

La retransmission d'opéras  
en salle de cinéma

Transmitting Opera  
in Movie Theatres

# La cinématISATION

# CINEMATIZATION

Marie-Odile Demay André Gaudreault

Sous la direction de/edited by

Marie-Odile Demay André Gaudreault

Éditorialisation/content curation  
Marie-Odile Demay

Traduction/translation  
Timothy Barnard

Référence bibliographique/bibliographic reference  
Demay, Marie-Odile, et André Gaudreault (dir.).

*La retransmission d'opéras en salle de cinéma /  
Transmitting Opera in Movie Theatres*. Montréal:  
CinéMédias, 2024, collection « Encyclopédie raisonnée  
des techniques du cinéma », sous la direction d'André  
Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles Mouëllic.

<https://doi.org/10.62212/1866/40349>

Dépôt légal/legal deposit

Bibliothèque et Archives nationales du Québec,  
Bibliothèque et Archives Canada/Library and Archives Canada, 2024  
ISBN 978-2-925376-16-3 (PDF)

Appui financier du CRSH/SSHRC support

Ce projet s'appuie sur des recherches financées par le  
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

This project draws on research supported by the  
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

Mention de droits pour les textes/copyright for texts

© CinéMédias, 2024. Certains droits réservés/some rights reserved.  
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International



Image d'accroche/header image

Mur de moniteurs pour captation multicaméra en direct.  
[Voir la fiche.](#)

Live transmission monitor wall. [See database entry.](#)

Base de données TECHNÈS/TECHNÈS database

Une base de données documentaire recensant tous les contenus  
de l'*Encyclopédie* est en [libre accès](#). Des renvois vers la base sont  
également indiqués pour chaque image intégrée à ce livre.

A documentary database listing all the contents of the *Encyclopedia*  
is in [open access](#). References to the database are also provided for  
each image included in this book.

Version web/web version

Cet ouvrage a été initialement publié en 2022 sous la forme  
d'un [parcours thématique](#) de l'*Encyclopédie raisonnée des  
techniques du cinéma*.

This work was initially published in 2022 as a [thematic parcours](#)  
of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies*.

# La cinématisation

par Marie-Odile Demay et André Gaudreault

Avec les retransmissions qui ont pris place sur les écrans à compter de 2006, les grandes maisons d'opéra ont fini par avoir un effet considérable sur l'exploitation des salles de cinéma, en leur donnant accès à de *nouveaux* contenus et en y attirant un *nouveau* public de mélomanes. Chacune des grandes maisons d'opéra ayant promu la retransmission en salles de cinéma de ses productions opératiques fait normalement valoir l'équivalence supposée entre le spectacle qu'elle offre sur scène et celui qui est projeté sur les écrans. Non seulement projette-t-on l'opéra dans les salles de cinéma au moment même (à l'instant même, pour le dire de façon encore plus précise) où l'action se déroule et se déploie sur la scène opératique, mais fait-on tout, du côté des promoteurs de ces retransmissions, pour convaincre le ciné-spectateur que la performance à laquelle il assiste relèverait, grosso modo, de la catégorie du «spectacle vivant». Et ce, au même titre que cet opéra sur scène qui fait l'objet de la transmission sur écran. Dans de telles circonstances, c'est bien entendu la notion de *direct* (l'aspect *live* de la performance et de sa retransmission) que les promoteurs mettent en avant. Pas étonnant que l'on retrouve alors ladite notion jusque dans le libellé de certains slogans publicitaires ou «marques de commerce» de pareilles ciné-retransmissions: ainsi, pour prendre deux des plus importants exemples, la Royal Opera House, à Londres, annonce-t-elle sa «*live cinema season*» et le Metropolitan Opera, son *Met: Live in HD* (en en remettant parfois une couche avec des titres comme «*Live on screen in cinemas*»).



Matériel promotionnel conçu pour la saison 2017-2018 des retransmissions de la Royal Opera House.

[Voir la fiche.](#)



Matériel promotionnel conçu pour la saison 2011-2012 des retransmissions du Met.

[Voir la fiche.](#)

On veut, en fait, laisser croire au ciné-spectateur que ce qu'il vivra, calé dans son siège, c'est une expérience analogue à celle du mélomane assis dans la maison d'opéra, à des kilomètres de là, et en parfaite synchronie – en syntonie même – avec ce qui est «vécu» sur place. Le spectacle

qu'audio-voit le ciné-spectateur, ce serait donc le *même* spectacle, ni plus ni moins, que celui qui se joue sur scène, et qui est rendu disponible, *live on screen*, par le truchement d'un équipement de captation et de transmission numérique sophistiqué. L'écran se transformerait alors en une sorte de fenêtre virtuelle, avec vue sur la scène du Met, en ce jour précis où intervient la captation-retransmission en direct d'un opéra donné, pour des milliers de ciné-spectateurs rassemblés et assis, tous en même temps – en simultané –, dans des salles de cinéma à travers le monde.

Au Met, le mode de captation privilégie des angles de prise de vues frontaux ou obliques, qui proviennent de caméras dont la zone d'opération exclut généralement tout point de vue depuis les coulisses ou depuis le fond de la scène. En effet, les appareils de captation ne franchissent normalement pas la ligne imaginaire transversale qui séparerait la scène (et donc les acteurs) du parterre (et donc des spectateurs), offrant ainsi au ciné-spectateur un point de vue le plus souvent compatible avec celui des mélomanes qui sont assis à l'opéra. Par ailleurs, il est un aspect sur lequel les promoteurs de ces retransmissions ne s'alourdissent pas, c'est que le spectacle – supposé vivant – auquel le ciné-spectateur a droit, ce serait un spectacle vivant *augmenté...*, à tout le moins. En effet, la batterie d'appareils de prise de vues et de captation sonore qui est mise à contribution<sup>[1]</sup> ne peut faire autrement que d'«augmenter» le message originel d'une série d'effets qui sont étrangers au spectacle que l'on capte : découpage de l'action dans une multitude de plans, captés depuis une variété d'angles et sujets à de constantes variations scalaires – allant jusqu'aux *close-ups*. Sans compter la fréquente présence de mouvements de caméra. «Bonjour cinéma !», pourrait-on dire.

Ce qui est transmis perd donc une partie de son intégrité *opératique*, pour verser dans le *cinématographique*. L'opéra passe par la moulinette du cinéma : il y a *cinématisation*<sup>[2]</sup>. La captation-restitution d'un opéra pourrait en effet n'être rien de plus qu'un strict enregistrement, comme celui que ferait une caméra de surveillance. Au contraire, dans ces opéras qui sont transmis dans les salles de cinéma depuis 2006-2007 par le truchement des projecteurs numériques, le dispositif de captation est mobilisé à grande échelle, tant et si bien qu'il transcende littéralement, pour ainsi dire, la simple *mise en registre*. Le déploiement des appareils de captation est effectué avec maestria par une équipe de réalisation qui ne se contente pas d'être le «simple témoin d'une action théâtrale<sup>[3]</sup>». Avec comme conséquence inéluctable que l'instance qui régit la «mise en images» superpose sur l'œuvre de départ une interprétation «plastique» de second niveau, d'ordre audiovisuel, mitoyen entre le télévisuel et le cinématographique.

Au-delà du direct, les grandes maisons d'opéra offrent aussi à leur clientèle de ciné-spectateurs des opéras en diffusion décalée, en rediffusion. Les divers éléments de la captation sont en effet enregistrés sur support numérique, alors même que le spectacle est joué et diffusé *en direct*. Ce qui permet d'offrir ledit opéra *en différé*, soit de façon synchrone, à une date convenue, dans l'ensemble des salles de cinéma «participantes» (ainsi en est-il par exemple du modèle du *Met: Live in HD Encore*), soit de façon asynchrone sur différentes plateformes ou médias (Internet, vidéo sur demande, disques DVD, diffusions télévisées, etc.), à la demande. Le spectacle n'est alors plus présenté *live* (il n'est plus transmis *en direct*), ce qui n'empêche pas la plupart des

maison d'opéra de prétendre que de telles prestations restent néanmoins du côté du *live*, ne serait-ce que parce que, même si la transmission n'est pas exécutée au moment même de la représentation sur scène, l'opéra a, lui, néanmoins été capté *live*.

En ce qui concerne les présentations en différé, ce serait donc dire que le recours à la notion de *direct* dans les documents promotionnels viserait à mettre l'accent sur l'*événement scénique* lui-même – tel que capté au moment même où il advient – plutôt que sur l'empreinte numérique. Surtout que pareille prise d'empreinte est le produit d'un travail de remédiation qui ne s'avère pas toujours respectueux des codes de l'institution de départ (la maison d'opéra), soumise qu'elle est, ne serait-ce qu'*a minima*, aux codes de l'institution d'accueil (la salle de cinéma). Il n'est alors pas étonnant que ce que l'un des critiques opératiques de la première heure a pu espérer retrouver avant toute chose sur écran, ce soit un opéra « calmement documenté<sup>[4]</sup> ». En effet, pour quelqu'un qui se voudrait fidèle au monde de l'opéra, l'idéal serait, peut-on supputer, de permettre au ciné-spectateur d'assister, depuis son fauteuil distant, à un *événement écranique* qui refléterait de façon conforme l'*événement scénique* d'origine, tel que le reçoit le mélomane assis dans la salle d'opéra. Comme si ce que l'on projetait sur l'écran n'était pas le fruit d'une *remédiation* et que ledit écran servait de simple *relais*.



Matériel promotionnel conçu pour la retransmission en différé de *The Magic Flute*, 2019. [Voir la fiche](#).

La production des films sonores inscrits sous le label *Vitaphone Shorts* présente de très bons exemples d'extraits d'opéras couchés sur pellicule selon un mode d'*intervention cinématographique minimale*. Produits à la fin des années 1920, les films dont il s'agit tendraient en effet à ce que l'on pourrait appeler un « degré zéro de cinématization » et relèveraient de ce processus que serait, pour Gaudreault et Marion<sup>[5]</sup>, le « filmage » (que les deux auteurs opposent à cet autre processus, plus complexe, que serait le « tournage »). Le *filmage*, qui est littéralement une forme pure et simple d'*enregistrement*, suppose que « le filmeur ne s'autorise pas à intervenir et [qu'il] se refuse à [...] manipuler, à [...] transformer [la réalité à capter]<sup>[6]</sup> ». Au contraire du *tournage*, qui supposerait le recours au potentiel expressif du média, aux différents registres propres au langage cinématographique, par un « sujet » (le cinéaste ou le réalisateur vidéo, par exemple), dont on pourra dire, dans le cas des opéras, qu'il « cinématise » ce qu'il filme (plutôt que de s'en tenir à un simple, et passif, enregistrement).

Le nom de la série des *Vitaphone Shorts* l'indique, il s'agit de *courts* métrages (qui sont destinés à être projetés avant le film principal). Aussi sont-ce plutôt des « morceaux de bravoure » opératiques ou des airs connus<sup>[7]</sup> qui sont ainsi filmés, puisque le format du dispositif sonore de la Warner permet d'enregistrer des performances de seulement une dizaine de minutes. Il en est ainsi, à titre d'exemple, de la captation du quatuor de *Rigoletto* intitulé « *Bella figlia dell'amore* » et enregistré en 1927, qui montre, en un seul plan large et fixe, deux couples, situés de part et d'autre d'un mur vu en coupe, qui divise la scène en deux<sup>[8]</sup>.



Un extrait vidéo est accessible [en ligne](#).

Exemple de filmage : le morceau « *Bella figlia dell'amore* » produit et distribué par la Warner en 1927. [Voir la fiche](#).

Pareil report sur pellicule d'un opéra, quoique fort limité en durée dans le cas qui nous occupe, répond favorablement au souhait formulé en 2010 par le critique opératique Christophe Huss<sup>[9]</sup> à l'effet que ce qu'il faut dans le relais des opéras sur un écran, ce serait d'abord et avant tout des prestations calmement *documentées*. En effet, un « filmage » aussi discret que celui du quatuor de *Rigoletto* de 1927, fait sur la pointe des pieds pourrait-on dire, préserve l'intégrité auratique des interprètes et met l'accent sur ce qui est montré, sans que l'on superpose au monde enregistré par la caméra une autre couche de sens, par le truchement d'une interprétation plastique de second niveau (une interprétation fondamentalement *cinématographique*, et pas le moins du monde *opératique*). En effet, comme l'exprime Gaudreault, le « découpage que suppose toute transmission d'une œuvre opératique par le truchement d'un dispositif multicaméra » fait en sorte que « l'opéra filmé vient [...] au spectateur en passant par le filtre d'une "conscience" autre que celle du seul metteur en scène<sup>[10]</sup> » opératique. Ainsi, une mise en registre, simple et basique, comme celle dont le titre de la Vitaphone témoigne, correspondrait à ce que serait la fonction « archivage » de la prise de vues cinématographique. En pareil cas, le récit filmé chercherait simplement à répliquer celui qui est joué sur scène. Le simple *filmage* de cette prestation actorielle, une prestation horodatée ou horodatable, ne perd ainsi pas le moins du monde son ancrage temporel : ce que vous avez devant vous, c'est bel et bien la trace, l'empreinte conservée, d'un espace-temps horodaté, d'un événement qui s'est produit dans le monde réel, en dehors du monde de l'audiovisuel, à une date bien précise du calendrier, mais aussi à un moment défini de l'histoire de telle œuvre opératique, de celle de tel metteur en scène opératique et de celle de telle maison d'opéra. Cet événement, on l'a en quelque sorte archivé, en évitant de déployer un dispositif de captation complexe, dont la complexité aurait amené la production captée à dépasser, à transcender même, la simple mise en registre, et qui ferait d'elle autre chose qu'une restitution écranique simple, « tranquille » et élémentaire.

L'adaptation pour le cinéma, dans les années 1970, de *La flûte enchantée* de Mozart par Ingmar Bergman (*The Magic Flute*, 1975) est particulièrement intéressante dans le cadre de ce livre sur le hors-film, dans la mesure où le cinéaste suédois y fait usage de tous les stratagèmes du cinéma, mais en soumettant tout de même l'action et sa présentation sur écran aux codes de la représentation « scénique » (comme il en est, par définition, de toute représentation



Exemple de tournage : le film *The Magic Flute* d'Ingmar Bergman, adapté de l'opéra *La flûte enchantée* de Mozart. [Voir la fiche](#).

opératique). Bergman procède en effet à une cinématisation à grande échelle de l'opéra de Mozart – gros plans, points de vue multiples sur une même scène, montage, effets sonores, jeu des acteurs, etc. –, mais il fait comme si l'action se déroulait dans un contexte « théâtral » et opératique; comme si l'action à laquelle il donnait accès au ciné-spectateur était en quelque sorte prélevée à même une véritable prestation scénique dudit opéra (avec des décors et des costumes franchement « théâtraux », dans le style du théâtre baroque) et en montrant parfois la mécanique des changements de décor ainsi que les coulisses. Alors que *ce qu'il filme*, c'est en réalité une reconstitution de la pièce, morceau par morceau, dans un studio... Puisque Bergman a recours aux différents registres propres au langage cinématographique, *ce qu'il filme* dépasse justement, et par le fait même, le niveau du simple *filmage*, et procède du *tournage* (au sens de Gaudreault et Marion). Il ne s'agit plus d'un simple *enregistrement*.

Par ailleurs, en insérant, comme il le fait (en introduction surtout, mais aussi à certains moments choisis du film) des images en gros plans de spectateurs assis dans la salle d'opéra où l'action aurait prétendument été captée (alors qu'il n'en est rien), Bergman donne une illusion de *coprésence* effective du spectacle (prétendument) vu et du sujet regardant. La séquence d'ouverture permet ainsi de tisser étroitement de tels liens (factices) entre la scène (où rien ne se passe encore, puisque le rideau n'a pas encore été levé) et un bon nombre de spectateurs.

Le film *La Traviata*, écrit, scénarisé et réalisé par le cinéaste Franco Zeffirelli en 1982 d'après l'opéra de Verdi, offre un exemple de cinématisation à plus grande échelle encore que celui que présente le film *The Magic Flute* de Bergman. Ces grands chanteurs d'opéra que sont la soprano Teresa Stratas, le ténor Plácido Domingo et le baryton Cornell MacNeil « jouent » leur personnage non plus sur une scène (comme ceux de la Vitaphone), ni même sur une apparence de scène (comme ceux de *The Magic Flute*), mais dans de véritables espaces du monde réel, extracinématographique : une *vraie* salle de bal, un *vrai* château à la campagne, une *vraie* maison à Paris. Ce sont donc ici des acteurs non pas *parlants*, mais *chantants*, qui ne répondent pas à tous les codes de la scène opératique (au lieu de s'exprimer en parlant « normalement », ils le font en chantant, comme dans un film répondant aux codes de la comédie musicale). Zeffirelli laisse de côté la convention de la scène, sauvegardée chez Bergman, et fait en un certain sens de cet opéra de Verdi un film plus fidèle à *l'Histoire* (celle du temps décrit dans *l'histoire* qui est racontée) qu'à l'opéra lui-même (et au moment précis où ledit opéra aurait été exécuté,

comme c'est le cas pour toute remédiation opératique qui est fondée sur une représentation datée (ou, pour être plus clair, « horodatée »). Il en est de même des opéras du Met qui, une fois disponibles en vidéos à la demande, indiquent la date précise, et pas le moindre flottement, de la prestation qui a fait, à l'origine, les frais d'une retransmission en salles de cinéma.



Un extrait vidéo est accessible [en ligne](#).

Exemple de tournage: le film *La Traviata* de Franco Zeffirelli, d'après l'opéra éponyme de Verdi. Extrait « Dell'invito trascorsa è già l'ora ».

[Voir la fiche.](#)

Malgré la différence qui les sépare, un fragment d'opéra comme celui du *Quartet from Rigoletto* de 1927 produit par la Warner et un quelconque opéra du Met, lorsque retransmis en direct en salles de cinéma, souscrivent tous deux au régime de la continuité: continuité temporelle et visuelle (puisque tourné en un seul long « plan-séquence ») pour le premier, continuité temporelle seulement pour le second (qui se présente de façon fragmentée à l'œil du ciné-spectateur, puisqu'il y a découpage de l'action en segments successifs toujours déjà continus, par définition et sauf en cas de défaillance du relais satellitaire).

À la lumière de l'opposition faite ici entre *degré zéro de cinématization* et *cinématization à grande échelle*, ainsi que de l'analyse qu'on en a proposée, on pourrait être tenté de positionner dans un espace mitoyen – situé quelque part entre *filmage* et *tournage* – le phénomène de la retransmission numérique d'un opéra capté en direct. En fait, ce serait plutôt un amalgame de l'un et de l'autre, du filmage dans l'*intention* et du tournage dans l'*exécution*.

Il semble que les promoteurs du Met et des autres établissements produisant du hors-film seraient « naturellement » enclins à privilégier plutôt le *filmage*, vu leur propension à faire croire que le dispositif réquisitionné n'est là que pour servir de simple relais du spectacle scénique. Mais le recours à un dispositif technique de mise en images (multicaméras, découpage par aiguillage, etc.) a vite fait de carrément tirer l'exécution de la captation du côté du *tournage*, tout en donnant, pour autant que faire se peut, l'illusion que la captation se fait sur la pointe des pieds (« Il est indispensable de le faire de façon talentueuse et invisible à la fois<sup>[11]</sup> », dit Barbara Willis Sweete). En un mot, en laissant croire que c'est la fonction relais qui reste prédominante et que tout ce que les caméras font, c'est de *documenter* calmement, au bénéfice du ciné-spectateur, la prestation qui se déroule sur scène. Et, enfin, que l'on ne superpose pas au monde enregistré par la caméra une autre couche de sens, par le truchement d'une interprétation

plastique de second niveau. Sweete, encore, l'explique ainsi : « Il s'agit de produire un plus grand impact et de servir la vision du compositeur, de rendre le scénario plus limpide et de protéger les chanteurs qui ne sont pas toujours doués pour les gros plans<sup>[12]</sup>. » On doit, somme toute, mettre l'accent sur ce qui est montré. Le hors-film serait en ce sens une archive horodatée d'un spectacle, mais une archive lourdement cinématisée.

- .....
- [1] « Le Met dispose [...] d'une dizaine de caméras haute définition : une sur chariot robotisé au proscenium, deux grandes caméras sur bras articulés de chaque côté de la scène, une autre placée à l'arrière et six caméras fixes disposées où l'on veut. Il y a aussi une "steadicam" et une caméra de poche [...] » Marie-Aude Roux, « Trois millions de spectateurs pour une nuit à l'opéra », *Le Monde*, 5 avril 2012, [https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/04/05/trois-millions-de-spectateurs-pour-une-nuit-a-l-opera\\_1681136\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/04/05/trois-millions-de-spectateurs-pour-une-nuit-a-l-opera_1681136_3246.html).
  - [2] Voir André Gaudreault, « Les vues animées selon Georges Méliès : une remédiation sobre et sans prétention ou Quand Méliès prend position contre... le cinéma! », dans *Répétition et reproduction dans les arts et les médias*, dir. Gian Maria Tore et Marion Colas-Blaise (Éditions Mimésis, 2021), 185-210.
  - [3] Christophe Huss, « Metropolitan Opera – Votre cinéma n'est pas un cinéma... », *Le Devoir*, 17 décembre 2007, <https://www.ledevoir.com/culture/musique/168880/metropolitan-opera-votre-cinema-n-est-pas-un-cinema>.
  - [4] *Ibid.*
  - [5] André Gaudreault et Philippe Marion, *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère numérique* (Paris : Armand Colin, 2013), 137.
  - [6] *Ibid.*, 97.
  - [7] On pourra s'en rendre compte en consultant les listes fournies ici : <http://www.picking.com/vitaphone-complete-list.html> et [https://en.wikipedia.org/wiki/Vitaphone\\_Varieties](https://en.wikipedia.org/wiki/Vitaphone_Varieties).
  - [8] On pourra comparer ce court film avec une autre version du même quatuor intégrée à une production du Met de 1987, laquelle met notamment en vedette Luciano Pavarotti, dans un découpage où prédomine l'alternance entre les deux couples.
  - [9] Christophe Huss, « Le Metropolitan Opera au cinéma – Pour les yeux d'Elina », *Le Devoir*, 18 janvier 2010, <https://www.ledevoir.com/culture/musique/281282/le-metropolitan-opera-au-cinema-pour-les-yeux-d-elina>.
  - [10] Gaudreault, « Les vues animées selon Georges Méliès ».
  - [11] « You have to do it really artfully but also invisibly ». Barbara Willis Sweete, entrevue réalisée par Marie-Odile Demay, 17 septembre 2019.
  - [12] « It got to be all about increasing the impact and also serving the vision of the composer, make the storyline clearer, protecting the singers that are not always good at close-ups. » *Ibid.*

# Cinematization

by Marie-Odile Demay and André Gaudreault

Translation: Timothy Barnard

With the live transmissions taking place since 2006, large opera houses have ended up having considerable effect on movie-theatre exhibition by providing them with *new* content and attracting *new* audiences of music lovers. Each of the large opera houses to have promoted the transmission of its productions in movie theatres usually asserts the supposed equivalence between the show it provides on stage and that projected onto a screen. Not only is the opera projected in movie theatres at the same the moment (the same instant, in fact, to put it more precisely) in which the action unfolds on the opera stage; in addition, everything is done by the promoters of these transmissions to persuade film viewers that the performance they are watching belongs, broadly speaking, to the category “live show,” in the same way as the on-stage opera which is the subject of the on-screen transmission. In circumstances such as these, what the promoters promote, of course, is the live aspect of the performance and its transmission. It is thus not surprising that we find this notion in some of the marketing slogans or “trade marks” of such transmissions in cinemas. This is how, to take two major examples, the Royal Opera House, in London, advertises its “live cinema season” and the Metropolitan Opera its *The Met: Live in HD* series (sometimes adding a layer with titles such as “Live on screen in cinemas”).



Promotional material for the Royal Opera House's 2017-2018 season of transmissions.

[See database entry.](#)



Promotional material for the Met's 2011-2012 season of transmissions.

[See database entry.](#)

In fact the goal is to make film viewers believe, wedged into their seats, that their experience will be analogous to that of music lovers in the opera house kilometres away, in perfect synchrony – perfectly attuned, even. The show that the film viewer audio-visually consumes is thus the *same* show, neither more nor less, as that acted out on stage, and is made available, *live on screen*, by means of sophisticated digital capturing and transmission equipment. The screen

is thus transformed into a kind of virtual window, looking onto the Met stage, on the exact day on which the live capturing-transmission of a given opera is carried out for the benefit of the thousands of film viewers gathered and seated, all at the same time – simultaneously – in movie theatres around the world.

At the Met, the way operas are captured privileges frontal and oblique shooting angles by cameras whose area of operation generally rules out any point of view from the wings or the back of the stage. In fact the capturing devices normally do not cross the imaginary line across the stage separating it (and thus the actors) from the stalls (and thus the viewers), thereby offering film viewers a point of view most often compatible with that of the audience in the opera house. There is in addition an aspect which the promoters of these transmissions do not attach much weight to: that the supposedly live show to which the film viewer is entitled is, at the very least, an *augmented* live show. Indeed the battery of audio and visual capturing equipment pressed into service<sup>[1]</sup> cannot help but “augment” the original message of a series of effects which are foreign to the show being captured: the action is broken down in a shooting script into a multitude of shots, captured from a variety of angles and subject to a constant range of scales, up to and including the close-up. Not to mention the frequent presence of camera movements. Hello cinema!, we might say.

What is transmitted thus loses a part of its *operatic* integrity and slips into the *cinematic*. Opera is passed through the mill of cinema: there is cinematization.<sup>[2]</sup> The capturing-restoring of an opera could, in fact, be nothing more than a strict recording, like that carried out by a surveillance camera. But in the operas which have been transmitted to movie theatres since 2006-7 by means of digital equipment the capturing set-up has been mobilized on such a large scale that it literally transcends a mere *recording*. The capturing devices are masterfully handled by a film directing crew which does not settle for being the “mere witness of theatrical action.”<sup>[3]</sup> The unavoidable consequence is that the agent determining the “putting into images” superimposes on the original work a second-level “plastic” interpretation of an audiovisual nature, part-way between television and cinema.

In addition to a live experience, the large opera houses also offer their film-viewer clientele pre-recorded, *re-transmitted* opera screenings. The diverse elements of the capture are in fact recorded digitally at the same moment the show is performed and transmitted *live*. This makes it possible to offer a *pre-recorded* screening of the opera in question, either at the same time on a specified date throughout the “participating” movie theatres (this is the case for example with the Met’s model, *The Met: Live in HD Encore*), or at different times on various platforms or media on demand (the Internet, video on demand, DVD, television broadcasts, etc.). In this case the show is no longer presented *live* (being no longer transmitted live), although this does not prevent most opera houses from pretending that such performances nevertheless remain live, if only because, even though it is not transmitted at the precise moment it is acted out on stage, the opera itself was captured live.



Promotional material for the re-transmission of *The Magic Flute*, 2019. [See database entry.](#)

In the case of pre-recorded performances, the use of the concept *live* in promotional documents thus seeks to emphasize the *stage event* itself, as it was captured at the precise moment it occurred, rather than the digital imprint. Especially since making this imprint is the result of a process of remediation which does not always respect the codes of the originating institution (the opera house), as it is subjected, if only minimally, to the codes of the receiving institution (the movie theatre). It is thus not surprising that what one of the first critics reviewing these operas had hoped to find on screen, above all else, was a “calmly documented”<sup>[4]</sup> work. Indeed for anyone wishing to remain loyal to the world of opera, the ideal, we might suppose, would be to enable film viewers to attend, in their remote seat, a *screen event* which would conform to the original *stage event* as received by the music lover seated in the opera house, as if what was projected on screen were not the product of a *remediation*, with the screen serving as a mere *relay*.

The sound films produced under the label “Vitaphone Shorts” are very good examples of operas recorded on film using a *minimal degree of cinematic intervention*. Produced in the late 1920s, these films tend towards what we might call a “zero degree of cinematization” and form part of a process which, for André Gaudreault and Philippe Marion, could be called “shooting” (which they contrast with that other more complex process, “filming”).<sup>[5]</sup> *Shooting*, which is literally a form pure and simple of *recording*, supposes that “the shooter does not let himself or herself manipulate or transform what is being shot.”<sup>[6]</sup> Unlike *filming*, which supposes that a “subject” (the filmmaker or video maker, for example) has recourse to the medium’s expressive potential, to the various registers specific to film language, such that one can say, in the case of opera, that what is being filmed is “cinematized” (rather than restricted to a mere passive recording).



An example of shooting: a selection from Verdi's opera *Rigoletto*, entitled “Bella figlia dell'amore,” produced and distributed by Warner Bros. in 1927. [See database entry.](#)

A video clip is available [online](#).

As its name indicates, the Vitaphone Shorts were *short* films, intended to be screened before the main attraction. These were thus brief displays of operatic bravura or familiar airs<sup>[7]</sup> which were filmed as such, because the Warner Bros. audio equipment restricted recorded performances to only ten minutes in length. This was the case, for example, of the capture of the *Rigoletto* quartet entitled “Bella figlia dell’amore” recorded in 1927; in a single wide-angle fixed shot, it shows two couples on either side of a wall seen in cross section dividing the stage in two.<sup>[8]</sup>

A transferral such as this of opera onto film, despite being highly limited in length in the present case, is a favourable response to the wish expressed in 2010 by the opera critic Christophe Huss<sup>[9]</sup> to the effect that what is needed when relaying an opera to a screen are, first and foremost, calmly *documented* performances. Indeed a “shoot” as discreet as that of the *Rigoletto* quartet in 1927, made on tip-toe one might say, preserves the integrity of the performers’ aura and emphasizes what is shown without there being superimposed on the world recorded by the movie camera another layer of meaning by means of a second-level plastic interpretation (a fundamentally *cinematic* interpretation and not in the slightest sense *operatic*). For, as Gaudreault explains, “the *découpage* supposed by any transmission of an opera by means of a multiple-camera set-up” means that “the filmed opera reaches... the viewer through the filter of a ‘consciousness’ other than that of the [opera] director alone.”<sup>[10]</sup> Thus a simple and basic recording like that of the Vitaphone short fulfils the “archival” function of filming moving images. In a case such as that, the filmed narrative seeks simply to replicate what is acted on the stage. The simple *shooting* of this acting, a date-stamped and date-stampable performance, does not lose any of its temporal mooring: what you see in front of you is well and truly the trace, the preserved imprint, of a date-stamped space-time, of an event which took place in the real world, outside the audiovisual world, on a precise date in the calendar, but also at a defined moment in the history of a particular work of opera, the history of a particular opera director and the history of a particular opera house. This event has in a sense been archived by avoiding the use of a complex capturing set-up whose complexity would have led the captured production to surpass, to transcend even, a mere recording, which would make it something other than a simple, “calm” and elementary restoration of the event on screen.

The adaptation for the cinema in the 1970s of Mozart’s *The Magic Flute* by the Swedish filmmaker Ingmar Bergman (*The Magic Flute*, 1975), is especially interesting for the present discussion of live transmissions, in that Bergman employs in it all the stratagems of cinema while at the same time subjecting the action and its presentation on screen to the codes of “theatrical” representation (as is the case, necessarily, with any opera performance). Indeed Bergman carries out a large-scale cinematization of Mozart’s opera – close-ups, multiple points of view on the same scene, editing, sound effects, film acting, etc. – but he proceeds as if the action was unfolding in a “theatrical” and operatic setting; as if the action to which he gives the film viewer access was in a sense taken from a real stage performance of the opera in question (with outright “theatrical” decors and costumes in the style of baroque theatre) and by sometimes showing activity in the wings and the mechanics of changing the decor. In fact *what he shot* was in reality a reconstitution of the play piece by piece in a studio. Because Bergman employed various registers specific to film language, *what he shot* went beyond, for this very reason, the

level of simply *shooting*, and derives instead from *filming* (in the sense in which Gaudreault and Marion employ the term). It is no longer a mere *recording*.



An example of filming: Ingmar Bergman's *The Magic Flute*, an adaptation of Mozart's eponymous opera. [See database entry.](#)

At the same time, by inserting (in the introduction mostly, but also in certain selected moments in the film) close-up images of viewers seated in the opera house where the action was supposedly captured (although this was not at all the case), Bergman gives the illusion of an effective *joint presence* of the (supposed) show and the viewing subject. In this way, the opening sequence makes it possible to forge (fictitious) connections between the stage (where nothing is yet happening, as the curtain has not been raised) and a good number of viewers.

The film *La Traviata*, written, scripted and directed in 1982 by the filmmaker Franco Zeffirelli based on the opera by Verdi, offers an example of cinematization on an even greater scale than that of Bergman's *The Magic Flute*. The great opera singers Teresa Stratas (soprano), Placido Domingo (tenor) and Cornell MacNeil (baritone) “play” their character not on a stage (like the Vitaphone films) or even on what looks to be a stage (like the singers in *The Magic Flute*), but in real spaces in the real, extra-cinematic world: a *real* ballroom, a *real* chateau in the countryside, a *real* house in Paris. These, then, are not *speaking* actors; rather, they are *singing* ones, who do not meet all the codes of the opera stage (rather than speaking “normally” they sing, as in a film which meets the codes of a musical comedy). Zeffirelli has put aside the stage convention, which



An example of filming: Franco Zeffirelli's film *La Traviata*, based on Verdi's eponymous opera. Clip from the aria “Dell'invito trascorsa è già l'ora.” [See database entry.](#)

Bergman preserves, and in a sense makes of this Verdi opera a film more faithful to *history* (to the time described in the *story* told) than to the opera itself (and at the precise moment when the opera in question was to be executed, as is the case with any operatic remediation based on a dated depiction, or, to be clearer, to a “date-stamped” depiction). The same is true of the Met’s operas which, once they are available as videos on demand, indicate the precise date, not in any way variable, of the performance which in the beginning had borne the consequences of being transmitted to movie theatres.

Despite the differences between them, both an opera fragment like the one from *Quartet from Rigoletto* produced in 1927, and any given opera at the Met when transmitted live to movie theatres, subscribe to the continuity system: temporal and visual continuity for the former (as it was shot in a single long “sequence shot”) and temporal continuity only for the latter (which appears in fragmented form to the film viewer, because the action has been cut up into successive always-already continuous segments by definition, unless there is a breakdown in satellite transmission).

In light of the contrast made here between a *degree zero of cinematization* and *cinematization on a large scale*, along with the analysis we have offered, one might be tempted to situate in an intermediary space somewhere between *shooting* and *filming* the phenomenon of digital transmission of an opera captured live. In fact live transmission of operas is more a mixture of the two categories: their *intention* is shooting, their *execution* is filming.

It appears that the promoters at the Met and at other establishments producing live transmissions would “naturally” be inclined to privilege shooting, given their propensity for making audiences believe that the technical set-up pressed into service is there only to serve as a simple transmitter of the stage show. But this recourse to technical equipment for putting into images (the multiple-camera set-up, the shooting script of switching points of view, etc.) quickly and squarely pulled the execution of the capturing to the side of *filming* while at the same time giving the illusion, as much as this is possible, of capturing the action on tip-toe (“you have to do it really artfully but also invisibly,”<sup>[11]</sup> Barbara Willis Sweete remarks). In short, audiences have been led to believe that the transmitting function remains dominant and that all the cameras do is to *document* calmly, to the benefit of the film viewer, the performance unfolding on stage. And, finally, that there is not superimposed on the world recorded by the camera another layer of meaning by means of a second-level plastic interpretation. Willis Sweete, once again, explains it this way: “It’s got to be all about increasing the impact and also serving the vision of the composer, make the storyline clearer, protecting the singers who are not always good at close-ups.”<sup>[12]</sup> Simply put, one must emphasize what is shown. In this sense, live transmission is a date-stamped archive of a show, but one that has been heavily cinematized.

.....  
[11] “The Met has... ten high-definition cameras: one on a robotic dolly on the proscenium, two tall cameras on articulated arms on each side of the stage, another behind the stage and six stationary cameras placed where one wishes. There is also a ‘steadicam’ and a pocket camera.” Marie-Aude Roux, “Trois millions de spectateurs pour une nuit à l’opéra,” *Le Monde*, 5 April 2012, [https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/04/05/trois-millions-de-spectateurs-pour-une-nuit-a-l-opera\\_1681136\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/04/05/trois-millions-de-spectateurs-pour-une-nuit-a-l-opera_1681136_3246.html).

- [2] See André Gaudreault, “When Capturing Becomes Opera Cinema: The Relative Anonymity of ‘Opera Recorders’ in the Agora-Tele Era,” trans. Timothy Barnard, in *Musique et enregistrement*, eds. Pierre-Henry Frangne and Hervé Lacombe (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2014); André Gaudreault, “Recording, Remediating and the Creation of Attractional Packages: When Méliès Took a Stand Against... Cinema!” in *New Perspectives on Early Cinema History: Concepts, Methods, Applications*, eds. Mario Sluigan and Daniël Biltereyst (London: Bloomsbury, 2022). This article was derived from a conference paper given in French in Luxembourg in 2017 at the conference *Re-make! Réenoncer, relocaliser, remédier à l'ère numérique*, and in English in Ghent in November 2018 at the conference *Rethinking the Attractions – Narrative Dialectics: New Approaches to Early Cinema*.
- [3] Christophe Huss, “Metropolitan Opera – Votre cinéma n’est pas un cinéma...,” *Le Devoir*, 17 December 2007, <https://www.ledevoir.com/culture/musique/168880/metropolitan-opera-votre-cinema-n-est-pas-un-cinema>.
- [4] *Ibid.*
- [5] André Gaudreault and Philippe Marion, *The End of Cinema? A Medium in Crisis in the Digital Age*, trans. Timothy Barnard (New York: Columbia University Press, 2015 [2013]), 84.
- [6] *Ibid.*, 97.
- [7] The works included in the Vitaphone series are given in the two lists found here: <http://www.picking.com/vitaphone-complete-list.html> and [https://en.wikipedia.org/wiki/Vitaphone\\_Varieties](https://en.wikipedia.org/wiki/Vitaphone_Varieties).
- [8] One can compare this short film with another version of the same quartet in a Met production from 1987 starring Luciano Pavarotti. This production’s shooting script mostly alternates between the two couples.
- [9] Christophe Huss, “Le Metropolitan Opera au cinéma – Pour les yeux d’Elina,” *Le Devoir*, 18 January 2010, <https://www.ledevoir.com/culture/musique/281282/le-metropolitan-opera-au-cinema-pour-les-yeux-d-elina>.
- [10] André Gaudreault, “Recording, Remediating and the Creation of Attractional Packages.”
- [11] Barbara Willis Sweete, from an interview with Marie-Odile Demay, 17 September 2019.
- [12] *Ibid.*