

INTRODUCTION

INLEIDING

par / door

Dominique DEWIND
Coordinatrice du dossier
Dossier coördinator

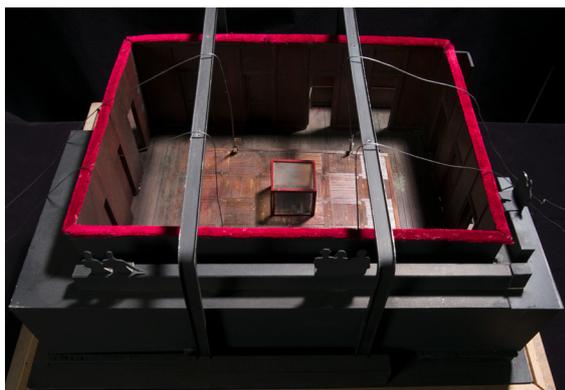


Fig. 1 : Maquette réalisée par Jean-Claude De Bemels pour la scénographie de "La Mission", de Heiner Müller, mis en scène par Marcel Delval et Michel Dezoteux au Théâtre Varia (Fonds d'archives aux AML : MLTM 00032)

Podiumkunsten duren slechts de tijd die de voorstelling in beslag neemt. Nadien resten ons enkel herinneringen. "Godzijdank blijft onze kunst niet. We voegen tenminste niets toe aan het rommeltje van de musea" schrijft toneelmeester Peter Brook. Desondanks sloven documentaristen, bibliothecarissen en archivariissen zich uit om deze kunstrichting te documenteren en er de sporen van te bewaren... Dit dossier volgt een Doc'Moment op het onderwerp, georganiseerd op 8 november 2018, en is gewijd aan een beter begrip van deze onderneming, die, omwille van haar specificiteit, bijzondere vragen stelt voor het beroep van documentalist.

Komen onder meer aan bod: documentatie met promodoelinden, de problematiek van het verzamelen van filmopnames, het vervaardigen van instrumenten om theater- en dansgezelschappen aan te moedigen zelf hun creaties te documenteren, het bewaren van archieven...

Les arts du spectacle ne durent que le temps des représentations. Ensuite, il ne nous en reste que des souvenirs. "Dieu merci, notre art ne dure pas. Au moins n'ajoutons-nous rien au bric-à-brac des musées" écrit le metteur en scène Peter Brook. Néanmoins, des documentalistes, bibliothécaires et archivistes s'évertuent à documenter cette discipline artistique, et à en garder des traces... Ce dossier fait suite à un Doc'Moment sur le sujet qui fut organisé le 8 novembre 2018, consacré à une meilleure compréhension de cette entreprise qui, du fait de sa spécificité, interroge tout particulièrement le métier de documentaliste.

Y sont notamment abordées : la documentation dans un objectif promotionnel, la problématique de la collecte des captations filmées, la création d'outils pour encourager les compagnies de théâtre et de danse à documenter elles-mêmes leurs créations, la conservation des archives...

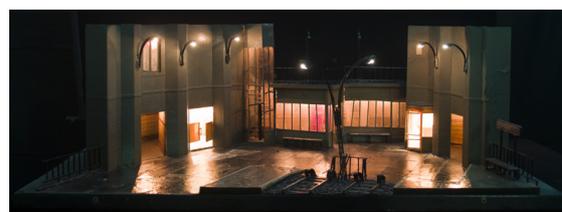


Fig. 2 : Maquette réalisée par Jean-Claude De Bemels pour la scénographie de "L'Homme qui avait le soleil dans sa poche", de Jean Louvet, mis en scène par Philippe Sireuil au Théâtre du Crépuscule (Fonds d'archives aux AML : MLTM 00031)

TRACES ET MÉMOIRES DES PRATIQUES THÉÂTRALES ET DRAMATURGIQUES

TRAVAIL DE DOCUMENTATION AU SEIN DE LA BELLONE – MAISON DU SPECTACLE

Françoise LAMOUREUX
documentaliste à la Bellone

- Exposition du projet de La Bellone, lieu dédié à la recherche et à la réflexion en arts du spectacle. En d'autres mots, il s'agit d'un outil de dramaturgie, pour la communauté du secteur des arts scéniques. Voici une présentation des collections et des services proposés par le Centre de documentation, afin de soutenir ce projet en conservant les documents et les traces en lien avec la recherche et l'étude des pratiques théâtrales et dramaturgiques.
- Voorstelling van het project van La Bellone, een plaats voor onderzoek en reflectie op het gebied van podiumkunsten. Met andere woorden, een instrument voor dramaturgie dat bestemd is voor de gemeenschap van de sector podiumkunsten. Dit is een voorstelling van de collecties en diensten die aangeboden worden door het documentatiecentrum om dit project te ondersteunen door documenten en sporen te bewaren die verband houden met het onderzoek en de studie van toneelpraktijken en dramaturgie.

Le projet de la Bellone

La Bellone fut fondée en 1980 par Serge Creuz qui l'a dirigée jusqu'en 1994. Ont repris le flambeau les directeurs.rice.s : Anne Molitor, Monique Duren, Antoine Pickels, Hervé François, Barbara Coeckelberghs et Mylène Lauzon.

C'est sous l'impulsion de cette dernière que La Bellone se conçoit actuellement comme un outil dramaturgique pour les artistes de la scène et se concentre principalement sur les processus de création.

La Bellone se veut être :

- Une plate-forme de rencontres et d'échanges ;
- Un lieu où le travail de recherche et de réflexion mené par les artistes scéniques est producteur de sens pour tous ;
- Un lieu capable de réinventer à tout moment ses propositions à la communauté artistique afin de créer les conditions les plus favorables à la présentation de leurs démarches et réflexions aux publics ;
- Un lieu qui se lie au travail d'artistes scéniques de la Fédération Wallonie-Bruxelles et qui est ouvert aux artistes de toutes provenances et origines ;
- Un lieu qui envisage le savoir artistique comme un savoir social précieux et nécessaire.

Pour ce faire, La Bellone organise des conférences, des ateliers, des résidences ainsi que de multiples rendez-vous avec les artistes, des spécialistes et des penseur.e.s. De plus, La Bellone nourrit, via son Centre de documentation théâtre, les chercheur.e.s, les artistes et les étudiant.e.s en art du spectacle.

Le Centre de documentation théâtre

- Les collections du centre de documentation sont composées de différents types de documents :
- Fiches personnalités¹ du monde du théâtre avec leur biographie et leur parcours professionnel ; fiches spectacles² avec la distribution, les dates de représentations et un résumé et des fiches lieux, festivals, organismes et compagnies³ avec les coordonnées, l'historique et la ligne artistique (quand ces informations sont disponibles).
- Articles de presse⁴ numérisés sélectionnés dans la presse quotidienne belge et française. Une revue de presse quotidienne est réalisée et diffusée sur notre site web⁵.
- Articles de revues spécialisées⁶. Les principales revues spécialisées dans les arts de la scène et la dramaturgie sont dépouillées et indexées dans notre base de données.
- Compilation audio des rencontres et conférences programmées par La Bellone depuis 2015.

Dans la section recherche de notre site web, il est possible d'effectuer deux types de recherches : par

Selma ALAOUÏ (FR)
(20/09/1980, Rabat (Maroc) - ...)

Comédienne, metteuse en scène française résidente à Bruxelles.

Après sa formation, elle joue sous la direction de Nicolas Lugon, Denis Llinàs, Anne-Cécile Vandame, Caroline Struyf, Anne Roussel, Sora Koka. Sa première mise en scène, Anticlimax de Werner Schwab est primée.

De 2000 à 2007, elle est également chargée de diffusion pour les spectacles de la compagnie Utopia. En 2007, elle fonde et devient co-directrice artistique du collectif Marcell ASEB. Depuis 2012, elle donne des séminaires de jeu au Conservatoire Royal de Mons, à l'AD et à l'INSAS.

Elle est membre du comité de rédaction d'Alternatives théâtrales.

5 articles de presse

SON ACTUALITÉ

- LINDA VISTA SAN DIEGO CALIFORNIA

5 articles de presse

FORMATION

- Mise en scène / jeu (Master) spécialisée en arts du spectacle et techniques de diffusion et de communication à l'INSAS - Institut National Supérieur des Arts du Spectacle

2015 NOTES POUR LE FUTUR. Notes pour le futur est le nouveau Projet-Quartier des Tanneurs, créé avec des habitants. Prêté par la metteuse en scène Selma Alaoui et la comédienne Emille Marquest, il se veut résolument optimiste face aux défis de l'avenir. Plus d'infos.

2015 "FAIRE ENTRER LA RUE DANS LE THÉÂTRE" Notes pour le futur par Selma Alaoui, Emille Marquest et 14 amateurs. Plus d'infos.

2015 SELMA ALAOUÏ - NOTES POUR LE FUTUR - LE THÉÂTRE COMME LANGUE COMMUNE. Rencontre avec la metteuse en scène Selma Alaoui et comédienne Emille Marquest.

Fig. 1 Exemple de fiche personnalité

nom de personnes, de spectacles, de lieux, de festivals, d'organismes, de compagnies ou par mot-clé.

La recherche par nom permet d'accéder à la fiche de l'occurrence demandée ainsi qu'à une liste de documents de référence qui lui sont associés.

Il est possible de naviguer entre les différentes fiches grâce à des hyperliens.



Fig. 2 Exemple de fiche spectacle

Les articles de presse peuvent être consultés en ligne après enregistrement auprès du Centre de documentation et l'obtention d'un login et d'un mot de passe.

Les articles de revues spécialisées sont consultables sur place et sur rendez-vous⁷.

La recherche par mot-clé peut s'effectuer de deux manières : soit une recherche en texte libre (il est possible de combiner deux mots par un ET logique), soit grâce à un tableau de suggestion.

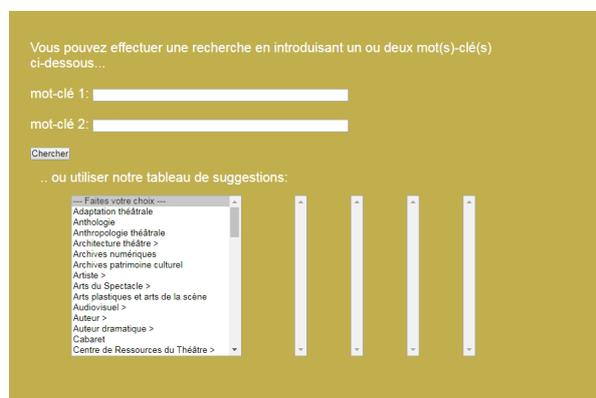


Fig. 3 Ecran de recherche par mots-clés

Traces et mémoire des pratiques dramaturgiques

Outre les collections sur le théâtre professionnel adulte, nous constituons également un corpus documentaire sur les pratiques dramaturgiques telles que soutenues par La Bellone et son programme de résidences, de rencontres et de séminaires.

Constellation documentaire liées aux résidences

Nous œuvrons à collecter un ensemble de documents auprès des artistes au travail à La Bellone afin de créer une constellation documentaire liée aux résidences. Cette constellation comprend différents types de documents :

- Dossier documentaire : le Centre de documentation propose une liste de références d'articles de presse et de périodiques spécialisés en lien avec les thèmes abordés lors de la résidence.
- Dossier de l'artiste : si celui-ci nous donne son accord et s'il est pertinent car parfois, le projet développé lors d'une résidence est encore à l'état d'ébauche.
- Entretien de fin de résidence : nous réalisons un entretien afin de revenir sur les pistes de recherche, les idées mises au travail, les méthodes employées et les avancées des différents projets.
- Bibliographie : liste bibliographique et de références proposées par l'artiste. Il peut s'agir de sources écrites, images, des vidéos ou des fichiers audio.
- Liens vers des fichiers audio liés aux résidences : interview de l'artiste sur sa démarche lors de la résidence ainsi que les one-to-one, ces moments permettent à l'artiste de consulter / interroger un ou une spécialiste et de partager son questionnement avec un public. Ces rencontres sont liées aux résidences de recherche.

La compile Audio

A côté de ces constellations liées aux résidences, nous avons constitué une Compile audio qui comprend les enregistrements de toutes les rencontres, les séminaires et les conférences programmées par La Bellone depuis mai 2015. Ces enregistrements sont publiés sur notre site web et sur notre profil MixCloud[8] avec un résumé et des tags.

Outils documentaires

Afin d'organiser et de diffuser les informations du Centre de documentation, nous disposons de plusieurs outils :

- Site web de La Bellone : dans la section du Centre de documentation théâtre se trouve la

partie recherche mais également, la revue de presse, la compile audio et une page avec les liens utiles et les listes pros.

- Pages Facebook : la page La Bellone⁹ informe sur nos activités à venir. La page La Bellone DOC¹⁰ est dédiée à la documentation produite lors des activités de La Bellone, à la valorisation des collections du Centre de documentation ou encore, au partage de documents en lien avec les préoccupations de La Bellone.
- Profil Mixcloud : les enregistrements de nos rencontres sont également (en plus de leur publication sur notre site) disponibles sur notre profil Mixcloud. Ils sont organisés en playlists thématiques, ce qui facilite la navigation et la recherche.

Les documentalistes de la Bellone sont en constante réflexion sur les outils et les moyens à mettre en place afin de diffuser l'information de façon pertinente et efficace vers nos utilisateur.rice.s. Nous avons également la volonté d'élargir encore notre corpus documentaire aux pratiques dramaturgiques ainsi qu'aux publications et travaux des dramaturges contemporains œuvrant en Belgique et dans le monde francophone principalement.

Françoise Lamoureux

La Bellone - Maison du Spectacle
Rue de Flandre 46, 1000 Bruxelles
Francoise.lamoureux@bellone.be
www.bellone.be

10 juillet 2019

Notes

1. 76.000 fiches personnalités du monde du théâtre (auteures, metteurs en scène, interprètes, technicien-nes, journalistes, contributeur-rices de revue...).
2. 26.000 fiches spectacles théâtre joués en Fédération Wallonie-Bruxelles et également dans d'autres pays francophones (France, Canada, Suisse...).
3. 7000 fiches lieux et organisations.
4. 50.000 articles numérisés de 1945 à nos jours.
5. <www.bellone.be>
6. 23.500 articles de revues spécialisées (Actualité de la Scénographie, Alternatives Théâtrales, , Avant-scène théâtre, Cahiers de théâtre Jeu, Cassandre, Didascalies, , Double jeu, Études Théâtrales, Europe, Frictions, Inferno, Mouvement, Outrescène, Parages, Registres, Revue d'histoire du théâtre, Theaterschrift, Théâtre/Public, UBU ...
7. documentation@bellone.be pour les prises de rendez-vous
8. <www.mixcloud.com/labellone/>
9. <www.facebook.com/laBellone.be>
10. <www.facebook.com/LaBelloneDOC/>

DIGITAAL DOCUMENTEREN

Tom RUETTE

Kunstenpunt

■ Documenteren is een complex aspect dat deel kan uitmaken van elk artistieke project, en dat door de digitalisering in transitie is. Door die (digitale) complexiteit is het soms niet eenvoudig om precies te vatten wat documenteren inhoudt. In deze tekst wordt de invulling over wat documenteren is van Toni Sant gebruikt om de impact van digitalisering op documenteren na te gaan. Daarbij vermijden we de technische discussies over langdurige opslag, digitalisering van analogoos materiaal, bestandsformaten, etc. In plaats daarvan kijken we naar de meer conceptuele dynamieken die spelen door de digitalisering. In de eerste sectie beschrijven we de twee betekenissen die Toni Sant toekent aan 'documenteren'. In de tweede sectie kruisen we beide betekenissen met de impact die digitalisering erop had. De laatste sectie schetst hoe de selectiefase van documenteren eruit kan zien in een wereld waar digitale technologie een dienende rol inneemt.

■ La documentation est un aspect complexe potentiellement inhérent à tout projet artistique, et actuellement en pleine transition suite à la numérisation progressive de la société. En raison de cette complexité (numérique), il n'est pas toujours évident de comprendre ce qui se cache exactement derrière le concept de documentation. Dans ce texte, c'est l'interprétation du concept de documentation de Toni Sant qui est utilisée pour examiner l'impact de la numérisation sur la documentation. Nous évitons ainsi les discussions techniques sur le stockage à long terme, la numérisation du matériel analogique, les formats de fichiers, etc. Nous nous penchons plutôt sur les dynamiques plus conceptuelles qu'entraîne la numérisation. Dans la première partie, nous décrivons les deux significations que Toni Sant attribue à la 'documentation'. Dans la deuxième partie, nous croisons les deux significations avec l'impact que la numérisation a eu sur celles-ci. La dernière partie décrit à quoi peut ressembler la phase de sélection de la documentation dans un monde où la technologie numérique est au service de la documentation.

Twee betekenissen

Toni Sant expliciteert in de inleiding van de bundel "Documenting Performance" twee aspecten van documenteren. Enerzijds betekent documenteren 'het maken van documenten' en anderzijds betekent documenteren 'het ter beschikking stellen van documenten'. Beide betekenissen zijn teleologisch aan elkaar gelinkt: enkel documenten die gemaakt worden kunnen ter beschikking gesteld worden, zoals wordt aangetoond in het schema hieronder. Toch is het nuttig om beide stappen van elkaar te scheiden.

Ten eerste, over het maken van documenten met het oog op latere bewaring en terbeschikkingstelling kunnen er bewuste keuzes gemaakt worden als je begrijpt dat de functie van een document verandert doorheen de tijd. Enkele voorbeelden. Een verslag van een opstartvergadering voor een project of

organisatie heeft initieel een administratieve functie, maar kan in een archiefcontext een bron worden om te onderzoeken welke persoonlijke netwerken aan de basis lagen van het project of organisatie. Kritiek op het documenteren van een (vluchtige, efemere) performance [REF Phelan 1993] om het aura van de kunst te bewaren negeert dat een videocaptatie van een performance later simpelweg iets anders is dan de performance zelf, en dat die "representatie van een representatie" haar eigen waarde heeft. Het maken van een document wordt zo een bewuste daad, met oog voor latere implicaties.

Ten tweede, documenten ter beschikking stellen met de intentie om mogelijk te maken dat er later nog iets mee gebeurt, in contrast met simpelweg een document bijhouden, is voor Toni Sant de kern van documenteren. Dit vereist een systematiek om documenten toe te kennen aan een a priori structuur,



Based on Sant (2017: 2)

Fig. 1 : Aspecten van documenteren

die later hergebruik actief toelaat. En dat impliceert vindbaarheid door middel van zoeken of bladeren, zoals dat aangeboden wordt door een traditioneel bibliotheek- of archiveringssysteem. Kwesties over vindbaarheid en duurzaamheid van opslag, niet onbekend vanuit de digitale discussies, spelen dus al op een conceptueel niveau, nog voor er sprake is van enige technologisering.

Digitalisering

Zo komen we tot een kader waarin we de conceptuele impact van digitalisering kunnen plaatsen. Hoe speelt de digitalisering bij het maken van documenten? En hoe stellen we documenten ter beschikking in een digitaal domein?

De digitalisering heeft er voor gezorgd dat het maken van documenten, zeker die van audio-visuele aard, makkelijker is geworden. De (digitale) productietools voor het maken van documenten zijn goedkoper, eenvoudiger te bedienen, en performanter dan ooit tevoren voren. Er kunnen laagdrempelig meer documenten gemaakt worden door meer mensen. Die grotere hoeveelheid komt ook met wijzigende vormen (bv. emails, veel meer audiovisueel materiaal) en inhoud (bv. niet-professionele recensies, zelfpromotie) van de gemaakte documenten.

Door de digitalisering is ook de manier van ontsluiting anders. Zoeken en vinden via een commerciële zoekmachine houdt de mythe van het internet als archief in stand, en tegelijk is er door de vergrote hoeveelheid aan constant geproduceerde documenten ook een gevoel van kortstondigheid in relevantie. Maar die observaties zijn in de context van documenteren eigenlijk naast de kwestie. Documenteren gaat, de denkpiste van Toni Sant volgend, niet over zoeken op het internet in een commerciële zoekmachine, noch over de kortstondige relevantie van een document.

Documenteren gaat net over op een actieve manier documenten maken die op een duurzame manier bewaard moeten blijven, in een systeem waarin die documenten teruggevonden kunnen worden, en in een context waarin de relevantie van het document in retrospectieve overheid blijft. Over duurzame bewaring en classificatiesystemen hoef ik het hier niet te hebben. Dat is een goedlopende technische discussie. Maar op conceptueel niveau blijft de uitdaging van waardevolle selectie.

Digitaal selecteren

In een gedroomde wereld worden analoge en digitale documenten moeiteloos duurzaam opgeslagen met

behulp van een gebruiksvriendelijk beheersysteem dat alle technische beslommering achter de schermen afhandelt. Dan blijft voor de documentalist nog het probleem van selectie. De brede stroom van digitale documenten kan beheerst worden door ofwel meer mankracht in te schakelen, ofwel te kijken welke digitale technologische hulpmiddelen matuur genoeg zijn om in te zetten voor deze taak. In de natuurlijke taal-, geluids- en beeldverwerking zijn er ondertussen goed ontwikkelde methodes voor Named Entity Recognition, speech-to-text en computer vision. Dit biedt uiteraard mogelijkheden voor een getechnologiseerde documentatiepraktijk.

Het invoeren van een nieuwe technologie om (semi-) automatisch te kunnen selecteren in een verbrede (digitale) informatiestroom moet eerst van alle kanten belicht worden. Is de verbreding van de informatiestroom niet net veroorzaakt door digitalisering? En is het dus niet beter om naar verbeteringen in de nu bestaande technologie te zoeken, in plaats van weer nieuwe technologie toe te voegen?

Die kritische reflex kunnen we laten leiden door de zeven vragen van Neil Postman, zoals hij ze doorheen zijn boek 'Technopoly' beschrijft : (1) wat is het probleem dat deze nieuwe technologie oplost, (2) wiens probleem is het, (3) welke nieuwe problemen scheppen we door het eerste probleem op te lossen met nieuwe technologie, (4) welke mensen en organisaties zullen het meest de impact voelen van de technologische oplossing, (5) welke veranderingen in taalgebruik kunnen resulteren bij het invoeren van de nieuwe technologie, (6) welke verschuivingen in economische en politieke macht zijn te verwachten, en (7) welk ongewenst gebruik kunnen we voorspellen?

Er is in deze publicatie helaas te weinig ruimte om de bovenstaande vragen van Postman hier al volledig door te werken. Echter, hopelijk geeft deze discussie voldoende perspectief om het documentatieproces te herdenken in een context waar het digitale niet langer een bron van verandering 'van buitenaf' is, maar waar fysieke en digitale processen met elkaar versmolten zijn.

Tom Ruette

Kunstensteunpunt vzw
Ravensteingalerij 38
1000 Brussel
tom@kunsten.be
www.kunsten.be

juli 2019

Referenties

NEIL, Postman. *Technopoly: the surrender of culture to technology*. 1992.

SANT, Toni (ed.). *Documenting performance: the context and processes of digital curation and archiving*. Bloomsbury Publishing, 2017.

SCHNEIDER, Florian. *De Mythe van het Internet als Archief*. De Witte Raaf, 2011.

ORIËNTATIE EN INSPIRATIE VOOR KUNSTENAARS BIJ HET DOCUMENTEREN VAN PODIUMKUNSTENPRAKTIJKEN

Staf VOS

Centrum voor Muziek- en Podiumerfgoed / Centre pour la Patrimoine Culturelle de la Musique et des Arts du Spectacle, Mechelen

- Het Firmament, het expertisecentrum voor het erfgoed van de podiumkunsten in Vlaanderen, beheert zelf geen collecties maar ondersteunt de omgang met podiumkunstenerfgoed bij professionals en amateurs in zowel het kunstenveld als het erfgoedveld. Staf Vos, medewerker onderzoek, presenteert de grote lijnen van deze werking. Daarnaast zet hij de schijnwerpers op enkele bijzondere projecten. Recent werd youdoc.be gelanceerd, een platform-in-opbouw met advies en voorbeelden over het documenteren van de podiumkunstenpraktijk.
- Het Firmament est centre d'expertise pour le patrimoine des arts du spectacle en Flandre, qui ne possède pas à proprement parler de collections, mais propose un soutien pour la bonne gestion de ce patrimoine auprès des professionnels et amateurs des domaines tant artistiques que patrimoniaux. Staf Vos, présentera ce travail dans les grandes lignes ainsi que quelques projets particuliers. Youdoc.be, par exemple, est une nouvelle plateforme en construction, récemment mise en ligne, qui propose conseils et exemples sur la documentation de la pratique des arts de la scène.

Nood aan oriëntatie en inspiratie

In 2015 organiseerde het toenmalige Het Firmament, als expertisecentrum voor het erfgoed van de podiumkunsten, op Het Theaterfestival een studiedag over het documenteren van artistieke praktijken onder de titel #Documenting Performing Arts. How to capture creation & performance¹. De grote interesse voor het documenteren van de podiumkunsten was en is opvallend. Meer en meer kunstenaars creëren bewust 'sporen' van hun werk en doen inspanningen om het te bewaren en met een breder publiek te delen. Er zijn samenwerkingen tussen kunstenaars en wetenschappers om performances vast te leggen met nieuwe digitale technologieën. Theaterwetenschappers onderzoeken hoe notitieboekjes, tekeningen, schetsen, video-opnames, scripts of scores meer inzicht kunnen geven in het creatieproces. En in het erfgoedveld zien we een groeiende aandacht voor het (participatief) documenteren van wat men 'immaterieel erfgoed' noemt – i.c. de niet-tastbare kennis, gebruiken en technieken van diverse (sub) disciplines in dans en theater. Het documenteren is één van de mogelijke stappen om het immaterieel erfgoed van podiumkunsten te 'borgen' of door te geven aan volgende generaties.

Anderzijds kunnen of willen kunstenaars vaak nauwelijks tijd en energie steken in het documenteren van hun eigen praktijk. De tijdsdruk is hoog en de middelen zijn schaars. Hun prioriteit is bovendien de creatie in het heden en niet de terugblik erop in de toekomst. Des te belangrijker is het om erop te wijzen dat documenteren ook nuttig kan zijn in het heden, zowel bij de artistieke creatie als bij de dagelijkse leiding van een gezelschap. Het is bovendien noodzakelijk dat ook kleine gezelschappen en niet of nauwelijks gesubsidieerde kunstenaars sporen nalaten voor

toekomstig onderzoek en terugblik. Anders blijft enkel de herinnering aan de werkwijze van grote, gecanoniseerde namen en instellingen voortleven. Erfgoedorganisaties, onderzoek en onderwijs kunnen enkel sporen bewaren, bestuderen of bespreken, maar ze niet creëren. Hoe kunnen we kunstenaars dus helpen de sporen na te laten die ze willen?

Tijdens de studiedag werd daarom door sommigen de nood geformuleerd aan een helder 'kader' dat concrete, haalbare richtlijnen geeft waarmee een gezelschap zijn werkzaamheden kan documenteren. Andere deelnemers benadrukten daarentegen dat elk artistiek proces verschillend is en er dus geen standaard voorschriften (mogen) zijn. Het Firmament koos bijgevolg voor een gemengde aanpak op de nieuw gecreëerde website www.youdoc.be. Die biedt enerzijds een algemeen oriënterend kader, en anderzijds concrete inspiratie aan de hand van een getagde lijst van bestaande methodes en praktijkvoorbeelden.

Wat is YouDoc.be? Wat kan het worden?

Sinds 1 januari 2019 is Het Firmament opgenomen in CEMPER, het nieuwe Centrum voor Muziek- en Podiumerfgoed in Vlaanderen. CEMPER wordt gesubsidieerd binnen het Vlaamse Erfgoeddecreet, maar beheert geen archieven of collecties, en is evenmin een documentatiecentrum of productiehuis. Het heeft wel een ambitieuze dienstverlenende en faciliterende taak. Daarmee vervult het een brug- of kruispuntfunctie tussen verschillende sectoren die in Vlaanderen elk door een eigen decreet worden gereguleerd: Erfgoed, Kunsten, Amateurkunsten, Onderwijs, Wetenschap, enz.

CEMPER legt zich toe op ondersteuning van al wie noden heeft op het vlak van in kaart brengen,

documenteren, bewaren en archiveren, waarderen, herbestemmen, borgen, onderzoeken, ontsluiten en presenteren van het roerend en immaterieel erfgoed van muziek en podiumkunsten (zowel uit de professionele als uit de amateurkunsten). Het probeert bij die dienstverlening niet enkel ad hoc op vragen te reageren, maar ook op een proactieve manier visies en instrumenten te ontwikkelen die een structurele hulp kunnen bieden aan diverse doelgroepen. Zo is CEMPER een zeer actieve partner in de ontwikkeling en dienstverlening rond TRACKS (www.projecttracks.be). In samenwerking met Kunstenpunt werkt het ook aan een gidswebsite die wil tonen waar men bronnen voor onderzoek naar podiumkunstenpraktijken kan vinden. YouDoc.be – op dit moment slechts in een basisversie online – wil het in de toekomst eveneens verder uitbouwen. Het is een platform-in-opbouw dat voortdurend kan worden aangevuld met tips en ervaringen van kunstenaars, documenteerders en erfgoedwerkers.

Op YouDoc.be beschouwen we 'documenteren' als het kenbaar, inzichtelijk of ervaarbaar maken van aspecten van artistieke praktijk door 'immateriële' informatie vast te leggen op een (duurzame) 'materiële' of digitale drager en zo nieuwe documentatie te creëren. Afhankelijk van de doelstelling streeft men bij documenteren naar een minimale leesbaarheid door derden die niet bij de productie betrokken waren. Ook het verzamelen van informatie voor een website of documentatiecentrum wordt vaak 'documenteren' genoemd, maar op YouDoc.be komt dit minder aan bod. Daarnaast is transmissie door demonstratie, van lichaam tot lichaam, een cruciale manier om artistieke praktijken door te geven, maar dit beschouwen we op YouDoc.be niet als 'documenteren' in de strikte, klassiekere zin.

YouDoc.be bestaat uit twee luiken. Vooreerst is er het oriënterende 'kader' dat gebruikers een overzicht biedt van mogelijke insteken en doelstellingen bij het documenteren. Dit overzicht krijg je door, in de drop-down box van de zoekmodule op de homepagina, de mogelijke antwoorden te onderzoeken op de drie basisvragen 'Wat wil je documenteren?', 'Waarom wil je documenteren?' en 'Hoe wil je documenteren?'. Dit lijken eenvoudige vragen, maar uit diverse discussiemomenten blijkt dat veel kunstenaars en studenten onvoldoende zicht hebben op de waaier aan mogelijke aspecten, doelstellingen en methodes om te documenteren. Gaat het om de unieke opvoering, het 'podiumkunstwerk', de choreografie of enkel het

concept? Om de ervaringen van de medewerkers, een maaktechniek, een lesmethode of de publieksreceptie? Documenteer je louter voor archiefaanleg, om het artistieke proces te faciliteren of voor artistiek hergebruik of herneming? Wil je het gebruiken voor educatie of het uitbouwen van een draagvlak bij een breder publiek? Doe je dit met audio of video, of door middel van annotatie, interviews, tekst, tekeningen of participatieve documentatie? Door YouDoc.be te exploreren, krijgen kunstenaars een heldere kijk op wat ze zelf – nu of in de toekomst – kunnen doen in hun eigen artistieke (onderzoeks)praktijk. Het wil ook reflectie over (on)zin en (on)mogelijkheden van documenteren bevorderen. De antwoorden op de vragen zijn telkens ook gebundeld op afzonderlijke webpagina's, bereikbaar via het hoofdmenu.

Naast dit oriënterende 'kader', biedt YouDoc.be ook concrete inspiratie. Nadat je in de zoekmodule hebt aangegeven 'wat', 'waarom' en 'hoe' je wil documenteren, krijg je een overzicht van instrumenten ('Tools') en praktijkvoorbeelden ('Cases') die voor je project relevant zijn. Op dit moment zijn er reeds acht tools beschreven, waaronder de methode van het 'free oral multi-perspective witness report', (Memo)Rekall, en enkele buitenlandse modellen (o.a. het onderzoek van ICKAmsterdam). Daarnaast werkten we drie cases uit: we documenteerden de publieksbeleving van David Weber-Krebs' The Guardians of Sleep; we vroegen kabinet k, een dansgezelschap voor en met kinderen, naar het belang van documenteren in hun creatieproces; en we zochten samen met amateurtoneelvereniging CODE vzw naar een haalbaar documenteerbeleid. Van deze praktijkvoorbeelden werd telkens ook een tool afgeleid, met enkele overzichtelijke richtlijnen voor wie soortgelijke aanpak wil integreren in zijn eigen project.

Hoe kan YouDoc.be in de toekomst verder vorm krijgen? CEMPER nodigt alle geïnteresseerde kunstenaars en organisaties uit om mee te bekijken welke richting dit kan uitgaan en om bijdragen te leveren.

Staf VOS

Centrum voor Muziek- en Podiumerfgoed
Zoutwerf 5
B-2800 Mechelen
staf.vos@cemper.be
www.cemper.be

juli 2019

Noten

Voor een uitgebreid verslag, zie <<https://www.hetfirmament.be/theaterfestival15>> (geraadpleegd op 29/04/2019).

TRACKS

TOOLBOX EN RICHTLIJNEN VOOR ARCHIEF- EN COLLECTIEZORG IN DE KUNSTENSECTOR

Bart MAGNUS
PACKED

- TRACKS (Toolbox & Richtlijnen voor Archief- & Collectiezorg in de Kunstensector) kwam er op initiatief van de Vlaamse overheid om de kunstensector te informeren en te begeleiden bij de zorg voor hun archief en collecties. Als samenwerkingsverband tussen verschillende partners met uiteenlopende expertise resulteert TRACKS zowel in een informatieve website (www.projecttracks.be) als in een afgestemde dienstverlening voor de sector.
- TRACKS, Boîte à outils & Lignes directrices pour le traitement des archives et collections dans le secteur artistique, a été créée à l'initiative du gouvernement flamand pour informer et guider ce secteur spécifique dans la conservation de ses archives et collections. TRACKS résulte d'une collaboration de différents partenaires ayant chacun leur expertise, ainsi qu'on peut le voir dans le site web (www.projecttracks.be) qui offrent des services adaptés et spécifiques à ce secteur particulier.

TRACKS ontstond in 2013 als een samenwerking tussen partners uit de Vlaamse erfgoed- en kunstensector om de kunstensector te ondersteunen bij de zorg voor het eigen archief en collecties. Kunstenaars en kunstorganisaties creëren op dagelijkse basis archief dat in de toekomst mogelijk een belangrijke erfgoedwaarde krijgt. De focus in de kunstensector ligt bij het creëren en verspreiden van de kunst. Archiefinstellingen komen vaak pas in beeld wanneer een organisatie ophoudt te bestaan. Soms is het dan te laat om optimaal zorg te dragen voor het archiefmateriaal. De inhoudelijke kennis en context bij kunstenaars en kunstorganisaties dreigt immers al verloren te zijn gegaan. Bovendien dreigen sommige archiefonderdelen - zeker in het digitale tijdperk - op het moment van een eventuele overdracht aan een archiefinstelling onleesbaar te zijn geworden, bijvoorbeeld doordat ze zich op verouderde dragers bevinden waarvoor geen afspeelapparatuur meer voorhanden is, of omdat de bestandsformaten niet meer leesbaar zijn met de huidige software. Ook voor de interne werking van kunstorganisaties is een goed toegankelijk archief van belang. Regelmatig grijpen kunstenaars en kunstorganisaties tijdens een creatieproces terug naar archiefmateriaal of willen ze aan de hand van hun archief het eigen verleden publiek ontsluiten.

Wat is en doet TRACKS?

Om het kunstenveld te ondersteunen bij de zorg voor het eigen archief en collecties ontwikkelden de TRACKS-partners een online toolbox met informatie en tips. Van bij het begin was het duidelijk dat enkel informatie ter beschikking stellen niet zou volstaan. Daarom zetten de partners ook in op vormingen, ontmoetingsmomenten en advies op maat. Door met de voeten in het veld te staan en organisaties en kunstenaars concreet te begeleiden detecteren we noden in de sector op basis waarvan we de

TRACKS-website aanvullen. De expertise die de erfgoedsector ontwikkelt, wordt binnen TRACKS herverpakt en ter beschikking gesteld van kunstensector, zodat niet-archivarissen er mee aan de slag kunnen. TRACKS legt zo een waardevolle brug tussen de kunstensector en de erfgoedsector. De waarde ervan zit niet enkel in een gemeenschappelijke toolbox, maar ook in de samenwerking zelf. TRACKS werkt als een consortium zonder formele organisatiestructuur. Er is een stuurgroep waarin de partners samen beslissen over de samenwerking en gezamenlijke acties opzetten. Daarnaast is een kleiner aantal partners actief in de werkgroep, die voornamelijk instaat voor de inhoud van de online toolbox.

De huidige partners zijn:

- CEMPER (Centrum voor Muziek- en Podiumerfgoed)
- PACKED/VIAA (Expertisecentrum Digitaal Erfgoed, sinds 2019 gefuseerd met Vlaams Instituut voor Archivering)
- Archiefbank Vlaanderen
- VAI (Vlaams Architectuurinstituut)
- FARO (Vlaams steunpunt voor cultureel erfgoed)
- Kunstenpunt (Vlaams steunpunt voor de kunsten)
- CKV (Centrum Kunstarchieven Vlaanderen, opgericht in de schoot van het hedendaagse kunstmuseum M HKA)

Het project kwam tot stand met de steun van de Vlaamse overheid. Het Departement Cultuur, Jeugd en Media is ook vertegenwoordigd in de stuurgroep.

Waarom archiveren?

Sinds 2017 bepaalt het Vlaamse Kunstendecreet dat meerjarig gesubsidieerde kunstorganisaties moeten voldoen aan een basiszorg voor het eigen archief. In samenwerking met het Departement Cultuur, Jeugd en Media werkten de TRACKS-partners uit wat die basiszorg precies inhoudt. Zo is het voor

de organisaties duidelijk wat er minimaal van hen verwacht wordt en hanteert de overheid dezelfde maatstaf om te evolueren of de kunstensector hier aan voldoen.

Hoezeer we responsabilisering over archiefzorg vanwege de subsidiërende overheid ook toejuichen, toch is deze verplichting vaak niet de beste motivatie om als kunstensector zorg te dragen voor je eigen archief. Zorg dragen voor je archief vergt inspanningen en dus is het belangrijk dat kunstensector zich de vraag stellen waarom ze aan archiefzorg doen en hoe ze dat het beste aanpakken, zodat de inspanningen ook iets opleveren. Dan komen vele organisaties al snel uit bij positievere motivaties. Zo blijken heel wat kunstensector hun archief als bron van inspiratie te gebruiken bij de creatie van nieuw werk, vinden ze het belangrijk om de eigen artistieke geschiedenis te delen met anderen of zetten ze het archief in om zichzelf en hun werk te promoten. Uit een bevraging naar aanleiding van een TRACKS-ontmoetingsmoment uit 2017 bleek ook een sterke erfgoedreflex in de kunstensector. Maar liefst 81 procent van de ingeschrevenen uit de kunstensector noemde het belang om sporen van het artistieke verleden te bewaren als een reden om aan archiefzorg te doen. De drie eerder genoemde motivaties namen plaatsen twee, drie en vier in, met scores tussen de 33 en 40 procent.

TRACKS: de toolbox

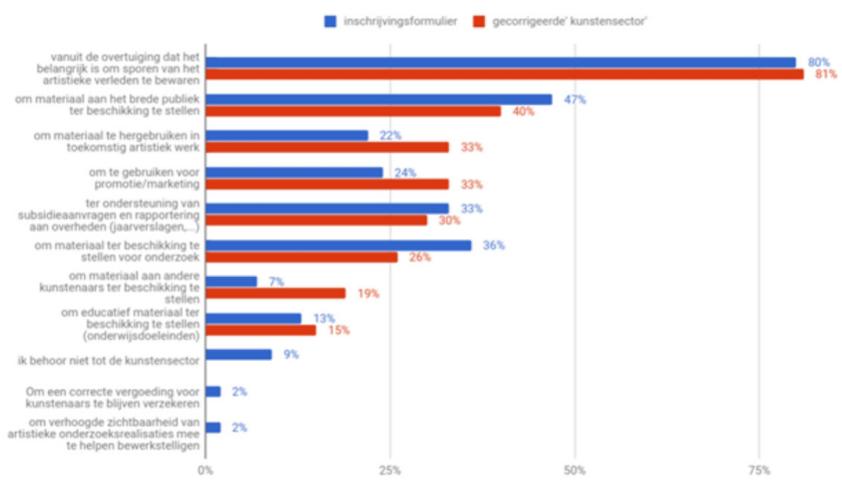


Fig. 1: Motivaties van verschillende sectoren

De homepage van www.projecttracks.be stelt dat "TRACKS is opgebouwd als een koffer met de nodige instrumenten voor kunstenaars en kunstensector om zorg te dragen voor hun eigen archief en/of collectie(s)." Die opbouw bestaat uit een set aan richtlijnen, tools en praktijkvoorbeelden. Die zijn

steeds aan elkaar gekoppeld, zodat bezoekers van de website steeds vanuit een algemene richtlijn kunnen worden toegeleid naar enerzijds concrete tools (sjablonen, handleidingen, stappenplannen, software,...) die helpen om met de richtlijn aan de slag te gaan en anderzijds voorbeelden van hoe andere kunstenaars of kunstensector het hebben aangepakt. De tools werden steeds door één of meerdere TRACKS-partners uitgetest en/of gebruikt tijdens concrete begeleidingstrajecten van archiefvormers. De praktijkvoorbeelden documenteren de ondersteuning die de partners van het TRACKS-consortium aan kunstenaars en kunstensector boden. Vaak vertrekken deze praktijkvoorbeelden vanuit een concrete vraag uit de kunstensector. Door de geboden ondersteuning goed te documenteren zijn andere organisaties met gelijkaardige vragen vaak al goed op weg geholpen door te zien hoe collega's uit de sector het hebben aangepakt.

De richtlijnen zijn onderverdeeld in zeven clusters:

- visie en beleid
- overzicht
- ordenen en beschrijven
- duurzaam bewaren
- waardebeoordeling
- gebruik en rechten
- ondersteuning

Een voorbeeld van een richtlijn is "Optimaliseer je ordening":

Een richtlijnpagina legt om te beginnen uit wat de richtlijn precies betekent en licht toe waarom ze belangrijk is. Vervolgens wordt gesuggereerd wanneer je best met de richtlijn aan de slag gaat. Om sommige richtlijnen in de praktijk te brengen is immers enige voorkennis nodig of kunnen best vooraf andere stappen gezet worden. Zo is het bijvoorbeeld pas zinvol om je ordening te optimaliseren als je eerst je archief en collectie(s) in kaart hebt gebracht. Anders riskeer je zonder overzicht een ordening uit te werken waarin je vervolgens niet al je archiefmateriaal in kwijt kunt.

In het onderdeel "Hoe?" krijg je tools aangereikt die kunnen helpen om deze richtlijn in de praktijk te brengen. Aan de rechterzijde krijg je bij "verwante items" richtlijnen, tools en praktijkvoorbeelden te zien die aan deze richtlijn gekoppeld zijn.

Basiszorg

Negen richtlijnen vormen samen de basiszorg. De basiszorg omschrijft welke archiefzorg de Vlaamse

The screenshot shows the TRACKS website interface. At the top, there is a navigation menu with 'Organisaties | Over TRACKS | Contact' and language options 'NL | EN'. The TRACKS logo is prominently displayed, along with the subtitle 'Toolbox & Richtlijnen voor Archief- & Collectiezorg in de Kunstensector'. A search bar with the text 'ZOEKEN' is located on the right. Below the navigation, a horizontal menu lists 'Basiszorg', 'Richtlijnen', 'Tools', 'Praktijkvoorbeelden', 'Activiteiten', 'Nieuws', and 'Glossarium'. The main content area is titled 'OPTIMALISEER JE ORDENING' and includes a 'Basiszorg' indicator, social media icons, and a table of contents. The table of contents lists sections like 'Ondersteuning', 'Overzicht', 'Waardebepaling', 'Gebruik en rechten', 'Visie en beleid', 'Ordenen en beschrijven', 'Optimaliseer je ordening' (highlighted), 'Maak een overkoepelende ordeningsstructuur', 'Maak een beschrijving van je archief en collectie(s)', and 'Duurzaam bewaren'. The main text is divided into sections: 'WAT?' (What), 'WAAROM JE ORDENING OPTIMALISEREN?' (Why), 'WANNEER?' (When), 'HOE?' (How), 'BASISZORG: VERWACHTE RESULTATEN (ACTIEF)' (Expected results), and 'BASISZORG: INDICATOREN' (Indicators). A sidebar on the right contains sections for 'DIT GAAT OVER' (Topics: beheer, bewaren, orde, overzicht), 'VERWANTE ITEMS' (Related items: Richtlijnen, Tools, Projecten), and 'Projecten' (Projects: Archief ordenen en verpakken met Ugo Dehaes). A Creative Commons license icon is visible at the bottom left of the page.

Fig. 2 en 3: Voorbeeld van een richtlijn "Optimaliseer je ordening"

overheid minimaal verwacht van de organisaties die ze structureel subsidieert. Elke organisatie verhoudt zich tot de basiszorgrichtlijnen aan de hand van het 'comply or explain'-principe. Dat wil zeggen dat een organisatie bij elke richtlijn de keuze heeft om deze te volgen of om goed te beargumenteren waarom ze dat niet doet. Kunstenorganisaties krijgen de hele subsidieperiode (2017-2021) de tijd om deze richtlijnen in de praktijk te brengen en kunnen dus in stappen werken. Niet elke richtlijn moet van bij aanvang een plaats krijgen in de organisatieplannen en gerealiseerd worden. Tegen het einde van de subsidieperiode moet wel met betrekking tot elke richtlijn minstens een actie zijn opgestart of worden uitgelegd waarom dat niet gebeurd is.

Binnen de basiszorg is er een onderscheid tussen richtlijnen die enkel van toepassing zijn op archief en collecties ontwikkeld tijdens de betreffende subsidieperiode (A: actief) en anderzijds deze die ook voor het verleden gelden (R: retroactief). Aan de richtlijnen die tot de basiszorg behoren zijn verwachte resultaten gekoppeld en indicatoren om af te toetsen of aan die verwachtingen werd voldaan. Zo behoort bovenstaande voorbeeld ("Optimaliseer je ordening") tot de basiszorg, maar enkel voor het archief dat tijdens de huidige beleidsperiode ontstaat. De verwachte resultaten zijn:

- De gebruikte ordening is gedocumenteerd en wordt systematisch en consequent toegepast;
- Documenten en objecten kunnen door de medewerkers van de organisatie gemakkelijk gevonden en geraadpleegd worden.
- Daaruit volgen twee indicatoren die zowel de organisatie zelf als de subsidiërende overheid kunnen aftoetsen.
- Er bestaat een document waarin de ordening van het analoge en digitale archief is gedocumenteerd. Dat document is voor alle medewerkers toegankelijk.
- Het digitale en analoge archief is geordend volgens de afspraken die rond ordening werden vastgelegd.

Voor andere richtlijnen, bv. het in kaart brengen van je archief en collecties, wordt van structureel gesubsidieerde organisaties verwacht dat ze ook voor het archief uit het verleden actie ondernemen.

Bij het bepalen van wat tot de basiszorg behoort, was het van bij het begin belangrijk om dat op een manier te doen die realistisch is voor kunstenorganisaties en kan inspelen op hun intrinsieke motivaties. Hoe meer kunstenorganisaties zelf kunnen bepalen wat voor hen zinvolle archiefzorg is, hoe groter ook de motivatie zal zijn om er de gepaste aandacht aan te besteden. Het vertrekpunt van een goede basiszorg is dat een kunstenorganisatie een visie op archief- en collectiezorg ontwikkelt en die goed

documenteert. Daaruit volgen dan acties op maat van de organisatie zelf die betrekking hebben op de andere basiszorgrichtlijnen. Belangrijk daarbij is dat het erfgoedveld noch de overheid oplegt wat wel en niet bewaard moet worden. Daarover behouden kunstenorganisaties volledige vrijheid (met uitzondering van wettelijk vastgelegde bewaartermijnen voor onderdelen van het zakelijk archief).

De kracht van samenwerking

Verschillende partners die elk met hun eigen specifieke expertise binnen het TRACKS-consortium samenwerken ten dienste van de kunstensector levert een aantal voordelen op. Vooreerst krijgt de kunstensector, die het erfgoedveld vaak niet goed kent, een helder aanspreekpunt voor alle vragen rond archief- en collectiezorg. Naargelang de vraag wordt de expertise van bepaalde partners aan boord gehaald voor een dienstverlening op maat. De kennis en documentatie die op de TRACKS-website is samengebracht, is vaak een goed vertrekpunt voor de vragen die de partners bereiken. Waar nodig wordt verder op maat gewerkt, wat dan weer kan leiden tot nieuwe of bijgewerkte inhoud op de website.

Ook in Nederland wordt naar TRACKS gekeken als model voor een samenwerking tussen de erfgoed- en kunstensector. Niet toevallig kwamen 4176 van de 14545 unieke bezoekers van de TRACKS-website in 2018 uit Nederland. We kunnen TRACKS een vruchtbare samenwerking noemen, die we in de toekomst graag verder zetten, in het belang van het erfgoed uit de kunsten.

Bart MAGNUS

PACKED vzw

Expertisecentrum Digitaal Erfgoed

Kleindokkaai 9a

9000 Gent

bart@packed.be

www.packed.be

juli 2019

DE L'IDENTIFICATION À L'OUVERTURE LA PRÉSERVATION DIGITALE DES ARCHIVES AUDIOVISUELLES DE LA MONNAIE

Sybille WALLEMACQ

Collaboratrice préservation numérique, La Monnaie

■ Après le rassemblement de tous les supports audiovisuels de captations d'opéra internes à la Monnaie et l'acquisition de captations externes et de documentaires, la Monnaie a, depuis 2016, investi dans un projet de mise à disposition de ses archives audiovisuelles. Dans une première phase, tous les supports audiovisuels ont été numérisés et sont déjà accessibles en interne via un système de Media Asset Management. L'étape suivante est d'en rendre la plus grande partie possible accessible aux externes grâce au développement d'un nouveau système de gestion des archives et collections de la Monnaie.

■ Na het bij elkaar brengen van alle audiovisuele dragers van interne opera-captaties in de Munt en het verwerven van externe captaties en documentaires, investeert de Munt sinds 2016 in een project voor het toegankelijk maken van zijn audiovisueel archief. In een eerste fase werden alle audiovisuele dragers gedigitaliseerd en zijn deze reeds intern toegankelijk via een Media Asset Management Systeem. De volgende stap is een zo groot mogelijk deel hiervan extern toegankelijk te maken via de ontwikkeling van een nieuw Archief - en Collectiebeheerssysteem voor de Munt.

L'identification, la conservation et l'accessibilité du patrimoine audiovisuel de la Monnaie font partie des grands projets menés actuellement par le Service des Archives et Gestion des Collections. Quel a été le parcours de la Monnaie dans la gestion de ce patrimoine? Quelle politique de préservation digitale mettre en place en tant que maison de création d'opéras ? C'est à ces questions que le présent article tente de répondre.

La captation audiovisuelle trouve une place particulière dans le champ des collections de la Monnaie. Ce témoignage présente des caractéristiques uniques alliant le son, l'image et le mouvement. Ces spécificités en font l'objet d'un grand intérêt de la part des publics tant à l'interne qu'à l'externe. L'histoire de l'audiovisuel à la Monnaie prend un tournant significatif en 1981, avec l'arrivée de Gerard Mortier à la direction de l'opéra. Ce Gantois d'origine opère un rapprochement entre la Monnaie et les chaînes de télévision nationales. Ces dernières voient avec intérêt une collaboration car l'opéra connaît un nouvel essor. En effet, durant son mandat, qui courait jusqu'à fin 1991, Gerard Mortier institua une série de réformes permettant à la Monnaie de retrouver une place de premier plan parmi les scènes lyriques internationales : amélioration de la qualité de l'orchestre et du chœur, exécution de haut niveau pour les costumes et les décors et sélection de metteurs en scène de renommée internationale qui font le lien entre l'opéra et des thèmes contemporains¹. Après 1991, la politique de collaborations internationales, les activités de vente, location et co-productions se multiplient. En découle le besoin d'une meilleure documentation des productions qui passe, entre autre, par les captations audiovisuelles. À cet effet, à partir de 1997, la Monnaie fait appel à un prestataire extérieur

afin d'effectuer une captation professionnelle de toutes ses productions d'opéra. Mais une question est peu à peu soulevée: pourquoi faire appel à une société externe alors que les professionnels de l'audiovisuel de la Monnaie connaissent mieux que quiconque le théâtre et opèrent déjà des captations en plan fixe ? Un studio d'enregistrement est alors installé et la première captation multi caméras (multicam) réalisée par la régie interne de la Monnaie a eu lieu en octobre 2009, autour de la production *The Rake's progress*. Les captations et différentes copies étaient distribuées à l'interne pour les besoins des productions (technique, presse, communication,...) mais aussi à l'externe auprès des différentes chaînes de télévision nationales et internationales, aux coproducteurs, etc. En 2011, survient une évolution. Une solide politique d'exploitation audiovisuelle est mise en place à travers le programme MM Channel qui œuvre à la distribution des créations vidéos de captations



Fig. 1 : La production de *The Rake's progress* (20/10/2009), un opéra d'Igor Stravinsky, une mise en scène de Robert Lepage, fut l'objet de la première captation multicam interne par les équipes du service Son & Vidéo de la Monnaie. © Johan Jacobs, La Monnaie

d'opéras: éditions, streaming des productions², ventes aux chaînes de télévision, etc.

Plan fixe et multicam

L'histoire de l'audiovisuel à la Monnaie et les évolutions technologiques du secteur expliquent dans les grandes lignes la diversité des types de captation retrouvée et l'hétérogénéité en terme de qualité avant 2009. Hormis quelques films, les collections sur supports analogues et digitaux se déclinent sur VHS, Betacam SP, U-matic, DVD, Digital S, Digital Betacam, IMX, HDCam ou encore DVCam. Le service des archives a décidé, dans un premier temps, de se concentrer uniquement sur la gestion des captations d'opéra et les documentaires qui touchent à la Monnaie et ses productions. Deux types de captations existent et présentent des caractéristiques propres.

Premièrement, les captations en plan fixe consistent en une seule caméra qui enregistre l'entièreté de ce qui se passe sur scène en un seul et unique plan. La captation systématique en plan fixe est apparue lors de la saison 1985-1986 suite aux travaux de rénovation de la scène dont le théâtre avait fait l'objet à cette époque. Elle constitue une obligation légale pour des raisons d'assurance. Ces captations ont été opérées par la régie de la Monnaie sur différents supports au gré des évolutions technologiques. Les bandes étaient utilisées plusieurs fois, une pratique qui a une incidence sur la qualité du contenu des supports et la récolte des métadonnées.

Deuxièmement, les captations multi caméras avec trois à huit caméras implantées dans la salle qui



Fig. 2 : Les bandes, ici une cassette U-matic, étaient utilisées à de multiples reprises pour les captations en plan fixe des productions effectuées pour des raisons d'assurance. La Monnaie a l'obligation d'enregistrer mais pas de conserver et le coût élevé des bandes justifiait leur réutilisation représentation après représentation, ce qui a eu une incidence sur la qualité de certains contenus audiovisuels. © CC BY-NC-SA, Wikimedia Commons

enregistrent la représentation sous différents points de vue. Les rushes des différentes caméras font ensuite l'objet d'un montage et donc d'une création audiovisuelle à part entière. Ces captations en multi caméras sont vouées à être exploitées par les chaînes de télévision, sur des plateformes de streaming, des éditions, la réalisation de documentaires, etc. Par ailleurs, certaines captations multicam font l'objet d'un streaming en live. Les images des différentes caméras sont alors montées en direct sur base d'un script et diffusées instantanément depuis un camion de régie installé à l'extérieur du théâtre.

Définir une stratégie de préservation digitale

Face aux missions de préservation, de transmission, d'ouverture et d'accessibilité du Service des Archives et Gestion des Collections, la définition d'une stratégie de préservation digitale s'est imposée pour l'audiovisuel. Des travaux d'inventaire, de récolement et de préservation des collections audiovisuelles ont abouti à la numérisation des collections sur support, une étape incontournable du projet. Étant donné que le service Son & Vidéo de la Monnaie est équipé des appareils de lecture pour les anciens supports, nous avons d'abord pensé réaliser cette campagne de numérisation en interne. L'opération aurait pu être menée à moindres coûts. C'était sans compter les discussions, réflexions, recherches et échanges entretenus avec de nombreux experts avec qui nous avons eu de nombreux échanges : VIAA, Beeld & Geluid, PACKED et Memoriav, nous les remercions encore. Il s'est avéré que la numérisation par des entreprises professionnelles représentait un coût accessible pour notre institution à conditions de numériser toutes les collections en même temps et de ne pas procéder par type de support comme nous l'avions initialement pensé. De plus, faire appel à un prestataire extérieur garantissait un traitement professionnel grâce à une logistique et des ingénieurs expérimentés. Le projet de numérisation a donc pris une autre ampleur et nous avons établi un cahier des charges afin de l'envoyer à des professionnels du secteur de la numérisation du patrimoine audiovisuel.

Les étapes du marché : du cahier des charges au contrôle qualité

Après avoir mené une enquête comparative internationale, il s'est avéré qu'il y avait peu de prestataires. Nous avons envoyé notre cahier des charges à trois firmes européennes aux références suffisamment solides pour gérer la numérisation des quelques 650 supports dans un format d'archivage audiovisuel spécifique.

Le fait d'avoir un cahier des charges clair, détaillé et le plus précis possible permet de gagner un temps

considérable. Outre les spécificités techniques, le service après-vente et le détail du planning, nous attirons l'attention du lecteur sur deux points : le choix du format et la procédure de contrôle qualité.

Le choix du format

Le choix d'un format d'archivage audiovisuel s'effectue au regard des moyens techniques et humains. En effet, à l'heure actuelle, il n'existe pas encore de standard d'archivage audiovisuel normé³. En tant qu'archiviste, appréhender la complexité du patrimoine audiovisuel dans ses points de vue techniques prend du temps, nécessite de la patience... et de la collaboration. Les archives de la Monnaie travaillent actuellement avec deux types de format :

- Un format de consultation. Avec le codec H264 combiné au container Quicktime (.mov). Nous avons opté pour ce codec et ce format car ils sont bien répandus et faciles d'utilisation pour une édition dans différents logiciels. C'est un format avec perte de matière mais maintien d'une bonne qualité pour la distribution. De plus, grâce à QuickTime, il est possible de véhiculer de l'audio non compressé.
- Un format d'archivage. Pour ce dernier, nous devons travailler avec un format non propriétaire, sans perte, stable et pouvant contenir des métadonnées. C'est pourquoi nous sommes partis sur la combinaison du codec FFv1 dans un container Matroska.

Le lecteur qui emprunte le même voyage de préservation digitale que le service des Archives de la Monnaie, rencontrera peut-être le même dilemme que nous par rapport au choix du format d'archivage : FFv1-MKV ou Jpeg2000-MXF ? La combinaison Jpeg2000-MXF répond en effet aux mêmes exigences d'ouverture et de qualité que le duo FFv1-MKV. Néanmoins, il nécessite une plus grande puissance de calcul pour la compression et ne permet pas de véhiculer tous les types de métadonnées. Ceci explique que notre choix se soit porté vers le FFv1-MKV⁴.

La procédure de contrôle qualité

Tester et rôder la procédure de contrôle qualité interne est une étape à ne pas négliger ; tant en terme d'outils que de planification. Cette procédure est chronophage, d'autant plus si l'œil n'est pas habitué à apprécier la qualité des fichiers vidéo et à en déceler les défauts. Outre les étapes automatisées pour contrôler l'intégrité des fichiers et le respect des spécificités techniques détaillées dans le cahier des charges avec des outils tels que MD5 calculator⁵ et MediaConch⁶, la vérification manuelle, à l'œil, est irremplaçable. Différents artefacts⁷ peuvent être présents sur le fichier : ont-ils été créés à la numérisation ou

sont-ils inhérents au contenu, au support et à leur qualité ? Pour répondre à de nombreuses questions, l'AV Artefact Atlas est une précieuse ressource.⁸ Une fois la procédure de contrôle qualité achevée, le retour doit être fait auprès du prestataire. Dans notre cas, la validation s'effectue en ligne, via un media asset management (MAM) dans lequel nous encodons nos commentaires. Instrument de validation, le MAM nous permet également de répondre à des demandes et de partager des fichiers de manière contrôlée et sécurisée.

À la fin de la procédure complète de contrôle qualité, il nous reste quelques réserves quant à la qualité



Fig. 3 : Le MAM des Archives de la Monnaie, un outil de validation et de partage des collections audiovisuelles.

de certains fichiers livrés. Notre cahier des charges ne mentionnait pas la procédure à suivre en cas de litige par rapport à la qualité de certains fichiers livrés par le prestataire. C'est un point auquel il aurait été intéressant de réfléchir en amont.

La préservation digitale du patrimoine audiovisuel de la Monnaie est lancée depuis 2016. Le projet de

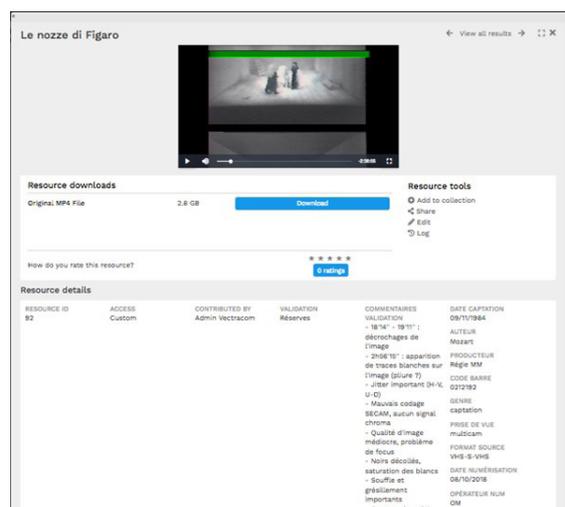


Fig. 4 : Détail des métadonnées disponibles dans le MAM, des commentaires de validation pour ce fichier numérisé issu d'un VHS datant des années 1980 et listant les artefacts entravant la lecture de l'œuvre.

numérisation des quelques 650 supports analogiques et digitaux touche à sa fin. Les étapes de contrôle qualité et d'ingest des nouveaux fichiers accompagnent cette échéance. Peu à peu, l'ouverture et le partage des collections audiovisuelles vont se dynamiser. Ces aspects s'intègrent dans un projet plus vaste : celui du développement d'une nouvelle base de données basée sur un système qui englobera à la fois les données de production, mais également les documents

et objets des Archives de la Monnaie avec un accent particulier mis sur les archives audiovisuelles.

Sybille WALLEMACQ

Collaboratrice préservation numérique

La Monnaie

Place de la Monnaie, 5

1000 Bruxelles

s.wallemacq@lamonnaie.be

mai 2019

Notes

1. Busine, Laurent (dir.), L'Opéra, un chant d'étoiles, La Renaissance du Livre, 2000. ISBN 2-87193-266-2. p. 132-134
2. Chaque production est mise en ligne trois semaines après la dernière représentation sur le site de la Monnaie et ce, pour une durée d'un mois. Lien direct vers le streaming sur <<https://www.lamonnaie.be/fr/sections/388-mm-channel>>. Dernière consultation le 14 mai 2019.
3. NDLR : Si par archivage il est uniquement question de gestion du format sur le long terme, au minimum une norme ISO existe : ISO 23000-15 (ISO/IEC 23000-15:2016 specifies the standard representation of the multimedia description information (MPDI) generated and used by an organization in the process of preserving a multimedia asset for the purpose of facilitating the exchange of multimedia content between archives or other stakeholders (e.g. publishers, broadcasters, service providers and the like), as well as subsequent preservation and use.) Affirmer qu'il n'existe pas de standards / normes est donc abusif. Il conviendrait davantage d'affirmer, sous réserve de vérifications, qu'ils ne couvrent pas les besoins spécifiques relevés suite à une analyse comparative... Mais il existe des textes de référence sur lesquels se baser pour opérer un choix.
4. Stephen McConnachie, FFV1 and Matroska Reading List, Fédération Internationale des Archives du Film, mars 2018 (consulté le 14 mai 2019). <https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/E-Resources/Commission-And-PIP-Resources/TC_resources/FFV1_and_Matroska_reading_list.pdf>
5. MD5 Calculator est un outil qui permet de générer un "Message Digest Algorithm 5" (MD5) et de le comparer afin de vérifier l'intégrité d'un fichier après transfert. MD5 calculator a été développé par Vectracom, un prestataire spécialisé en préservation et valorisation des contenus audiovisuels.
6. MediaConch est programme open source qui permet de vérifier une police. Fondé par le PREFORMA project et co-fondé par la Commission Européenne, il a été conçu et entièrement développé par MediaArea. MediaArea, MediaConch, version 18.03.2. MediaArea, s.d. (dernière consultation le 21 mai 2019). <<https://mediaarea.net/MediaConch>>
7. "Artefact" signifiant dans ce cas "problème technique et anomalie pouvant affecter le signal audio et/ou video".
8. AV Artifact Atlas (AVAA) est un guide open source créé en partenariat entre la New York University's Digital Library Technology Services et le Stanford Media Preservation Lab. Bay Area Video Coalition, AV Artefact Atlas, s.d. (consulté le 14 mai 2019). <<https://bavc.github.io/avaa/index.html>>

ARCHIVER LE THÉÂTRE OU COMMENT GARDER LES TRACES D'UN ART ÉPHÉMÈRE

Dominique DEWIND

Vincent RADERMECKER

Archives et Musée de la Littérature

- Les Archives & Musée de la Littérature ont pour mission de conserver les archives littéraires et dramatiques, et par extension du spectacle. Face à la difficulté de rendre une image objective d'un spectacle du passé, notamment parce que le théâtre est un art vivant qui met en présence les acteurs et le public, la section théâtre tente de rassembler des traces multiples : archives, photos, captations, maquettes, témoignages, informations factuelles...
- De AML (Archives & Musée de la littérature) hebben tot doel de archieven te bewaren over literatuur en drama, en bij uitbreiding ook die m.b.t. het podium. Tegenover de moeilijkheid om een objectief beeld te geven van een opvoering uit het verleden, o.m. omdat het theater een levende kunstvorm is die de gedeelde aanwezigheid van acteurs en publiek veronderstelt, probeert de afdeling theater een veelheid aan sporen samen te brengen: diverse archieven, foto's, opnames, maquettes, getuigenissen, feitelijke informatie...

Trois points d'introduction

De quand date la section "théâtre" des Archives & Musée de la Littérature ? Ce n'était en 1958 qu'un Musée de la Littérature fut porté sur les fonds baptismaux par des membres de la Bibliothèque Royale (dont Herman Liebaers). Des membres de l'Académie royale de langue et de littérature françaises (dont Joseph Hanse et Luc Hommel, secrétaire perpétuel de l'époque), se réunissent en vue de collationner, à l'époque toujours au sein de la KBR et sans crédit propre, les archives des écrivains belges de langue française. Dix ans plus tard, en 1968, apparaît le "Musée de la Parole" créé et animé par Paul Hellyn, musée dont la dénomination officielle était "Service des archives audio-visuelles des Archives Générales du Royaume". Cet apport qui coïncide bon an mal an avec l'aménagement dans de nouveaux bâtiments au Mont des Arts, entraîne un changement de dénomination dans la structure, qui se nomme désormais : Archives & Musée de la Littérature. Les interviews de Paul Hellyn, enrichies des photographies et diapositives de sa femme, Nicole Hellyn, marque le début d'une section théâtre au sein des AML.

Quelles sont les spécificités aux archives des Arts vivants ? Comme ce nom le suggère, c'est la communion avec le spectateur qui signe la réalité et la densité d'un spectacle. Ce que captent les yeux brillants ou les sourires des spectateurs au sortir de la salle. Des traces mémorielles subsistent, mais fragmentaires comme le sont les réceptions particulières, chacun "vivant" la soirée différemment. Il n'y a donc pas d'archives à proprement parler mais plutôt une documentation autour d'un spectacle, documentation qu'il faut la plus variée possible : photographies, programmes, affiches, brochures annotées, captations... Par contre, là où l'archive ne capte que rarement les meilleurs ou les plus significatifs moments d'un événement – l'on

pense à une guerre où les actes de bravoure ou de solidarité demeurent le plus souvent dans l'oubli –, la supervision d'un spectacle s'avère plus facile, du fait qu'il se répète, qu'il a un début et une fin, qu'il est programmé à l'avance... Cette "impossibilité" et cette "facilité" de conserver la mémoire du théâtre entrent en rapport dialectique ; et il faut s'y préparer.

Enfin, les archives théâtrales posent la question de leur lieu de conservation : au sein des compagnies ou dans des lieux spécialisés. Les restrictions budgétaires, tant en matière de personnel que de bâtiment, entraînent aujourd'hui un afflux d'archives vers notre institution. D'autant que les compagnies se multiplient, plus éphémères qu'autrefois, et que ceux qui ont été dans les premiers à sortir des écoles fondées autour de 1960 deviennent âgés et se délestent de leurs souvenirs. Ici aussi, une réflexion et des dispositions s'avèrent nécessaires. Faut-il privilégier la "vie" de documents encore susceptibles d'être utiles aux créateurs ou la conservation de ces mêmes documents ? Faut-il tout garder ou aider à sélectionner ce qui sera consciemment choisi ?

Un exemple : des archives sur la scénographie

Nous voudrions aborder un exemple, les archives sur la scénographie. (La scénographie, c'est l'art de décorer, d'agencer et de disposer le lieu théâtral, c'est l'aménagement de l'espace du bâtiment de théâtre ou de la scène). La mission première des AML est de conserver des archives sur la littérature belge francophone ; et donc aussi sur la littérature dramatique et par extension sur les mises en scène de ces œuvres. De là un intérêt pour le spectacle en-soi. Les AML conservent donc depuis longtemps, des fonds d'archives de dramaturges, de compagnies théâtrales, de metteurs en scène, de comédiens. Et

depuis peu nous avons aussi commencé à rassembler des archives sur la scénographie, c'est-à-dire sur l'aspect purement visuel et non plus seulement textuel du spectacle.

Pour faire un bref historique, les AML possédaient au départ, les archives d'Arik Joukovsky, qui était à la fois scénographe et architecte de théâtres ou de centres culturels, et qui a fondé, en 1977, une importante revue, *Actualité de la scénographie*, créée pour pallier le manque de revue technique théâtrale. En 2016 Jean-Claude De Bemels, auteur de quelques 200 scénographies, professeur principal de la section scénographie à la Cambre, prend sa retraite et dépose ses archives aux AML. Peu après, l'Association des Techniciens Professionnels du Spectacle, dont Jean-Claude De Bemels fait partie, doit déménager ses archives d'un grenier qu'elle occupe à la Maison de la Bellone et fait alors don de ses collections aux AML. Parmi ces documents, des archives, de nombreuses photos, et une très belle collection de maquettes des plus grands scénographes belges francophones. Enfin, nous avons, dernièrement, acquis les archives de Serge Creuz, autre grand scénographe, et fondateur de la Maison de la Bellone.

Comment rassembler une collection offrant un panorama de la création scénographique belge francophone ?

Avec ces différents fonds, nous avons rassemblé un début de collection offrant un panorama de la création scénographique en Belgique francophone dans la deuxième partie du XXe siècle. Mais, il y a des manques. Pour n'en citer que quelques-uns, Frank Lucas, Raymond Renard, Jacques Van Nerom, Jean-Marie Fievez, Vincent Lemaire... La grosse difficulté dans le domaine des archives des Arts Vivants est l'impossibilité de rassembler de manière pro-active l'ensemble des fonds que nous jugerions utile pour donner un reflet le plus juste possible de la réalité et des événements marquants.

La donation d'archives est en effet une démarche qui nécessite une grande confiance. Certains créateurs ou héritiers sont profondément émus de se défaire de leurs archives. Donner les documents, les traces de son propre passé, ne plus en avoir la maîtrise, n'est en effet pas chose aisée. Nous travaillons avec un profond respect des créateurs, et des familles. Nous marquons parfois notre intérêt, nous expliquons ce que nous faisons en tant qu'archiviste. Il arrive que des personnes nous appellent très longtemps, parfois plusieurs années, après un premier contact. D'autres souhaitent simplement garder leurs archives dans la famille, ou décident finalement de les donner à d'autres organismes.

Du processus de création

Par ailleurs, suite au traitement du fonds d'archives de Jean-Claude De Bemels, s'est posé la question du contenu du fonds. De nombreuses photos, des programmes, quelques maquettes, et articles de revues montraient ce qu'avaient été les scénographies, mais ne reflétaient pas vraiment le processus de création. Il y avait très peu de notes, croquis, textes explicatifs ou réflexifs. Et pour cause, les scénographes sont des artistes dont le moyen d'expression privilégié est l'image plutôt que les mots. Par ailleurs, si les photos peuvent nous émouvoir, nous toucher, elles perdent beaucoup de leur puissance évocatrice lorsqu'elles se présentent sous forme de petit tirage 13 x 9 cm, par rapport à ce que l'image scénique pouvait susciter en direct. S'est alors posé la question de savoir quel était notre objectif en archivant le théâtre. S'agissait-il seulement de garder une trace des spectacles, de leurs représentations et leur réception ? Ou voulions-nous aussi documenter le processus par lequel ils étaient advenus ? Et si l'on se réfère aux archives littéraires, la réponse est oui. C'est en effet, ce que l'on peut trouver dans les manuscrits d'écrivain, avec leurs multiples versions et les corrections dans les marges, les correspondances, les journaux intimes. Et si c'était là notre objectif, il n'était pas vraiment atteint jusqu'ici avec les fonds scénographiques.

Un recueil de témoignages oraux pour compléter les documents matériels

Une solution était de compléter les documents d'archives par des entretiens libres pour une meilleure compréhension des processus de création et de construction de scénographies. Dans le cas concret qui nous occupe, cette idée était d'autant mieux accueillie que Jean-Claude De Bemels était tout disposé à compléter les archives qu'il nous avait confiées par toutes les explications que nous souhaitions obtenir. La richesse du témoignage qu'il nous a donné nous a amené à contacter d'autres scénographes afin de constituer un véritable corpus de témoignages.

L'idée est de recueillir des récits à la fois représentatifs et variés, en nombre suffisant, provenant d'artistes présentant des profils, caractéristiques ou approches variées ou encore de points de vue différents (par exemple aussi de metteurs en scène, d'éclairagistes, de costumiers ou de constructeurs). Et ce, afin de donner des éclairages successifs d'une vue globale de la réalité faite de contradictions et de positions multiples.

La proposition est de demander au scénographe de raconter son parcours, son métier, ses réalisations comme s'il s'adressait à la future génération de scénographes, dans une idée de transmission intergénérationnelle.

Il s'agit de mettre l'interviewé en confiance dans un univers qui lui est familier. L'archiviste est laissé dans une position relativement effacée, laissant parler le scénographe le plus librement et spontanément possible sur son métier, les processus de travail, les collaborations et les créations qu'il affectionne plus particulièrement.

L'objectif étant de constituer, en respectant les méthodes d'enquêtes sociologiques, un corpus à disposition des chercheurs, avec une démarche largement documentée pour permettre une approche critique des témoignages.

Nouveau regard du point de vue du scénographe

Le projet est encore en chantier. À l'heure actuelle, une dizaine de témoignages ont été recueillis. D'ores et déjà, ils offrent un éclairage sur un métier méconnu, que chaque scénographe conçoit à sa manière, parfois très différemment les uns des autres. Ces témoignages offrent aussi un point de vue particulier

sur la création d'un spectacle faisant émerger la conscience aiguë d'une création fondamentalement collective, et que l'on ne pourra jamais vraiment départager les responsabilités, ce qui est probablement assez proche de la réalité. Cette vision un peu floue contraste fortement avec les programmes présentant une distribution où chaque tâche est clairement créditée à une personne en particulier.

Dominique Dewind Vincent Radermecker

*Archives et Musée de la Littérature
Fonds spéciaux et recherches - section théâtre
Bibliothèque Royale (3eme étage)
Boulevard de l'Empereur, 4
1000 Bruxelles
dominique@aml-cfwb.be
vincent@aml-cfwb.be
<http://www.aml-cfwb.be/>*

juillet 2019

L'ULTIME ARCHIVE ? LE FILMAGE DE LA SCÈNE ?

André DERIDDER

BCET - UCLouvain

■ Parmi les diverses archives, souvent très parcellaires, qui permettent de constituer ou reconstituer la mémoire des spectacles vivants, celles audiovisuelles semblent être, de prime abord, les plus complètes. En effet, quand elle est conçue pour faire elle-même spectacle, sur un petit ou grand écran, le temps de l'enregistrement correspond exactement à celui du spectacle original, scénique. Cependant, aussi ultime que cette archive puisse paraître, les raisons qui sous-tendent sa création doivent être prises en considération. Au risque de confondre l'objet avec ses images, ces "blocs de mouvements-durée" comme les appelait le philosophe Gilles Deleuze, l'exploitation de ces archives ne peut se passer d'une réflexion sur la nature et les caractéristiques particulières de celles-ci.

■ Van alle verschillende – vaak zeer fragmentarische – archieven die het mogelijk maken het geheugen van de levende voorstellingen (opnieuw) vorm te geven, lijken de audiovisuele op het eerste gezicht het meest volledig te zijn. Wanneer een audiovisueel archief is gemaakt om zelf een voorstelling te vormen, op een klein of groot scherm, komt de opnametijd immers exact overeen met die van de originele voorstelling op het toneel. Maar hoe uliem dit archief ook mag lijken, we moeten rekening houden met de redenen waarom het is gemaakt. Om te voorkomen dat het voorwerp wordt verward met zijn beelden – deze 'blokken van bewegingen/duur', zoals de filosoof Gilles Deleuze ze noemde – moet bij de exploitatie van deze archieven rekening worden gehouden met de aard en specifieke kenmerken ervan.

*Barla caba ça vi ?
Barla caba ça vi ?
Surlpu cavel
Barla caba ça vi ?
Surlpu cavel, surlpu cavel, surlpu cavel
Ca vouille¹*

Silence, on tourne !..

Pour ceux et celles qui n'ont pas eu la chance de voir Courant d'air, le spectacle d'Olivier Thomas présenté en novembre 2004 au Théâtre de la Balsamine à Bruxelles, les lignes ci-dessus, directement reprises d'un texte de surcroît non édité, resteront à jamais obscures. Quelques photos permettent, à peine, de se faire une idée de la scénographie, des costumes et des traits des comédiens et des musiciens qui forment le groupe Tomassenko. Quelques articles de journaux, épars, font l'éloge du travail présenté. Ils détaillent, tant que faire se peut, ce que le spectateur a été à même de voir s'il s'est déplacé à la première série de représentations ou, par chance, à sa reprise l'année suivante. Ensuite, il sera trop tard. Le "rideau", bien qu'il n'y en eût pas ce jour-là, est définitivement "tombé". Reste dans la mémoire de ceux et celles qui étaient présents, quelques instants fugaces, des images, le souvenir des émotions, des rires et de l'enthousiasme du public.

Pourtant, la chance sourit aux audacieux et, accompagné de quelques amis munis de petites caméras digitales, stratégiquement placées, d'un matériel, somme toute sommaire mais efficace pour l'enregistrement sonore, Olivier Thomas réalise, en peu de temps et à moindre frais, un enregistrement intégral du

spectacle. Monté avec intelligence et justesse, à s'y méprendre, il donnerait l'impression à quiconque le verrait aujourd'hui d'avoir été présent à l'une des représentations. Affranchi de toutes les considérations, financières et surtout intellectuelles, qui ont toujours grevé au propre comme au figuré les relations entre les arts vivants et les arts audiovisuels, Olivier Thomas saisit l'instant, en mouvement, reproduit pour l'écran ce qu'il a créé sur scène. Fort heureusement, ce spectacle n'a pas été présenté dix, vingt ou trente ans plutôt, à l'époque où la technologie, encore fort onéreuse, ne permettait pas ni un tel enregistrement, ni le montage subséquent. La technologie vient à point à qui sut s'en saisir.

En effet, si nous possédons peu de spectacles antérieurs aux années 2000 dans leur intégralité, plus qu'en réalité dans leur complétude, c'est d'abord que les technologies pour les enregistrer n'étaient pas aussi accessibles qu'elles le sont devenues au tournant du second millénaire de notre ère. Hormis les maisons de productions cinématographiques ou, à leur suite, les chaînes de télévision, qui pouvait enregistrer la totalité d'une production scénique ? Qui d'autres possédait la technique et le matériel nécessaire pour filmer dans des lieux aussi exigus ? Quel rendement financier pouvait-on d'ailleurs espérer du filmage d'un spectacle présenté souvent dans des lieux clos, obscurs, non prévus pour le placement des caméras et dont les réactions du public demeuraient imprévisibles, voire le plus souvent extrêmement bruyantes pour un ingénieur du son habitué à enregistrer à l'abri d'une vitre ? Pourtant, fort heureusement, il y eut des exceptions. Il a existé des cas, pas aussi rares que l'on pourrait le croire

mais ils ne furent pas légion, qui nous laissèrent des traces de l'un ou l'autre spectacle. Peu sans doute, mais assez pour que tant l'historien que l'archiviste se penche sur cette étrange archive, couramment appelée "captation", qui plus que toutes autres archives, tend à se confondre entièrement avec l'objet auquel elle se rapporte.

Une archive et son temps

En fait, la relation entre les arts vivants, ceux qui s'expriment sur les scènes, et les arts audiovisuels, ceux qui s'enregistrent en images-mouvements et en son, est loin d'être nouvelle. Elle est apparue dès l'invention du cinéma et face à la demande massive de films car les premiers cinéastes filment assez rapidement des œuvres scéniques. Non pour des raisons de conservation - il n'est pas question d'archiver quoi que ce soit - il fallait répondre à une nouvelle demande. En effet, vite lassés de voir des ouvriers sortir d'une usine ou d'un train arrivant en gare de La Ciotat, les producteurs de cinéma, comme les frères Lumière, comprirent que le public réclamerait rapidement autre chose, des fictions, des histoires, voire, à la suite des films de Méliès, du rêve et de la magie. Au tournant du XXe siècle, les plus grands fournisseurs d'histoire, ceux qui ont le quasi-monopole de la société naissante du spectacle, ce sont les théâtres, les cirques et tous les artistes des arts vivants. Ils ont non seulement les textes mais aussi ceux et celles qui sont disposés à les jouer.

En majorité donc, les premiers scripts de films commercialisés seront des adaptations de pièces théâtrales, telles que les œuvres de Shakespeare,¹ et les premiers acteurs et actrices du grand écran sont les comédiens, les comédiennes et tous les artistes de spectacles rompus à l'usage des scènes. Mimes, numéros de cirque et acrobaties sont quelques exemples des nombreux films réalisés et dont on retrouve les traces dans les catalogues des compagnies comme Gaumont en France.

Pourtant, assez rapidement apparaît l'idée que le cinéma doit absolument s'émanciper du théâtre en particulier et de la scène en général. Cette idée d'émancipation s'imposera pour les créateurs audiovisuels et l'apparition du cinéma parlant accentuera davantage cette division qui implique la recherche d'un langage proprement cinématographique. C'est aussi l'époque du développement d'un nouvel espace : le studio. Pour la diffusion, si certains théâtres programment, occasionnellement ou régulièrement, la projection de films, à son tour, un nouvel espace se révèle : le cinéma. Deux espaces précis, identifiables et désormais dévolus exclusivement à un seul art, le septième. D'autre part, il faut le reconnaître, les artistes scéniques

regardent, parfois avec mépris, cet art qui, ils en sont convaincus, ne pourra jamais saisir le sens de leurs créations. Pour beaucoup d'entre eux, celles-ci sont condamnées à disparaître. Excuse facile d'un art qui se targue d'être celui de l'éphémère. Par ailleurs, il faut le reconnaître, à quelques exceptions près, les artistes scéniques ne brillent pas par l'intérêt qu'ils portent à leurs archives. Peut-être trop portés sur le présent, ils négligent souvent d'en conserver la moindre trace. Fort heureusement, d'autres, avec des fortunes diverses, s'en sont chargés.

À la suite du cinéma, les productions et les diffusions télévisuelles, après la Seconde Guerre mondiale, vont modifier la relation entre les arts scéniques et audiovisuels car les publics visés sont bien plus larges. Comme pour le modèle développé par la radio au début de son histoire, la télévision propose d'abord beaucoup d'émissions en direct réalisées dans des espaces prévus à cet effet. Bien que les émissions diffusées en différé devinrent rapidement la norme, pour les arts scéniques, les captations seront toujours rares compte-tenu des difficultés inhérentes au lieu scénique et aux exigences techniques, tant au niveau de l'éclairage que des déplacements de caméra. Cependant, nous devons aux chaînes de télévision d'avoir maintenu l'idée du spectacle filmé. Le célèbre programme français *Au théâtre ce soir*, qui débute en 1965 et se terminera près de vingt ans plus tard, représente l'archétype du théâtre filmé, souvent considéré par certains comme un "théâtre en conserve".² Le théâtre à la télévision devient, pour beaucoup d'artistes, un objet de mépris comme en témoignent les propos d'Antoine Vitez: "L'audiovisuel et la télévision ne m'intéressent pas. D'ailleurs, la télévision n'est pas un art. C'est seulement de la technologie".³ Il est vrai que ces productions théâtrales télévisées se rapprochent plus de celles du soap opera des années 1970 ou des sitcoms des années 1980, les rires postsynchronisés en sus pour tenter de recréer l'ambiance d'une salle de spectacle. Le dédain que certains portent à ce genre d'émissions se double, il faut le reconnaître, d'un certain mépris pour des spectacles de pur divertissement populaire. Le répertoire présenté témoigne de ce que le téléspectateur réclame : des rires et le plaisir de voir quelques têtes d'affiche célèbres, qu'hormis un déplacement à Paris, il ne lui est pas aisément permis de voir sur scène où qu'il soit en France et dans un autre pays.

Si quelques films scéniques ont été reçus avec succès, les productions cinématographiques et télévisuelles favoriseront le plus souvent l'adaptation d'œuvres théâtrales plutôt que le tournage de spectacles sur scène. C'est le cas, par exemple, de *L'Avare* (1980) de Molière, co-réalisé par Jean Girault avec Louis de Funès, ou *Cyrano de Bergerac* (1990) avec Gérard

Depardieu. Pourtant, force nous est de reconnaître que sans quelques captations télévisuelles, souvent maladroitement à leurs débuts, assez (trop ?) formatées à leur suite, nous aurions peu d'archives composées d'images en mouvement. Si c'est regrettable, ce ne doit pas pourtant être trop inquiétant car l'histoire est rompue à ce genre de situation et il existe des époques nettement moins bien documentées à tout point de vue. Pour ce qui est antérieur au XXI^e siècle, les historiens et les critiques esthétiques qui se pencheront sur les arts scéniques devront s'en accommoder.

Les archivistes, et souvent grands amateurs, des arts vivants devront se faire une raison sur une disparition, somme toute, annoncée. Cependant, contrairement à ce qu'il pourrait paraître les défis ne sont pas derrière mais devant nous.

Demain commence aujourd'hui

Avec l'ère numérique et les innovations technologiques, associées à l'évolution du digital, une nouvelle génération a émergé, soutenue principalement grâce au nouveau mode de diffusion. Les réalisations en direct connaissent un regain d'intérêt depuis les années 2000 avec des spectacles diffusés à travers des réseaux de salles de cinéma, comme ceux du Metropolitan Opera de New York (depuis décembre 2006), du National Theatre de Londres (2009) ou de la Comédie Française (2016). De plus, de nombreux spectacles enregistrés sont disponibles en ligne, en totalité ou en partie. Nul ne peut prédire l'avenir des arts scéniques et les reproductions en hologramme des spectacles de la Callas peuvent nous laisser songeurs, voire inquiets. Rien n'est donc moins certain que de quoi sera fait demain.

Reste que l'archiviste, qu'il l'approuve ou le regrette, se trouve aujourd'hui confronté à une pléthore d'images, une hyperinflation de films, de toutes formes, de divers formats, pérennes ou non, légalement publiés ou pas, édités, montés ou encore simplement captés par un amateur. Cette abondance, dont on devrait avant tout se réjouir, peut aussi effrayer car elle s'accompagne rarement des normes qui permettent à une archive d'être identifiée avec précision.

En sus de cette question s'ajoute une autre problématique inhérente à celle-ci. Moins archivistique que la question des métadonnées, elle porte sur la confusion totale qui peut être faite entre l'objet et son image. En effet, une quelconque captation, qu'importe son origine, si elle est "complète", entendons prise du début à la fin, dure autant de temps que le spectacle dont elle s'inspire. Cette "concordance des temps" rend l'archive filmique plus, en fait trop, probante. En effet, un spectacle, plus que tout autre art (peinture, sculpture,

photographie, etc.) se définit non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps et, de surcroît, dans le rapport entre ce temps et cet espace. Le risque est évident : nous pourrions facilement croire que le film est le spectacle. Bien entendu, tout spectateur avisé sait qu'en matière d'œuvres scéniques, une représentation n'est pas l'autre. Une salle ne réagit jamais pendant une soirée de la même manière que celle qui l'a précédée. Les comédiens et les comédiennes le savent bien et rien ne peut expliquer pourquoi un même spectacle, d'une soirée à l'autre, est perçu différemment. De là à envisager d'enregistrer chaque prestation, il y a des réalités, faciles à comprendre, qui s'y opposent. Reste qu'il faut être prudent d'autant que les effets du montage et postproduction altèrent durablement la réalité du moment. Des altérations et des modifications scéniques conséquentes peuvent être apportées pour faciliter la fluidité du tournage.

Ainsi, pour réaliser la captation du spectacle Dialogue d'un chien avec son maître sur la nécessité de mordre ses amis, de Jean-Marie Piemme, dans la mise en scène Philippe Sireuil au Théâtre national de la Communauté française à Bruxelles, la réalisatrice de la RTBF Coralie Pastor comprend rapidement que le fond de scène noir duquel se détache la caravane d'où doit sortir le comédien Philippe Jeusette au début du spectacle ne peut être filmé comme tel. Pour rompre cette arrière-scène peu cinématographique, elle ajoute judicieusement des guirlandes composées de petites ampoules de couleurs. Le résultat, s'il est nettement plus télégénique, transforme l'espace tel qu'il avait été conçu. En plus, s'ajoute la présence d'un projecteur, appelé communément une poursuite, qui enchâsse le comédien dans un halo de lumière et qui le suit dans ses moindres déplacements pendant une bonne partie de l'enregistrement. Pour faciliter la fluidité de filmage, elle fait aussi l'usage d'une caméra mobile et d'un déplacement qu'aucun spectateur n'aurait pu se permettre dès le commencement du spectacle. Enfin, avec intelligence, elle place une caméra à l'intérieur de la caravane, saisissant ainsi un plan unique de quelques secondes où le comédien nous apparaît de dos, sortant de son espace, et laissant entrevoir sans erreur, le public qui le regarde : nous sommes bien au théâtre. Le résultat est excellent. L'objectif de réaliser un spectacle filmé pour passer, en différé, à la télévision est atteint avec brio. Reste, bien entendu, que ces aménagements, facilement identifiables par ailleurs, modifient clairement l'œuvre. Cette captation, si elle livre des éléments du spectacle, est plus l'œuvre de sa réalisatrice que du spectacle dont elle s'est inspirée. Fort heureusement, l'équipe technique du Théâtre national réalisera, vraisemblablement en vue de la tournée prévue, une captation en plan fixe qui révèle aussi les changements. Cette réalisation se

double d'un enregistrement réalisé dans les mêmes conditions par l'équipe technique des Archives et Musée de la Littérature (AML) de Bruxelles. Nous possédons donc trois enregistrements pour un même spectacle. Difficilement comparables, ils nous permettent toutefois de nous faire une idée plus juste d'un spectacle tel qu'il était sur scène.

Cette expérience nous amène à considérer une nécessité à associer au filmage de la scène et à son archivage : la conservation des notes de la réalisation et, tant que faire se peut, toutes les altérations apportées au spectacle. Il est évident qu'il serait aussi nécessaire de prendre en compte la temporalité du moment de la réalisation. En effet, un spectacle évolue rapidement et son existence peut être de durée variable. S'agit-il donc d'une réalisation qui se fait dans les premiers jours du spectacle, à sa création, ou plus tard, voire à sa reprise à la saison suivante ? Que dire des rôles qui sont repris en cours des représentations ? Toutes ces informations devraient être dument répertoriées.

En conclusion, si le filmage de la scène donne l'archive la plus complète qu'il soit possible d'imaginer, en dehors de nouvelles technologies dont on ne peut pas encore à présent prévoir l'existence, de nombreuses informations doivent absolument compléter celui-ci. En plus de faciliter l'exploitation subséquente des images, par rapport aux divers droits associés, ces informations permettront de corriger la re-construction qui sera, par essence, imparfaite et incomplète. Aucune captation ne pourrait retranscrire l'ensemble des expériences individuelles des spectateurs.

Ceux qui analysent le spectacle doivent donc veiller à la tentation, souvent très grande, de substituer la captation au spectacle. La captation ne peut pas être le seul témoignage d'une création. D'autant

plus qu'il semble utopiste d'enregistrer l'ensemble des spectacles produits par une institution ou sur un territoire donné.

À la vaste question de l'exploitation du spectacle par d'autres médias, il est important de noter la multiplicité des écrans et l'évolution des modes de consommation qui permettent à une œuvre de connaître diverses modalités de réception sous des supports divers, du grand écran d'un côté au tout petit écran des smartphones de l'autre. Un spectacle ne sera pas filmé et capté de la même manière pour une retransmission au cinéma sur un écran de plusieurs mètres de long et de large, ou sur un ordinateur ou un téléphone.

La grande difficulté est que chacun de ces usages, chacune de ses exploitations va demander une forme particulière et, bien souvent, malheureusement pour des raisons économiques, une seule version devra se plier aux différents supports, aux différents canaux. Pour ultime que peut paraître cette précieuse archive, il est évident que pour y mettre du sens, nul ne peut se targuer de l'exploiter sans considérer la nécessité qui l'a générée ni les modalités dans lesquelles elle s'est réalisée. Au sens propre, comme au figuré.

André Deridder

*Adjoint de direction - Bibliothèque
des arts et des lettres (BFLT)
& Responsable de la Bibliothèque du
Centre d'études théâtrales (BCET)
Bibliothèque du Centre d'études théâtrales
Ferme du Blocry, Place de l'Hocaille, 4B
Bte. L8.03.02
B-1340 Louvain-la-Neuve
andre.deridder@uclouvain.be*

août 2019

Notes

1. Extrait du texte du spectacle *Courant d'air*
2. Pour les informations complètes sur ce spectacle, voir la reprise dans la base de données Asp@sia développée par les Archives et Musée de la littérature (AML) : <http://www.aml-cfwb.be/aspasia/spectacles/9856/Courant_dair-2004-2005> [consultée le 30/04/2019]
3. Leprohon, Pierre, *Histoire du cinéma muet*, Paris, Editions du Cerf, 1961, p.45.
4. Sirois-Trahan, "Les dispositifs mixtes théâtre/cinéma" dans *Les archives de la mise en scène : hypermédialités du théâtre*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2014, p.235.
5. Dupuis, Xavier, Sagot-Duvaouroux, Dominique, *Les relations spectacle vivant et audio-visuel : premières considérations*, [Paris], Ministère de la culture. Service des études et recherches, 1984, p.49