction MC93 — Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis, Festival d'Automne à Paris, Théâtre National de Strasbourg, Wiener Festwochen, KunstenFestivalDesArts, Kaaitheater, Ensemble Ictus, Teatro Municipal do Porto, Le Quartz - Scène nationale de Brest, Festival Musica

Avec la participation du DICREAM

Pièce accueillie en résidence aux Subs, Lyon, Saison 2019-2020, à la MC93 — Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis et au Théâtre National de Strasbourg

Collecteurs invités Harris Baptiste, Charlotte de Bekker, Tom Boyaval, Sachith Joseph Cheruvatur, Sibel Diker, Julie Etienne, Lucas Guimarães, Otto Kakhidze, Priscila Natany, Nicolas Rollet, Ghita Serraj, Prodromos Tsinikoris, Ece Vitrinel

Avec l'aide de Naby Moïse Bangoura, Anne Chaniolleau, Maria Cojocariu, Hélène Collin, Pauline et Balthazar Curnier-Jardin, Monica Demuru, Guillaume Deloire, João Fiadeiro, Karin de Frumerie, Fanny Gayard, David-Alexandre Guéniot, Hannah Hedman, Oleg Khristolyubskiy, Anneke Lacoste, Kathy Kyunghoo Lee, Sabine Macher, Federico Paino, Jin Young Park, Sergiu Popescu, Kittisak Pornpitakpong, Irina Ryabikina, Bernhard Staudinger, Giorgia Vignola, Ling Zhu

Administration de production Edwige Dousset et Garance Crouillère assistées de Victoire Costes

Collection sonore complète de l'Encyclopédie de la parole en libre écoute sur www.encyclopediedelaprole.org

Pour toute contribution au projet de l'Encyclopédie de la parole, envoi des enregistrements à info@encyclopediedelaprole.org

Tournée Bobigny, MC93 avec le Festival d'Automne et la Fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New Settings, du 19 au 22 novembre 2020 | Brest, Le Quartz - Scène nationale, le 26 janvier 2021 | Nantes, le Grand T, les 29 et 30 janvier 2021 | Lisbonne, CulturGest, le 25 février 2021 | Porto, Teatro municipal - Campo Alegre, le 27 février 2021 | Bruxelles, Kunstenfestivaldesarts - Kaaitheater, semaine du 23 mai 2021 | Vienne, Wienerfestwochen, juin 2021

Théâtre National de Strasbourg | 1 avenue de la Marseillaise | CS 40184
67005 Strasbourg cedex | tns.fr | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretien : Stéphane Roth | Réalisation du programme : Suzy Boulmedais et Audrey Meyer | Graphisme : Jacques Lombard, insécable | Photographie : GHOST Editions

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par OTT imprimeurs, Wasselonne, sept 2020



TRANSFUCE



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Suite n°4* sur les réseaux sociaux :

#SuiteN4

Suite n°4

25 | 27 sept 2020

Salle Koltès

Création au TNS | Coproduction | Présenté avec Musica

Un spectacle de

Encyclopédie de la parole

Lacoste, Macé, Roux, Ictus

Composition dramaturgique et mise en scène

Joris Lacoste

Composition musicale instrumentale

Pierre-Yves Macé

Composition musicale électro-acoustique

Sébastien Roux

Avec

Hugo Abraham (contrebasse, basse électrique)

Tom De Cock (percussion)

Chryssi Dimitriou (flûtes)

Luca Piovesan (accordéon)

Jean-Luc Plouvier (clavier électronique)

Eva Reiter (viole de gambe, flûte Paetzold)

Primož Sukič (guitare électrique,
mandoline, banjo)

Collecte des documents

Joris Lacoste

Oscar Lozano Pérez

Élise Simon

Son

Alexandre Fostier

Stéphane Leclercq

Lumière et scénographie
Florian Leduc

Création graphique

Oscar Lozano Pérez

Collaboration artistique

Oscar Lozano Pérez

Nicolas Rollet

Élise Simonet

Conseil chorégraphique

Marie Goudot

Équipe technique de la compagnie : Régie générale et lumière Florian Leduc | Régie son Alexandre Fostier | Régie vidéo Oscar Lozano Perez | Régie plateau Wilfried Van Dyck

Équipe technique du TNS : Régie générale Louisa Mercier | Régie plateau Alain Meilhac | Régie lumière Alexandre Rätz | Électricien Didier Mancho | Régie son Mathieu Martin | Régie vidéo Morad Ammar | Lingère Anne Richert

AUTOUR DU SPECTACLE

Rencontre avec l'équipe artistique

Dim 27 sept | À l'issue de la représentation |
Hall Koltès

TNS 2068 !

En 2018, pour célébrer les 50 ans du théâtre, plutôt qu'une commémoration, Stanislas Nordey a préféré nous projeter dans le futur et interroger : ***comment le TNS fêtera ses 100 ans en 2068 ?***

Le TNS a confié la mission d'orchestrer cette interrogation à deux auteur·rice·s, Sonia Chiambretto et Yoann Thommerel. Après une année d'échanges, de rencontres, d'ateliers d'écriture avec les publics, salarié·e·s, artistes, étudiant·e·s de l'École, personnes qui ne vont pas au théâtre, elle·il ont composé un questionnaire *dramatico-futuriste*, dont les questions s'affichent sur les murs du hall du théâtre.

Les questions sont posées, reste à écrire au propre et au figuré les réponses dans l'histoire du TNS et du théâtre public.

À partir de septembre 2020 | Hall Koltès

TNS Théâtre National de Strasbourg

03 88 24 88 00 | tns.fr | [#tns2021](https://twitter.com/tns2021)