



Agôn

Revue des arts de la scène
Souvenirs de théâtre, TNP

De l'image au paysage sonore, la passion du théâtre public

Entretien réalisé par Juliette Riedler

André Serré et Juliette Riedler



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2615>

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

André Serré et Juliette Riedler, « De l'image au paysage sonore, la passion du théâtre public », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, Souvenirs de théâtre, TNP, mis en ligne le 24 juin 2013, consulté le 08 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2615>

Ce document a été généré automatiquement le 8 mai 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

De l'image au paysage sonore, la passion du théâtre public

Entretien réalisé par Juliette Riedler

André Serré et Juliette Riedler

NOTE DE L'ÉDITEUR

Propos recueillis par Juliette Riedler le 13 décembre 2012 à Lyon.

Je retrouve André Serré à la « Brasserie Populaire » du TNP. Il me dira qu'elle lui rappelle des souvenirs : c'était la salle de couture à l'époque de Planchon. André Serré est un homme de théâtre, du théâtre. Il est connu comme ingénieur du son mais il a d'abord et toujours voulu être metteur en scène. Jeune professeur de lettres, il est d'abord entré au TNP comme spectateur, comme simple abonné puis devient responsable d'un groupe d'abonnés. Il est resté permanent dans « la maison » pendant dix ans et y travaille jusqu'en 1980 où il monte sa propre entreprise de son, tout en continuant par ailleurs à travailler pour le TNP jusque dans les années 1990¹.

L'entrée au TNP

Juliette RIEDLER : Quel a été votre parcours au TNP ?

André SERRÉ : Je suis rentré là comme spectateur. J'avais envie de faire du théâtre mais je n'ai pas fait d'école. Comme j'étais dauphinois et pas lyonnais j'ai fait mes études à Lyon. Le trajet du théâtre de la Cité de Villeurbanne, qui n'était pas encore le TNP, m'a beaucoup intéressé. Moi j'ai commencé à travailler ici. Comment j'y suis venu : j'étais un jeune étudiant fou de théâtre et j'ai eu connaissance de l'aventure de Planchon et du théâtre de la Cité au festival d'Avignon auquel j'étais allé.

Je travaillais comme professeur pas loin de Lyon. Je suis venu là comme spectateur. Je prenais l'abonnement. Petit à petit, je suis passé de simple spectateur à un abonné, de simple abonné à responsable d'un groupe d'abonnés, donc je recevais de la

documentation. Je faisais simplement partie des gens qui soutenaient ce théâtre de Villeurbanne. Un jour où j'en avais vraiment assez de mon boulot, je me dis même pour balayer, je veux être dans un théâtre. J'ai vu une annonce disant qu'on cherchait des figurants pour un spectacle. Donc j'ai téléphoné et j'ai été reçu par un type qui était assistant ici et qui m'a dit qu'ils cherchaient des gens de treize ans alors que j'en avais dix-neuf ou vingt, mais il m'a dit de venir quand même parce qu'ils avaient besoin de gens pour pousser les décors, ce qu'on appelait à cette époque-là les serviteurs de scène, c'était d'après Brecht, une tradition du théâtre allemand, ce sont des gens qui poussent des décors à vue. J'ai accepté tout de suite, c'est ainsi que je suis entré pour la première fois au TNP. J'ai beaucoup de mal à savoir si c'est en 1963 ou en 1964. Si c'était en 1963, ça ferait cinquante ans l'année prochaine ! Ça serait rigolo, ça ferait cinquante ans de théâtre.

J. R. Avez-vous une formation aux métiers du son ?

A.S. Non pas du tout. Et quand je suis entré au TNP je ne suis pas rentré pour faire du son mais pour faire de la mise en scène. Mon envie, c'était d'être metteur en scène. Et puis j'ai été figurant, j'ai quitté mon boulot parce que je suis parti en tournée aux Etats-Unis avec le Théâtre de la Cité pour *Les Trois Mousquetaires*². Je suis revenu, je me suis marié, et je n'avais pas de boulot donc je travaillais pour les abonnements, je collais les enveloppes que l'on envoyait aux abonnés pour faire de la publicité. Chaque fois que je voyais passer Planchon je lui disais « *Je voudrais être ton assistant* ». Et de fatigue, au bout de trois ans – j'ai tenu le standard téléphonique pendant un an, un an et demi, je faisais la location téléphone mais je voulais travailler dans le théâtre – un jour il m'a dit, « *écoute je peux te prendre comme assistant* », parce que Rosner, son assistant de l'époque, partait faire une mise en scène ailleurs. J'ai donc été directeur technique pendant longtemps, régisseur général, c'est moi qui ai inauguré, pas ce théâtre là mais celui d'avant, le théâtre de 1971³ avec l'arrivée de Chéreau, c'est moi qui étais responsable du bâtiment, de toute l'inauguration. Et puis après, quand Chéreau est arrivé, il avait besoin de quelqu'un qui fasse du son. Il n'avait jamais fait de son dans ses spectacles, Chéreau. Il n'y avait que des musiciens directs, il n'y avait jamais de bande son. C'est grâce à lui que je suis resté au TNP.

Parallèlement à mon travail de son, j'ai essayé d'être metteur en scène, mais c'était une catastrophe parce qu'en France si vous faites du son, vous ferez du son et plus vous êtes connu dans le son, ce qui était mon cas, plus on dit « *il fait de la mise en scène pour s'amuser* », et donc j'essaie encore de faire un spectacle pour l'année prochaine mais je ne trouve personne que ça intéresse.

J.R. En tant que créateur sonore, interveniez-vous dans la création ?

A.S. Ah oui ! J'ai travaillé avec Chéreau quand il est arrivé. Entre 1971 et 1990, donc pendant vingt ans, on pouvait vraiment dire son mot dans la création, même si Chéreau savait exactement ce qu'il voulait. Moi j'apportais quand même beaucoup de choses et il y avait beaucoup d'allers retours dans nos discussions, dans les traductions mêmes.

Souvenirs de créateur, sensations de spectateur

J.R. Avez-vous un souvenir marquant soit en tant que spectateur soit en tant que créateur sonore, ou les deux à la fois ? Comment pensez-vous ce rapport là ?

A.S. Ce sont des regards très différents. Tous mes regards de spectateur ont été des regards d'envie. De tout ce que j'ai aimé, je me demandais pourquoi je n'étais pas dedans, pourquoi je n'ai pas fait, pourquoi je n'ai pas travaillé là-dessus. J'avais un tel désir de faire du théâtre ! Un des spectacles que j'ai vu en tant que spectateur et qui m'a vraiment bouleversé alors que je ne travaillais pas encore avec lui c'est le *Richard II* de Chéreau à L'Odéon⁴. C'est un de mes plus beaux souvenirs de spectateur ; et le dernier souvenir de spectateur que j'ai qui soit bouleversant c'est un des derniers opéras que Chéreau a monté à Aix en Provence, *De la Maison des morts*⁵ qui a fait le tour du monde, à New-York, à la Scala de Milan... pour moi, ce sont de grands moments de théâtre.

En tant que créateur, j'ai un souvenir qui est extraordinaire, je l'ai toujours raconté, c'est encore lié à Chéreau, c'est assez terrible, enfin j'en suis content ! Je dis c'est terrible... Quand il a mis en scène *La Dispute* de Marivaux⁶, ici au TNP. Deux fois dans ma vie, j'ai eu l'impression de travailler sur un chef d'œuvre. Je pense que c'est la même chose pour un artisan qui fait de la joaillerie, ou pour un artisan menuisier, il y a un moment où, peut-être pour Michel Ange quand il sculptait le David, sans le savoir tout en le sachant, on sent qu'on est en train de travailler sur un truc qui marquera l'époque. Et curieusement, je dis cela sans tricher ! En le faisant, on avait l'impression de travailler sur un chef d'œuvre.

J.R. Est-ce que vous pouvez détailler cette sensation ?

A.S. Non, justement. Cela tient beaucoup de l'empirique. C'était à la fois très nouveau, d'abord pour le son c'était très nouveau parce qu'on a inventé avec Chéreau, une forme de son au théâtre. Avant nous, je dis nous parce qu'on l'a inventé Patrice et moi, le son au théâtre était lié à très peu de choses à savoir couvrir le bruit des changements de décor, il était très illustratif. C'étaient des musiques, qui étaient composées par Claude Lochy par exemple ici. C'était pour faire monter l'émotion. Il y avait très peu de bruitages, ou alors le bruitage consistait à dire, à faire entendre une calèche parce que dans le texte il y avait écrit « *Tiens, on vient* ». Chéreau crevait d'envie de faire du cinéma, il n'en avait pas encore fait à l'époque. Il a eu cette idée géniale, pour *Toller*⁷, donc c'était avant *La Dispute* – les grandes choses se résument toujours de manière très schématique et très bête, on se dit *pourquoi on n'y a pas pensé plus tôt !* Chéreau s'est dit « *On n'entend jamais le son de la pellicule au cinéma* », je veux dire s'il y a un blanc, on entend le bruit de l'image, et au théâtre on n'avait jamais pensé à faire ça, à faire le bruit de l'image. Si par exemple on dit « *il pleut* » au théâtre, on met un parapluie ou on met la main comme ça, mais jamais on n'avait pensé à faire le bruit de l'image. Chéreau bêtement, et ensemble, on l'a vraiment fait ensemble tous les deux, on s'est dit, s'il pleut, mettons le bruit de la pluie. Donc on a commencé à faire ce qu'on a appelé des « *silences habités* » ou des « *ambiances sonores* » maintenant. J'aimais bien ces « *silences habités* » parce qu'un vrai silence ça n'existe pas, c'est fait de mille petits bruits, le bruit des tasses, le bruit des pas, le bruit de la ventilation tout ça, donc reconstruisons des ambiances, et ces ambiances vont influencer sur le spectacle. J'ai passé des dimanches à faire de la pluie qui devait durer vingt minutes dans la salle, parce qu'en plus Chéreau voulait que ça soit à l'échelle un ,c'est-à-dire que le bruit de la pluie ne soit pas un orage, mais soit un bruit de la pluie très doux. C'est ce qui m'a rendu célèbre et qui a fait ma carrière d'ailleurs. Quand on a fait *La Dispute*, ça se passait dans une forêt, et quand le rideau s'ouvrait, il y avait une véritable forêt sur scène et moi j'ai mis le bruit

des grillons et le bruit de la forêt que j'étais allé enregistrer avant. Voilà comment on a fait les ambiances sonores. C'est le travail qui m'a le plus marqué parce que ça a été l'invention d'un style de son qui a marqué vraiment ces années au théâtre. Je ne dis pas ça par forfanterie, je suis ravi d'avoir participé à cette histoire-là et d'en avoir été l'initiateur. Maintenant c'est monnaie courante, tout le monde s'en sert, mais à l'époque personne ne le faisait. D'abord parce que la technique et les machines le permettaient peut-être moins.

Vous me demandiez quel spectacle m'a le plus marqué, je pense que c'était *La Dispute*, si vous m'interviewez en tant que sonorisateur. Si vous m'interviewez en tant que metteur en scène, celui qui m'a le plus marqué, c'est la mise en scène que j'ai faite de *Carmen* de Bizet pour le Stade de France. On a joué une seule fois devant soixante quinze mille spectateurs. C'est un spectacle qui m'a marqué non pas parce que c'était le plus beau spectacle du monde mais parce que je suis arrivé à mener au bout six cents personnes, c'est le nombre de personnes entre les figurants, l'orchestre, les chœurs, et les chanteurs, au bout d'un spectacle unique. C'est un challenge et une expérience humaine, parce que ce sont six cents personnes qui n'ont vécu que dans du bonheur. Et je l'ai fait d'autant plus que j'ai beaucoup souffert au théâtre en tant que créateur.

J.R. Est-ce que vous pensez qu'il y a une spécificité de la mémoire sonore ?

A.S. Oui. Je me suis toujours dit que dans une chose, dans un moment où vous avez rencontré quelqu'un, ou dans un moment fort, il y a toujours une petite musique lointaine qui reste, et qui dit « *ça me rappelle quand j'étais à tel endroit...* ». J'ai toujours essayé dans mes spectacles, qu'il y ait quelque chose comme ça, qui rappelle cette petite musique. Par exemple, durant mon enfance, j'entendais sonner les cloches de l'église toutes les heures parce que j'habitais à la campagne, juste sous le clocher. Quand j'ai mis en scène et que j'ai joué dans un spectacle qui s'appelait *Le Beau Danube bleu* j'entendais toujours une petite valse au lointain comme ça, et ça m'émouvait beaucoup. Tout le monde a une petite histoire sonore dans sa tête. J'ai beaucoup travaillé au théâtre sur les mémoires sonores. Chéreau l'a fait le premier et la liait à l'endroit : quand on a fait *Toller*, on s'est amusé à faire la pluie et on s'est amusé à mettre des chiens parce que dans *Toller* il y avait une très grande place, on s'est dit que ça serait rigolo si de temps en temps on entendait un chien qui aboie. Jamais on n'y avait pensé avant au théâtre, c'est incroyable à dire. On a mis un chien, à tel point qu'Antoinette qui était costumière ici donc qui était à cet endroit là (où l'on fait l'interview), a pensé qu'il y avait un chien qui était enfermé dans les dessous de scène ! On faisait une fausse heure avec Chéreau, et l'horloge de la mairie sonnait pendant le spectacle, quand elle sonnait dix heures, on faisait sonner juste après onze coups, et les gens étaient persuadés que c'était la même horloge. J'ai toujours beaucoup joué sur les troubles sonores. Le dernier spectacle qu'on ait fait ensemble avec Diot dans la cour d'honneur à Avignon, *Richard II* avec Jean-Baptiste Sastre⁸, c'est la deuxième fois que j'ai fait quelque chose d'extrêmement rare avec *La Dispute*. Donc, deux fois en quarante ans de carrière on va dire. Dans *Richard II* on jouait beaucoup sur les troubles, avec les oiseaux par exemple. J'ai beaucoup travaillé dans la cour d'honneur au festival d'Avignon puisque je suis resté quinze ans conseiller là-bas. Il y a des hirondelles, le soir, qui passent dans la cour en sifflant. Quand Jean-Pierre Vincent a monté *Macbeth*⁹, je me suis amusé à les enregistrer et à jouer avec elles. Elles jouaient vraiment c'est-à-dire qu'elles passaient en sifflant, je leur renvoyais le bruit, et elles repartaient. Ce sont de bons souvenirs que j'ai du son.

Le technicien, le poète...et son public

J.R. Est-ce que vous avez un souvenir personnel qui vous a beaucoup marqué et qui aurait été en décalage avec la réception du public par exemple ?

A.S. *Richard II* parce que le metteur en scène, Jean-Baptiste Sastre avec qui je travaille actuellement sur *Phèdre*, voulait que les sons soient extrêmement forts, pour des raisons précises qui sont dans les didascalies de Shakespeare, qui indiquent « *Trompettes assourdissantes* ». On a pris cela au premier degré et on a fait des trompettes vraiment assourdissantes, c'est-à-dire qu'il y a des gens qui ont fait des malaises. J'ai eu un article qui m'a beaucoup blessé à ce sujet, sur la perception du son des spectateurs. On disait « *André Serré ferait bien de sortir de temps en temps de sa cabine son pour écouter et ne pas trahir à ce point la mémoire de Jean Vilar* ». Ça m'a blessé parce que j'ai fait du théâtre à cause de Jean Vilar. C'était mon idole. Je n'ai jamais eu l'impression de le trahir, bien au contraire. C'était une chose voulue ces trompettes assourdissantes et ces tambours fracassants, ce sont les mots de Shakespeare. Sauf que nous l'avons fait au degré un, et les spectateurs ne sont pas du tout près à ça. Quand Vilar a monté *Richard II*, dans la cour d'honneur, il a demandé à Maurice Jarre de créer des trompettes, qui existent encore à Avignon, les trompettes du TNP. Pour Sastre, j'avais pris des trompettes tibétaines. Les trompes tibétaines, c'est une horreur, ça ne ressemble à rien pour nous, culturellement parlant. C'est assourdissant et extrêmement criard mais d'une grande beauté. Mais oui, il y a eu décalage entre les spectateurs et le son que j'avais fait.

J.R. Est-ce que vous avez un souvenir où l'enchantement l'a emporté sur le regard technique ?

A.S. Oh souvent ! Même en travaillant. D'abord je suis un peu naïf parce que j'ai aimé tous les spectacles sur lesquels j'ai travaillé, sauf un. Les miens, dont j'ai fait la mise en scène, ça n'a rien à voir. Sur *La Dispute* par exemple, l'enchantement était plus fort que le regard technique, quoique... Je pense à *La Maison des morts*, ce n'est pas le dernier opéra qu'ait fait Chéreau mais c'est le dernier que j'ai beaucoup aimé de lui, ça doit faire cinq ans maintenant. J'étais enchanté, complètement, mais c'est vrai que je ne peux pas m'empêcher d'avoir un double regard. Cela dépend des fois, parfois l'enchantement l'emporte sur la technique, d'autres fois, c'est l'inverse. J'ai vu récemment un opéra mis en scène par un Québécois très connu, à l'Opéra de Lyon, et dont tout le monde a dit que c'était formidable, magique. Moi je n'ai pas trouvé ça magique parce que très laborieux techniquement. C'est-à-dire que si on n'est pas du métier c'est magique, si on l'est, le regard coupe un peu l'enchantement parce que j'ai vu les fils, les gens à quatre pattes dans l'eau... pour moi la technique, et si j'avais écrit quelque chose dans ma vie je l'aurais écrit là-dessus, la technique est source de poésie, mais à partir du moment où elle devient laborieuse, où elle n'est pas poétique, elle est inintéressante.

Dans *La Dispute*, il y avait des musiques de jazz et du son en continu, des grillons, des orages. Je me rappelle que j'ai des copains qui disaient, c'était dans les années 1972-3, « *Tu n'as pas eu grand boulot là-dessus !* » Alors qu'il y avait du son tout du long ! Le spectacle durait deux heures trente et il y avait deux heures trente de son. J'adore quand la technique ne se voit pas et qu'elle devient poésie. Nous devons faire en sorte que les spectateurs soient enchantés, tout le dessous c'est notre combine, notre cuisine. D'ailleurs, j'ai souvent comparé le son à la cuisine. Le plat qui arrive, il est parfait. Et après de savoir comment, combien, c'est intéressant, mais c'est une autre histoire.

Quand j'ai créé, inventé, joué et mis en scène ce spectacle du *Beau Danube bleu*, c'était pour raconter ça, faire un spectacle sur ce que c'est que faire du son, et ça devenait enchanteur. C'est un spectacle qui racontait la technique sans contredire la mise en scène, le jeu des acteurs, les décors. Tout ça participe au même degré à l'enchantement. Il n'y a pas un élément qui soit devant les autres. Pour moi, le comédien n'est pas plus devant qu'autre chose. Ça n'est pas le théâtre de texte que je préfère, je préfère de loin le théâtre d'images, dans lequel le texte est un élément comme les autres. J'ai retrouvé des écrits de mon service militaire, je devais avoir dix-neuf ans, et j'expliquais ça. Pour moi le texte n'est pas un élément primordial, il peut être un guide. Quand on me demande qui va dire le texte, je dis un acteur, mais il ne va pas dire le texte, il va être là.

La « Maison TNP »

J.R. Qu'est ce que la Maison TNP représente pour vous ?

A.S. Pour moi le TNP d'abord, il se trouve que j'ai connu Jean Vilar, qui a créé le TNP à Chaillot. Je l'ai connu, on s'est vus, et j'étais admiratif. Le sigle TNP de Jacno, c'est toute une philosophie pour moi. C'est très important de savoir que c'est Jacno qui a fait le dessin des paquets de Gauloises, parce que le paquet de Gauloises, c'était la cigarette la moins chère qui existait à l'époque. C'est très important parce qu'il y a peu de gens qui le savent. C'est parce que c'était la cigarette des ouvriers que Vilar lui a demandé de faire ce sigle TNP. C'est bien de s'en souvenir parce que pour moi, le TNP, ça raconte tout ça. Ça raconte un théâtre ouvert au peuple, même si le peuple ça ne veut plus dire grand-chose, que le mot populaire a été galvaudé.

J.R. Avez-vous l'impression d'appartenir à une génération ?

A.S. Oui, je pense que André Diot, qui fait les lumières, et moi, avons marqué notre génération avec le son et la lumière. Nous créons un spectacle ensemble qui témoigne de cela, sans faire un musée, c'est-à-dire en faisant un spectacle vivant. On a choisi un acteur qui puisse porter un texte qui raconte ça¹⁰.

J.R. Quelles étaient les personnes au TNP qui répondaient le plus à cette idée que vous vous faisiez du théâtre ?

A.S. Planchon ! Avec Jean Bouise, qui était l'un de ses grands amis, son grand acteur, il a joué dans tous ses premiers spectacles, et sa femme Isabelle Sadoyan, décorée de la légion d'honneur il y a trois semaines, on allait parler du spectacle dans les usines. Ça n'existe plus maintenant. On allait chez Berlier, une usine qui construisait des poids lourds à Vénissieux, à la cantine on parlait du spectacle. Dans des usines à Villeurbanne aussi, devant des comités d'entreprise, devant des cercles de gens qui étaient intéressés. Ce n'étaient pas des couches acquises ! Là c'était chez des gens qui n'avaient pas grand-chose à faire du théâtre, et Jean leur parlait. C'était un théâtre très militant, et ça m'a plu, ça rentrait dans mes convictions.

NOTES

1. Il est possible de consulter le parcours d'André Serré sur son site personnel www.sons.fr.
2. *Les trois Mousquetaires*, d'après Dumas, mise en scène Roger Planchon et Claude Lochy, création au Théâtre de l'Ambigu-Comique, 1959, reprise au Théâtre de la Cité de Villeurbanne, 1968.
3. C'est en réalité en mars 1972 que le TNP remplace le Théâtre de la Cité de Villeurbanne, et que l'équipe de Roger Planchon, Patrice Chéreau et Robert Gilbert arrive pour le diriger.
4. *Richard II*, Shakespeare, mise en scène Patrice Chéreau, Action culturelle du Sud-Est Marseille, création en 1970, reprise à l'Odéon. Le spectacle de Chéreau fait scandale. Dans *Le Monde*, Nicole Zand écrit que le *Richard II* de Chéreau est un « *gamin veule, insolent et frustré, incapable de gouverner, qui tape du pied, affirme sa débauche, s'entoure de gitons [...] et quand les faits lui sont contraires, s'abandonne au désespoir.* » Article cité dans une rétrospective de l'*Express* à l'occasion de la création de *Richard II* à Avignon en 2012 : http://www.lexpress.fr/culture/scene/richard-ii-un-role-souverain_907432.html. (consulté le 11 juin 2013).
5. *De la Maison des morts*, Leos Janacek, création de Patrice Chéreau, Pierre Boulez, Festival d'Aix-en-Provence, 2007. Avec la collaboration de Thierry Thieu Nang et Richard Peduzzi.
6. *La Dispute*, Marivaux, mise en scène Patrice Chéreau, création Théâtre de la Musique, Paris, production TNP, 1973. Chéreau fait de la pièce un conte noir, une tragédie aux accents sadiens. Bernard Dort en fait une critique mitigée, selon lui, Chéreau « montre bien la séquestration des adolescents, leur découverte de leur corps, les jeux des seigneurs et la duplicité des serviteurs » mais « ces adolescents, ces seigneurs et même ces serviteurs partagent le même langage [...] Or les comédiens de Chéreau semblent s'efforcer de gommer le langage. Du même coup tout change, ici c'est la perversité conjugulée de la nature et de la société qui est l'objet de la représentation ; chez Marivaux c'était la condition de la vie en société. *La Dispute* était une éducation sociale, elle devient un cauchemar où tous s'abîment. » O. Aslan & F. Regnault, « La Dispute », in *Patrice Chéreau*, O. Aslan dir., *Les Voies de la création théâtrale XIV*, Éditions du C.N.R.S., Paris, 1986.
7. *Toller, scènes d'une révolution allemande*, Tankred Dorst, mise en scène Patrice Chéreau, TNP, 1973.
8. *La Tragédie du roi Richard II*, William Shakespeare, mise en scène Jean-Baptiste Sastre, Cour d'Honneur du Palais des papes, Avignon, 2010.
9. *La Tragédie de Macbeth*, Shakespeare, mise en scène Jean-Pierre Vincent, Comédie Française, 1985.
10. Ce spectacle, intitulé *Éloge de l'ombre*, est encore actuellement en projet. Le comédien pressenti est Tunji Lucas.

INDEX

Mots-clés : ingénieur du son, Serré (André), mémoire, son, spectateur, TNP