

André Gaudreault

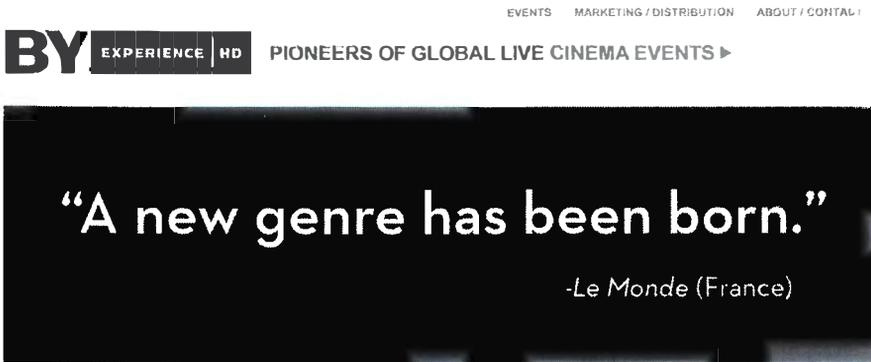
# Quand la captation opératique se fait son cinéma... Du relatif anonymat des « enregistreurs d'opéras » à l'ère de l'agora-télé<sup>1</sup>

Le sous-titre du présent texte pourra paraître énigmatique. Il est vrai qu'il comporte deux expressions relativement incongrues, ou à tout le moins intrigantes : « enregistreurs d'opéras » et « agora-télé ». J'utilise la première expression pour désigner les instances institutionnelles qui se donnent pour mission, dans

---

• 1 – Recherche effectuée dans le cadre des travaux du GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique). Le GRAFICS est membre du partenariat international TECHNÈS, qui unit depuis 2012 les efforts de trois groupes de recherche universitaires de l'espace francophone, dont chacun est associé à une cinémathèque et à une école de cinéma : en France, le laboratoire de cinéma de l'équipe « Arts : pratiques et poétiques » de l'université Rennes 2, l'équipe « Histoire et critique des arts » de cette même université, la Cinémathèque française et La fémis (École nationale supérieure des métiers de l'image et du son) ; en Suisse, le groupe « Dispositifs » de l'université de Lausanne (sous la responsabilité de Maria Tortajada), la Cinémathèque suisse et l'École cantonale d'art de Lausanne ; au Canada, le GRAFICS de l'université de Montréal, la Cinémathèque québécoise et l'INIS (Institut national de l'image et du son). L'équipe québécoise a également comme partenaires la Faculté des arts et des sciences de l'université de Montréal, l'Observatoire du cinéma au Québec et le Canal Savoie. Le GRAFICS est subventionné par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et le Fonds de recherche du Québec – Société et culture. L'auteur remercie Simon Thibodeau, auxiliaire de recherche du GRAFICS, pour son assistance à la documentation. Ce texte est une version largement remaniée de deux communications présentées aux colloques suivants (tous deux tenus en mars 2013) : « XX Udine International Film Studies Conference—Who's What? Intellectual Property in the Digital Era », università degli Studi di Udine (Italie) et « Musique et enregistrement », université Rennes 2 (France).

l'univers médiatique actuel, de transmettre dans les salles de cinéma des opéras « filmés », comme le fait sur une base désormais régulière le Metropolitan Opera de New York dans le cadre de sa série « The Met: Live in HD ». Au vu des centaines de salles de cinéma réquisitionnées, des six satellites mobilisés et des deux millions et demi de billets vendus pour la seule saison 2011-2012, le phénomène est d'une ampleur telle qu'il mérite qu'on s'y attarde. Il s'agirait même, selon le quotidien français *Le Monde* (si l'on en croit la citation reproduite à la figure 1), de la naissance d'un nouveau genre!



## Marketing and Distribution

### Marketing

In consultation with the client, we craft, develop and execute a unique global marketing plan

Fig. 1. – Capture d'écran du site Web de la société BY Experience, qui diffuse par satellite des événements de toute sorte dans environ 2 000 salles de cinéma situées dans plus de 60 pays<sup>2</sup>.

C'est un peu de façon ironique que je taxe ces instances d'« enregistreurs d'opéras », puisque l'appellation correspond plus aux prétentions qui ressortent du discours qu'elles tiennent elles-mêmes sur leur activité de diffusion de spectacles, qu'à la réalité propre à cette activité qui ne relève pas le moins du monde d'un simple *enregistrement*.

Quant à la deuxième expression, « agora-télé », elle est de mon cru<sup>3</sup> et désigne toute forme de transmission télévisuelle (au sens large) diffusée dans un espace

• 2 – On trouve également sur ce site [<http://www.byexperience.net/marketing.html>] la citation du sous-titre suivant d'un article du *Los Angeles Times* qui va dans le même sens : « The Met's experiment of merging film with live performance has created a new art form. »

• 3 – J'ai d'abord proposé ce concept dans un séminaire doctoral que j'ai dirigé en 2008-2009 à l'université de Montréal, puis dans la *Martin Walsh Memorial Lecture* (inédite) intitulée « Home

public, y compris ce « paradigme culturel<sup>4</sup> » actuellement en émergence qui rassemble les différentes productions « hors film » – dont les opéras justement – présentées en direct ou en différé dans les salles de cinéma depuis quelques années et venant concurrencer le cinéma lui-même sur des écrans qui lui étaient jusqu'alors exclusivement réservés. L'expression « agora-télé » se veut le pendant et la contrepartie dans la sphère publique de l'expression *home cinema*, qui fait référence à un phénomène se produisant dans la sphère privée. Depuis le tournant du siècle, le contexte de la diffusion cinématographique a été chamboulé et refaçonné par l'irruption du numérique qui, comme on le sait, permet à tout un chacun de visionner à volonté des films non seulement à la maison, mais aussi dans un café, dans un parc ou dans un train. Cette situation a fait craindre le pire aux exploitants de salles de cinéma, qui ont ainsi été amenés à varier leur offre pour contrer la désaffection du public. D'où l'intrusion et la prolifération du hors-film dans nos salles de cinéma contemporaines, qui accueillent aussi, sur une base moins orchestrée que l'opéra, d'autres types de spectacles scéniques (ballet, théâtre, etc.) ou encore des compétitions sportives, des interviews de célébrités, des concerts, etc.

L'offre s'est même tout récemment encore diversifiée puisque le public se voit désormais invité à assister sur grand écran, et à l'échelle planétaire, à la visite commentée d'expositions muséales (parfois augmentée de sections documentaires sur le peintre à l'honneur ou sur l'exposition elle-même). L'une des toutes premières expériences du genre, « Leonardo Live », proposait en novembre 2011 et en février 2012 une visite guidée projetée en salle de l'exposition « Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan » (National Gallery de Londres) ; elle fut suivie en 2013 de la rétrospective « Manet: Portraying Life » (Royal Academy of Arts de Londres), en avril, de l'exposition commémorative « Munch 150 » (Galerie nationale d'Oslo et musée Munch d'Oslo), en juin, et de « Vermeer and Music: The Art of Love and Leisure » (National Gallery de Londres), en octobre.

Ainsi, donc, les images que l'on voit ces temps-ci *au* cinéma ne relèvent-elles pas toujours *du* cinéma. Ainsi, aussi, la salle de cinéma est-elle en train de devenir (de

---

*cinéma* et agora-télé : deux oxymores de notre modernité médiatique » que j'ai prononcée au Congrès des sciences humaines, à Montréal, en juin 2010, sous l'égide de l'Association canadienne d'études cinématographiques et dans le cadre du colloque « Moving Images Studies: History(ies), method(s), discipline(s) » organisé par le groupe de recherche ARTHEMIS (Advanced Research Team on History and Epistemology of Moving Image Study). Je viens par ailleurs de terminer avec Philippe Marion un ouvrage dans lequel nous traitons notamment de la question de l'agora-télé ; voir André GAUDREAU et Philippe MARION, *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013 (en particulier le chapitre 4).

• 4 – Pour une définition du concept de paradigme culturel, voir André GAUDREAU, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 113 et suiv.

redevenir, en fait) un carrefour de « séries culturelles<sup>5</sup> » étrangères au seul cinéma, ce qui ne va pas sans susciter des conflits entre des types de représentation qui, il y a peu de temps encore, ne partageaient aucun espace commun. Qui plus est, certaines des séries étrangères au cinéma, l'opéra notamment, sont empreintes d'un dilemme fondamental dès lors que leur diffusion dans une salle de cinéma suppose que les producteurs confient à un tiers (soit à cet intermédiaire qu'est le « metteur en images ») la *médiatisation* de quelque chose qui est déjà une œuvre cohérente et constituée (ainsi, tel ou tel opéra). C'est un peu comme si on demandait à ce nouvel intervenant de faire une œuvre (une *autre* œuvre) *par-dessus* ce qui constitue déjà une œuvre. Avant d'arriver dans la salle de cinéma via le satellite, l'œuvre opératique est toujours déjà signée au moins deux fois (et le plus souvent par des célébrités) une première fois par le compositeur (ainsi, par exemple, de Richard Wagner, qui a écrit la musique et signé le livret du *Ring des Nibelungen*) et une deuxième fois par le metteur en scène de l'opéra (ainsi de Robert Lepage, qui a récemment signé la création des quatre opéras du cycle du *Ring* au Metropolitan Opera de New York).

Les instances responsables de la mise en marché de ces produits opératiques nouvelle manière ne laissent pourtant rien transparaître dans leur matériel publicitaire qui indiquerait que de telles représentations sont ultimement l'« œuvre » d'une quelconque *instance responsable de la mise en images*. Malgré cet apparent déni, les versions filmées des opéras sont, contre toute attente, le résultat d'une prise de vues à caméras multiples, qui révèle la présence active d'une équipe de réalisation ne s'étant aucunement limitée à une captation passive, neutre et transparente. La « captation » d'un opéra ne se fait en effet jamais (on attend toujours l'exception) avec un seul appareil « enregistreur » qui se contenterait de capter, passivement, ce qui se déroule devant lui. Il y a toujours une batterie d'appareils de prise de vues qui sont mis à contribution<sup>6</sup> et il y a, forcément, des changements de plan et des variations scalaires (bonjour, cinéma!). La transparence énonciative n'est pas au rendez-vous, puisqu'il y a *découpage* de l'action et que ce *découpage* est nécessairement réalisé par une instance quelconque. Et c'est là où le bât blesse (si l'on peut dire).

Il est vrai que lorsqu'on décide d'assister à la retransmission dans une salle de cinéma, en direct ou en différé, d'un opéra de Wagner présenté au Met,

• 5 – Pour une définition du concept de série culturelle, voir André GAUDREAULT, *loc. cit.*

• 6 – « 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, [http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/04/05/trois-millions-de-spectateurs-pour-une-nuit-a-l-opera\_1681136\_3246.html]).

c'est normalement pour y goûter l'œuvre wagnérienne ou pour « audio-voir » l'interprétation scénique qu'un Lepage en propose (ou encore un peu des deux). Normalement, et dans le contexte actuel en tout cas, on n'y va pas pour apprécier la facture audio-visuelle dans laquelle ces œuvres (celle de Wagner et celle de Lepage, disons) auront été transmises (dans le cas du direct) ou enregistrées (dans le cas du différé). Pour le Met, le « metteur en images » idéal de ses opéras (pour l'instant du moins) est plus un *tâcheron* qu'un *artiste*<sup>7</sup>. Ce qu'il faut au Met, c'est un réalisateur vidéo qui accepte que le producteur qui l'engage fasse l'impasse totale sur le « discours » audiovisuel qu'il aura à tenir et passe entièrement sous silence son « œuvre » à lui. En effet, du côté de la production opératique, on fait *comme si cet « intermédiaire » qu'est le metteur en images n'existait tout simplement pas*. Son nom est totalement absent de la publicité invitant les spectateurs à venir en salle de cinéma pour consommer tel ou tel opéra et, au moment d'entrer dans la fiction que l'opéra lui propose, le spectateur n'est pas du tout informé de l'identité, ni même (ce qui est tout de même un comble) de l'existence de cette instance qui filtrera, « audiovisuellement », cette œuvre en devenir qu'est l'opéra que l'on se prépare à projeter, par le truchement d'une transmission satellitaire, sur cet écran situé à l'avant de la salle dans laquelle il vient de s'asseoir.

Pour essayer de se renseigner sur l'« auteur inconnu » de l'œuvre audio-vidéo qu'il s'apprête à consommer (lequel lui donnera à voir et à entendre, à « sa » manière à lui, tel opéra d'un tel mis en scène par tel autre), le spectateur curieux se reportera peut-être à la fiche de distribution des rôles (*cast sheet*) qu'on lui a remise à l'entrée de la salle de cinéma (et qu'on peut aussi consulter sur le Web, bien avant la représentation). Ce sera peine perdue. En effet, comme le montre bien la figure 2, les fiches distribuées dans les salles où l'on transmet les opéras du Met ne disent pas un mot de la production « agora-télévisuelle », ni de l'équipe qui serait responsable de sa réalisation.

---

• 7 – On peut toujours rêver et imaginer ce que serait un opéra de Wagner mis en scène par Lepage et transmis (« enregistré ») par Godard... ,



chose en anglais : « *to broadcast* », c'est *diffuser* (un message, une nouvelle, etc.) à grande (*broad*) échelle. Qu'on se le dise, le metteur en images ne serait en somme qu'un messager; son nom importe peu et son action ne saurait affecter le message original : il n'a donc pas besoin de signer.

Non-dit, évitement, déni, dénégation et désinformation, rien de moins! On dirait que *le metteur en images n'existe même pas!* On dirait qu'*il n'y a pas même d'enregistreur d'opéra!* On fait comme si de rien n'était, on fait comme si on voulait réunir dans une seule et même communauté virtuelle les quelques milliers de spectateurs ayant franchi les guichets du Metropolitan Opera House, d'une part, et, de l'autre, les dizaines et les dizaines de milliers de spectateurs<sup>9</sup> qui, au moment même où tout se passe « réellement » à New York, sont assis dans l'une des salles de cinéma où sera diffusé l'opéra que l'on s'appête à représenter. Une communauté virtuelle de spectateurs qui, dans le cas des transmissions en direct, vibreraient en synchronie devant les *mêmes signaux*, devant les *mêmes stimuli*, peu importe qu'ils reçoivent ces signaux et ces stimuli du monde opératique avec lequel ils partagent le même espace-temps (à New York, donc) et qui s'offre à eux de manière « immédiate », ou qu'ils reçoivent ces signaux et ces stimuli de façon médiate, médiatisée, dans un espace situé parfois à des milliers de kilomètres du continent américain, dans une salle de cinéma.

Il faut en conclure que les producteurs de la transmission d'opéras n'ont pas le courage d'annoncer clairement au spectateur calé dans son fauteuil de cinéma, qui à Paris, qui à Moscou, qui à Montréal, qui à Rio, etc., que ce qu'il s'appête à audio-voir *n'est pas exactement la même chose* que ce à quoi assisteront, en même temps que lui, les spectateurs qui occupent l'un des 3 800 sièges de la salle du Met à New York<sup>10</sup>. En effet, ce qu'audio-voit le spectateur de la salle de cinéma (la mise en scène signée par Robert Lepage de tel ou tel opéra de Wagner, disons), est irréductiblement filtré par le « regard » d'une instance intermédiaire. Ce qu'audio-voit le spectateur de la salle de cinéma est, au premier chef, une œuvre qui n'est le fait ni de Lepage, ni de Wagner mais, dans le cas du cycle du *Ring* récemment produit par le Met, une « œuvre » de Gary Halvorson, l'un des metteurs en images attitré du Metropolitan Opera<sup>11</sup>. Car, malgré les apparences, malgré les esquives du discours promotionnel en provenance de la

• 9 – Le 11 février 2012, la représentation du *Götterdämmerung* de Wagner/Lepage a été écoutée en direct par plus de 165 000 spectateurs dans le monde; on peut même désormais parler de centaines de milliers de spectateurs en direct, puisque la représentation de la *Tosca* de Puccini en aurait réuni 225 000 le 9 novembre dernier, dans le cadre de la saison 2013-2014, selon le critique musical du *Devoir* Christophe Huss.

• 10 – « *The opera house bus 3,800 seats plus 175 standing room places, making a total capacity of 3,975* », [http://www.metoperafamily.org/metopera/about/the-opera-house-faqs.aspx].

• 11 – Outre Gary Halvorson, le Met a aussi fait appel à Brian Large et à Barbara Willis Sweete comme metteurs en images.

direction du Met, *le metteur en images existe bel et bien!* Et l'œuvre opératique qui est « transmise » par le metteur en images ne sort pas indemne de l'opération. Que le spectateur de la salle de cinéma perde tout de suite ses illusions : il se fait berner s'il croit que le spectacle qu'il regarde est le même que celui que voient et entendent ceux qui y assistent à l'*opera house* sise au Lincoln Center à New York.

Et la première personne qui sait que les enregistreurs d'opéras existent, c'est bien entendu l'enregistreur de l'opéra lui-même! En effet, avec sa dizaine de caméras et son personnel nombreux, le metteur en images sait bien que son existence est indubitable et ce, même si la direction des communications du Met fait comme s'il n'existait pas. Le metteur en images n'hésite d'ailleurs pas à le crier haut et fort, qu'il existe, mais il attend, tapi dans l'ombre, que le spectacle soit terminé... En effet, durant les ovations finales que les spectateurs du Lincoln Center offrent aux artisans de l'opéra auquel ils viennent d'assister, les spectateurs de la salle de cinéma ont droit à une couche d'information à laquelle ceux qui se trouvent dans la salle du Met n'ont pas accès. Alors que le spectateur du cinéma, au lieu de participer aux vivats, se prépare à se lever de son siège pour sortir de la salle, il voit se dérouler le générique de fin, en surimpression sur les images montrant ce qui se passe à New York. Et quelle est la première mention dudit générique? C'est celle qui prouve l'existence de notre metteur en images! Ainsi, pour le cycle du *Ring*, la toute première mention est-elle : « Directed by GARY HALVORSON » (en majuscules, qui plus est – voir la figure 3).

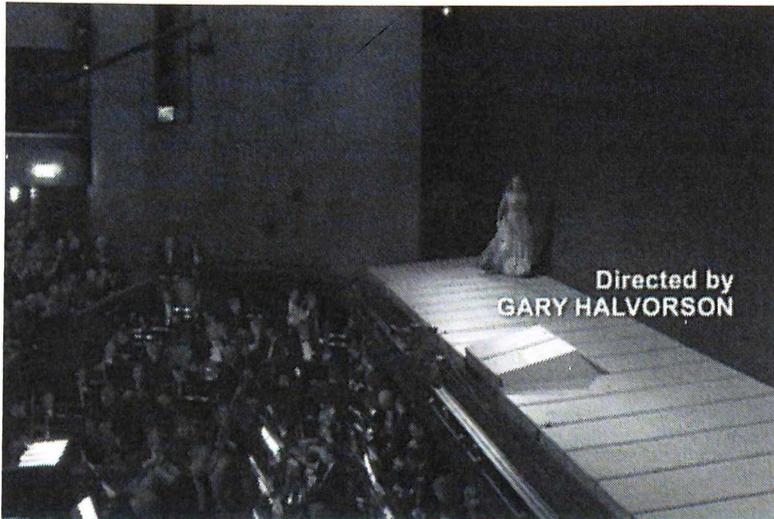


Fig. 3. – Détail d'une image du générique de *Siegfried* tirée de l'édition en DVD du cycle du *Ring* de Wagner mis en scène par Robert Lepage (Deutsche Grammophon), 2012.

Au fait, qui est le premier responsable du contenu du générique? C'est bien sûr le metteur en images lui-même – soit, dans le cas qui nous occupe, Gary Halvorson, un adepte sans aucun doute de la maxime voulant que l'on ne soit jamais si bien servi que par soi-même. Première revanche, donc, du metteur en images : il se place en tête du générique (un générique de *fin*, tout de même).

Deuxième revanche : quand le metteur en images mentionne le nom de Lepage, il le met exactement de la même taille que le sien propre (voir la figure 4).

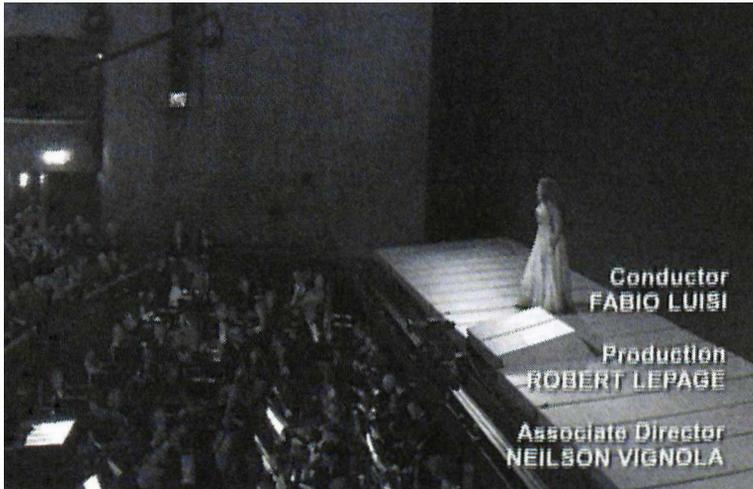


Fig. 4. – Détail d'une autre image du générique de *Siegfried* tirée du même DVD.

Troisième revanche du metteur en images : il noie le nom de Lepage dans une liste (où figurent également les noms du chef d'orchestre, de l'assistant à la mise en scène et du scénographe), alors que le sien vient tout juste d'apparaître séparément, de façon isolée.

Qu'on se le dise : si, avant le *show*, les héros ce sont Wagner et Lepage, à la fin du *show* en salle de cinéma, le héros c'est Halvorson. Il y a donc une espèce de « schizophrénie » (le mot est trop fort, bien évidemment) dans toute cette histoire et la chose est palpable jusque sur la jaquette du coffret du *Ring* en DVD. Sur la couverture, il y a le nom de Wagner, tout en haut. Et tout en bas, il y a Lepage. *Mais aucune trace de Gary Halvorson* (c'est pourtant un DVD qu'on a entre les mains, soit un support *médiatique*). Si on retourne le coffret, la « quatrième de couverture » de la jaquette s'offre à notre regard et l'on se rend compte que la plus grande place (et de loin, puisqu'il s'agit de proportions avoisinant les

90 %) est accordée non pas à l'œuvre *médiatisante*, mais à l'œuvre *médiatisée* (l'opéra lui-même). Le nom de Richard Wagner s'y retrouve encore en première place, tout en haut (et en majuscules). Le nom du metteur en scène (*Production* ROBERT LEPAGE – en majuscules ici aussi) apparaît après la mention des deux chefs d'orchestre qui se sont partagé la direction des quatre opéras et la liste des artistes-chanteurs qui tiennent les rôles. À force de chercher, notre œil finit par tomber sur une minuscule section « agora-télé », d'à peine deux petites lignes, consacrée à l'œuvre *médiatisante*. Première ligne : « A Metropolitan Opera High-Definition Production. » Et, à la ligne suivante, le nom du metteur en images (*Director* Gary Halvorson), en minuscules et dans une taille faisant à peine 10 % de celle du nom de Lepage (représentant lui-même environ 60 % de la taille du nom de Wagner). On remarquera en passant qu'ici c'est le nom de Lepage qui apparaît isolément – sur une ligne qu'il occupe entièrement –, et que c'est celui d'Halvorson qui se retrouve « noyé » – de par sa taille – parmi ceux de l'assistant à la mise en scène et du scénographe (dont les noms figurent dans la section sur l'œuvre *médiatisée*, un peu au-dessus, avec ceux des concepteurs des costumes, des éclairages et des images vidéo, des rôles assez éloignés de tout statut « auctorial » de premier niveau, disons<sup>12</sup>).

Il apparaît évident que le seul espace dans lequel le metteur en images exerce une quelconque forme de contrôle éditorial, c'est l'espace de rédaction et d'édition du générique de la captation elle-même ; dans tous les autres cas (soit dans le discours promotionnel d'avant la performance et dans le discours promotionnel d'après la performance, comme ici sur la pochette du DVD), le metteur en images n'a pas voix au chapitre et on ignore son existence, ou on en minore l'importance.

Les instances responsables de la mise en marché des opéras filmés voudraient donc nous faire plus ou moins subrepticement croire que ces productions n'ont pas été investies par l'instance responsable de leur captation et qu'elles ne portent aucune « signature ». L'opération ne serait pas vraiment une *mise en images*, il y aurait simple « enregistrement », par un « enregistreur d'opéra » qui resterait impersonnel, objectif, transparent, etc. L'« énoncé » audiovisuel produit par pareille instance respecterait donc les principes mêmes du régime *allographique*, pour reprendre la distinction entre *allographie* et *autographie*

• 12 – La toute petite section « agora-télé » est suivie de neuf lignes, en aussi petits caractères (ils font penser aux fameux petits caractères des contrats...), donnant le détail des aides financières dont le Met a pu bénéficier pour la réalisation tant de l'œuvre médiatisée que de l'œuvre médiatisante. On peut visualiser la couverture et la quatrième de couverture à l'adresse suivante : [http://www.amazon.com/dp/B008ER9QJK/ref=as\_li\_ss\_tl?tag=wagnerp-20 & camp=213381&creative=390973&linkCode=as4&creativeASIN=B008ER9QJK & adid=0XSI6RAECZAB147KS970&&ref=refURL = http%3A%2F%2Fwww.wagneropera.net%2F1DVD1%2FRingDesNiblungen%2F1DVD-Ring-Lepage-Metropolitan-Review.htm] (consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2013).

proposée naguère par Nelson Goodman<sup>13</sup>, avant d'être reprise et développée par Gérard Genette<sup>14</sup>. La transmission des opéras dans les salles de cinéma supposerait ainsi un enregistrement *allographique* par nécessité et par défaut (parce que purement instrumental) de la performance de tel ou tel comédien-chanteur (une performance qui, elle, serait tout à fait *autographique* – parce que signée, personnelle, etc.). Comme je l'ai montré ailleurs<sup>15</sup>, tel fut le cas des productions de la cinématographie-attraction, paradigme qui domina le monde de la cinématographie jusqu'au moment de l'institutionnalisation du cinéma, au mitan des années 1910, à l'époque du cinéma dit des premiers temps. En effet, tout comme photographie (du moins d'un point de vue strictement technique) rimerait plutôt avec allographie, cinéma rimerait avec autographie. La cinématographie ne deviendrait pleinement autographique que lorsque les films seraient signés et que le *cinéaste* aurait progressivement remplacé celui que l'on appelait le *cinématographe*, pour qui l'appareil de prise de vues était, d'abord et avant tout, un appareil d'enregistrement, de captation, de reproduction<sup>16</sup>.

Ce que je soutiendrai ici à cet égard, c'est que cette œuvre *médiatisante* qu'est l'opéra filmé ne relève pas du régime allographique, comme le laisse supposer le discours promotionnel en provenance de l'institution de la production opératique, mais qu'au contraire la prestation du metteur en images relève bel et bien du régime *autographique*, puisqu'elle est investie de toutes parts par l'instance qui en assume la responsabilité<sup>17</sup>.

Les premiers intervenants de la sphère opératique à ne pas faire les tartuffes face à pareille situation, ce sont les critiques d'opéra. Pour eux, en effet (et la chose est loin de surprendre, quand on y songe), ce diable d'enregistreur d'opéra *existerait même trop*. Il ferait « écran » (c'est le cas de le dire) entre le spectateur de la salle de cinéma et l'opéra... Du côté de la critique, on dit même parfois pis que pendre de cette instance intermédiaire qu'est le metteur en images, lui reprochant de causer de l'interférence nuisible. Normalement, quand on applaudit à l'opéra la performance de tel ou tel chanteur, c'est sa performance dans un rôle imaginé par tel auteur et dirigé par tel

• 13 – Nelson GOODMAN, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

• 14 – Gérard GENETTE, *L'œuvre de l'art I. Immanence et transcendance*, Paris, Le Seuil, 1994 ; *L'œuvre de l'art II. La relation esthétique*, Paris, Le Seuil, 1997 (réédité en un seul volume sous le titre *L'œuvre de l'art*, Paris, Le Seuil, 2010).

• 15 – Voir André GAUDREAU, *Cinéma et attraction, passim*.

• 16 – Voir André GAUDREAU, « Cet art plus photographique qu'autographique que serait le cinéma... », in Joseph DELAPLACE, Pierre-Henry FRANGNE et Gilles MOUËLLIC, *L'œuvre de l'art. La pensée esthétique de Gérard Genette*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 211-219.

• 17 – Bien entendu, le metteur en images d'un opéra filmé ne s'investit pas de manière aussi forte qu'un cinéaste le fait pour la réalisation d'un « film de cinéma » (si on me permet l'expression). Au départ, ce que le metteur en images filme, c'est une mise en scène qui est déjà conçue et signée par quelqu'un d'autre que lui.

metteur en scène que l'on applaudit. Est-ce à dire que ce que le spectateur de la salle de cinéma devrait pour sa part saluer, ce serait la performance opératique de tel ou tel chanteur dans un rôle imaginé par tel auteur, dirigé par tel metteur en scène et *vu par tel metteur en images*? Tel serait le cas, en effet. Quand bien même la performance opératique serait captée par le plus discret des tâcherons, ce que le metteur en images d'un opéra filmé nous proposera, ce ne sera jamais qu'une interprétation plastique (sa propre interprétation plastique) de l'opéra d'Untel, mis en scène par Tel Autre<sup>18</sup>.

Au plus profond de son être, ce que semble désirer le critique d'opéra, c'est un metteur en images qui reste aussi effacé et se montre aussi discret que possible. Et surtout qui évite toute virtuosité. On peut même se demander si l'espoir secret du critique d'opéra ne serait pas que l'on ait recours à une caméra de surveillance pour transmettre les opéras. Comme l'avance Christophe Huss, critique musical dans un quotidien de Montréal, ce n'est pas « d'un cinéaste virtuose et agité » que ces diffusions ont besoin, « mais d'un simple témoin d'une action théâtrale<sup>19</sup> ». Ce qui va à l'encontre de la petite « corporation » des metteurs en images d'opéras filmés, qui n'hésitent pas (on peut comprendre pourquoi) à revendiquer un positionnement « auctorial » et qui ne se privent donc pas d'émailler leur « enregistrement » de ce qu'on pourrait considérer comme des interférences « cinéastiques ». Peu chaut, en effet, aux metteurs en images zélés que leur virtuosité les mette en travers du chemin qui mène le spectateur de la salle de cinéma à la *res operatica*. D'où la condamnation par un Christophe Huss des réalisateurs vidéo qui se prennent pour Cecil B. DeMille et qui, « à coup de montages hystériques [...], de travelling nerveux et de contre-plongées impossibles » ou avec leur « manière grotesque de tourner en rond avec la caméra » s'emploient à massacrer l'opéra et finissent par « tu[er] le spectacle<sup>20</sup> ».

Il y aurait une réflexion à mener sur les méfaits de la « virtuosité de caméra » tout au long de l'histoire du cinéma. On aurait intérêt à méditer les paroles de Jacques Rivette, écrites en 1950, à propos de l'*Orphée* de Cocteau :

« Toute forme rare sous laquelle nous apparaît la réalité risque de capter seule l'attention et de la détourner du véritable; toute apparence de recherche prouve la préméditation, qui fait montre d'elle-même au lieu de s'appliquer à se masquer. [...] Les méfaits de la virtuosité ont ainsi gâté naguère le *Macbeth* de Welles, jadis l'*Octobre* d'Eisenstein, films inquiétants,

• 18 – Ce que le metteur en images nous propose, c'est donc une interprétation plastique au cube (voir André GAUDREAULT et Philippe MARION, *La fin du cinéma?*, op. cit., p. 133).

• 19 – Christophe HUSS, « Metropolitan Opera – Votre cinéma n'est pas un cinéma... », *Le devoir*, 17 décembre 2007.

• 20 – Ces lignes sont une paraphrase de divers commentaires de Christophe Huss provenant notamment des articles suivants : « Metropolitan Opera – La *Dammation* de Lepage : un échec affligeant » (*Le devoir*, 24 novembre 2008) et « Le Metropolitan Opera au cinéma – Pour les yeux d'Elina » (*Le devoir*, 18 janvier 2010).

où l'on voit le cinéma se détruire lui-même et, par refus de confiance en son objet, le tuer par excès. [...] "La caméra est un appareil enregistreur"; ses caprices ne nous intéressent pas, mais seule la réalité qu'elle capte; nous nions son pouvoir transfigurateur. Entre un spectacle et sa reproduction filmée, choisirions-nous ce spectacle concret, inaltéré<sup>21</sup> ? »

La « cinématisation » des opéras pour leur diffusion en salle de cinéma est un cas de contamination d'une série culturelle par une autre. On pourrait en effet penser, à l'instar des critiques opératiques, qu'un opéra filmé devrait rester un opéra *filmé*, justement, et qu'il vaudrait mieux hésiter un tantinet avant de le transformer en opéra *filmique*. La virtuosité *cinématographique* du metteur en images, qui est une composante identitaire forte et légitime du cinéma, serait ainsi tout à fait déplacée lorsqu'il s'agit de simplement capter-restituer un opéra en direct ou, plus simplement, de le médiatiser cinématographiquement.

L'actualité récente permet cependant aux critiques d'entretenir un certain espoir. Il se pourrait en effet que leurs appels aient été entendus, si l'on en croit par exemple Christophe Huss, qui rappelait, fin octobre 2012, avoir « salué, lors des diffusions au cinéma, l'inhabituelle sobriété du réalisateur Gary Halvorson dans le filmage du *Ring* selon Lepage<sup>22</sup> » et qui écrivait par la suite (en mars 2013) un commentaire proprement apothéotique à propos de la présentation au cinéma du *Parsifal* de Wagner mis en scène par François Girard :

« Nous avons souvent décrié la manière dont le filmage parasitait les spectacles du Met par un découpage trop nerveux et une recherche inutile de "virtuosité" visuelle. Barbara Willis Sweete, qui met en images désormais la moitié des spectacles, s'est assurément penchée sur cette question. Et ce qui s'annonçait depuis quelques opéras filmés sous sa direction s'est matérialisé samedi : Willis Sweete a amorcé la fusion de la scène d'opéra et de la magie de l'écran. Tel qu'il est présenté au cinéma, *Parsifal* perd très peu par rapport à l'expérience en salle et gagne beaucoup en acuité du regard. [...] La réalisatrice a [...] trouvé l'équilibre entre le plan large et le détail. [...] Le *Parsifal* de Girard est magique en salle; il est encore plus éloquent et poétique à l'écran. La perspective de l'ouverture infinie sur le monde (d'autant que certains angles de vue montrent les coulisses) se perd un peu, mais la pertinence théâtrale et la subtilité augmentent<sup>23</sup>. »

• 21 – Jacques RIVETTES, « Les malheurs d'Orphée », *Gazette du cinéma* n° 5 (novembre 1950), p. 1-2. Je remercie François Albers d'avoir porté cet article à ma connaissance.

• 22 – Christophe HUSS, « Classique – Temps bénis pour le *Ring* de Wagner », *Le devoir*, 20 octobre 2012.

• 23 – Christophe HUSS, « Le Metropolitan Opera au cinéma – La fusion de deux univers », *Le devoir*, 4 mars 2013.

On voit poindre à l'horizon la fusion non seulement « de deux univers », comme l'indique le titre de l'article, mais aussi de deux séries culturelles. On dirait, qui plus est, que le metteur en images a trouvé un *modus operandi* propre à réconcilier la critique opératique avec l'institution.