



La retransmission d'opéras en salle de cinéma

Transmitting Opera in Movie Theatres

Sous la direction de/edited by

Marie-Odile Demay André Gaudreault



Sous la direction de/edited by
Marie-Odile Demay André Gaudreault

Éditorialisation/content curation Traduction/translation
Marie-Odile Demay 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 Mouëlllic.
<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*.

Table des matières

Table of contents

Introduction	2
Introduction	4
Marie-Odile Demay, André Gaudreault	
Retour sur l'histoire du spectacle projeté en salle de cinéma	7
A Review of the History of Live Shows Projected in Movie Theatres	11
Kira Kitsopanidou	
La terminologie du hors-film	16
Live Transmission Terminology	19
Timothée Huerne	
Le cas du <i>Met: Live in HD</i>	23
The Case of <i>The Met: Live in HD</i>	27
Marie-Odile Demay	
Les aspects techniques du hors-film	32
Technical Aspects of Live Transmission	36
Marie-Odile Demay	
Le cas de Barbara Willis Sweete, réalisatrice pour <i>The Met: Live in HD</i>	41
The Case of Barbara Willis Sweete, Film Director for <i>The Met: Live in HD</i>	45
Marie-Odile Demay	
La cinématisation	50
Cinematization	57
Marie-Odile Demay, André Gaudreault	



Introduction

Introduction

Marie-Odile Demay André Gaudreault

Introduction

par Marie-Odile Demay et André Gaudreault

En janvier 2020, le critique musical Christophe Huss du journal montréalais *Le Devoir* conclut un article à propos de cette «réalisation profondément géniale» qu'est la nouvelle itération de l'opéra *Wozzeck* en s'exclamant: «Courez voir ce chef-d'œuvre lors des reprises^[1].» On peut se demander vers quel type de «réalisation» il faudrait au juste se précipiter ainsi. S'agit-il de l'opéra d'Alban Berg lui-même? Ou bien de la *mise en scène* dudit opus effectuée par l'artiste sud-africain William Kentridge, sur les planches mêmes du Metropolitan Opera de New York? Ou encore, de la *captation* de cet opéra (dans sa mouture du 11 janvier 2020), telle qu'elle fut projetée, en direct, dans les salles de cinéma du monde entier, et qui fut exécutée sous la conduite de l'un des réalisateurs attitrés de la maison, Gary Halvorson, qui se serait, selon le même Huss, «montré digne d'immortaliser ce spectacle, avec – de très loin – sa meilleure réalisation au Met^[2]»?

À la lecture du texte, on comprend que ce qui fait l'objet d'une évaluation critique de la part de Huss, c'est le «spectacle de Kentridge» lui-même, soit l'opéra de Berg *tel que mis en scène par l'artiste sud-africain* sur la mythique scène sise au Lincoln Center. Huss n'a pas assisté à cette représentation. Il était plutôt à Montréal, confortablement installé dans une salle de cinéma de la chaîne Cineplex qui diffusait, dans le cadre de la série *The Met: Live in HD*, la retransmission du spectacle filmé à New York. L'opéra est certes retransmis «en direct», mais il n'en demeure pas moins que c'est d'une façon tout «indirecte» que le critique montréalais entre ainsi en contact avec le «chef-d'œuvre [de Kentridge]» (qu'il nous presse de «voir» à notre tour par le truchement de la captation d'Halvorson à l'occasion de l'une ou l'autre des «reprises les 7, 9, 11 et 15 mars selon les cinémas»). Il faut en déduire que, de manière implicite, Huss nous prescrit donc de ne pas trop porter attention au travail de transposition que la mise en images d'Halvorson opère par son exercice de captation multicaméra. En effet, le critique dirige résolument notre regard par-delà la retransmission de l'opéra sur grand écran, pour que nous mettions au premier rang de nos préoccupations de spectateur la vision de ce «chef-d'œuvre» que représente cette mise en scène précise de *Wozzeck*.

Les transmissions en direct de diverses œuvres de la scène (opéra, théâtre, ballet, etc.), qui sont devenues monnaie courante depuis que la transition numérique a rendu la chose possible, offrent toutes le même genre de piège, où la confusion ne cède en rien à l'amalgame. Il semblerait en effet y avoir amalgame entre la prestation originelle, qui se déroule sur scène, et sa captation projetée sur grand écran, ce qui peut donner lieu à une confusion entre deux spectacles de nature pourtant bien différente. Faute d'assister au spectacle vivant exécuté *in situ*, le spectateur est plutôt mis en sa présence par le truchement d'un important appareillage de captation et de

transmission numérique. Il assiste ainsi à la diffusion de ce nouveau type de prestation en salle de cinéma que l'on appelle le « hors-film » et qui ne relève pas du « cinématographique ».

Dans un développement en six parties, ce livre tente de répondre à quelques-unes des questions que soulève ce nouveau phénomène du hors-film, qui est venu brouiller les contours de la programmation standard du cinéma. De quelle nature sont ces « retransmissions » d'opéra : simple « spectacle calmement documenté^[3] » ou, comme l'a qualifié *The Los Angeles Times*, « *a new art form*^[4] » ? Comment définir et nommer ce type de programmation, qui investit les salles de cinéma depuis la première saison du *Met: Live in HD* en 2006 ? Peut-on voir dans cette « nouvelle » polyvalence programmatique de la salle de cinéma un retour vers les expériences de « télévision projetée » dans l'immédiat après-guerre ? Quelles sont les conditions techniques qui rendent possible pareille captation multicaméra et sa retransmission via satellites autour de la planète ? Comment la réalisation compose-t-elle avec les impératifs que suppose la retransmission en toute transparence d'un « chef-d'œuvre » opératique tout en s'acquittant avec talent de sa captation multicaméra en direct ?

Cet ouvrage s'intéresse d'abord aux origines du hors-film, dès les premiers essais de projection d'images en direct en salle de cinéma. Il dresse aussi un portrait des processus de production, des techniques et des métiers nécessaires à la retransmission d'événements hors film, en s'appuyant en particulier sur le cas du Metropolitan Opera de New York. Finalement, ce livre propose un regard critique sur le phénomène en s'appuyant sur l'analyse d'une littérature critique et théorique encore lacunaire.

[1] Christophe Huss, « “Wozzeck” : couchés ! Les damnés de la terre ! », *Le Devoir*, 13 janvier 2020, <https://www.ledevoir.com/culture/musique/570701/wozzeck-couches-les-damnes-de-la-terre>.

[2] *Ibid.*

[3] 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>.

[4] Kay Armatage, « Operatic Cinematics: A New View from the Stalls », dans *Audiences*, dir. Ian Christie (Amsterdam : Amsterdam University Press, 2012), 218.

Introduction

by Marie-Odile Demay and André Gaudreault

Translation: Timothy Barnard

In January 2020, the music critic for the newspaper *Le Devoir* in Montreal, Christophe Huss, concluded an article on the “profoundly brilliant production” of the new iteration of the opera *Wozzeck* by exclaiming: “Run to see this masterpiece when it plays again.”^[1] One might ask oneself towards what kind of “production,” precisely, one should run in this manner. Was it Alban Berg’s *opera* itself? Or was it the *staging* of that opera by the South African artist William Kentridge on the boards of the Metropolitan Opera of New York? Or was it the *capture* of this opera (in its 11 January 2020 version), as it was projected, live, in movie theatres around the world? This capture had been executed by one of the accredited directors of the opera house, Gary Halvorson, who according to Huss “has shown himself worthy of immortalizing this show with, by far, his best effort at the Met.”^[2]

Reading the text, one realizes that what is being critically evaluated by Huss is “Kentridge’s production,” meaning the opera by Berg *as it was staged by the South African artist* on the legendary boards of the Lincoln Center. Huss did not attend this performance. He was, instead, in Montreal, comfortably seated in a movie theatre operated by the Cineplex chain which, as part of the series *The Met: Live in HD*, put on the transmission of the show filmed in New York. The opera was certainly transmitted “directly as it was performed,” or live, but it remains the case that Huss came into contact quite “indirectly” with this “masterpiece [of Kentridge’s]” (which he urges us to “see” in turn through Halvorson’s capture when it “plays again on March 7, 9, 11 or 15 depending on the movie theatre”). From this we must deduce that Huss is implicitly telling us not to pay too much attention to the work of transposition involved in Halvorson’s work of putting into images with his multiple-camera capturing. Indeed Huss resolutely directs our attention beyond the opera’s transmission on the big screen so that we put at the forefront of our concerns as viewers the vision of this “masterpiece” of precise staging that is Kentridge’s *Wozzeck*.

Live transmissions of diverse stage performances (opera, theatre, ballet, etc.) have become common currency since the digital transition made such a thing possible. Nevertheless, it would appear that there is a mixture of the original performance on stage and its capture projected onto the big screen, something which can give rise to confusion between two shows of a quite different nature. Viewers who are unable to attend the live show on site are placed in its presence instead by means of a considerable quantity of digital capturing and transmission equipment. They thus attend in a movie theatre the dissemination of this new kind of performance known, among other things, as a “live transmission,” one which is not “cinematic.”

The present text, in six sections, will attempt to answer a few of the questions raised by this new phenomenon, the live transmission, which has blurred the contours of standard movie theatre programming. What is the nature of these opera “transmissions”: are they a mere “calmly documented show”^[3] or, as described by the *Los Angeles Times*, a “new art form”?^[4] How should we define and what should we call this kind of programming, which has been playing in movie theatres since the first season of *The Met: Live in HD* in 2006? Can we see in this “new” versatility of the movie theatre a return to such experiments as “projected television” in the years immediately following the Second World War? What are the technical conditions which make possible such multiple-camera capturing and transmission via satellite around the planet? How do the directors of live transmissions deal with the imperatives involved in transmitting with complete transparency an operatic “masterpiece” while carrying out with talent a multiple-camera live capturing?

This book will first examine the origins of the live transmission, beginning with the earliest attempts to project live images in a movie theatre. It will also describe the production processes, technical equipment and professions necessary to the live transmission of events, drawing in particular on the case of the Metropolitan Opera of New York. Finally, this work will provide a critical assessment of the phenomenon based on an analysis of the critical and theoretical literature, which still suffers from many gaps.

.....
^[1] Christophe Huss, “‘Wozzeck’: couchés! Les damnés de la terre!,” *Le Devoir*, 13 January 2020, <https://www.ledevoir.com/culture/musique/570701/wozzeck-couches-les-damnes-de-la-terre>.

^[2] *Ibid.*

^[3] 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>.

^[4] Kay Armatage, “Operatic Cinematics: A New View from the Stalls,” in *Audiences*, ed. Ian Christie (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012), 218.



Retour sur l'histoire du spectacle projeté en salle de cinéma

A Review of the History of Live Shows Projected in Movie Theatres

Kira Kitsopanidou

Retour sur l'histoire du spectacle projeté en salle de cinéma

par Kira Kitsopanidou

Le « hors-film » en salle s'inscrit dans une histoire de pratiques de programmation et d'évolution des technologies de transmission plus longue que celle de la numérisation des salles de cinéma dont il a été souvent l'un des arguments de promotion majeurs. En réalité, cette « nouvelle » polyvalence des salles de cinéma constitue un retour aux origines du spectacle cinématographique, qui a longtemps cohabité avec d'autres « programmes » ou « attractions » de scène ou d'écran. Dans cette longue histoire, l'arrivée de la télévision en tant que nouvelle technologie dans la conquête de l'ubiquité va marquer un tournant décisif. En effet, alors que la transmission télévisuelle n'en est encore qu'à un stade balbutiant, plusieurs projets sont déjà en compétition en ce qui concerne la mise en usage de cette nouvelle technologie : la télévision de salon (réception domestique) et la télévision des salles de projection (réception collective). Les sociétés pionnières dans le domaine de la technologie télévisuelle (RCA, General Electric, Baird Television, Scophony, Marconi-EMI, Telefunken, etc.) envisagent la salle de cinéma comme un débouché potentiel dans les années 1920 et 1930. Avec les premières démonstrations publiques dans les années 1930 émergent aussi les premiers discours prescriptifs, tous centrés sur la possibilité de simplifier la programmation des salles de cinéma (par la suppression des copies physiques) et d'élargir celle-ci pour attirer un nouveau public grâce à des transmissions d'actualités, de spectacles de théâtre, d'opéras et de music-halls ainsi que d'événements sportifs simultanément à leur déroulement.

Les premières tentatives de déploiement commercial de la *large screen television* ou *theater television* démarrent sur le marché nord-américain dès le début des années 1940, même s'il faudra attendre l'après-guerre pour voir un ensemble de salles équipées de systèmes dédiés^[4], une soixantaine de sites (au début des années 1950) principalement localisés dans les grandes villes, comme New York et Los Angeles. Dans cette première phase d'essai de structuration d'un marché de « télé-cinéma » portée par quelques compagnies hollywoodiennes (Warner, Fox en association avec la RCA, Paramount) et circuits d'exploitation (Balaban & Katz, National Theaters), l'offre est structurée essentiellement autour de matchs de boxe ou de football. Les captations et transmissions de spectacles vivants se heurtent souvent au problème de la disponibilité des droits, que se disputent déjà le cinéma et la télévision de salon, mais aussi à la lourdeur des négociations avec les syndicats des



Première présentation publique du système de projection à film intermédiaire de la Paramount avec la diffusion d'un match de boxe en 1948. [Voir la fiche](#).



Projection de l'opéra *Carmen* en 1952 en direct depuis le Met. [Voir la fiche.](#)

talents, acteurs et techniciens de la scène et de l'écran. Mais le sport semble également plus adapté aux capacités techniques du nouveau média et au réseau de transmission (ondes courtes, câble coaxial ou réseau téléphonique), le débit de la bande passante n'étant pas suffisant pour obtenir en projection la qualité d'image souhaitée. Si la critique ne tarit pas d'éloges sur la puissance esthétique (associée notamment à l'intimité du gros plan) et l'effet de coprésence propre au direct lors de la première transmission d'opéra du Met, *Carmen* en décembre 1952 (31 salles dans 26 villes pour un total de 67 000 spectateurs), elle se montre plus nuancée au sujet de la qualité technique de la captation réalisée à l'aide de quatre caméras fixes et de celle de la transmission effectuée par câble coaxial loué à AT&T. Les images, de basse définition, sont en noir et blanc, et le son est monophonique. Elles sont aussi projetées sur des écrans de taille assez réduite (allant de deux mètres de large au début des années 1930 à environ sept mètres en 1947), comme ceux que possèdent les salles d'actualité. La valeur ajoutée semble davantage résider dans le caractère inédit de l'expérience («j'y étais, je l'ai vu en direct, en même temps que les spectateurs du Met») que dans la performance technologique encore fragile.



Critique de la télétransmission de l'opéra *Carmen* parue dans *Billboard* en 1952. [Voir la fiche.](#)

Au final, Hollywood, à l'exception notable de la Fox, qui poursuivra jusqu'aux années 1960 ses expérimentations avec une technologie de projection acquise auprès d'un laboratoire suisse (l'Eidophor), délaissera les contenus hors film télétransmis dans les salles pour des innovations plus spectaculaires et plus immédiatement rentables comme le Cinémascope. Mais ce virage ne signera ni la fin des télétransmissions ni celle de l'innovation technologique, qui se poursuivra dans les décennies suivantes. Car l'idée d'un «projecteur sans film» permettant à la fois de simplifier le travail de programmation et de toucher d'autres cibles de public parmi la clientèle sportive, du théâtre, de l'opéra, ou de la télévision classique, continue à séduire les exploitants.

En France, après quelques brefs essais par Gaumont et Pathé dans les années 1950 et quelques salles d'exclusivité qui se sont équipées de manière éphémère, pour des matchs de boxe^[2] ou des cérémonies télévisuelles comme le couronnement de la reine Élisabeth II en 1953 et le mariage princier de Grace Kelly en 1956, deux tentatives d'expérimentation à plus grande échelle auront lieu dans le Massif central: en 1977 (sept salles et neuf lieux publics dans cinq villes) par la Société française de production (SFP), puis en 1983 par Vidéo Transmission International (VTI), qui regroupe la SFP, Télédiffusion de France et les PTT (Postes, télégraphes et téléphones). Chaque fois, ces essais de mise en place d'un réseau pilote de télétransmission sont motivés par le projet d'un service national, concurrent à celui destiné aux foyers, comblant des besoins culturels (faire participer des publics des provinces aux événements culturels parisiens), éducatifs, institutionnels et professionnels. Le projet est ambitieux et ne manque pas de soutien politique, mais il est assez coûteux et pose des questions juridiques, techniques et réglementaires complexes à une époque où la télévision en France est encore sous monopole public. Mais l'installation du premier satellite français (Télécom 1) alimente les espoirs d'un réseau de «vidéo-cinéma» étendu (300-400 salles) sur le territoire, diffusant des opéras, des concerts, mais également des matchs de football et des tournois de tennis. En attendant, la télévision sur grand écran bénéficie de la visibilité que lui offrent les institutions festivières. Après la Biennale de Venise en 1952, le MIPTV (marché international de contenus audiovisuels), lors de son édition de 1983 à Cannes, accueille dans le Palais des festivals et sur un écran de 100 m² la télétransmission de *La Belle Hélène* d'Offenbach, opéra mis en scène par Jérôme Savary.

Ce n'est que dans les années 2000 et 2010 qu'un marché du «hors-film» pourra réellement se développer. Une association professionnelle est créée à Londres en 2012, la Event Cinema Association, pour promouvoir l'industrie du «hors-film» sur le marché britannique et, plus largement, européen. Sur le plan du contenu, depuis 2006, le Met est devenu l'une des marques les plus puissantes de cette industrie, produisant une dizaine de *live HD* par an pour les salles de cinéma. Avec de 1 à 3 % du box-office mondial en 2018, le «hors-film» représente une industrie de niche, mais qui possède déjà son propre écosystème.

-
- [1] Par exemple, dans le système de projection à film intermédiaire de la Paramount, l'image formée sur l'écran cathodique est inversée en négatif. Cette image est filmée avec une caméra argentique spéciale (sur une pellicule 16 mm ou 35 mm) qui en donne une image positive. Le film qui en résulte est débité par cette caméra de manière continue, se rend dans une machine à développer automatique, puis dans une sécheuse, et ensuite dans le poste de projection de la salle où il s'enroule sur la bobine réceptrice d'un projecteur conventionnel.
 - [2] Après le match de boxe Stock-Robinson, télévisé en direct par le «téléviseur-cinéma» Debie (système à film intermédiaire 16 mm) sur un écran de quatre mètres de base en novembre 1950, des séances de télévision sont proposées deux fois par jour et pendant une dizaine de jours en décembre 1950. Une camionnette-laboratoire, reliée par câbles à deux caméras de prise de vues, parcourt la capitale pour recueillir des images qui, une fois contrôlées, sont envoyées par câble ou par ondes hertziennes à la cabine-laboratoire, qui communique avec la salle de projection.

A Review of the History of Live Shows Projected in Movie Theatres

by Kira Kitsopanidou

Translation: Timothy Barnard

The “live transmission” in movie theatres is part of a history of programming practices and of the evolution of transmission technology, a history longer than that of the digitalizing of movie theatres, for which it has often been one of the major promotional defences. In reality, this “new” versatility of the movie theatre is a return to the origins of the film show, which long co-existed with other stage or screen “programs” or “attractions.” In this long history, the arrival of television as a new technology in the quest for ubiquity was a decisive turning point. When television transmission was still at a very early stage, there were already several competing projects around how the technology should be used: living-room television (domestic reception) and television in projection halls (collective reception). In the 1920s and 30s the pioneering companies in the field of television technology (RCA, General Electric, Baird Television, Scophony, Marconi-EMI, Telefunken, etc.) saw the movie theatre as a potential outlet. With the first public demonstrations in the 1930s there also emerged the first prescriptive discourses, all of them centred on the possibility of simplifying movie theatre programming (by doing away with physical film prints) and of expanding this programming in order to attract new audiences through the transmission of current events, theatre, opera and music hall performances, and sporting events simultaneous to their occurrence.

The earliest attempts to market large screen television or theatre television on the North American market date from the early 1940s, but it would not be until after the war that a number of venues were so equipped.^[1] By the early 1950s there were some sixty in all, primarily in large cities such as New York and Los Angeles. In this initial phase of attempting to structure the “tele-cinema” market carried out by a few Hollywood companies (Warner, Fox in association with RCA, Paramount) and exhibition circuits (Balaban & Katz, National Theaters), supply was basically built around boxing and football matches. Capturing and transmitting live entertainment often ran up against the problem of obtaining the rights, which cinema and home television were already fighting over, but also that of cumbersome negotiations with stage and screen actor and technician unions. But sports also appeared to be better suited to the technical capabilities of the new medium and to the transmission network (short wave, coaxial



First public screening using Paramount’s “special receiver,” with the showing of a boxing match in 1948. [See database entry.](#)



Projection of the opera *Carmen* live from the Met in 1952. [See database entry.](#)

cable or the telephone network), as the bandwidth was not sufficient to obtain the image quality sought when projected. While critics heaped praise on the first Metropolitan Opera transmission in December 1952, *Carmen* (thirty-one venues in twenty-six cities for a total of 67,000 viewers), for its aesthetic force (seen in particular as a result of the intimacy of the close-up) and the sense it conveyed of being present at the event because it was live, they were more reserved on the topic of the technical quality of the capturing, carried out with four stationary movie cameras, and of the coaxial cable transmission provided by AT&T. The low-definition images were in black and white, and the sound was monophonic. The images were also projected onto fairly small screens (ranging from two metres wide in the early 1930s to around seven metres in 1947), similar to those of theatres showing newsreels. The works' added value appeared to reside more in the novel nature of the experience ("I was there, I saw it live at the same time as the audience at the Met") than in the still fragile technological performance.

Highlight Reviews

THEATER TV

First Opera Telecast Is Cultural Milestone, But Aesthetic Let-Down

By JUNE RUNDY

Theater TV graduated into legitimate entertainment circles for the first time Thursday (11) night, bridging the cultural gap between Madison Square Garden and the Metropolitan Opera House via a spectacular three and a half hour performance of Bizet's "Carmen." (See news story, Radio-TV section, this issue.)

The presentation was an interesting but far from flawless one, notable mainly for the historic significance of the event in theatrical annals. Technically the show suffered from the inevitable quality comparison with motion pictures, and the knowledge that a sharply etched, clearly defined

film image had appeared on the theater screen the day before undoubtedly colored the Guild audience's reaction to the numerous fuzzy, gummy-grained long shots shown on that same screen Thursday night.

Blurred picture details understandably go unnoticed in a sports theater telecast, but they were glaringly apparent when some 300 singers and dancers converged on the huge Met stage. What was undoubtedly a breath-taking panorama of pageantry and color in the Met audience faded away into a busy, irritatingly vague monotone.

On the other hand, movie audiences had a decided advantage over the Met house when the cameras moved in for close-ups, which were most effective on the large theater screen: Rise Stevens' Carmen was so sexy on close inspection that she might have trouble passing the censors on regular television. The Met star played the role with a fascinating feral snarl and a wanton walk, which, combined with a glorious voice and fine figure, came over on big screen TV as unbelievably sensual—particularly in her close-up maneuvers on and off furniture. However, her attractive performance was marred somewhat

(Continued on page 24)

TV FILM

Review of the *Carmen* opera telecast, published in *Billboard* in 1952.

[See database entry.](#)

Hollywood, in the end, with the notable exception of Fox, which until the 1960s would pursue its experiments with projection technology acquired from a Swiss laboratory (Eidophor), would abandon live tele-transmitted non-film content for collective audiences in favour of more spectacular and immediately profitable innovations such as CinemaScope. But this turn would not signal the end either of tele-transmissions or of technological innovation, which would continue in the decades to follow. For the idea of a “projector without film” making it possible both to simplify the task of programming and to reach other audiences among followers of sports, theatre, opera and classical television continued to appeal to exhibitors.

In France, after a few brief tests by Gaumont and Pathé in the 1950s and after a few first-run cinemas which were equipped for a brief time for boxing matches^[2] or televised ceremonies such as the inauguration of Queen Elizabeth II in 1953 and Grace Kelly’s royal wedding in 1956, two attempts at experimenting on a larger scale were carried out in the Massif central region: in 1977 (seven venues and nine public places in five cities) by the Société française de production (SFP) and then in 1983 by Vidéo Transmission International (VTI), which grouped together the SFP, Télédiffusion de France and Postes, télégraphes et téléphones (PTT). Each time, these tests for establishing a pilot tele-transmission network were motivated by the project of a national service, alongside that servicing homes, which would meet cultural needs (engaging provincial audiences with Parisian cultural events) along with educational, institutional and professional needs. The project was ambitious and did not lack political support, but it was fairly costly and presented complex legal, technical and jurisdictional questions at a time when television in France was still a public monopoly. But the inauguration of the first French satellite (Télécom 1) fed the hope of an extensive network of “video-cinemas” (300-400 cinemas) disseminating operas and concerts, but also football games and tennis tournaments, throughout France. In the meantime, large-screen television benefited from the visibility it received from festivals. After the Venice Biennale in 1952, MIPTV (an international marketplace for audiovisual content), during its 1983 edition in Cannes, put on in the Palais des festivals, on a 100 square metre screen, a tele-transmission of Offenbach’s opera *La Belle Hélène*, directed by Jérôme Savary.

It was only in the 2000s and 2010s that a live transmission market could truly develop. In 2012 a professional association was founded in London, the Event Cinema Association, to promote the live transmission industry on the British and, more broadly, European market. With respect to content, since 2006 the Metropolitan Opera has become one of the most powerful brand names in the industry, producing a dozen “live in HD” transmissions per year for movie theatres. With 1 % to 3 % of global box office receipts, live transmission represents a niche industry, but one which already has its own ecosystem.

-
- [1] In this system, the image formed on the cathode screen is reversed and negative. This image is filmed with a special celluloid-based camera (on 16 or 35 mm film stock) which yields a positive image of it. The resulting film runs through the camera continuously, is fed into an automatic developing machine and then a dryer, and then into the projector of the movie theatre, where it is wound onto the take-up reel of a conventional projector.
 - [2] Following the Stock-Robinson boxing match, televised live by the Debie "cinema-television" (a medium-gauge 16 mm system) on a basic four-metre screen in November 1950, television programs were offered twice per day for ten days in December 1950. A mobile laboratory, connected by cables to two motion picture cameras, roamed the capital gathering images which, once they had been approved, were sent by cable or by hertz waves to the laboratory booth, which communicated with the projection booth.



La terminologie du hors-film

Live Transmission Terminology

Timothée Huerne

La terminologie du hors-film

par Timothée Huerne

Le lancement en 2006 par le Metropolitan Opera d'une programmation régulière de captations et de transmissions en direct d'opéras dans les cinémas a entraîné la diversification des contenus dans les salles. Dans la foulée des pratiques de captation multicaméra et de diffusion d'opéras en direct à la télévision, le Met passe au cinéma et crée ce que la maison d'opéra ou les outils promotionnels nomment *live movie opera transmissions*, *live performance* ou *live in HD transmissions*^[1]. Le Met souligne ainsi le caractère simultané et performatif de la diffusion.

Étant donné le succès rencontré par ces projections, d'autres institutions culturelles ont emboîté le pas et l'on voit maintenant sur grand écran, outre de l'opéra, du théâtre, des ballets, des visites de musées, des concerts, des *one-man shows*, du sport, du *e-sport* et des cérémonies religieuses. Cette diversité de contenu complique la définition du hors-film, en faisant un phénomène hybride. Les appellations tout comme les définitions divergent selon les communautés discursives^[2], soit les professionnels de l'industrie, les établissements institutionnels ou les universitaires, et selon les cultures. Nous le verrons plus loin, là où les chercheurs francophones soulignent particulièrement le caractère hétéroclite des contenus, leurs homologues anglophones mettent l'accent sur la nature technologique des diffusions^[3].

Le phénomène peine donc à se définir selon qu'il se distingue par la nature des contenus, le moyen de diffusion ou la simultanéité de l'expérience. La particularité d'un tel contenu, aussi disparate soit-il par nature, réside dans le fait qu'il se démarque de la programmation standard des salles de cinéma dans lequel il est diffusé en direct, un phénomène étant à l'origine de la dénomination francophone « hors-film »^[4]. André Gaudreault, l'un des premiers chercheurs à s'intéresser au sujet et à lui accoler le terme, intègre le hors-film dans le phénomène de l'« agora-télé » qui « désigne toute forme de transmission télévisuelle (au sens large) diffusée dans un espace public, y compris [...] les différentes productions "hors film" »^[5]. Ancré dans ce cadre télévisuel, Gaudreault opère une césure avec certains contenus traditionnellement diffusés sur d'autres médias, comme Internet par exemple. Kira Kitsopanidou et Giusy Pisano situent le phénomène, dans une perspective historique, aux côtés du *theater television* et incluent dans la notion de hors-film tout contenu non cinématographique retransmis dans les salles de cinéma, notamment le jeu vidéo, avec une prédilection pour les arts de la scène^[6].

En France, l'expression relativement vague de « hors-film » désigne « les manifestations culturelles ou sportives faisant l'objet d'une projection publique sur grand écran dans les salles de cinéma »^[7]. Elle est reprise par les institutions de financement cinématographique comme le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), qui la distingue ainsi de la production

cinématographique conventionnelle. Par ailleurs, les professionnels de l'industrie francophone utiliseront surtout le terme « captation », également adopté par les chercheurs Gaudreault et Marion pour désigner l'action de filmer un spectacle simultanément à son déroulement^[8].

Dans le monde anglo-saxon, une multitude d'appellations se côtoient, dont un certain nombre associées à la nature de la transmission : *livecasting*^[9], *cinemacast*^[10] ou encore *digital broadcast cinema*^[11]. Si certaines de ces propositions ne reflètent pas nécessairement le langage utilisé par les professionnels de l'industrie, par exemple le *live transmission* ou le *simulcast* du Met, plusieurs autres termes employés par certains chercheurs sont repris par des acteurs du milieu. C'est le cas notamment de l'appellation *relay*, proposée par Frances Bonner et Bernadette Cochrane et reprise par la Royal Opera House à Londres^[12].

Du côté de l'industrie, que ce soit au niveau des producteurs, des distributeurs ou des exploitants de salle, le terme *event* semble avoir pris une certaine importance. À tel point qu'une association a vu le jour en Angleterre, l'Event Cinema Association. La notion d'« événement » semble avoir également pris une certaine importance dans le monde francophone. Elle est notamment reprise sur la page d'accueil du distributeur de contenus hors film Pathé Live, qui se décrit comme « pionnier et leader en France dans la diffusion d'événements culturels au cinéma^[13] ». C'est aussi une notion reprise dans d'autres champs de recherche, notamment par le sociologue Emmanuel Ethis, qui décrit le cinéma comme « devenant de plus en plus le lieu de l'événement^[14] ».

Ces appellations multiples et divergentes permettent d'envisager le phénomène de manière distanciée afin de proposer un vocable en fonction du médium de réception et de la spécificité du mode de diffusion : la *ciné-transmission*^[15]. Cette traduction du terme anglais *cinemacast* souligne à la fois le type de transmission (*broadcast*) et le spectacle qui s'adapte à la salle dans laquelle il est projeté. Une *ciné-transmission* est un acheminement sous la forme de données numériques d'un objet audiovisuel hors film transformé en vue d'être projeté dans une salle de cinéma. Ces modulations singularisent les *ciné-transmissions*, ce qui permet de les distinguer des diffusions effectuées sur d'autres médias – comme la télévision –, mais aussi des représentations enregistrées. Par ailleurs, le terme définit par extension le spectacle dans sa simultanéité même, puisqu'il est à la fois cinématographique et vivant. Il permet à ces projections de se distinguer d'une terminologie télévisuelle à laquelle ont souvent recours les spectateurs lorsqu'ils font référence aux retransmissions d'opéra dans les salles de cinéma^[16].

[1] Voir la page de présentation du programme *The Met: Live in HD*: The Metropolitan Opera, « The Met: Live in HD », <https://www.metopera.org/season/in-cinemas/>.

[2] Jean-Paul Bernié, « L'approche des pratiques langagières scolaires à travers la notion de "communauté discursive" : un apport à la didactique comparée? », *Revue française de pédagogie* 141, n° 1 (2002) : 77-88.

[3] Timothée Huerne, « Vers une théorisation du hors-film : le cas spécifique de la ciné-transmission » (mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2017).

[4] André Gaudreault et Philippe Marion, *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère numérique* (Paris : Armand Colin, 2013), 194.

- [5] André Gaudreault, «Quand la captation opératique se fait son cinéma... Du relatif anonymat des “enregistreurs d’opéras” à l’ère de l’agora-télé», dans *Musique et enregistrement*, dir. Pierre-Henry Frangne et Hervé Lacombe (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014), 284-85, <https://hdl.handle.net/1866/19760>.
- [6] Kira Kitsopanidou et Giusy Pisano, «L’émergence du hors-film sur grand écran ou la “nouvelle” polyvalence des salles de cinéma», dans *Les salles de cinéma*, dir. Laurent Creton et Kira Kitsopanidou (Paris : Armand Colin, 2013), 158.
- [7] Françoise Laugé, «Hors film», *Revue européenne des médias numériques*, n^{os} 14-15 (printemps-été 2010), <https://la-rem.eu/2010/03/hors-film/>.
- [8] Gaudreault et Marion, *La fin du cinéma?*
- [9] Martin Barker, *Live to Your Local Cinema: The Remarkable Rise of Livecasting* (Basingstoke, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2013).
- [10] Gabrielle Malcom et Kelli Marshall, *Locating Shakespeare in the Twenty-First Century* (Newcastle Upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2012), 41.
- [11] Paul Heyer, «Live from the Met: Digital Broadcast Cinema, Medium Theory, and Opera for the Masses», *Canadian Journal of Communication* 33 (2012) : 591-604.
- [12] France Bonner et Bernadette Cochrane, «Screening from the Met, the NT, or the House: What Changes with the Live Eelay», *Adaptation* 7 (juillet 2014) : 122.
- [13] Pathé Live, «À propos», <http://www.pathelive.com/a-propos>.
- [14] Hélène Combis, «Le cinéma, relais du spectacle vivant (1/2)», France Culture, 21 septembre 2012, <https://www.franceculture.fr/sociologie/le-cinema-relais-du-spectacle-vivant-12>.
- [15] Huerne, «Vers une théorisation du hors-film», 48.
- [16] *Ibid.*, 90.

Live Transmission Terminology

by Timothée Huerne

Translation: Timothy Barnard

The launch by the Metropolitan Opera of a regular program of capturing operas and transmitting them live to movie theatres brought about a diversification of content in cinemas. Following the multiple-camera practices used to disseminate opera live on television, the Met moved into the field of cinema and founded what the opera house and its marketing materials call “live movie opera transmissions,” “live performances” and “live in HD transmissions.”^[1] In this way, the Met is underscoring the simultaneous and performative nature of the transmission.

Given the success with which these projections have met, other cultural institutions have followed in the Met’s footsteps, and we can now see on the big screen, in addition to opera, theatre, ballet, museum tours, concerts, solo performances, sporting events, e-sport and religious ceremonies. This diverse content complicates the definition of the live transmission by creating a hybrid phenomenon. Both the names for and the definitions of this phenomenon diverge depending on the culture and discursive community in question,^[2] by which is meant industry professionals, institutional organizations or university communities. As we shall see further on, whereas French-speaking researchers highlight the heteroclitic nature of the content in particular, their English-speaking counterparts emphasize the technological nature of the dissemination.^[3]

The phenomenon is thus having trouble defining itself, given the choice of distinguishing it by its content, its means of dissemination or the simultaneous nature of the experience it provides. The particularity of any given content, as disparate as it may be by nature, lies in the fact that it stands out from the standard programming of movie houses, in which it is transmitted live. This phenomenon, as André Gaudreault and Philippe Marion describe, lies at the source of the French expression “hors-film” (“outside” or “apart from” film).^[4] Gaudreault, one of the first scholars to become interested in the topic and to hang this name on it, includes the “hors-film” in the phenomenon “agora-tele,” which “describes every form of televised transmission (in the broad sense) shown in a public space, including... the various kinds of ‘non-film’ [live transmission] production.”^[5] Rooted in this televisual framework, Gaudreault effects a break with certain content traditionally disseminated on other media, for example the Internet. Kira Kitsopanidou and Giusy Pisano, adopting a historical perspective, situate the phenomenon alongside “theatre television” and include in the concept live transmission all non-cinematic content transmitted to a movie theatre, including video games, but giving preference to the performing arts.^[6]

In France, the relatively vague expression “hors-film” describes “cultural or sporting events projected in public on a large screen in movie theatres.”^[7] The expression has been taken up by

film funding bodies such as the Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), thereby distinguishing it from conventional film production. On another note, the professionals working in the French industry mostly use the term "captation" ("capturing"), which has also been adopted by Gaudreault and Marion to describe the act of filming a performance as it unfolds.^[8]

In the English-speaking world, a multitude of terms co-exist, some of which are associated with the nature of the transmission, such as livecasting^[9], cinemacast^[10] and Digital Broadcast Cinema.^[11] While some of these terms do not necessarily reflect those used by professionals working in the industry, for example the Met's live transmission or simulcast, several other terms used by researchers have been taken up by those working in the field. This is the case in particular of the term relay, which has been proposed by Frances Bonner and Bernadette Cochrane and taken up by the Royal Opera House in London.^[12]

On the industry side, whether at the level of English-speaking producers, distributors or exhibitors, the term event appears to have taken on certain weight. To the extent that an association has been founded in England, the Event Cinema Association. The concept "event" also appears to have taken on some weight in the French-speaking world. It is used, for example, on the home page on the distributor of live transmission content Pathé Live, which describes itself as a "pioneer and leader in France in the dissemination of cultural events in movie theatres."^[13] It is also a concept that has been taken up in other fields of research, in particular by the sociologist Emmanuel Ethis, who describes cinema as "becoming more and more like the site of the event."^[14]

These various and differing names make it possible to consider the phenomenon with critical distance in order to propose a term in French which matches the receiving medium and the specificity of the mode of dissemination: "ciné-transmission,"^[15] a translation of the English term cinemacast, which underscores both the kind of transmission (a broadcast) and the entertainment being adapted to the venue in which it is projected. Ciné-transmissions and cinemacasts are the conveyance in the form of digital data of a transformed non-film audiovisual object with a view to being projected in a cinema. These modulations make ciné-transmissions and cinemacasts a singular practice, making it possible to distinguish them from broadcast on other media, such as television, but also from recorded performances. In addition, by extension these terms define the simultaneous quality of the entertainment, because it is at once cinematic and live. They enable these screenings to stand apart from the television terminology which viewers often employ when they refer to opera transmissions in movie theatres.^[16]

[1] See the main page for *The Met: Live in HD* series: <https://www.metopera.org/season/in-cinemas/>.

[2] Jean-Paul Bernié, "L'approche des pratiques langagières scolaires à travers la notion de 'communauté discursive': un apport à la didactique comparée?" in *Revue française de pédagogie* 141, no. 1 (2002): 77-88.

[3] Timothée Huerne, "Vers une théorisation du hors-film: le cas spécifique de la ciné-transmission" (master's thesis, Université de Montréal, 2017).

[4] 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]), 138.

- [5] 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), 284-85.
- [6] Kira Kitsopanidou and Giusy Pisano, "L'émergence du hors-film sur grand écran ou la 'nouvelle' polyvalence des salles de cinéma," in *Les salles de cinéma*, eds. Laurent Creton and Kira Kitsopanidou (Paris: Armand Colin, 2013), 158.
- [7] Françoise Laugé, "Hors film," *Revue européenne des médias numériques*, nos. 14-15 (spring-summer 2010), <https://la-rem.eu/2010/03/hors-film/>.
- [8] Gaudreault and Marion, *The End of Cinema?*
- [9] Martin Barker, *Live to Your Local Cinema: The Remarkable Rise of Livecasting* (Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013), 1.
- [10] Gabrielle Malcom and Kelli Marshall, *Locating Shakespeare in the Twenty-First Century* (Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012), 41.
- [11] Paul Heyer, "Live from the Met: Digital Broadcast Cinema, Medium Theory, and Opera for the Masses," *Canadian Journal of Communication* 33 (2012): 591-604.
- [12] France Bonner and Bernadette Cochrane, "Screening from the Met, the NT, or the House: What Changes with the Live Eelay," *Adaptation* 7 (July 2014): 122.
- [13] Pathé Live, "About," <https://www.pathelive.com/a-propos>.
- [14] Hélène Combis, "Le cinéma, relais du spectacle vivant (1/2)," France Culture, 21 September 2012, <https://www.franceculture.fr/sociologie/le-cinema-relais-du-spectacle-vivant-12>.
- [15] Timothée Huerne, "Vers une théorisation du hors-film," 48.
- [16] *Ibid.*, 90.



Le cas du *Met: Live in HD*

The Case of *The Met: Live in HD*

Marie-Odile Demay

Le cas du *Met: Live in HD*

par Marie-Odile Demay

Le Metropolitan Opera, instigateur des transmissions en haute définition et en direct d'opéras en salles de cinéma, s'avère un cas d'étude fondamental dans la compréhension du phénomène de ce que nous pouvons appeler le hors-film. Dès sa fondation en 1883, la maison d'opéra new-yorkaise qu'est le Metropolitan Opera s'est distinguée par des initiatives de programmation audacieuses et par la mise à profit de technologies de diffusion dans le but affirmé d'étendre son rayonnement au-delà de ses murs. Son histoire est étroitement liée à l'apparition d'une panoplie de techniques, de technologie et de médias de diffusion et de transmission du son, de l'image et de l'audiovisuel, avec une prédilection pour le direct.



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

Extrait d'une interview de Mark Schubin, ingénieur en chef du programme *The Met: Live in HD*, menée par André Gaudreault, à propos de l'historique de la retransmission au Met. [Voir la fiche](#).

En 2006, le Met inaugure le *The Met: Live in HD*, une série de transmissions d'opéras captés par un appareillage multicaméra en haute définition et diffusés en simultané dans des salles de cinéma, puis en différé sur plusieurs médias et plateformes. L'initiative est un succès immédiat : alors que six transmissions sont proposées la première saison, une dizaine composeront les programmations annuelles dès 2014-2015, puis douze opéras les années suivantes.

Après avoir subi un léger remontage minimisant les impondérables du direct, la captation est mise en marché sur plusieurs plateformes et médias : d'abord, en rediffusion simultanée dans les cinémas (les *Encore*) ; puis, en ligne sur la plateforme Met Opera on Demand ; à la télévision, sur PBS, qui présente la série *Great Performances at the Met*, et sur diverses chaînes autour du monde^[1] ; ainsi que sur DVD^[2]. Toujours dans un esprit d'accessibilité et de rayonnement, le Met retransmet également sur les écrans de Times Square et à la radio, sur son réseau SiriusXM.

En 2019, le Met était reçu dans plus de 2200 salles de cinéma, dont la moitié seulement aux États-Unis, et dans 73 pays sur six continents. Cent trente opéras du Met avaient été transmis en direct et généré la vente de 19 millions de billets et des revenus bruts de plus de 400 millions de dollars. La maison d'opéra produit chaque saison «plus de 200 représentations d'opéra auxquelles assistent plus de 800 000 personnes en salles de spectacle et des millions d'autres qui vivent l'expérience du Met grâce à des initiatives de distribution médiatique et à des technologies de pointe^[3]». Une seule transmission en direct au cinéma attire de 240 000 à 260 000 spectateurs et engendre des revenus de 2,5 millions de dollars. Elle est ensuite distribuée en différé sur diverses plateformes médiatiques (cinéma, télévision, VSD, *Encore*). Une seule transmission du *Met: Live in HD* génère selon Peter Gelb des revenus nets de 17 à 18 millions de dollars annuellement, mais «ce n'est pas une panacée, ça aide en plus des recettes du box-office et de la collecte de fonds^[4]».



Programmation d'une saison de retransmissions en direct du Met, en 2010-2011. [Voir la fiche](#).

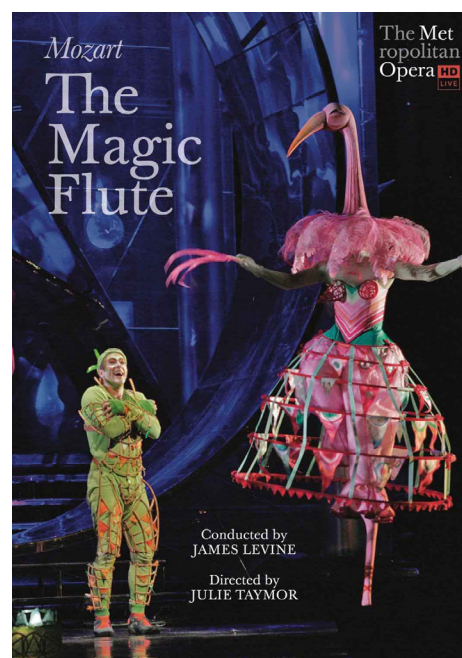
Lorsque Peter Gelb prend la direction générale du Metropolitan Opera en 2006, il se retrouve devant un défi de taille qui ne concerne pas seulement un important déficit. Il précise : «L'élitisme étranglait la compagnie d'opéra. Le Met était déconnecté de la vie quotidienne de la culture. Il stagnait sur le plan théâtral. La révolution numérique le dépassait. Des mesures drastiques devaient être prises^[5].» Gelb met alors en œuvre un plan d'action qui touche tous les secteurs d'activité de la maison d'opéra et vise la revitalisation de l'expérience de l'opéra à tous les niveaux. Il recrute les plus grands metteurs en scène, obtient l'engagement de chanteurs étoiles et monte une programmation saisonnière d'opéras canoniques qu'il met en images pour diffusion sur une panoplie de plateformes médiatiques, la première étant la retransmission en direct dans les salles de cinéma. Il crée alors la marque rapidement reconnue mondialement *The Met: Live in HD*.

Issu à la fois du milieu de la production télévisuelle et de la musique classique, Peter Gelb a l'idée d'appliquer à l'opéra les fondements de l'événement sportif en direct à la télévision : « Pour ces retransmissions, notre optique est de les faire ressembler à un événement sportif vécu en direct en emmenant les spectateurs en coulisses dès que le rideau est tombé^[6]. » Ce faisant, Gelb reprend, au cinéma, la formule télévisuelle proposée en 1977 dans la série *Live from the Met*, sur la chaîne PBS, avec ses visites commentées *behind the scene* pendant les entractes. L'émission spéciale dédiée exclusivement au spectateur en salle de cinéma l'accompagne dès avant la levée du rideau et pendant les entractes. S'adressant directement au spectateur par le truchement de la caméra, un présentateur, habituellement un chanteur d'opéra reconnu, résume à la caméra l'intrigue de l'opéra et de l'acte à venir, rencontre les chanteurs et artistes en coulisses et révèle des secrets de production scénique et de mise en scène.

En profitant des procédés de captation en haute définition et de la mise en réseau numérique des salles de cinéma, Gelb s’empare d’un créneau absolument inexploité et rejoint presque immédiatement un auditoire planétaire. Il évite les enjeux de distribution à la télévision, saturée de contenus, et peut déployer le sien à travers le monde sans tenir compte des limites de géolocalisation. Il règle les enjeux financiers d’une institution alors en déficit et rentabilise en partie ses productions scéniques et ses coûts de production. Moins d’un an après sa nomination, le nouveau directeur général du Metropolitan Opera crée un nouveau secteur de l’événementiel scénique en direct à l’écran. La formule fait tout de suite école auprès d’autres institutions prestigieuses et emblématiques, d’abord à l’opéra, puis dans les arts de la scène (ballet, théâtre), et d’autres « séries culturelles »^[7].

De l’idée à la réalité, plusieurs étapes légales et techniques devaient être franchies avant la première retransmission. Tout d’abord, Gelb dut négocier un partage des profits réalisés sur les droits de captation et de diffusion numérique des *Met: Live in HD* avec les syndicats du Met. De leur côté, l’ingénieur en chef Mark Schubin et son équipe technique se sont activés à bâtir une équipe de production et de réalisation, à établir des ententes avec les agrégateurs satellites, puis par l’entremise de distributeurs partenaires^[8], à vendre la programmation aux exploitants de salles de cinéma autour du monde. Dès les débuts des transmissions, la majorité des captations sont dirigées par Gary Halvorson, auparavant spécialisé dans les directs de *sitcoms* américaines et d’événements spéciaux télévisuels^[9].

Le 30 décembre 2006, le Met lance avec succès sa première saison du *Met: Live in HD* avec une version écourtée, en anglais, de l’opéra *The Magic Flute* de Mozart, mis en scène avec des marionnettes géantes par Julie Taylor. L’opéra est capté en multcaméra HD et retransmis en direct via quatre satellites vers des salles de cinéma aux États-Unis, au Canada, au Royaume-Uni et en Norvège. Deux mois auparavant, l’équipe technique effectuait un test technique en temps réel de transmission numérique révélant un bris dans la transmission du flux numérique, c’est-à-dire qu’il était envoyé correctement de New York, mais pas reçu dans tous les points prévus de réception. L’équipe identifie alors plusieurs facteurs d’échec de transmission et de réception du signal et élabore une série de procédures toujours d’actualité. Encore aujourd’hui, le Met produit en interne chaque captation et supervise l’ensemble de la chaîne de transmission: de l’envoi du flux numérique au réseau satellitaire jusqu’à sa réception dans chaque salle de cinéma.



Matériel promotionnel créé pour l’opéra *The Magic Flute* présenté en 2006, qui a fait l’objet de transmissions et de ventes sur support DVD. [Voir la fiche](#).

L’initiative du *Met: Live in HD* poursuit la longue histoire du Metropolitan Opera en joignant créativité et innovations technologiques. Elle s’inscrit dans la foulée des expériences de

transmission en direct liées au théâtrephone, au radio-téléphone^[10] et au *theater TV*, cette fois-ci en combinant voix et images captées et numérisées pour être rediffusées sur le réseau numérique mondial.

-
- [1] La distribution internationale pour la télévision est assurée par Clasart Classic.
 - [2] Les DVD sont vendus en ligne via le site Web du Met. Voir The Metropolitan Opera, « Met Opera Shop – DVDs & Blu-Rays », <https://www.metoperashop.org/dvds>.
 - [3] « Each season, the Met stages more than 200 opera performances in New York. More than 800,000 people attend the performances in the opera house during the season, and millions more experience the Met through new media distribution initiatives and state-of-the-art technology. » The Metropolitan Opera, « Our Story », <https://www.metopera.org/about/the-met/>.
 - [4] « “This is the one commercially successful part of our overall operation”, Mr. Gelb said by phone from New York. The series brings in a net revenue of \$17 million to \$18 million, which he said was “not a cure-all but helps in addition to box office revenue and fund-raising” ». Rebecca Schmid, « Opera Houses Find More Ways to Meet Fans Where They Are », *The New York Times*, 26 avril 2019, <https://www.nytimes.com/2019/04/26/arts/opera-live-broadcast-streaming.html>. Aux États-Unis, trois opéras du Met se situent dans le top 10 de l'historique des ventes de la société de distribution de hors-film Fathom Events. Nash Information Services, « Box Office History for Fathom Events », The Numbers, <https://www.the-numbers.com/market/distributor/Fathom-Events>.
 - [5] « Elitism was strangling the opera company. The Met was disconnected from the daily life of the culture. It was stagnant theatrically. The digital revolution was passing it by. Drastic measures had to be taken. » Chip Brown, « The Epic Ups and Downs of Peter Gelb », *The New York Times Magazine*, 21 mars 2013, <https://www.nytimes.com/2013/03/24/magazine/the-epic-ups-and-downs-of-peter-gelb.html>.
 - [6] Peter Gelb, dans une entrevue avec Jean-Claude Lanot : « Interview de Peter Gelb, directeur général du Metropolitan Opera », *Tutti Magazine*, 21 novembre 2012.
 - [7] André Gaudreault et Philippe Marion, *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère numérique* (Paris : Armand Colin, 2013), 147.
 - [8] Le Met fait entre autres affaire avec le distributeur de contenus alternatifs Fathom Events aux États-Unis, avec Pathé Live en France et avec le distributeur BY Experience pour la promotion mondiale.
 - [9] Brian Large et Matthew Diamond, tous deux réalisateurs de téléfilms et de transmissions de spectacles musicaux, entre autres pour la série *Great Performances* de PBS, se joignent à l'équipe de réalisation, l'un en 2007 et l'autre en 2011, et réalisent respectivement 6 et 11 transmissions. La réalisatrice et productrice canadienne de films d'arts de la scène Barbara Willis Sweete réalise 31 retransmissions entre 2008 et 2018. « Brian Large », IMDb, <https://www.imdb.com/name/nm0488108/>; « Matthew Diamond », IMDb, <https://www.imdb.com/name/nm0224683/>; « Barbara Willis Sweete », IMDb, <https://www.imdb.com/name/nm0842318/>.
 - [10] Kira Kitsopanidou et Giusy Pisano, « L'émergence du hors-film sur grand écran ou la “nouvelle” polyvalence des salles de cinéma », dans *Les salles de cinéma*, dir. Laurent Creton et Kira Kitsopanidou (Paris : Armand Colin, 2013), 151.

The Case of *The Met: Live in HD*

by Marie-Odile Demay

Translation: Timothy Barnard

The Metropolitan Opera, the instigator of high-definition, live transmissions of operas in movie theatres, is a fundamental case study for understanding the phenomenon of what we might call the live transmission. Since its foundation in 1883, this New York opera house has stood out for its bold programming initiatives and for the good use it has made of dissemination technologies with the avowed goal of extending its reach beyond its walls. Its history is closely linked with the appearance of a panoply of image, sound and audiovisual dissemination and transmission techniques, technologies and media, with a predilection for live events.



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

Clip from an interview with Mark Schubin, chief engineer for *The Met: Live in HD* program, hosted by André Gaudreault, about the history of transmissions at the Met. [See database entry](#).

In 2006, the Metropolitan Opera inaugurated *The Met: Live in HD*, a series of opera transmissions captured by a high-definition multiple-camera set-up and disseminated simultaneously in movie theatres and then in pre-recorded form via various media and platforms. The initiative was an immediate success: after six transmissions were offered the first season, ten were included in the annual program in 2014-15, with twelve operas annually the following years.

After slight editing to minimize the unexpected things that arise in live filming, the capturing is marketed on several platforms and media: it is disseminated simultaneously in movie theatres initially (the Encores); then online on the Met Opera on Demand platform; on television, on the Public Broadcasting System (PBS), which presents the series *Great Performances at the Met*, and on various networks around the world.^[1]; as well as on DVD.^[2]

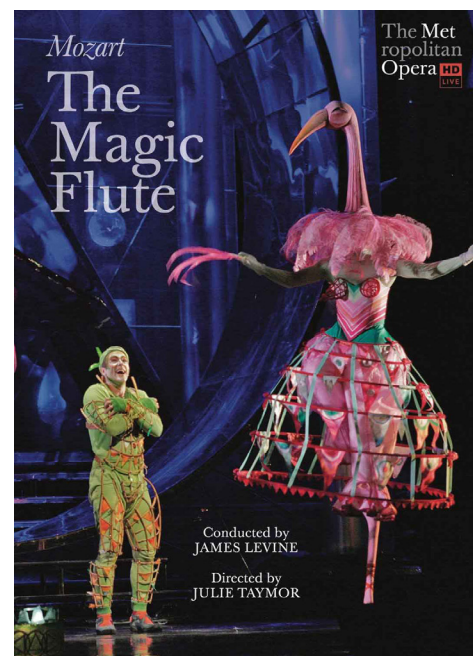
In 2019, the Met was seen in more than 2,200 movie theatres, only half of which were in the United States, and in seventy-three countries on six continents. One hundred and thirty Met operas have been transmitted live, generating the sale of nineteen million tickets and gross revenue of more than 400 million dollars. “Each season, the Met stages more than 200 opera performances in New York. More than 800,000 people attend the performances in the opera house during the season, and millions more experience the Met through new media distribution initiatives and state-of-the-art technology.”^[3] A single live transmission in movie theatres attracts 240,000 to 250,000 viewers and generates revenue of two and a half million dollars. The work is then distributed in pre-recorded form in and on a variety of venues and media platforms (movie theatres, television, VOD, *Encore*). According to Peter Gelb, a single *The Met: Live in HD* transmission generates net revenue of seventeen to eighteen million dollars annually; Peter Gelb remarks that this is “not a cure-all but helps in addition to box office revenue and fund-raising.”^[4]



Taking advantage of high-definition capturing techniques and of the digital networking of movie theatres, Gelb seized a completely unexploited niche and almost immediately reached a global audience. He avoided issues involved in television distribution, which is saturated with content, and could send his own content around the world without taking geographical rights territories into account. He straightened out the finances of an institution in debt and, in part, made his stage productions profitable and his production costs viable. Less than a year after his appointment, the new general manager of the Metropolitan Opera had created the new sector of live stage events on screen. The formula quickly set a precedent for other prestigious and emblematic institutions, first of all in opera and then in the performing arts (theatre and ballet) and in other “cultural series.”^[7]

From conception to reality, several legal and technical hurdles had to be cleared before the first transmission. First of all, Gelb had to negotiate a profit-sharing arrangement with the Met labour unions for the capturing and digital dissemination rights of *The Met: Live in HD* programs. For their part, chief engineer Mark Schubin and his technical team got to work putting together a producing and directing team, establishing agreements with the satellite aggregators and, through the intermediary of the Met’s distribution partners^[8], for selling the programming to movie theatre exhibitors around the world. Since the beginning of the transmissions, most captures have been directed by Gary Halvorson, a former specialist in directing live shoots of American sitcoms and televised special events.^[9]

On 30 December 2006, the Met successfully launched the first season of *The Met: Live in HD* with a shortened version, in English, of Mozart’s opera *The Magic Flute*, performed with giant marionettes created by Julie Taylor. The opera was captured in multiple-camera HD and transmitted live via four satellites to movie theatres in the United States, Canada, the United Kingdom and Norway. Two months earlier the technical crew had carried out a digital transmission test in real time which had revealed a breakage in the transmission of the digital feed of sounds and images, meaning that it was sent correctly from New York but not received at every reception point. The crew then identified several factors causing the failure in the transmission and reception of the signal and developed a series of procedures still in use today. The Met produces each capture in-house to this day and supervises the entire transmission chain, from the moment the digital sound and image feed is sent to the satellite network to its reception in each movie theatre.



Promotional material created for the opera *The Magic Flute* presented in 2006, which was telecast and sold on DVD. [See database entry.](#)

The Met: Live in HD initiative extends the Metropolitan Opera’s long history by bringing together creativity and technological innovation. It is one of a series of experiments in live transmission

in the wake of the Théâtrophone, Radio-Telephone and Theatre TV^[10], this time by combining voices and images which have been captured and digitized in order to be disseminated on the global digital network.

-
- [1] International distribution for television is carried out by Clasart Classic.
 - [2] DVDs are sold online via the Met's website. See The Metropolitan Opera, "Met Opera Shop – DVDs & Blu-Rays," <https://www.metoperashop.org/dvds>.
 - [3] The Metropolitan Opera, "Our Story," <https://www.metopera.org/about/the-met/>.
 - [4] "'This is the one commercially successful part of our overall operation', Mr. Gelb said by phone from New York. The series brings in a net revenue of \$17 million to \$18 million, which he said was 'not a cure-all but helps in addition to box office revenue and fund-raising'." Rebecca Schmid, "Opera Houses Find More Ways to Meet Fans Where They Are," *The New York Times*, 26 April 2019, <https://www.nytimes.com/2019/04/26/arts/opera-live-broadcast-streaming.html>. In the United States, three Met operas are found in the top-ten selling films by the company Fathom Events, which distributes recorded editions of live transmissions. Nash Information Services, "Box Office History for Fathom Events," *The Numbers*, <https://www.the-numbers.com/market/distributor/Fathom-Events>.
 - [5] Chip Brown, "The Epic Ups and Downs of Peter Gelb," *The New York Times Magazine*, 21 March 2013, <https://www.nytimes.com/2013/03/24/magazine/the-epic-ups-and-downs-of-peter-gelb.html>.
 - [6] Peter Geld, from an interview with Jean-Claude Lanot: "Interview de Peter Gelb, directeur général du Metropolitan Opera," *Tutti Magazine*, 21 November 2012.
 - [7] 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]), 138.
 - [8] The Met does business with, among other companies, the distributor of alternative content Fathom Events in the United States, with Pathé Live in France and with the distributor BY Experience for promotion worldwide.
 - [9] Brian Large and Matthew Diamond, each of whom directs television films and live transmissions of musical shows for, among other venues, the PBS series *Great Performances*, joined the directing team in 2007 and 2011 respectively, and have directed six and eleven transmissions respectively. From 2008 to 2018, the Canadian filmmaker and producer of films on stage arts Barbara Willis Sweete made thirty-one live transmissions. See "Brian Large," IMDb, <https://www.imdb.com/name/nm0488108/>; "Matthew Diamond," IMDb, <https://www.imdb.com/name/nm0224683/>; "Barbara Willis Sweete," IMDb, <https://www.imdb.com/name/nm0842318/>.
 - [10] Kira Kitsopanidou and Giusy Pisano, "L'émergence du hors-film sur grand écran ou la 'nouvelle' polyvalence des salles de cinéma," in *Les salles de cinéma*, eds. Laurent Creton and Kira Kitsopanidou (Paris: Armand Colin, 2013), 151.



Les aspects techniques du hors-film

Technical Aspects of Live Transmission

Marie-Odile Demay

Les aspects techniques du hors-film

par Marie-Odile Demay

L'envoi d'images captées en haute définition sur un réseau connecté de salles de cinéma tel qu'imaginé par le directeur du Metropolitan Opera, Peter Gelb, se trouve à être une résultante directe de l'avènement du numérique, plus précisément de technologies de tournage, de production, de diffusion et de réception développées au tournant des années 2000, et à leur rapide essor pendant la décennie suivante. L'originalité de l'opération repose sur un amalgame inédit de technologies numériques : un tournage en multicaméra haute définition ; l'encodage d'images et son flux de transmission satellitaire ; aux États-Unis, l'intégration du réseau Digital Cinema Initiative (DCI) reliant entre elles les salles de cinéma via satellite, fibre optique et éventuellement Internet ; et l'installation progressive de projecteurs numériques de type Digital Light Projector (DLP) dans les salles de cinéma à travers le monde. Avec l'instauration d'une programmation régulière de *Met: Live in HD* dès les premières retransmissions en direct, la maison d'opéra s'est appliquée à mettre en place une série de procédures techniques rigoureuses et à imposer aux exploitants des standards de qualité. Ainsi, le Met participe à l'expansion d'un réseau de cinémas numériques mondial et encourage les salles à se doter du DLP. Il ouvre par la bande une voie technologique à la transmission d'autres types d'événements culturels au cinéma.



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

Extrait d'une interview de Mark Schubin, ingénieur en chef du programme *The Met: Live in HD*, menée par André Gaudreault, à propos de la différence entre *broadcast* et retransmission. [Voir la fiche](#).

Chaque maison d'opéra qui met en images ses opéras en vue d'une retransmission en salles de cinéma doit faire des choix techniques en fonction de la signature esthétique et des modes de production envisagés. Certains prennent en charge l'ensemble des éléments de la chaîne de production et de transmission, comme le Metropolitan Opera. D'autres délèguent, en tout ou en partie, des segments à des sociétés intermédiaires. L'Opéra de Paris, par exemple,

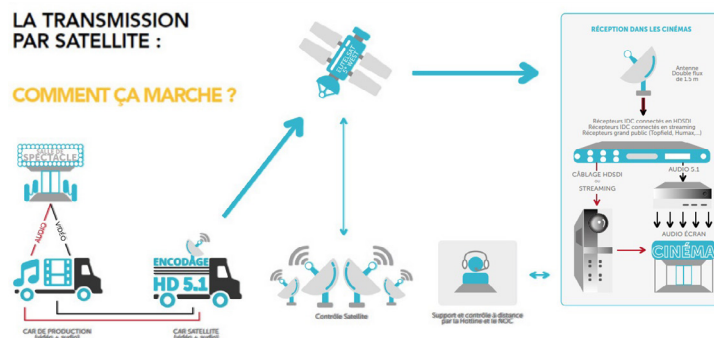


Schéma d'une transmission numérique par satellite vers les salles de cinéma. [Voir la fiche.](#)

traite avec des chaînes télévisuelles partenaires qui déclenchent le financement institutionnel et confient la captation à une société spécialisée, Fraprod. Cette dernière délègue l'émission du signal satellite à une filiale de la société Orange, Globesat, qui envoie le flux de transmission vers la société Ymagis, responsable du lien technique avec les exploitants. Dans tous les cas de figure, il s'agit d'un ensemble d'opérations normalisées menées simultanément au déroulement du spectacle filmé.

En préparation de la captation, l'équipe de production place les caméras et les microphones dans la salle. Ce placement varie selon la salle dans laquelle le tournage a lieu et s'adapte aux conditions de la mise en scène tout en voyant à ne jamais nuire à l'expérience du spectacle en salle. En général, de 8 à 10 caméras assurent la captation et seront placées face à la scène en divers endroits dans la salle : une caméra robotisée fixée à l'avant du proscenium en plan large fixe et, dans certains cas, une autre fixée au ras de l'avant-scène; deux caméras sur grues télécommandées sur les côtés avant du parterre; des caméras sur trépied au centre, au fond et sur les côtés du parterre; des *steadicams* (Stabilcam) à l'avant de la salle et, dans certains cas, dans les coulisses^[1]. Après avoir assisté à plusieurs répétitions, discuté avec le metteur en scène, étudié le libretto et la partition de l'opéra, et visionné un préenregistrement de l'opéra en plan fixe large, le réalisateur effectue un découpage qui indique l'ordre et la valeur de chaque plan pour chaque caméra. Le directeur de la photographie règle l'éclairage et les focales des

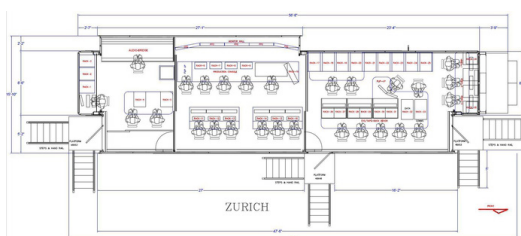


L'extrait vidéo est accessible [en ligne](#).

Extrait d'une interview de Mark Schubert à propos du son. [Voir la fiche.](#)

caméras, et l'ingénieur son installe les micros, certains suspendus au-dessus de la scène, d'autres au ras de l'avant-scène et dans la fosse de l'orchestre. Les entrées des caméras haute définition (HD) et des micros haute fidélité (HF) sont reliées et dirigées en temps réel vers les consoles de la régie technique.

La régie technique située dans un véhicule de production spécialisé (le mobile) est divisée en sections dédiées à une action précise effectuée en simultané : mixage de l'image, mixage du son, incrustation des titres et sous-titres, et envoi du flux satellite. Le cas échéant, une section est dédiée à la production et à la réalisation de l'émission d'introduction et de l'entracte réservés aux spectateurs au cinéma. Des écrans tapissent tout un mur de la salle de montage afin d'offrir à l'équipe de réalisation l'entière visibilité sur les entrées individuelles de chaque caméra, l'écran principal à partir duquel se fait le montage en direct et l'écran de référence qui présente l'image finale retransmise. Au moment du direct, le réalisateur est secondé par un scripte qui anticipe chaque plan à l'aide d'un découpage déterminé en amont et de la partition musicale. Le réalisateur ou l'assistant-réalisateur exécute les commandes de montage sur la console. Des techniciens manipulent les caméras robotisées. Le producteur est également présent. La régie du son reçoit et mixe le son selon le même principe. Le montage du son et de l'image réalisé en direct, sur place, est alors encodé en un signal numérique immédiatement retransmis par une coupole vers un satellite. La société satellite impliquée assure la réception du signal et le transfert du flux vers un distributeur qui s'assure de la réception du signal par l'ensemble des cinémas partenaires d'une région donnée. Chaque cinéma décode l'image HD et le son HF à l'aide d'un récepteur spécialisé et projette l'image à l'aide d'un DLP. Pour couvrir les six continents, le signal exécutera plusieurs allers-retours entre la terre et les satellites et, lorsque nécessaire, passera aussi par des réseaux de fibre optique.



Un exemple de camion de régie mobile, avec son aménagement intérieur. [Voir la fiche.](#)

.....

[1] Voir 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, et Kay Armatage, «Cinematic Operatics: Barbara Willis Sweete Directs Metropolitan Opera HD Transmissions», *University of Toronto Quarterly* 81, n° 4 (automne 2012) : 909-927.

Technical Aspects of Live Transmission

by Marie-Odile Demay

Translation: Timothy Barnard

Sending images captured in high definition on a network of movie theatres, as this was conceived by the general manager of the Metropolitan Opera, Peter Gelb, was a direct result of the advent of digital technology, and more precisely of the film shooting, production, transmission and reception technologies which have been developed since the turn of the new century and to their rapid rise in the following decade. The originality of the operation lies in its novel mixture of digital technologies: filming with a high definition multiple-camera system; encoding the images and the satellite transmission feed; in the United States, becoming a part of the Digital Cinema Initiative (DCI) connecting up movie theatres via satellite, optical fibre and possibly the Internet; and the gradual installation of Digital Light Projectors (DLP) in movie theatres around the world. With the establishment of regular programming through *The Met: Live in HD* from the outset of live transmissions, the Met set out to put in place a series of rigorous technical procedures and to impose quality standards on exhibitors. In this way the Met contributed to the expansion of a global network of digital cinemas and encouraged cinemas to acquire DLP equipment, opening up a technological path to the transmission of other kinds of cultural events in cinema.



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

Clip from an interview with Mark Schubin, chief engineer for *The Met: Live in HD* program, hosted by André Gaudreault, on the difference between broadcast and tele-transmission. [See database entry](#).

Every opera house which films its operas in order to transmit them to movie theatres must make technical choices in keeping with the aesthetics and modes of production they envision. Some such opera houses, such as the Metropolitan Opera, take charge of every element of the production and transmission chain. Others delegate segments, in whole or in part, to intermediary companies. The Opéra de Paris, for example, works with partner television networks, which set institutional funding in motion, and entrust the capturing to a specialized company, Fraprod.

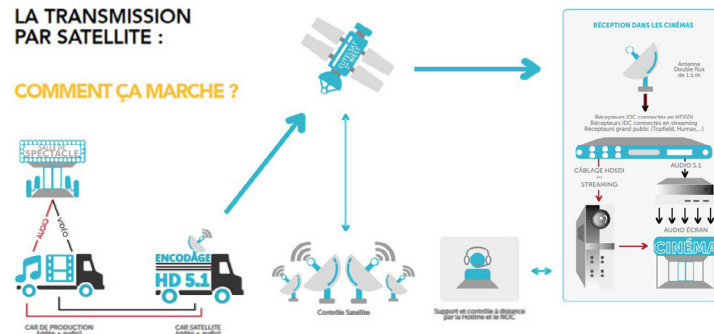


Diagram of a digital satellite transmission to movie theatres.

[See database entry.](#)

This company delegates the sending of the satellite signal to a branch of the company Orange, called Globesat, which sends the transmission feed to the company Ymagis, which is in charge of the technical connection with exhibitors. In each case, we are in the presence of a number of standardized operations carried out simultaneously with the show being filmed.

To prepare for the capturing, the production crew places the cameras and microphones in the hall. Their position varies according to the venue in which the filming is carried out and is adapted to the circumstances of the staging while ensuring that the audience's experience of the performance in the hall is never disturbed. Most often, eight to ten cameras are used for the capturing and are placed facing the stage at various points throughout the hall: one robotic camera is placed at the front of the proscenium for fixed close-ups and, in some cases, another is placed level with the apron; two cameras on remote-controlled cranes are placed on the front sides of the stalls; other cameras are placed on tripods in the middle, at the back and on the sides of the stalls; and Steadicams are placed at the front of the hall and, in some cases, in the wings.^[1] The director, after having attended several rehearsals, talked things over with the theatre director, studied the opera libretto and score and screened a pre-recording of the opera in fixed close-up, creates a shooting script to indicate the order and scale of each shot for each camera. The director of photography sets the lighting and the cameras' focal distance, and the sound recordist sets up

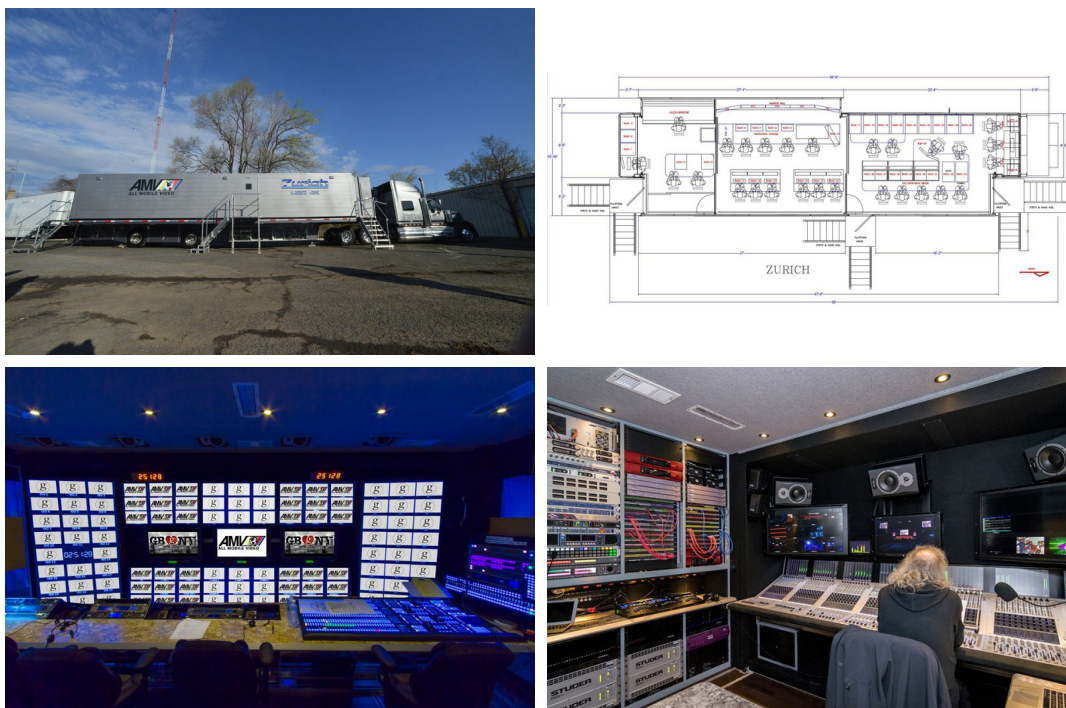


Clip from an interview with Mark Schubin, about the sound.

[See database entry.](#)

the microphones, some of them suspended over the stage while others are level with the apron and in the orchestra pit. The inputs of the high-definition (HD) cameras and the high-fidelity (HF) microphones are linked and sent in real time to consoles in the control room.

The control room, located in a specialized production vehicle (the mobile unit), is divided into sections devoted to precise actions carried out simultaneously: mixing the image, mixing the sound, embedding titles and subtitles and sending the satellite feed. In some cases, a section is devoted to the production and directing of the introductory broadcast and intermission reserved for viewers in movie theatres. Screens cover an entire wall of the editing room in order to provide the directing crew with a complete view of the individual inputs of each camera; the main screen on which the live editing is carried out; and the reference screen showing the final transmitted image. At the moment of live transmission, the film director is backed up by a continuity person, who anticipates each shot using the previously determined shooting script and the musical score. The director and the assistant director execute the editing instructions on the console. Technicians handle the robotic cameras. The producer is also present. The sound unit receives and mixes the sound according to the same principle. The live, on-site assembly of the sound and image is then encoded in a digital signal which is immediately transmitted to a satellite by a dome. The satellite company involved in the production receives the signal and transfers the feed to a distributor who ensures it is received by every partner movie theatre in a given region. Each movie theatre decodes the HD image and HF sound using a special receiver and projects the image with a DLP. To cover all six continents, the signal will go back and forth between the earth and the satellite several times and, when necessary, will also go through optical fibre networks.



An example of mobile unit, with its interior layout. [See database entry.](#)

-
- [1] See 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; and Kay Armatage, “Cinematic Operatics: Barbara Willis Sweete Directs Metropolitan Opera HD Transmissions,” *University of Toronto Quarterly* 81, no. 4 (Fall 2012): 909-927.

**Le cas de Barbara Willis Sweete,
réalisatrice pour *The Met: Live in HD***

**The Case of Barbara Willis Sweete,
Film Director for *The Met: Live in HD***

Marie-Odile Demay

Le cas de Barbara Willis Sweete, réalisatrice pour *The Met: Live in HD*

par Marie-Odile Demay

Dans un article du quotidien montréalais *Le Devoir* en mars 2013, le critique et mélomane Christophe Huss écrit à propos de la transmission du *Met: Live in HD* de l'opéra *Parsifal* de Richard Wagner :

Barbara Willis Sweete a amorcé la fusion de la scène d'opéra et de la magie de l'écran. [...] La réalisatrice a [...] trouvé l'équilibre entre le plan large et le détail. [...] Le *Parsifal* de [François] Girard est magique en salle; il est encore plus éloquent et poétique à l'écran^[1].

Quelques années plus tôt, en 2008, le même critique s'indignait d'écrans partagés (*splitscreens*) dans certaines scènes de l'opéra *Tristan und Isolde*, un autre Wagner réalisé aussi par Willis Sweete^[2]. À cette occasion, de nombreux autres amateurs ont crié aussi – littéralement – au scandale, demandant sa démission sur le champ^[3]. Jugée trop interventionniste, Willis Sweete était allée à l'encontre d'une convention fondamentale et pourtant tacite de la transmission d'opéras : préserver l'expression identitaire du spectacle opératique. En fait, dès le lancement du *Met: Live in HD* en 2006, le Met promet à son auditoire la retransmission des opéras captés au plus près de l'expérience en salle de spectacle. D'après Peter Gelb, directeur général du Metropolitan Opera et instigateur du *Met: Live in HD*, « Notre propos n'est pas de concurrencer les films d'opéra. Nous ne le pouvons pas et nous ne le souhaitons pas davantage^[4]. ». Le Met ne songe d'ailleurs pas à mentionner que la captation transmise résulte de l'aiguillage de multiples



Captures d'écran de l'opéra *Tristan und Isolde* du programme *The Met: Live in HD*, représentation du 22 mars 2008. [Voir la fiche.](#)



Captures d'écran de l'opéra *Parsifal* du programme *The Met: Live in HD*, représentation du 2 mars 2013. [Voir la fiche.](#)

caméras vers un montage unique et organisé par un réalisateur, lequel n'est alors pas cité en ouverture de son générique, brisant ainsi une solide convention dans le monde du cinéma. De façon générale, à cette époque surtout, on reproche à l'ensemble des retransmissions du *Met: Live in HD* une surabondance de plans rapprochés, des mouvements de caméra excessifs, un découpage frénétique, une virtuosité cinématographique dont le résultat nuit à l'expérience du spectacle d'opéra en salle de cinéma. Dans les faits, on demande au réalisateur d'effacer toute trace d'expressivité plastique, de minimiser toute intervention, pour *sembler ne laisser voir* que la créativité du metteur en scène, le talent des chanteurs.

Au moment où Gelb invite Willis Sweete à se joindre à l'équipe en 2008, elle a déjà scénarisé, réalisé et produit plus de 25 films pour la télévision. Avec une prédilection pour le ballet et l'opéra, elle filme plusieurs performances en studio, réalise des documentaires portant sur la musique classique surtout, et des fictions, entre autres avec le violoncelliste Yo-Yo Ma. Elle a bien peu réalisé directement à partir de la scène. Il n'est donc pas étonnant que Willis Sweete poursuive sur sa lancée et veuille faire *du* cinéma avec le matériel qui lui est proposé.

Le scandale de *Tristan und Isolde* rend apparente la marge de manœuvre limitée du réalisateur de retransmissions d'opéras, qui doit manipuler un complexe dispositif de prise d'images sans pour autant opérer des choix *visibles* de cadrages, de mouvements de caméra, d'angles de prise de vues et de mixage d'images. Une telle opération, exécutée en continu, ne se fait pas sans préparation. Bien en amont du direct, l'équipe de réalisation se soumet à une étude approfondie du libretto, de la mise en scène et de la partition musicale pour en faire ressortir un scénario de tournage similaire à ce qui se fait pour le cinéma. De cette lecture rapprochée, elle tire un découpage méticuleux des scènes qui détermine les échelles de plan, les variations de profondeur de champ, les mouvements de caméra, le rythme de montage, ainsi que l'ordre et la durée des plans pour chaque caméra. Les émotions évoquées par la musique dictent l'architecture visuelle de la captation. Cela peut vouloir dire, par exemple, que lorsque la musique s'emballe, le passage d'un plan à un autre s'accélère. Par ailleurs, l'étude du livret et de la mise en scène vise à mettre en évidence à l'écran certains éléments du récit, par exemple un gros plan sur un élément apparemment secondaire, mais essentiel à la future compréhension du récit^[5].



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

Extrait d'une entrevue de Barbara Willis Sweete menée en 2021 par Marie-Odile Demay concernant l'usage des caméras au Met. [Voir la fiche](#).

Willis Sweete souligne l'importance déterminante du direct dans ses choix de réalisation : « Quand vous faites du direct, vous devez faire preuve d'une certaine prudence^[6]. » Le flux du direct ne permettant pas de revenir sur une erreur, elle est d'emblée intégrée dans l'expérience commune^[7] : « Si vous faites une erreur, cela montre au moins au public qu'il partage le risque avec vous et le spectacle. En direct, lorsque cela arrive, vous passez au plan suivant^[8]. » L'ensemble des parties prenantes de l'événement scénique et de la transmission sont donc liées par les conventions du direct dans un partage de risques entre interprètes, musiciens, équipe de réalisation et technique et public mondial. Deux événements ont lieu en temps réel, de manière concomitante et interdépendante : celui sur scène et celui diffusé en salles de cinéma. Comme l'accent est mis sur le contenu scénique plutôt que sur le filmique, le public au cinéma a l'impression de participer à l'expérience *intra-muros* au Metropolitan Opera, tout en faisant partie d'une communauté mondiale dont le privilège est de voir l'unique version mise en images par l'instance de réalisation.



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

Extrait de l'entrevue de Barbara Willis Sweete concernant l'utilisation de la grue télécommandée et du téléobjectif. [Voir la fiche](#).

D'un Wagner à l'autre, c'est-à-dire entre 2008 et 2013, Barbara Willis Sweete a réalisé 18 retransmissions^[9] où elle raffine et affirme son approche de réalisation de l'opéra en direct :

Il est indispensable de le faire de façon talentueuse et invisible à la fois. C'est un maître intéressant à servir. Il faut accroître l'impact et aussi servir la vision du compositeur, rendre l'histoire plus claire, protéger les chanteurs qui ne sont pas toujours doués pour les gros plans. Cela revient à raconter l'histoire d'une manière compréhensible. Pour le public, l'histoire se déroule toute seule, mais le soin et l'attention qu'il faut apporter pour la rendre cinématographique et artistique sont très importants^[10].

La réalisatrice se place, attentive, à l'intersection de nombreuses médiations. Entre l'intrigue de l'opéra traité et l'inspiration initiale de son compositeur, la vision qu'en a le metteur en scène, l'interprétation de chaque chanteur et les visées de l'institution mandataire, elle doit évaluer l'approche qui servira le mieux la bonne réception par un public venu voir un opéra plutôt qu'un film d'opéra. Plus précisément, elle s'appliquera à rendre justice à l'originalité de l'interprétation et de la mise en scène, et adaptera son approche cinématographique à la couleur musicale du compositeur. Elle verra aussi à préserver les chanteurs d'une exposition trop rapprochée, en haute définition et sur grand écran, de leurs particularités physiques et des humeurs du

corps opératique. En l'occurrence, il s'agira d'éviter de capter les projections de salive et les nécessaires dégagements des voies respiratoires, les sueurs dues à l'effort, les forts maquillages de scène et la corpulence de certaines personnes^[11]. Dans ce contexte, chaque production du *Met: Live in HD* possède une couleur toute particulière. Il arrive que les conditions permettent un arrimage heureux avec le cinématographique; parfois non, comme ce fut le cas avec le *Tristan und Isolde* de 2003, dont la mise en scène statique et sans profondeur de champ demandait à être dynamisée pour l'écran. Ainsi, la réalisatrice fixe de manière pérenne son interprétation filmée de l'une des multiples mises en scène et interprétations d'un opéra donné: «Ce qu'ils nous proposent, c'est donc leur interprétation filmique de l'interprétation scénique de l'opéra de l'auteur du livret. Soit une interprétation plastique au cube^[12].» Le document audiovisuel qui découle de cette mise en abîme interprétative donne à cette version une place prépondérante dans l'histoire de cet opéra et possiblement dans l'espace opératique.

Barbara Willis Sweete et Gary Halvorson, le premier et principal réalisateur des retransmissions du Met, sont possiblement en voie d'amorcer cette fusion de l'opéra et du cinématographique, entre retenue et virtuosité cinématographique. À l'instar de ce qu'en dit le critique Christophe Huss, on peut penser qu'ils auront mis au monde un nouvel art de l'«opéra filmé», dépassant «la simple captation-restitution pour imposer une performance discursive d'un niveau supérieur^[13]».

[1] Christophe Huss, «Le Metropolitan Opera au cinéma – La fusion de deux univers», *Le Devoir*, 4 mars 2013, <https://www.ledevoir.com/culture/musique/372402/la-fusion-de-deux-univers>.

[2] «Si, pour montrer ses “talents”, elle bousille en direct un chef-d'œuvre absolu de l'histoire de l'opéra, c'est une honte.» Christophe Huss, «L'opéra au cinéma – Tristan assassiné», *Le Devoir*, 25 mars 2008, <https://www.ledevoir.com/culture/musique/181954/l-opera-au-cinema-tristan-assassine>.

[3] Ruth Ellis Haworth, «Is Barbara Willis Sweete Destroying the Met HD Program?», *Yappa Ding Ding* (blogue), 18 janvier 2009, <https://yappadingding.blogspot.com/2009/01/is-barbara-willis-sweete-destroying-met.html>.

[4] Peter Gelb, dans une entrevue avec Jean-Claude Lanot: «Interview de Peter Gelb, directeur général du Metropolitan Opera», *Tutti Magazine*, 21 novembre 2012.

[5] Kay Armatage, «Cinematic Operatics: Barbara Willis Sweete Directs Metropolitan Opera HD Transmissions», *University of Toronto Quarterly* 81, n° 4 (automne 2012): 909-927.

[6] «When you send out live, you have to play it safe to a certain extend.» Barbara Willis Sweete, entrevue réalisée par Marie-Odile Demay, 17 septembre 2019.

[7] «Some people will love to see a camera go down or some kind of a mistake because it proves it's live. [...] It gives a sense of being part of a performance.» *Ibid.*

[8] «If you dont get it right, it at least shows the audience that they are sharing the risk with you and the performance. With live, if you make a mistake, you move on to the next shot.» *Ibid.*

[9] En tout, Barbara Willis Sweete a réalisé 31 retransmissions pour le Met entre 2008 et 2018. Voir «Barbara Willis Sweete», IMDb, <https://www.imdb.com/name/nm0842318/>.

[10] «You have to do it really artfully but also invisibly and that is an interesting master to serve. 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. It's like telling the story in ways that people understand. The public thinks it's happening all by itself but the amount of care and attention that goes in to making it cinematic and artful is an interesting thing.» Willis Sweete, entrevue réalisée par Demay.

[11] «Singers are no longer being trained to act with their voices like they used to do [...] Now they act with their bodies.» Chip Brown, «The Epic Ups and Downs of Peter Gelb», *The New York Times Magazine*, 21 mars 2013, <https://www.nytimes.com/2013/03/24/magazine/the-epic-ups-and-downs-of-peter-gelb.html>.

[12] André Gaudreault et Philippe Marion, «Du filmage au tournage: débrayer l'effet-archives de l'enregistrement cinématographique», *Cinémas* 23, n° 1 (2012), «Cinélekt 7 – Recherches actuelles»: 98.

[13] André Gaudreault et Philippe Marion, *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère numérique* (Paris: Armand Colin, 2013), 146.

The Case of Barbara Willis Sweete, Film Director for *The Met: Live in HD*

by Marie-Odile Demay

Translation: Timothy Barnard

In an article in the Montreal daily newspaper *Le Devoir* in March 2013, the critic and music lover Christophe Huss wrote about the *Met: Live in HD* transmission of Richard Wagner's opera *Parsifal* that

"Barbara Willis Sweete has begun to amalgamate the opera stage and the magic of the screen. The director has... found the balance between the wide-angle shot and the detail... [François] Girard's *Parsifal* is magic when seen live and it is even more eloquent and poetic on screen."^[1]

A few years earlier, in 2008, the same critic was indignant over split screens in some scenes in the opera *Tristan und Isolde*, another work by Wagner also directed by Willis Sweete.^[2] On this occasion, numerous other opera lovers also cried – literally – scandal, demanding Willis Sweete's resignation on the spot.^[3] Deemed too interventionist, Willis Sweete had gone against a fundamental and yet tacit norm in the transmission of operas: to preserve the expressive identity of the opera performance. In fact, from the moment *The Met: Live in HD* was launched in 2006, the opera house promised its audience that it would be transmitting operas captured as closely as possible to the experience of watching a live performance. According to Peter Gelb, general manager of the Metropolitan Opera and instigator of *The Met: Live in HD*, "Our goal is not to compete with opera films. We can't, nor do we wish to."^[4] The Met has no plans, moreover, to mention that the transmitted capture is the result of switching between cameras with a view to a single



Screenshots from *The Met: Live in HD* transmission of the opera *Tristan und Isolde*, 22 March 2008.

[See database entry.](#)



Screenshots from *The Met: Live in HD* transmission of the opera *Parsifal*, 2 March 2013. [See database entry.](#)

assembly organized by a director who is not mentioned in the transmission's credits, thereby breaking a solid norm in the world of cinema. In general, and during those years especially, all of *The Met: Live in HD* transmissions were reproached for an overabundance of close-ups, excessive camera movement, a frenetic *découpage* and cinematic virtuosity whose result detracted from the experience of watching an opera performance in a movie theatre. In fact, the film director is asked to erase all trace of visual expressiveness and to minimize any intervention in order to *appear to show* only the creativity of the theatre director and the talent of the singers.

When Gelb invited Willis Sweete to join his team in 2008, she had already scripted, directed and produced more than twenty-five films for television. With a predilection for opera and ballet, Willis Sweete had filmed several studio performances and made documentaries, on classical music in particular, and fiction films, including with the cellist Yo-Yo Ma. She had worked very little in making films directly from a stage. It was thus not surprising that she had continued on her path and wanted to make *cinema* with the material she was given.



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

Clip from an interview with Barbara Willis Sweete, hosted in 2021 by Marie-Odile Demay, on the use of cameras at the Met. [See database entry](#).

The scandal of *Tristan und Isolde* made clear the limited room for manoeuvre enjoyed by the director of opera transmissions, who must manipulate a complex shooting set-up without making *visible* choices around the framing, camera movements, shooting angles or image mixing. An operation such as this, carried out continuously, is not something done without preparation. Long before the live performance, the film directing team studies the libretto, the staging and the musical score closely in order to take from them a shooting script similar to one made for a film. From this close reading, the team determines the shot scales, variations in the depth of field, camera movements, the rhythm of the assembly, and the order and duration of the shots for each camera. The emotions evoked by the music dictate the visual architecture of the capture. That could mean, for example, that when the music soars the shift from one shot to the next accelerates. In addition, the libretto and the staging are studied to bring out on screen certain elements of the story, for example a close-up of a seemingly secondary element, but one essential to future understanding of the story.^[5]

Willis Sweete underscores the decisive importance in her directing choices of working live: “When you send out live, you have to play it safe to a certain extent.”^[6] Because the live feed

does not make it possible to go back and re-do a mistake, she is from the outset part of the shared experience.^[7] “If you don’t get it right, it at least shows the audience that they are sharing the risk with you and the performance. With live, if you make a mistake, you move on to the next shot.”^[8] Everyone involved in the stage event and transmission are thus connected through the norms of live shooting, sharing the risks with singers, musicians, the filmmaking and technical crew and the global audience. Two simultaneous and interdependent events take place in real time: the event on stage and the event screened in movie theatres. Because the emphasis is on the stage content more than the filmic content, the cinema audience has the impression of participating in the experience unfolding within the walls of the Metropolitan Opera while at the same time forming part of a global community whose privilege is to see the sole version put into images by the directing agent.



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

Clip from the interview with Barbara Willis Sweete on the use of the remote-controlled crane and the telephoto lens. [See database entry](#).

Between one Wagner and another, meaning from 2008 to 2013, Barbara Willis Sweete made eighteen transmissions^[9] in which she refined and asserted her approach to directing live opera:

You have to do it really artfully but also invisibly and that is an interesting master to serve. 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. It’s like telling the story in ways that people understand. The public thinks it’s happening all by itself but the amount of care and attention that goes in to making it cinematic and artful is an interesting thing.^[10]

Willis Sweete positions herself, attentively, at the intersection of a number of mediations. From the storyline of the opera in question and the initial inspiration of its composer to the vision the theatre director has of it, the performance of each singer and the goals of the commissioning institution, she must evaluate the approach which will best ensure it is well received by an audience that has come to see an opera rather than an opera film. More precisely, she endeavours to do justice to the originality of the performances and of the staging, and adapts her cinematic approach to the musical colour of the composer. She also makes sure to protect the singers from extreme close-ups, in high definition on a large screen, of their physical peculiarities and the bodily fluids of the opera performer. She thus avoids capturing spatters of saliva and the necessary clearing of the respiratory passages, sweat from physical effort, the heavy stage make-up and the corpulence of some of the bodies.^[11] In this context, each production of

The Met: Live in HD has its own particular colour. At times conditions make possible a fortunate compatibility with film art. At other times this is not the case, as with *Tristan und Isolde* in 2003, whose static staging, without depth of field, demanded to be made dynamic on screen. In this way, Willis Sweete gives a lasting filmed interpretation to one of the many stagings and performances of a given opera: as Gaudreault and Marion remark, “What they propose is thus their filmic *interpretation* of the stage *interpretation* of the libretto author’s opera – a *plastic interpretation* to the power of three.”^[12] The audiovisual document which derives from this interpretative mise en abîme gives this version a leading place in the history of this opera, including possibly in the field of opera.

Barbara Willis Sweete and Gary Halvorson, the first and principal director of the Met’s live transmissions, may possibly be in the process of commencing this fusion of opera and cinema, between restraint and cinematic virtuosity. Like the critic Christophe Huss, we may believe that they will have brought into the world a new art, “filmed opera,” one which goes beyond “mere capturing-restoring to impose a higher level discursive performance.”^[13]

-
- [1] Christophe Huss, “Le Metropolitan Opera au cinéma – La fusion de deux univers,” *Le Devoir*, 4 March 2013, <https://www.ledevoir.com/culture/musique/372402/la-fusion-de-deux-univers>.
 - [2] Christophe Huss, “L’opéra au cinéma – Tristan assassiné,” *Le Devoir*, 25 March 2008, <https://www.ledevoir.com/culture/musique/181954/l-opera-au-cinema-tristan-assassine>. The author writes: “If, to show her ‘talent’, she ruins live an absolute masterpiece in the history of opera, that is shameful.”
 - [3] Ruth Ellis Haworth, “Is Barbara Willis Sweete Destroying the Met HD Program?,” *Yappa Ding Ding* (blog), 18 January 2009, <https://yappadingding.blogspot.com/2009/01/is-barbara-willis-sweete-destroying-met.html>.
 - [4] Peter Geld, from an interview with Jean-Claude Lanot: “Interview de Peter Gelb, directeur général du Metropolitan Opera,” *Tutti Magazine*, 21 November 2012.
 - [5] Kay Armatage, “Cinematic Operatics: Barbara Willis Sweete Directs Metropolitan Opera HD Transmissions,” *University of Toronto Quarterly* 81, no. 4 (Fall 2012): 909-927.
 - [6] Barbara Willis Sweete, from an interview with Marie-Odile Demay, 17 September 2019.
 - [7] “Some people will love to see a camera go down or some kind of a mistake because it proves it’s live... It gives a sense of being part of a performance.” *Ibid.*
 - [8] *Ibid.*
 - [9] In total, Barbara Willis Sweete made thirty-one transmissions for the Met between 2008 and 2018. See “Barbara Willis Sweete,” IMDb, <https://www.imdb.com/name/nm0842318/>.
 - [10] Willis Sweete, interview with Demay.
 - [11] In addition, the singers, conscious of the camera, learn to become actors. Some music lovers see in this an unfortunate change of focus, from a vocal art to a stage art: “Singers are no longer being trained to act with their voices like they used to do... Now they act with their bodies.” Chip Brown, “The Epic Ups and Downs of Peter Gelb,” *The New York Times Magazine*, 21 March 2013, <https://www.nytimes.com/2013/03/24/magazine/the-epic-ups-and-downs-of-peter-gelb.html>.
 - [12] 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]), 92.
 - [13] *Ibid.*, 103.



La cinématisation

La cinématisation

Marie-Odile Demay André Gaudreault

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^[1] 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*^[2]. 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 »^[3]. 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'à *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^[4] ». 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 cinématISATION » et relèveraient de ce processus que serait, pour Gaudreault et Marion^[5], 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]^[6] ». 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^[7] 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^[8].

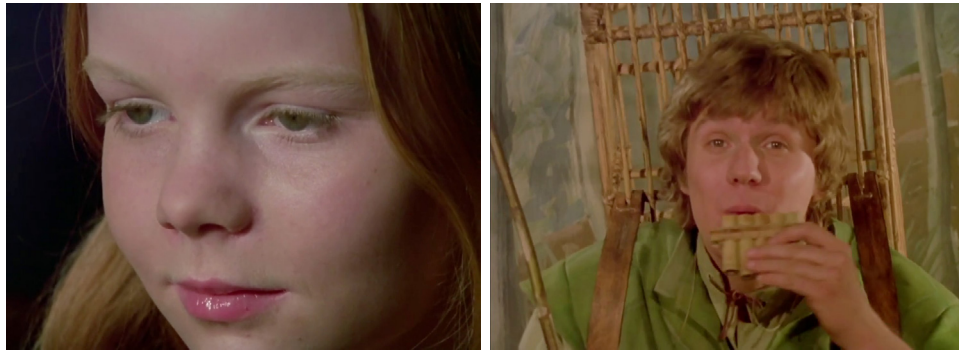


Un extrait vidéo est accessible [en ligne](#).

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^[9] 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^[10] » 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 *filimage*, 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 cinématisation* et *cinématisation 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^[11] », 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^[12]. » 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.
 - [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.
 - [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^[1] 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.^[2] 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.”^[3] 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”^[4] 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”).^[5] *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.”^[6] 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).



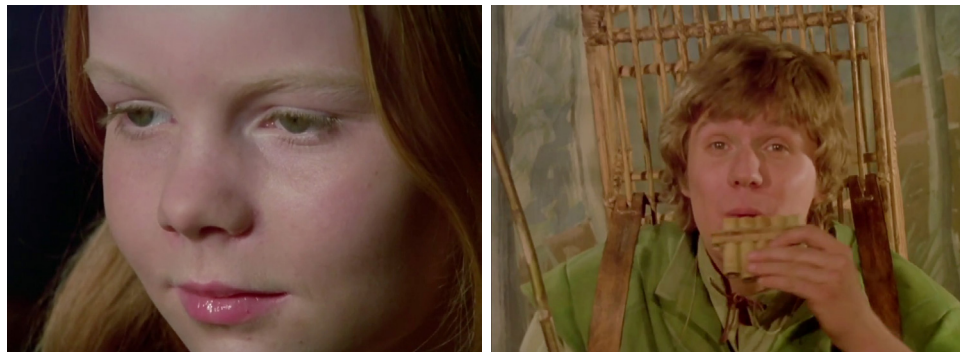
An example of shooting: a selection from Verdi's opera *Rigoletto*, entitled “Bella figlia dell'amore,” produced and distributed by Warner Bros. in 1927. [See database entry.](#)

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^[7] 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.^[8]

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^[9] 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.”^[10] 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,”^[11] 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.”^[12] 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.

[1] “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.

- [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 Slušan 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.
- [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.*